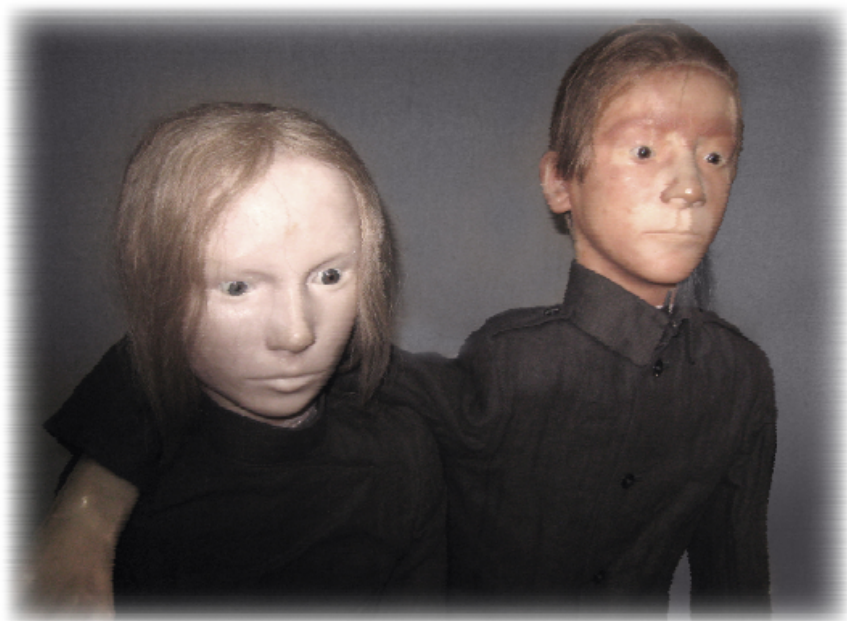




STUDIA UNIVERSITATIS
BABEŞ-BOLYAI



DRAMATICA

1/2012

YEAR
MONTH
ISSUE

(LVII) 2012
MARCH
1

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
DRAMATICA
THEATRE, FILM, MEDIA
1

Desktop Editing Office: 51st B.P. Hasdeu, Cluj-Napoca, Romania, Phone + 40 264-40.53.52

CONTENT / SOMMAIRE

Thematic issue

**TADEUSZ KANTOR TODAY. POLISH THEATRE: PRESENCE
AND PERSPECTIVES / TADEUSZ KANTOR AUJOURD’HUI.
LE THÉÂTRE POLONAIS : PRÉSENCE ET PERSPECTIVES**

STUDIES AND ARTICLES

I. Tadeusz Kantor Today / Tadeusz Kantor aujourd’hui

ACKNOWLEDGMENTS / REMERCIEMENTS	3
SUZANNE FERNANDEZ, Le théâtre à la première personne : Tadeusz Kantor et Pippo Delbono / <i>The Theatre in the First Person: Tadeusz Kantor and Pippo Delbono</i>	5
MARTIN LEACH, Tadeusz Kantor as “Hunger artist” in the “Poor Room of Imagination” / <i>Tadeusz Kantor en tant qu’«artiste de la faim» dans la «pauvre chambre de l’imagination»</i>	41
BÉATRICE PICON-VALLIN, Tadeusz Kantor et le théâtre juif / <i>Tadeusz Kantor and the Jewish Theatre</i>	63

RICHARD ALLEN, <i>Kantor's Anthropological Machine / La Machine anthropologique de Kantor</i>	75
CAOIMHE MADER MCGUINNESS, <i>Autonomy and Participation: Tadeusz Kantor and Theodor Adorno, a Joining of Theory and Practice / Autonomie et participation : Tadeusz Kantor et Theodor Adorno. La confluence entre la théorie et la pratique</i>	93
BENJAMIN ABITAN, <i>Kantor et l'urgence du présent. La pré-existence scénique comme modalité de résistance à la réaction esthétique / Kantor and the Urgency of the Present. Stage Pre-existence as Mode of Resistance Against Aesthetic Reaction</i>	115

II. Polish Theatre: Presence and Perspectives / Le théâtre polonais : présence et perspectives

CRISTIAN RUSU, <i>Avant-garde Theatre Projects in Poland: 1923 – 1939. Andrzej Pronaszko and Szymon Syrkus / Projets théâtraux d'avant-garde en Pologne: 1923–1939. Andrzej Pronaszko et Szymon Syrkus</i>	127
MONIQUE BORIE, <i>Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse / Grotowski and Barba: towards Dance-Theatre</i>	147
GEORGES BANU, <i>Warlikowski : du théâtre écorché au théâtre de l'errance / Warlikowski: from the Skinned Theatre to the Theatre of Wandering</i>	163

CREATION, INTERVIEWS, TRANSLATIONS

ANCA MĂNIUȚIU, <i>Interview with NATALIA ZARZECKA, director of CRICOTEKA – Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor / Entretien avec NATALIA ZARZECKA, directeur de CRICOTEKA – Centre de documentation de l'art de Tadeusz Kantor</i>	177
ANCA MĂNIUȚIU, <i>EUGEN WOHL, Tadeusz Kantor and Young Romanian Audiences / Tadeusz Kantor et le jeune public roumain</i>	193

PERFORMANCE, FILM AND BOOK REVIEWS

EUGEN WOHL, <i>Kantor was here (book review of Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain. Edited by Katharina Murawska-Muthesius and Natalia Zarzecka, London, Black Dog Publishing, 2011)</i>	201
DELIA ENYEDI, <i>The Illustrated Chronology of Transylvanian Hollywood (book review of Balogh Gyöngyi, Zágoni Bálint. A Kolozsvári filmgyártás képes története 1913-tól 1920-ig / The Illustrated History of Film Production in Cluj-Napoca from 1913 until 1920, Kolozsvár: Filmet Egység/Magyar Nemzeti Filmarchivum, 2009)</i>	205



BABEŞ-BOLYAI UNIVERSITY
FACULTY OF THEATRE AND
TELEVISION

cricoteka

Cultural Institution of the Małopolskie Voivodeship



ACKNOWLEDGMENTS

The present issue of *Studia UBB Dramatica*, dedicated to Tadeusz Kantor and Polish Theatre, represents a joint project between the Faculty of Theatre and Television from the Babeş-Bolyai University of Cluj, Romania and Cricoteka, Center for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor, from Krakow, Poland.

We would like to express our gratitude to Natalia Zarzecka, Tomasz Tomaszewski and Marta Bryś for their continuous support and assistance in successfully bringing our issue to completion.

Special thanks go out to Anna Halczak, Małgorzata Paluch – Cybulska and Bogdan Renczinsky from the Cricoteka Archives, for their help during our journey in Krakow. We would like to thank everybody at the Cricoteka and congratulate them for their wonderful and dedicated work in preserving Tadeusz Kantor's legacy.

Of course, this international issue would not have been possible without the valuable contributions of our outstanding collaborators. We would like to thank them for making this happen.

ANCA MĂNIUȚIU
EUGEN WOHL

STUDIES AND ARTICLES

I. TADEUSZ KANTOR TODAY / TADEUSZ KANTOR AUJOURD'HUI

LE THÉÂTRE À LA PREMIÈRE PERSONNE : TADEUSZ KANTOR ET PIPPO DELBONO

SUZANNE FERNANDEZ*

ABSTRACT. The Theatre in the First Person: Tadeusz Kantor and Pippo Delbono.

The theatre of Tadeusz Kantor and Pippo Delbono cannot be separated from the persons of the two directors and is characterized by the unusual presence of the author on stage. Their performances are accomplished works of art as they are independent from literature and cannot be reproduced by another person; their world, frightening, funny and mysterious at the same time, is composed of imaginary projections sprung from their personal history and are structured around their presence on stage.

On stage, Tadeusz Kantor and Pippo Delbono are alternately narrators, actors and spectators: this interweaving raises the problem of the autobiographical theatre, a highly debatable genre. However, in this type of theatre, discussing oneself seems to take the form of a sacrifice, in a ceremony that summons death. « The only total truth in art/ is that of representing your own life » (T. Kantor, "The great theoretical digression"): Tadeusz Kantor and Pippo Delbono do not transform their life in a story, but sacrifice their individual lives, determining the spectator to stake his own privacy.

Keywords: autobiographical theatre, first person, confession, duality, narrator, recognition, the fourth wall, nudity, choir, sacrifice, community.

Le théâtre de Tadeusz Kantor se caractérise par la singulière présence de l'auteur sur la scène, une présence qui évolue et s'accroît au fil des spectacles du « Théâtre de la mort » : auteur à la présence « illégale » et scandaleuse dans *La Classe morte*, Kantor peu à peu se dédouble. Dans *Qu'ils crèvent les artistes*, son

*Teaches French at the Faculty of Political Sciences from the University of Cagliari (Italy),
e-mail: suzanne.fernandez@gmail.com

« Moi à six ans » se confronte à un « Moi-le mourant » et à « l’auteur du personnage théâtral du Mourant qui décrit sa propre mort »¹. Dans *Je ne reviendrai jamais*, son mannequin à la ressemblance gênante se marie et dans *Aujourd’hui c’est mon anniversaire*, l’acteur Andrzej Welminski devait constituer son « autoportrait » et confronter une maladroite caricature à son modèle, Kantor en personne, « le propriétaire de la pauvre chambre de l’imagination »². Kantor-l’auteur devient « un peu acteur », au milieu des images qu’il crée mais qui se révoltent, nient le modèle, et font disparaître la référence première. De même, lorsque l’on entend la voix de Kantor, c’est toujours une voix *off*, détachée de son locuteur et qui jette un doute sur sa source.

Il semble que Tadeusz Kantor ait un héritier en ce domaine : Pippo Delbono, qui, présent sur scène lui aussi, tour à tour narrateur, auteur, acteur et spectateur, écrit un « théâtre à la première personne », selon l’expression de Georges Banu sur la quatrième de couverture du livre *Mon Théâtre*³. Contrairement à Kantor, Pippo Delbono a une formation d’acteur, notamment par le travail sur le corps appris à l’Odin Teatret, il est ainsi acteur parmi les autres sur la scène, mais il est également auteur des spectacles et directeur de la compagnie qui porte son seul nom. C’est en général lui qui introduit le spectacle, dans l’espace intermédiaire constitué par la fosse, narrateur ou guide entraînant les spectateurs dans son univers, parlant à la première personne et ne se référant à rien d’autre qu’à lui-même.

C’est en 1975 que Kantor trouve la forme de son théâtre qu’il définit par la spectaculaire formule du « Théâtre de la mort », qui devient par la suite « Théâtre de l’amour et de la mort ». Sur la scène de ce théâtre macabre et grotesque, dans une explosion vitale de sons et d’images surprenantes, mannequins et fantômes du passé viennent se mêler aux vivants, l’acteur endosse la condition du mort tandis que Kantor lui-même met en scène sa clownesque agonie. Le face à face entre scène et salle met en valeur la fragilité du corps humain exposé à la mort : la mort est aussi celle du spectateur. Pippo Delbono, né en 1959, n’a pas connu Kantor, mais il a vu *Wielopole, Wielopole* à Bologne, expérience qui l’a alors bouleversé ; « mi era successo qualcosa », il m’était arrivé quelque chose, disait Pippo Delbono lors d’une rencontre avec les étudiants de l’Université de Bologne, à propos de cette représentation. Il y revient également dans *Mon Théâtre* : « J’ai vu *Wielopole, Wielopole* et ce qui m’a frappé c’est la manière dont j’ai été pris dans l’histoire de

¹ Tadeusz Kantor, « Qu’ils crèvent les artistes », revue de Tadeusz Kantor, in *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, Éditions du CNRS, 1993, p. 36.

² Tadeusz Kantor, « Aujourd’hui c’est mon anniversaire », in *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale, op. cit.*, p. 142.

³ « *Mon Théâtre*, c’est le livre d’un artiste qui fait du théâtre à la première personne ». Georges Banu, quatrième de couverture, in Pippo Delbono, *Mon Théâtre*, livre conçu et réalisé par Myriam Blœdé et Claudia Palazzolo, Actes Sud, 2004.

Kantor, une histoire qui m'était totalement étrangère »⁴. L'expérience esthétique le change : « Les spectacles qui m'ont le plus touché dans ma vie — les pièces de Kantor ou de Pina Bausch, par exemple — sont ceux qui m'ont profondément bouleversé, qui ont bouleversé mes repères. Je n'y ai pas toujours compris grand-chose, mais ils m'ont mis en état de crise »⁵. Et comme Kantor, Pippo Delbono imagine un univers théâtral fantastique, émancipé de la littérature, dans lequel il expose les corps « sans mensonge » de ses acteurs. Comme Kantor, il met en scène la mort qu'il défie par l'expression d'une fulgurante vitalité ; Pippo Delbono a rencontré la fille de Tadeusz Kantor, et celle-ci lui a confié avoir retrouvé un frère en lui : « credo che mio padre e Pippo siano due autori molto diversi tra loro, però in comune hanno un obiettivo : entrambi fanno teatro per combattere la morte »⁶ : le théâtre est une lutte et un défi lancé à la mort. Ainsi, Tadeusz Kantor et Pippo Delbono mettent en scène un théâtre à la première personne, qui se singularise par leur présence insolite sur la scène, un théâtre où parler de soi prend la forme d'un sacrifice : tous deux profanent ou sacrifient leur vie individuelle, au cours d'une cérémonie qui met en jeu la mort.

« Lire le théâtre avec la vie »⁷

Pippo Delbono qui s'ennuyait à l'école de théâtre qu'il fréquentait à Savona, comprit en rencontrant Ryszard Cieślak que le théâtre pouvait accueillir sa vie et son expérience personnelle. « J'ai découvert à quel point le théâtre pouvait toucher des lieux profonds, intimes. Ça n'avait rien à voir avec tout ce que je connaissais du théâtre, mais je pouvais intégrer cette découverte dans mon projet d'acteur. Parce que je me rendais compte que de cette manière, je pouvais y faire entrer ma vie, des choses qui m'appartenaient en propre », commente Pippo. « Il ne s'agissait plus de travailler sur le texte de quelqu'un d'autre ou d'incarner un personnage, mais de s'engager soi-même et peut-être aussi de se découvrir soi-même »⁸. Comme l'est souvent le récit autobiographique, le théâtre serait ainsi un processus initiatique, qui permettrait d'accéder à une meilleure connaissance de soi. Le premier spectacle de Pippo Delbono et Pepe Robledo est inspiré par leur vie et leurs

⁴ Pippo Delbono, *Mon Théâtre, op. cit.*, p. 195.

⁵ *Id.*, p. 151-152.

⁶ Pippo Delbono, in Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Florence, Barbès Editore, 2009, p. 97. *Trad.* Je crois que mon père et Pippo sont deux auteurs très différents l'un de l'autre, mais ils ont un objectif en commun : tous deux font du théâtre pour combattre la mort.

⁷ « Lire le théâtre avec la vie, c'était pour moi la seule manière d'en faire, du théâtre ». Pippo Delbono, *Récits de juin*, Actes Sud, 2008, p.73.

⁸ Pippo Delbono, *Mon Théâtre, op. cit.*, p. 23.

souvenirs : Pippo raconte son histoire, la mort de son ami Vittorio, la drogue, la souffrance d'un individu ; Pepe lit les lettres — véritables — que sa sœur lui écrivait pendant la dictature militaire en Argentine pour lui raconter les disparus, les bombes, pour l'enjoindre de ne pas revenir. Deux « histoires liées à la mort, à la violence, à l'abandon »⁹, qui se font écho, la souffrance d'un peuple et celle d'un individu.

Les autres spectacles mêlent eux aussi la vie individuelle aux évocations collectives. Dans *Il Silenzio*, la destruction de la ville se reflète dans celle d'un cœur, et Pippo Delbono lit ce poème de Giuseppe Ungaretti : « De ces maisons / Ne sont restés / Que quelques lambeaux de murs. / De tous ceux qui me correspondaient / Il ne reste pas grand-chose. / Mais dans mon cœur / Aucune croix ne manque. / C'est mon cœur / Le village le plus déchiré »¹⁰. Dans *Guerra*, Pippo met en parallèle ses souvenirs et ceux d'un rescapé de la guerre qu'il rencontre à Sarajevo, disant qu'il voulait « ouvrir une fenêtre sur les autres guerres, élargir le thème de la guerre intérieure, celle qui se livre à l'intérieur de soi, à celui des guerres qui se livrent entre les gens »¹¹. Sa rencontre avec le rescapé se transforme, dans le prologue du spectacle, en un récit croisé, un face à face entre la guerre des peuples et la guerre intérieure, la monstruosité collective que l'on regarde à l'extérieur, et la monstruosité individuelle que l'on découvre en soi :

« J'ai vu une ville entière en colère. J'ai vu les gens devenir des monstres ». Et moi : « Moi aussi j'ai vu les gens qui me regardaient comme si j'étais un monstre. Et toutes les choses se transformer en monstruosités. J'ai vu que je devenais un monstre. Que je pouvais tuer. Que je pouvais me tuer. Moi aussi j'ai eu peur, comme toi ». « Familles contre familles à Sarajevo. Frères contre frères à Sarajevo », il m'a dit. Moi j'étais seul avec toutes mes forces. On m'a dit : « Vous êtes déjà presque mort »¹².

De même, lorsque le théâtre Stabile de Turin propose à Pippo Delbono de faire l'ouverture de la saison autour de l'affaire ThyssenKrupp¹³, celui-ci lit ce fait divers, appartenant au monde extérieur, à travers sa propre vie, et confronte la folie collective de la société à sa propre folie, individuelle : « Je suis ainsi entré dans ce voyage au cœur de la folie, en apportant ma propre expérience, mon autobiographie puisque je suis pris, moi aussi, dans les filets de cette folie »¹⁴. Les autres spectacles sont également empreints de son histoire : « dans *Barboni* il y a

⁹ Pippo Delbono, *Récits de juin*, op. cit., p. 44.

¹⁰ Pippo Delbono, *Mon Théâtre*, op. cit., p. 155.

¹¹ *Id.*, p. 173.

¹² *Id.*, p. 167.

¹³ Le 6 décembre 2007, l'explosion d'un laminoir dans une usine du groupe de sidérurgie allemand ThyssenKrupp à Turin entraîne la mort de 7 ouvriers brûlés vifs.

¹⁴ Pippo Delbono, Entretien avec Jean-François Périer, programme distribué à Avignon, juillet 2009.

beaucoup d'éléments de mon histoire personnelle, c'est un peu le récit d'une guerre intérieure, une guerre pour ne pas mourir, une guerre contre mes propres démons »¹⁵.

Pippo Delbono garde toujours son nom dans ses spectacles, et n'interprète jamais de personnage ; les acteurs sont eux aussi nommés par leur prénom véritable, et peuvent également utiliser leurs souvenirs afin de construire certaines séquences, comme Nelson qui évoque par exemple sa vie dans *Esodo* : « Et voilà, je me souviens quand j'étais dans le Sud de la Floride. Très exactement à Fort Lauderdale, Hollywood, Denia, Davie, à la frontière entre Brower County et Dade County »¹⁶. Lui aussi parle à la première personne, pour raconter au public un souvenir personnel.

De même, lorsque Pippo Delbono s'inspire d'autres artistes, ou qu'il souhaite leur rendre hommage, il les évoque au travers de sa propre vie. Selon sa célèbre formule, Tadeusz Kantor ne joue pas Witkiewicz, il joue *avec* lui : Pippo Delbono lit sa propre vie dans Shakespeare ou Pasolini, y retrouve ses propres émotions.

La « pauvre chambre de l'imagination » de Tadeusz Kantor

Kantor montre sur scène les images de sa « pauvre chambre de l'imagination ». Denis Bablet, dans son étude sur *Qu'ils crèvent les artistes*, note que la chambre, lieu intime par excellence, est un lieu privilégié de Kantor : il joue en 1944 *Le Retour d'Ulysse* dans un appartement authentique, *Wielopole, Wielopole* se déroule dans la chambre imaginaire de son enfance, *Qu'ils crèvent les artistes* voit au contraire le futur de l'artiste mourant dans son lit au milieu des saltimbanques. Ce motif de la chambre, toujours selon Denis Bablet, aurait été en partie inspiré par *La Chambre commune* d'Unilowski, auteur polonais qui a marqué Kantor : comme lui, Unilowski raconte son agonie, et comme lui, il fut fasciné par Veit Stoss, alors qu'étant entré dans l'église Notre-Dame de Cracovie, après avoir imité sans succès le rituel gestuel chrétien — s'agenouiller, marcher à genoux —, il fut saisi d'une illumination : « Mais voilà qu'on a ouvert l'autel de Notre-Dame, les portes du triptyque de Veit Stoss, Unilowski a vu le ciel et s'est dit : c'est l'art »¹⁷.

Tadeusz Kantor manipule ses souvenirs afin de créer ses spectacles, et le caractère personnel de son théâtre se manifeste de plus en plus au cours des spectacles, comme le montre l'évolution des titres : si *La Classe morte* ne laisse rien présager d'autobiographique, *Wielopole, Wielopole* répète le titre de la ville où Kantor est né et met en scène les personnages de sa famille : son oncle le curé, qui

¹⁵ Pippo Delbono, *Mon Théâtre*, op. cit., p. 172.

¹⁶ *Id.*, p. 186.

¹⁷ Tadeusz Kantor, interview inédite par Denis Bablet, Cracovie, février 1985, cité par Denis Bablet, « *Qu'ils crèvent les artistes*, un spectacle en marche », in *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 45.

l'a élevé, son père parti à la guerre, sa mère sacrifiée, la grand-mère, deux tantes, les oncles. Les noms des membres de la famille de Kantor, tous morts, s'inscrivent dans le programme :

Voici ma grand-mère Katarzyna, / la mère de ma mère. / Celui-ci est son frère le Prêtre. Nous l'appelions l'oncle. Dans un instant il va mourir. / Là est assis mon père / le premier à gauche. / Il envoie son bonjour au dos de cette photo. / Date : 12 septembre 1914. / Dans un moment entrera ma mère, Helka. / Les autres sont les oncles et les tantes. / Tous, quelque part dans le monde, ont été finalement rejoints par la mort. / Oncle Karol... Oncle Olek... Tante Manka... Tante Jozka...¹⁸



Fig. 1: Andrzej et Teresa Wełmiński, Stanisław Rychlicki dans *Wielopole, Wielopole* de T. Kantor et Cricot 2 (Photo: Małgorzata Palka). Crédit photographique: Crikoteka.

¹⁸ Tadeusz Kantor, in « Wielopole, Wielopole », in *Tadeusz Kantor, I, Les Voies de la création théâtrale*, Éditions du CNRS, 1983, p. 195.

Les noms — Marian, Helka, Katarzyna, oncle Jozef, oncle Karol, oncle Olek et tante Manka — correspondent à ceux des réels membres de la famille de Kantor. Le nom de son père, Marian Kantor est également mentionné à plusieurs reprises au cours du spectacle : après la photo mortelle, le curé se lève de son « lit-broche » et annonce : « Marian Kantor », deux fois, en montrant du doigt l'un des soldats morts, prenant à témoin Kantor sur scène qui acquiesce et semble donner ainsi son aval à l'identification. Pendant le mariage, le prêtre prononce la traditionnelle formule de mariage, répétant les noms véritables des parents de Tadeusz Kantor : « Marian Kantor, est-il de votre libre volonté de prendre Elena Berger ici présente pour épouse ? » Plus tard, un des oncles jumeaux nous apprend que Marian Kantor est mort à la guerre, toujours en donnant son prénom réel :

- Où est le papier qui dit que Marian est mort à la guerre ?
- Il est mort ?
- C'est écrit sur le papier qui est arrivé hier¹⁹.

Même si le spectateur n'est pas censé connaître le prénom du père de l'artiste, il reconnaît le nom de famille de Kantor, il peut lire dans le programme : « Marian, le père », et procéder facilement à l'identification au cours du spectacle.

Dans *Qu'ils crèvent les artistes*, les membres de la famille sont moins nombreux : seule reste la mère. Mais Kantor se dédouble, et sa présence propre commence ainsi à prendre de l'importance. On lit en effet dans le programme : « La Mère », « MOI-en personne, auteur principal », « MOI-LE MOURANT, personnage théâtral », « L'AUTEUR du personnage théâtral du Mourant qui décrit sa propre mort », « MOI-lorsque j'avais six ans »²⁰. Trois images scéniques de Kantor se confrontent ainsi au Kantor « réel », au metteur en scène assis dans le coin. La famille s'éloigne, mais pour la première fois, Kantor n'est plus seulement l'auteur à la présence illégale, il se trouve représenté par ses acteurs, et commence à devenir quelque peu acteur lui-même.

Je ne reviendrai jamais suit ce parcours, et pour la première fois inscrit la première personne grammaticalement dans le titre du spectacle. Dans le programme, on retrouve encore « Moi-en personne » et « Moi-mannequin », accolés au nom de Kantor, et d'autres figures de la famille reviennent : le père, sous la forme d'un mannequin enchaîné, dont on annonce la mort, le rabbin et le curé, l'oncle musicien de retour de déportation. Ils sont accompagnés d'autres figures inventées par Kantor dans ses précédents spectacles : les évêques hassidiques d'*Où sont les neiges d'antan*, le joueur de cartes et le pendu de *Qu'ils crèvent les artistes*, la « lady anglaise » et l'acrobate de *La Poule d'eau* : ces figures appartiennent ainsi elles aussi au passé de Kantor, même si ce passé est artistique et non plus familial.

¹⁹ Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole*.

²⁰ Tadeusz Kantor, « Qu'ils crèvent les artistes », in *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 36.

Enfin, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* place Kantor au centre du spectacle, comme le montre le titre qui se réfère à un événement hautement personnel, intime et d'une banalité dérisoire : « tout ça sera centré sur moi », commente Kantor, « comme l'indique le titre : *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire...* Je récapitule, je fais un bilan... »²¹ La famille revient, inlassablement : c'est la liste des « chers absents », indiqués comme tels dans le programme : le père et son double, « un individu qui s'approprie le visage du père »²² (ce sont bien sûr les deux jumeaux), la mère, l'oncle Stasio, le musicien déporté, et enfin le curé de Wielopole. S'y ajoutent des anciens amis de Kantor, morts : Maria Jarema, peintre et complice du théâtre Cricot à ses débuts, Jonasz Stern, peintre et militant communiste. Le dédoublement de la figure de son père s'inspire de la réelle schizophrénie de ce dernier : « Mon père était schizophrène, il voyait son double partout », explique Kantor à Guy Scarpetta. « Parfois, pendant un repas, il se parlait à lui-même, comme s'il était en face de lui... J'ai transposé ça, sur scène, avec les deux jumeaux, qui se courent après, ne parviennent pas à se rattraper... J'ai dédoublé la figure de mon père, en somme... »²³ Kantor se dédouble lui aussi : un autoportrait, incarné par Andrzej Welminski, vient dédoubler le metteur en scène, et en donne une représentation théâtrale, le transformant en personnage de théâtre, ridicule et mal joué. Ainsi dans ce spectacle, pour la première fois un acteur « joue » et imite Kantor, prenant ses vêtements, son apparence et son discours, confrontant cette image théâtrale — même si elle est ratée — à la présence singulière du Kantor « en personne » illégal. Kantor prend ainsi de plus en plus d'importance au fil de ses spectacles, il est de plus en plus présent, passe du silence à la parole, de la présence à la représentation : « je me développe »²⁴, commente-t-il en compagnie de Denis Bablet.

Dans ce spectacle où les images se dédoublent et où l'illusion envahit la scène, la réalité intervient : on entend la voix du prêtre de Wielopole, la « vraie » voix du « vrai » prêtre de Wielopole enregistrée alors qu'il proclamait un discours en l'honneur de Kantor : le passé surgit ainsi également sous forme de fragments de réalité, traités comme des *ready-made*. Kantor avait encore installé sur une petite table, à côté de sa chaise, une photo de sa famille, sur laquelle il est présent indirectement : « Quant à ma mère, la photo l'a saisie à un moment où elle était

²¹ Tadeusz Kantor, « Ce qu'ils appellent la liberté », in Guy Scarpetta, *Kantor au présent*, Actes Sud / Académie expérimentale des Théâtres, 2000, p. 161.

²² Tadeusz Kantor, « Aujourd'hui c'est mon anniversaire », in *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 142.

²³ Tadeusz Kantor, « Ce qu'ils appellent la liberté », in Guy Scarpetta, *Kantor au présent*, Actes Sud / Académie expérimentale des Théâtres, 2000, p. 160.

²⁴ Tadeusz Kantor, Entretien avec Denis Bablet, in Denis Bablet, *Le Théâtre de Tadeusz Kantor*, CNRS / Audiovisuel, Arcanial, Ministère de la Culture, 1985.

enceinte de moi... Je suis présent sur la photo, donc en tant que fœtus... Le spectacle sera très autobiographique, très centré sur moi... Le premier acte, ce sera moi avant ma naissance... »²⁵.

Tadeusz Kantor et Pippo Delbono exposent ainsi des souvenirs personnels, s'exposent eux-mêmes, et de plus, sont sur scène, spécificité étrange de leur théâtre qui modifie et perturbe l'énonciation théâtrale. Cette présence est mystérieuse, et a des effets troublants, qui dévoient la réception : pour Brunella Eruli, la présence de Kantor ainsi que ses nombreux écrits ont fait écran au déchiffrement de ses spectacles²⁶. Kantor reconnaît lui-même qu'il peine à justifier sa présence en scène : « *Et de nouveau je suis « sur scène » / je n'expliquerai sans doute jamais / clairement et à fond cette « habitude » / ni à vous, ni à moi-même* »²⁷.

La scandaleuse présence de Tadeusz Kantor et Pippo Delbono sur la scène

Kantor est présent sur scène, alors qu'il semble ne rien avoir à y faire. Normalement, l'auteur est absent du spectacle, il peut à la rigueur se trouver dans la salle, caché au milieu des spectateurs, mais sa présence sur scène, s'il n'est pas acteur, est absolument saugrenue. Kantor parle de présence « illégale » : « Je suis un homme "privé", l'écrivain. Ce qui me plaît c'est que c'est une provocation pour le public : le metteur en scène devrait se cacher, il n'est pas nécessaire sur la scène. Je suis illégalement là-bas et ça me plaît parce que j'aime l'illégalité »²⁸. Il met l'accent sur l'intrusion de l'individuel dans l'espace public, l'exhibition scandaleuse du privé, hors des conventions théâtrales. La présence de Pippo Delbono sur la scène est parfois illégale elle aussi : dans *La Menzogna*, il se déshabille et se montre nu comme un ver, au milieu de la scène, face au public. Or, si la nudité de l'acteur Gianluca ne pose aucun problème, celle de l'auteur peut créer une polémique : « *mi spoglio nella "Menzogna", ma la mia decisione di mettermi nudo è stata difficile, perché il mio corpo nudo fa effettivamente scandalo* »²⁹, parce que Pippo Delbono est en même temps auteur et narrateur, présentateur de la soirée. La nudité d'un

²⁵ Tadeusz Kantor, « Ce qu'ils appellent la liberté », in Guy Scarpetta, *Kantor au présent*, op. cit., p. 159-160.

²⁶ Brunella Eruli, « Présence et absence : Kantor sur la scène », in Klucinskas et Walter Moser (dir.), *Esthétique et recyclages culturels, Explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2005, p. 98.

²⁷ Tadeusz Kantor, « Aujourd'hui c'est mon anniversaire », in *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 186.

²⁸ Tadeusz Kantor, « Kantor-présent », Entretien avec Anne Ubersfeld, *Théâtre/Public*, mai-juin 1981, in *Entretiens*, Carré, Esthétique, 1996, p. 58.

²⁹ Pippo Delbono, in Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, op. cit., p. 49. Trad. Je me déshabille dans *Le Mensonge*, mais j'ai eu du mal à prendre la décision de me montrer nu, parce que mon corps nu fait effectivement scandale.

acteur est devenue une scène fréquente dans le théâtre et la danse contemporains, elle lui est permise par la barrière de la fiction et l'accord tacite entre acteurs et spectateurs. En revanche aucune convention, aucun code théâtral n'autorise l'auteur du spectacle à se déshabiller sous nos yeux : lorsque c'est le metteur en scène qui se déshabille, ce dénudement prend un caractère réel et supprime la barrière de la fiction, abandonne les codes théâtraux, parce que le metteur en scène appartient à notre réalité. Toujours dans *La Menzogna*, on voit un strip-tease pornographique : pendant que l'actrice se déshabille, Pippo la suit et la harcèle, avec un air arrogant particulièrement détestable et vulgaire, et muni d'une lampe de poche il attire notre regard violemment sur son corps dont il éclaire les détails, dont le sexe. Cette action ne provoque aucune polémique ; en revanche, Pippo Delbono nu face à tous pose problème³⁰. Revenant sur cette question au cours d'une rencontre avec les étudiants de l'Université de Bologne, le metteur en scène disait que le scandale venait de sa position d'auteur / narrateur, de « la figura che non si deve spogliare »³¹ : c'est un peu, disait-il, comme s'il se déshabillait pendant cette rencontre universitaire. Pippo Delbono joue donc lui aussi d'une certaine illégalité, mêle privé et public afin de dérouter ou scandaliser son public, jouant de la destruction de la barrière entre illusoire et réel.

La présence illégale de Tadeusz Kantor a plusieurs effets. Tout d'abord, cette présence brise l'illusion et nous rappelle que nous sommes au théâtre, par la présence d'un auteur qui n'a aucun rôle : « Les acteurs jouent, jouent ; après ils jouent tellement que cela devient une illusion. Mais quand je me promène, je détruis l'illusion parce que je suis un homme privé, je suis comme quelqu'un qui serait apparu sur la scène pour dire : cela ne me plaît pas »³². Kantor a souvent un sourire malicieux lorsqu'il regarde ses acteurs se livrer au spectacle, et ainsi il brise l'illusion de manière joueuse ; Bernard Dort parle de son « regard amusé et démystificateur (ou démythificateur) »³³ qui nous convie à l'imiter. Dans ce cas de figure, la présence de Kantor est silencieuse et n'entre pas en contact avec le monde des acteurs.

³⁰ Parfois Pippo anticipe la possible polémique : avant une représentation à Bologne en avril 2010, il a évoqué une actrice allemande dont le nu faisait scandale dans l'après-guerre : l'actrice répliquait que deux ans après la guerre et les camps, il lui semblait déplacé de s'offenser d'un corps nu. A Bologne, Pippo a évoqué des récentes déclarations de Renzo Bossi (fils d'Umberto Bossi, dirigeant de la Ligue du Nord) contre les drogués et les homosexuels, et appelait au bon sens du public : si personne ne se révolte suite à ce type de déclaration, on ne peut non plus s'offusquer d'un corps nu sur la scène.

³¹ Trad. La figure qui ne doit pas se déshabiller.

³² Tadeusz Kantor, « Kantor-présent », Entretien avec Anne Ubersfeld, *Théâtre/Public*, mai-juin 1981, in *Entretiens*, op. cit., p. 58.

³³ Bernard Dort, « Un Théâtre des frontières », in Georges Banu (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*, Actes Sud, 1990, p. 26.

Parfois, le monde de Kantor / auteur et celui des acteurs entrent en contact, mais tout en restant sur deux plans différents : Kantor se compare souvent à un chef d'orchestre, et ses gestes peuvent commander le rythme du spectacle, les actions et gestes de acteurs, le départ de la musique. Les mondes communiquent, mais Kantor dirige ses acteurs, ils appartiennent ainsi à deux espaces différents. C'est ainsi que dans *Wielopole, Wielopole* d'un geste de sa part semblent s'ouvrir les portes de bois, qui au fond de la scène servent de passage entre vie et mort, coulisses et plateau. Ses gestes peuvent commander la mort des acteurs, et font par exemple s'écrouler le rabbin.

Cependant, si Kantor semble ainsi avoir le contrôle des mouvements accomplis sur scène, il donne également l'impression d'être dépassé par les acteurs : c'est du moins la sensation de Guy Scarpetta qui revient sur le paradoxe que constitue le statut de Kantor dans ses spectacles, affichant sa maîtrise sur les actions du plateau, « de façon distante, discrète, comme s'il se contentait de provoquer un déchaînement qu'il ne contrôlait pas entièrement (c'est du moins *l'impression* que sa présence suscitait) »³⁴. Il commande les acteurs, mais il semble aussi parfois être sensible physiquement aux actions irréelles de la scène. Ainsi, dans une scène de *Wielopole, Wielopole* où les soldats font mine de planter leur fusil dans le corps du curé, à chaque coup, Kantor fait un geste signifiant la souffrance, la crainte, la demande de grâce, comme s'il recevait lui-même le coup du fusil. Les soldats frappent le curé à trois reprises, et à trois reprises, Kantor manifeste d'un geste sa souffrance : les deux mondes communiquent.

Des narrateurs, entre salle et scène

Kantor et Pippo Delbono encadrent leurs spectacles. Au début de *La Classe morte*, Kantor est seul avec quelques mannequins, accoudé à un pupitre. Il quitte le plateau au cours de la dernière scène, alors que les acteurs parlent encore ; il est ainsi le premier à rejoindre les coulisses. Dans *Wielopole, Wielopole*, alors que le public continue à entrer dans la salle, Kantor est déjà présent ; debout, il fait asseoir les spectateurs, comme un employé du théâtre, puis aide un acteur à déplacer le lit-broche, comme un régisseur ; à la fin, il reste seul avec le musicien déporté pouilleux, plie la nappe sur la table de *l'Ultima cena*, suit le pouilleux et sort par la double porte de bois, en saluant le public d'un geste, finissant le spectacle. Il ouvre *Qu'ils crèvent les artistes* : il est au début seul en scène, assis dans son coin habituel, et d'un geste de sa part le spectacle commence : un acteur entre par la porte au fond de la scène. Kantor est le seul qui n'entre pas par cette porte, par laquelle tous les acteurs viendront sur scène : il est déjà là. À la fin du spectacle, il

³⁴ Guy Scarpetta, *Kantor au présent*, op. cit., p. 51.

quitte le plateau en même temps que les acteurs, par le fond, en saluant le public : il ouvre et clôt là encore le spectacle. Enfin, dans *Je ne reviendrai jamais*, Kantor est assis au début du spectacle et l'on entend dès les premières scènes sa voix *off*. À la fin du spectacle, les acteurs après avoir été « emballés » et recouverts d'un grand tissu noir, sortent par la porte du fond, lentement. On entend la voix *off* : « Tous, comme d'habitude / à la fin abandonnent la scène. / Je reste seul. / Avec ma JEUNE MARIÉE. / C'est ELLE qui achève le spectacle. / Je ne LUI sers que d'aide. / "Après vous !" / et : Je ne reviendrai plus jamais ici »³⁵. Par le pronom « elle », on peut comprendre aisément qu'il parle de la mort. La mariée, assise avec Kantor se lève pour rejoindre les acteurs : alors Kantor se lève aussi, regarde le plateau, inspecte les restes du « Grand emballage », et suit sa jeune mariée par la porte : il est le dernier à quitter le plateau, et referme la porte derrière lui, fermant par là le spectacle. La mention « ici » (« tu », en polonais), inscrit l'énonciation de Kantor-narrateur dans la réalité et l'espace du spectateur, même si l'on peut s'interroger sur le référent d'« ici » : le théâtre ? la salle ? la mort ? le passé ?

Pippo Delbono introduit lui aussi la plupart de ses spectacles, saluant les spectateurs et annonçant la pièce, se présentant ainsi comme le narrateur de l'histoire, celui qui va conduire les spectateurs dans son monde fictionnel : « Nello spettacolo io sono il Narratore, celui che all'inizio appare come il presentatore della serata. Meglio : sono un attore che a un tratto non è più attore, che entra ed esce dal gioco, il che risulta spiazzante »³⁶. Avant que ne commence *La Menzogna*, à Avignon, il arrive dans la fosse, venant de la salle comme un spectateur en retard, traverse la fosse et remonte par les escaliers pour arriver tout en haut de la salle : la plupart des spectateurs le perd de vue. Il s'adresse à ceux qui le cherchent du regard, en français : « Il ne faut pas me regarder », puis, ironiquement : « Regardez-là, monsieur, madame », « je vais parler en italien donc vous allez être obligés de regarder les sous-titres ». Sa présence est paradoxale, Pippo Delbono se mêle aux spectateurs, attire les regards en parlant tout en demandant l'inverse : l'énonciation et l'énoncé se contredisent.

Au début du spectacle, sa voix change parfois de tonalité, et vacille entre la voix « normale » avec laquelle il s'adresse directement au public, et la voix distanciée, posée différemment, qu'il utilise pour commencer à raconter une histoire. Ainsi, lors d'une représentation de *La Menzogna* à Bologne en avril 2010, il commence par évoquer une déclaration récente de Renzo Bossi, fils d'Umberto Bossi, dirigeant de la Ligue du Nord. Puis il conclut « Vabbè... buona sera » et prend le ton posé et

³⁵ Tadeusz Kantor, « Guide », « Je ne reviendrai jamais », in *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 113.

³⁶ Pippo Delbono, in Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, op. cit., p. 49. Trad. Dans le spectacle je suis le Narrateur, celui qui au début apparaît comme le présentateur de la soirée. Ou mieux : je suis un acteur qui parfois n'est plus acteur, qui entre et sort du jeu, ce qui est déconcertant.

distancié du narrateur pour lancer véritablement le spectacle : il annonce que dans la nuit du 5 au 6 décembre 2007, à Turin, 7 ouvriers sont morts dans un incendie. « Questo spettacolo parte da quel momento, parte da quel incendio. Grazie »³⁷.

Dans *Mon Théâtre*, il rappelle cependant que les situations changent d'un spectacle à l'autre : dans *Gente di plastica*, « Quand je dis bonsoir je suis déjà dans la cabine, dans le rôle de l'animateur radio. [...] si l'on veut, *Gente di plastica* commence d'emblée dans le factice, dans l'apparence de vérité » ; dans *Esodo* « J'arrive bien après le début du spectacle et j'interromps la fiction, mais je dis bonsoir pour souligner le fait que nous sommes ensemble, que nous allons faire un parcours d'émotions »³⁸. Sa présence sur scène est donc bien différente de celle des acteurs : il est le seul à parler de manière directe au public, usant de la première personne, encadrant le spectacle. Kantor et Pippo Delbono apparaissent alors comme des narrateurs, s'exprimant à la première personne, prenant en charge la narration du spectacle.

Dans *La Classe morte*, *Wielopole*, *Wielopole* et *Qu'ils crèvent les artistes*, la présence de Kantor est muette. En revanche, c'est par sa voix, enregistrée, que s'ouvre le spectacle *Je ne reviendrai jamais*, diffusée par un grand haut-parleur qui surplombe la scène. Kantor prononce un long discours à la première personne, discours étrange, car il commence à parler de lui en termes peu flatteurs : « Mesdames ! / Et Messieurs ! / D'où suis-je venu ? / J'étais toujours devant la porte / et... j'attendais. / Et maintenant je suis assis ! / Au milieu ! / Personnage important ! »³⁹ Il parle de lui à la première personne, et qualifie sa situation sur scène, telle que la voit le spectateur : il est effectivement assis — même s'il n'est pas au milieu —, et se qualifie comme un personnage important, ce qui est vrai : Kantor est devenu un des metteurs en scène les plus importants de son époque. Mais cette qualification est prononcée d'une façon dérisoire, avec ironie, et d'ailleurs les acteurs se moquent de lui. Il semble ensuite s'adresser aux spectateurs, usant de la deuxième personne du pluriel : « Vous allez Mesdames / et Messieurs / regarder / cela ! », comme un Monsieur Loyal ou un présentateur qui annonce le spectacle, puis parle aux acteurs : « Chers collègues, / Acteurs / Vous les acteurs / vous devez avoir des forces / et conserver une hygiène de vie / afin d'aller vers les hauteurs / raisonnablement et thérapeutiquement / au milieu des applaudissements »⁴⁰. Mais ces conseils sont étranges, ils ne veulent rien dire. Kantor conclut son absurde discours par de banales généralités : « Lorsque l'on est / très malheureux / tout à coup naît / en l'homme — / en ce déchet / une force prodigieuse ! / Il faut la / soigner. / D'abord / le malheur et

³⁷ Trad. Ce spectacle part de ce moment, part de cet incendie. Merci.

³⁸ Pippo Delbono, *Mon Théâtre*, op. cit., p. 196-197.

³⁹ Tadeusz Kantor, « Guide », « Je ne reviendrai jamais », in *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 83.

⁴⁰ *Id.*, p. 84-85.

ensuite / cette force. / Et en vérité / je n'ai rien d'autre / à dire »⁴¹. En concluant son discours par la curieuse constatation qu'il n'a rien à dire, Kantor suscite la réprobation des acteurs, venus de si loin, alors qu'il n'a rien à leur dire, alors que la communication entre eux s'avère impossible. De plus, pendant que l'on entend sa voix, Kantor « en personne » ne semble pas particulièrement intéressé par son propre discours : il l'écoute distraitement, et manifeste un certain ennui, prenant la tête dans ses mains, comme pour se dissocier de cette voix qui est pourtant la sienne.

Kantor, ainsi, parle à la première personne, grammaticalement, comme un narrateur, mais sa voix est toujours dissociée de sa présence scénique : il ne parle jamais directement, son corps est présent, mais sa voix est enregistrée, et s'exprime ainsi dans le passé. Son corps entre en confrontation avec la voix : la voix appartient au passé, et ne peut adhérer entièrement au corps qui se montre au présent. La voix *off* enregistrée se confronte à sa présence sur scène et jette un doute sur la source de l'énonciation. C'est à la fois Kantor qui parle et ce n'est pas lui, puisque la voix est indirecte. Pourquoi cette dissociation entre le corps et la voix ? C'est comme pour nous dire : celui-ci, que vous voyez, n'est pas le même que celui qui parle ; c'est une image de Kantor qui parle, image sans corps : nous entendons une énonciation sans sujet. Jean-Loup Rivière rappelle que la voix sans corps est comme un spectre :

L'ectoplasme du bavard, ce qui pourrait survivre à sa disparition, le signe d'une présence insaisissable, comme dans *l'île des voix* de Stevenson [...] Au fond, ce que dirait une voix désincarnée serait toujours réductible à l'impossible phrase prononcée dans le conte d'Edgar Poe par M. Valdemar passé de vie à trépas sous hypnose : « Je vous dis que je suis mort ». La fiction montre une des caractéristiques de la voix : il y a en elle une part d'énonciation impossible, quelque chose qui n'appartient pas au locuteur⁴².

« Je suis mort » : c'est bien cet énoncé impossible que l'on entend, de la voix de Kantor lorsqu'arrive sur la scène de *Je ne reviendrai jamais* le spectre de son père, qui revient sous la forme d'un mannequin ligoté à une croix où se trouve la simple inscription « morts » (en français), poussé par l'orchestre des blindés nazis. À l'apparition spectaculaire du pantin, la musique — un chant hébraïque — s'arrête, mais les soldats continuent de mouvoir leurs archets, mécaniquement, comme des robots, et c'est à ce moment dramatique que l'on entend la voix *off* énonçant cette phrase *impossible* : « Je suis mort le 24 janvier de l'année 1944 ». Ensuite, tout de suite après, on entend, toujours prononcé par une voix *off*, un communiqué, en allemand, à la froideur administrative macabre ; communiqué dont certaines phrases reviennent en écho, en boucle, qui confirment la mort et

⁴¹ *Id.*, p. 87.

⁴² Jean-Loup Rivière, *Comment est la nuit ? Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche, 2002, p. 79.

identifient le référent, le père : « Wir machen Ihnen bekannt / daß / Marian Kantor / den 24 Januar / des 44 Jahres / am Herzschlag / gestorben ist »⁴³. En 1944, Kantor monte *Le Retour d'Ulysse*.

Pippo Delbono s'exprime lui aussi à la première personne. Dans *Il Tempo degli assassini*, il commente son propre spectacle : « Ça c'est un spectacle expérimental, sur le thème de la jeunesse » et déclare : « Moi je suis aussi le metteur en scène »⁴⁴, associant ainsi explicitement acteur et metteur en scène, parlant à la première personne. Il pourrait ajouter qu'il est l'auteur : comme le narrateur autobiographique qui unit personnage, narrateur et auteur. Dans *Questo buio feroce*, Pippo Delbono utilise également la première personne dès la première phrase du spectacle dans laquelle il explique le titre : « Questo buio feroce è il titolo di un libro che ho trovato per caso in un villaggio in una terra lontana, la Birmania »⁴⁵. Mais lorsqu'on l'entend, on ne voit pas son corps, on ne voit pas l'énonciateur, le narrateur du spectacle, sa voix est pendant une bonne partie du spectacle dissociée de son corps ; comme chez Kantor, la voix est coupée de sa source, séparée du locuteur. De même, dans la première séquence montrant des chaises d'hôpital et des patients attendant sous une avalanche de numéros, sur la scène d'une blancheur aveuglante, la voix se refait entendre, la première personne est encore utilisée : « Come in quella stanza dove aspetto per ore che qualcuno chiami il mio numero. La stanza della risonanza, la stanza dei prelievi dove aspetto che qualcuno conservi il mio sangue. Il mio nome »⁴⁶. Au même instant, une pochette de sang descend sur scène, comme une illustration du discours personnel de l'auteur / narrateur, qui vient rejoindre le plateau et s'asseoir sur l'une de ces chaises lugubres. Il donne cependant peu d'indications permettant d'identifier qui est à la source de la première personne : lui ? Harold Brodkey ? Un mélange des deux ? Par exemple lorsqu'il parle de sa terre (« la mia terra è una specie di orrore »), on ne sait à quel pays il se réfère ; il ne dit jamais rien de spécifique, et son discours pourrait être prononcé par quiconque approchant de la mort. À la fin du spectacle la voix rejoint le corps de l'auteur, parlant au micro sur scène ; mais là aussi le discours reste général et ne permet pas d'identifier un individu.

⁴³ Tadeusz Kantor, « Guide », « Je ne reviendrai jamais », in *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 96. Trad. Nous vous informons que Marian Kantor est mort le 24 janvier de l'année 1944, d'une crise cardiaque.

⁴⁴ Pippo Delbono, *Il Tempo degli assassini*.

⁴⁵ Pippo Delbono, *Questo buio feroce*. Trad. *Ces ténèbres sauvages* est le titre d'un livre que j'ai trouvé par hasard dans un village dans une terre lointaine, la Birmanie.

⁴⁶ *Id.* Trad. Comme dans cette pièce où j'attends pendant des heures que quelqu'un appelle mon numéro. La salle de la résonance magnétique, la salle des prélèvements où j'attends que quelqu'un conserve mon sang. Mon nom.

Des acteurs

Pippo Delbono est indiscutablement acteur ; mais il semble que Kantor, petit à petit, le devienne également à sa façon. Brunella Eruli considère que dans *Qu'ils crèvent les artistes*, Kantor se présente à travers des doubles : l'enfant et les jumeaux, mais aussi Veit Stoss, vêtu d'une écharpe et d'un chapeau, accessoires chers à Kantor ; puis dans *Je ne reviendrai jamais*, elle analyse la présence de Kantor comme la « représentation d'une réalité disparue dont il ne reste aucune trace. Dès lors Kantor ne sera plus l'observateur de son imagination au travail, mais un acteur qui a un texte précis à réciter et des mouvements parfaitement définis et réglés à accomplir sur scène »⁴⁷, prononçant un texte, confrontant sa présence à celle de ses doubles. Kantor devient acteur :

La raison de ma présence n'est pas seulement de jouer le rôle de destructeur de l'illusion. Je me suis rendu compte que je suis un peu acteur et que cela est nécessaire pour que la pièce, pour que le spectacle soit plein. Qu'est-ce que je fais ? Je suis celui qui fait entrer les acteurs. Et tantôt, je suis satisfait, tantôt je ne suis pas content, et même, de temps en temps, je suis furieux. Alors, le spectateur a l'impression que je joue le rôle de l'auteur ; dans les pièces des futuristes, l'auteur insatisfait de l'action commençait à vociférer. Dans *La Baraque foraine* de Blok, l'auteur interrompt l'action parce qu'il ne reconnaît plus sa pièce. Voilà mon rôle. Je suis un peu acteur, spécialement dans le dernier spectacle *Qu'ils crèvent les artistes !* : je fais entrer toute une bande de gens qui, dès qu'elle est sur scène, se conduit comme si elle ne tenait pas compte de ma volonté. Je deviens celui qui est dans les mains des acteurs. Voilà, cela est mon rôle : je suis un peu acteur. Voilà la nouvelle interprétation de ma présence sur scène⁴⁸.

Kantor est ainsi à la fois l'auteur et celui qui le représente, il est « dans les mains des acteurs » qui le maltraitent, lui nient son identité, ne le reconnaissent pas. Les images du passé lui sont hostiles, et les acteurs, comme les morts qui reviennent dans les rêves, ne reconnaissent pas leur source : « Endormis, nous rencontrons des personnages qui nous furent très proches et qui, brusquement, on ne sait pourquoi, se comportent comme s'ils ne nous avaient jamais connus, comme s'ils étaient devenus des É T R A N G E R S »⁴⁹. Cette déclaration de Kantor évoque Proust, lorsque le narrateur rêve de sa grand-mère morte : il la cherche, mais il a peur qu'elle ne le

⁴⁷ Brunella Eruli, « Présence et absence : Kantor en scène », in Klucinkas et Walter Moser (dir.), *Esthétique et recyclages culturels, Explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2005, p. 135.

⁴⁸ Tadeusz Kantor, « Le sceau de Kantor », Entretien pour une émission de télévision suisse, 1986, in *Entretiens*, op. cit., p. 16-17.

⁴⁹ Tadeusz Kantor, « La Classe morte », « La partition scénique », in *Tadeusz Kantor, I, Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 80.

« reconnaisse » plus, et il ne la retrouve pas : « je savais pourtant qu'elle existait encore, mais d'une vie diminuée, aussi pâle que celle du souvenir »⁵⁰. Proust compare le passage de la veille du monde du sommeil au franchissement du Léthé, le fleuve de l'oubli : à la fin de *Je ne reviendrai jamais*, la Poule d'eau se change en Charon, dans une « baignoire / en Barque transportant / les morts vers / l'autre rive du Léthé »⁵¹. Or, le passage du fleuve de l'oubli condamne toute reconnaissance, et empêche les morts, dans nos rêves, de nous reconnaître : expérience que vit Ulysse dans *L'Odyssée*, lorsque Tirésias évoque pour lui les morts. Cette impossible reconnaissance, comme chez Proust, montre le travail du temps, évoque un Kantor passé qui n'existe plus, mêle un Kantor mort à celui qui est sur scène au présent. Ainsi, lorsque Kantor est « un peu acteur », son image sur scène nie et met en cause son modèle.

Des spectateurs

Lorsque Kantor et Pippo Delbono sont sur scène, leur statut change, et on ne sait dans quel espace ils se meuvent : celui des acteurs ou celui des spectateurs, celui de la réalité, ou celui de l'illusion. Pippo Delbono et Kantor sont dans un espace intermédiaire entre scène et salle, à la frontière :

*Mais à vrai dire, ce n'est pas « sur scène » / mais à la frontière. / Devant moi : la salle, / vous Messieurs et Mesdames, soit (selon mon vocabulaire) la Réalité, derrière moi, ce qu'on appelle la Scène / et dans mon vocabulaire remplacée par les mots : Illusion, Fiction, / ... je ne penche / ni d'un côté / ni de l'autre, / avec inquiétude je regarde / et jette un œil / une fois vers l'un / une fois vers l'autre / une fois vers vous / et tout de suite après vers cette... / Magnifique résumé / de ma Théorie et de ma Méthode*⁵².

⁵⁰ Marcel Proust, « Sodome et Gomorrhe », *À la Recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 760-761.

⁵¹ Tadeusz Kantor, « Guide », « Je ne reviendrai jamais », in *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 109.

⁵² Tadeusz Kantor, « Aujourd'hui c'est mon anniversaire », in *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 186. Ce discours, dans le guide se trouve à la fin de l'Acte I. Dans la captation du spectacle, en l'absence de Kantor, il ouvre le spectacle par un enregistrement de la voix de Kantor, moitié français et moitié polonais. Le texte entendu est très légèrement différent : « Me voilà de nouveau sur scène. Je crois que je n'expliquerai jamais cela jusqu'au bout, ni à vous, ni hélas à moi. Pour dire vrai je ne me trouve pas sur scène, oh non, jamais, mais à la frontière. Devant moi, vous mesdames et messieurs, c'est-à-dire selon mon vocabulaire la réalité. Derrière moi ce qu'on appelle la scène, là-bas, dans mon vocabulaire défini plus précisément illusion, fiction. Je ne penche pas ni d'un côté ni de l'autre. Une fois vers vous, une fois là vers cette scène, une fois du côté de la réalité et l'autre fois du côté de la fiction. Quel magnifique résumé de ma théorie et de ma méthode ! » Tadeusz Kantor, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, réalisation Stanislaw Zajackowski, Telewizja Polska, 1991.

Pippo Delbono est lui aussi souvent dans l'espace intermédiaire de la fosse, entre salle et scène, ni vraiment spectateur, ni vraiment acteur. Il arrive en général par la salle, alors que les acteurs entrent par le fond de la scène. Au début de *Il Tempo degli assassini*, alors que la salle est encore allumée, il regarde le public et va s'asseoir parmi les spectateurs. Il croise les jambes, change de position plusieurs fois comme un spectateur distrait dont l'attention n'est pas captée. Plus loin, au cours du spectacle, il cherche sa petite poupée, ses lunettes, une paire de clés et pose ces questions au public, descendant de nouveau dans la fosse ; plus loin encore, il descend dans le public avec un petit pantin de bois qu'il fait bouger sur la chanson d'*India Song* que chante Jeanne Moreau.

Par sa présence, il accompagne parfois les émotions du public. En présentant *Barboni* en Egypte, pour s'adapter aux repères culturels des femmes, il a légèrement transformé une séquence dans laquelle Marina et Elena luttent vêtues de maillots très courts, il leur a fait mettre des costumes un peu plus couvrants, et surtout a anticipé la scène en montrant qu'il partageait le scandale des spectateurs : « Je me suis mis du côté du public, j'ai essayé de partager et d'éprouver ses sentiments, comme si j'étais moi aussi scandalisé et, au moment de l'entrée des lutteuses, je me suis caché les yeux avec la main. [...] C'est donc important pour moi de montrer des choses différentes, mais d'accompagner le public dans ce processus »⁵³. La modulation de la distance entre salle et scène contribue à modifier la perception du spectateur et ses émotions.

Pippo Delbono compare cette présence à celle du chœur dans la tragédie antique :

Spesso nei miei spettacoli inizio salutando il pubblico : « Buonasera », « Buonasera, siamo qui ». E adesso dove andiamo ? S'inizia insieme un viaggio. Però partiamo dal Narratore, come accade nella tragedia greca. Anche lì c'era una figura che stava tra il pubblico e quello che succedeva in scena⁵⁴.

Le chœur est entre le public et la scène, spectateur impuissant de la tragédie, « ce personnage parfois si essentiel, des *Perses* aux *Choéphores*, qu'il devient chez Eschyle le vrai protagoniste, celui qui dit "nous" aussi bien que "je" dans la même phrase », ainsi que le définit Nicole Loraux, favorisant « chez le spectateur, un va-et-vient entre l'affect individuel, la réaction collective et le sentiment diffus d'une autre appartenance »⁵⁵.

⁵³ Pippo Delbono, *Mon Théâtre*, op. cit., p. 164-166.

⁵⁴ Pippo Delbono, in Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, op. cit., p. 86. Souvent dans mes spectacles je commence en saluant le public : « Bonsoir », « Bonsoir, nous sommes ici ». Et maintenant où allons-nous ? On commence ensemble un voyage. Mais le point de départ est le Narrateur, comme dans la tragédie grecque. Là aussi il y avait une figure entre le public et ce qui se passait sur scène.

⁵⁵ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, Gallimard, 1999, p. 132.

Les auteurs, en regardant leur création, pourraient être ainsi des figures métathéâtrales du spectateur, des relais. Parlant des figures de spectateur sur scène, Marie-Madeleine Mervant-Roux évoque dans *L'Assise du théâtre, Pour une étude du spectateur*, les « boîtes optiques » de Strehler, Chéreau ou Lassalle, et reprend à Louis Marin l'expression des figures de « bords de scène »⁵⁶ : un personnage, important ou mineur, se détache des autres, se tient en retrait, étranger à un univers qui ne semble pas être le sien. Elle donne l'exemple de la place d'Horatio dans *Hamlet* mis en scène par Patrice Chéreau : Horatio circulait à la limite du dispositif, occupait une série de postes d'observation autour de la zone centrale (au lointain, côté cour, côté jardin, au bord du plateau côté salle), et envahissait plus particulièrement les positions latérales plus proches du public. Jean-Pierre Sarrazac, dans *Jeux de rêve et autres détours*, remarque qu'avant Brecht les dramaturges inventent une forme de distanciation en confrontant l'action à un « regard étranger », sujet non intradramatique mais para ou extra-dramatique⁵⁷, étranger au drame et qui ressaisit la vie. Il analyse la figure de l'Étranger dans quatre pièces : *La Dame de la mer* d'Ibsen, *Le Maître de Jullien*, *Intérieur* de Maeterlinck, *La Maison brûlée* de Strindberg : tour à tour étranger dans le drame et étranger au drame, observateur, enquêteur, proche du Messenger antique.

Marie-Madeleine Mervant-Roux rappelle également que dans la tragédie grecque, aux regards du public se mêle celui du chœur qui regarde et exprime ses réactions face à l'action. Pour elle, ce qui a disparu avec le chœur, ce n'est pas le rapport interne à la salle, mais un certain type de rapport que l'on peut qualifier de collectif⁵⁸. Elle décrit trois principaux types de figures spectatrices qui apparaissent au cours de l'histoire :

- la première appartient à l'espace dramatique mais se meut dans un territoire particulier, dissocié de la zone principale et perçu comme intermédiaire entre cette dernière et la salle. Ce sont les chœurs et les narrateurs.

- la deuxième est représentée par les personnages qui à l'intérieur de l'espace dramatique ont le rôle de témoins : les bouffons, Arlequins, Sganarelle, les confidents.

- la troisième catégorie, « métathéâtrale », correspondrait aux figures spectatrices à l'intérieur de la fiction, comme dans *Hamlet* par exemple, formes du « spectateur vu », selon la formule d'Elie Konigson⁵⁹.

Pippo Delbono et Tadeusz Kantor appartiendraient à la première et à la troisième catégorie, tantôt à la frontière entre l'espace dramatique et la salle, tantôt sur scène, spectateurs de leur création, dont la présence modifie les réactions du public.

⁵⁶ Louis Marin, « Le cadre de la représentation », in *Les Cahiers du MNAM*, n° 24, été 88, p. 70.

⁵⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêve et autres détours*, Circé, collection Penser le théâtre, 2004, p. 45.

⁵⁸ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Éditions du CNRS, 1998, p. 24.

⁵⁹ *Id.*, p. 25-26.

Un théâtre autobiographique ?

Kantor et Pippo Delbono entremêlent ainsi les figures de l'acteur, de l'auteur, du narrateur et du spectateur, utilisent des éléments autobiographiques, mêlent l'art et la vie. Tous deux s'expriment à la première personne : sur scène, ils disent « je », comme les narrateurs d'une autobiographie. Peut-on dire qu'ils construisent un théâtre autobiographique ? Comme Rousseau, pionnier du genre autobiographique, Kantor dit qu'il se confesse : « Dans mon / Sombre Trou / — j'appelle ainsi mon atelier — / dans ma / Pauvre Chambre de l'Imagination / sans cesse je me confesse. / Impudiquement / Quel Théâtre ! »⁶⁰. Ailleurs encore il reprend ce terme de confession :

Mes spectacles / *La Classe morte* / *Wielopole, Wielopole* / *Qu'ils crèvent les artistes* / et ce dernier / *Je ne reviendrai jamais* / sont tous des confessions personnelles. / Confession personnelle... / Genre rare et insolite aujourd'hui. / À notre époque / celle d'une vie de plus en plus collective [...] Je veux aujourd'hui trouver la raison de ma passion maniaque pour ce genre⁶¹.

Kantor évoque ainsi le genre autobiographique de la « confession personnelle ». « D'emblée tout laisse croire que Kantor propose un théâtre personnel », constate Georges Banu, « Un théâtre autobiographique... où le fait même de se remémorer sa vie apporte une qualité autre, une différence »⁶². Bernard Dort, dans son article « Un théâtre des frontières », parle de « dramaturgie à la première personne » et considère que les spectacles de Kantor relèvent d'une « fiction autobiographique », que souligne la présence constante de Kantor sur scène⁶³.

Le genre autobiographique a été défini par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* en 1975 comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁶⁴. En 1986, il complète cette définition du pacte : « J'appellerai nom réel un nom propre de personne que je lis en pensant qu'il désigne une personne réelle qui porte ce nom. Ce nom peut être le nom d'état civil, un pseudonyme, un surnom »⁶⁵. Philippe Lejeune parle de « pacte » : le narrateur d'une autobiographie s'engage à raconter sa vie en disant la vérité. Il fait un pacte, un contrat avec le lecteur fondé sur la vérité de ce qui est narré : le lecteur doit croire que ce qu'il lit correspond à une vérité extérieure à la fiction. Rousseau dans ses

⁶⁰ Tadeusz Kantor, « Les Défis artistiques », in Georges Banu (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*, op. cit., p. 115.

⁶¹ Tadeusz Kantor, « Carnet de notes », in *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, p. 121-122.

⁶² Georges Banu, « Le narrateur et le waki », in Georges Banu (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*, op. cit., p. 74.

⁶³ Bernard Dort, « Un théâtre des frontières », in Georges Banu (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*, op. cit., p. 25.

⁶⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, [1975], Points Essais, Seuil, 1996, p. 14.

⁶⁵ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, 1986, p. 47.

Confessions s'engage à ne rien taire, et après le pacte avec le lecteur, commence son texte en donnant son état civil : « Je suis né à Genève en 1712, d'Isaac Rousseau, citoyen, et de Suzanne Bernard, citoyenne »⁶⁶. On croit à l'adéquation entre cette information et la date de naissance de l'écrivain, que l'on peut contrôler par ailleurs : et ainsi, on croira tout ce que Jean-Jacques Rousseau raconte. Le pacte autobiographique entraîne habituellement l'identité entre l'auteur et le narrateur-personnage.

La notion d'autobiographie pose cependant problème au théâtre. Anne Coudreuse se demande s'il est possible de parler de théâtre autobiographique « sans risquer l'incohérence ou l'aporie », car le régime dramatique s'oppose au récit rétrospectif, tandis que la « double énonciation et le cadre temporel de la représentation théâtrale, au présent, impliquent une autre inscription des écritures de soi »⁶⁷. Le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis propose une entrée « théâtre autobiographique » dans laquelle l'auteur souligne pourtant lui aussi que le théâtre autobiographique semble impossible : « Cette définition [de l'autobiographie par Philippe Lejeune] semble rendre impossible le genre du théâtre autobiographique, puisque le théâtre est une fiction présente assumée par des personnages imaginaires qui diffèrent de l'auteur et ont d'autres soucis que de raconter sa vie »⁶⁸. Il distingue les textes dramatiques autobiographiques, où « l'écriture ramène sans cesse à elle, à travers les différentes voix des personnages, le moi obsessionnel de l'auteur »⁶⁹, et les performances scéniques. Il cite trois formes d'« autobiographique scénique » : le récit de vie, la confession impudique et le jeu avec l'identité. Le récit de vie, où un acteur-auteur s'exprime à la première personne pour raconter sa vie passée, est illustré par Philippe Caubère : dans *Le Roman d'un acteur*, Caubère s'interprète lui-même ainsi que tous ceux qui l'ont accompagné dans son itinéraire théâtral et se raconte, seul en scène — même s'il emprunte un pseudonyme, celui de Ferdinand Faure et passe ainsi du « il » au « je »⁷⁰. La confession impudique s'attarde sur les

⁶⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, tome I, Livre de poche, 1972, p. 6.

⁶⁷ Anne Coudreuse, « Un théâtre autobiographique ? », in Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Le Propre de l'écriture de soi*, Téraèdre, p. 83.

⁶⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, 1996, p. 361.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ « C'est une énigme. Je suis vraiment un acteur, enfin je le crois. Alors j'ai tout autant envie de jouer ma vie que de me planquer derrière un rôle. Le destin en aura décidé autrement. J'éprouve une motivation immense que je n'avais pas à l'origine : faire vivre ma mère. Le manque joue avec le temps : elle est morte au moment du tournage de *'Molière'*. Elle qui a passé sa vie à se demander ce que je faisais, même si ça la rassurait un peu de me savoir au Soleil, n'a pas vu la première chose qui aurait pu nous permettre de renouer avec notre amour d'enfance. En fait Ferdinand cherche à plaire à sa mère, qui admirait de Gaulle, Mauriac et Gérard Philipe... Les deux premiers mois de travail ont été formidables, un peu comme lorsqu'on sort du grenier tous ses trucs d'enfance. Je revivais cette époque où j'ai improvisé ma vie, où alors brusquement le monde m'appartenait. A présent, le travail est obsessionnel : je reste dix fois sur la même phrase, et elle n'est pas innocente ! Mais il ne faudrait pas que tout ça devienne trop lourd. Le but n'est pas d'être fou, mais heureux, et de comprendre pourquoi un gamin de 14 ans a eu besoin de faire du théâtre ». Philippe Caubère, « Je voulais être Gérard Philipe », *Le Nouvel Observateur*, semaine du 29 juin 2000.

aspects poignants et dérangeants que peut prendre le dévoilement de l'intime : « le fait de savoir que l'acteur est séropositif et qu'il joue les derniers moments de sa vie confère à la confession une vérité poignante, mais au prix d'un vif malaise chez le spectateur »⁷¹. Enfin, le jeu avec l'identité, illustré par Spalding Gray ou encore Pirandello conduit à « remettre en question l'alternative absolue entre moi authentique et moi joué, à placer le sujet dans un jeu permanent de rôles et de miroirs »⁷².



Fig. 2: Tadeusz Kantor dans la cour de la Cricothèque à Cracovie, 1987.
(Photo: Daniel Simpson). Crédit photographique: Cricoteka.

Martine de Rougemont consacre également quelques pages au théâtre autobiographique dans les *Mélanges pour Jacques Scherer* : elle prend tout d'abord l'exemple d'un spectacle de Bob Wilson où ce dernier parle à la première personne,

⁷¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 362.

⁷² *Ibid.*

sur scène, racontant des expériences personnelles ; mais après l'entracte, il est remplacé par une danseuse, Lucinda Childs, qui répète le même texte, jetant un doute sur la source de l'énonciation. Le deuxième exemple évoque les performances de Spalding Gray qui improvise sur un canevas, la découverte de la vie sexuelle et de la mort à quatorze ans, « sur la limite, entre la confession (ou la conférence) non-théâtrale et la "performance" »⁷³. Spalding Gray met en scène avec la troupe expérimentale Wooster Group trois moments ou aspects de son enfance, *Three Places in Rhode Island*, puis choisit le monologue personnel. « Mais glissant de l'autobiographie vers le vécu, de l'histoire vers le moment présent, tournant le dos au théâtre dans la mesure où la représentation est répétable, mais par lui seul, seul détenteur de sa propre mémoire, Spalding Gray illustrerait un double échec du théâtre autobiographique, comme théâtre et comme autobiographie »⁷⁴. Elle considère que le seul exemple de théâtre autobiographique est le *Drame de la vie ; contenant un Homme Tout-Entier* de Rétif de la Bretonne, transposition dramatique de son autobiographie *Monsieur Nicolas* : « Voici, Lecteur, l'Ouvrage le plus extraordinaire qui ait encore paru ! Il est unique en son genre. Publier la VIE d'un Homme ; la mettre en drame, avec une vérité, qui le fait agir, au lieu de parler, c'est une entreprise hardie, qui n'a pas encore été tentée... »⁷⁵ Cependant Restif de la Bretonne n'est pas présent sur scène, son drame est littéraire et écrit, et ne peut être comparé au théâtre à la première personne de Kantor ou Pippo Delbono.

Dans l'ouvrage collectif *Le Propre de l'écriture de soi*, plusieurs cas de théâtre autobiographique sont évoqués : Françoise Leborgne analyse le drame de Rétif de la Bretonne ; Sylvain Ledda choisit de se pencher sur un autre exemple de théâtre jouant de l'intime, le théâtre de Musset qui relève selon lui d'une forme d'« autofiction dramatique » démontrant que « le théâtre peut devenir le lieu possible d'une écriture de soi "hors de soi" »⁷⁶. Des éléments du vécu de Musset affleurant dans les dialogues, les personnages et les actions, l'auteur nous offrirait son autoportrait ; Octave et Coelio, personnages des *Caprices de Marianne*, exprimeraient par exemple les deux aspects opposés de sa personnalité, tandis que Fantasio apparaîtrait comme un double du dramaturge, qui « dirige l'intrigue, l'invente, la renouvelle, la crée »⁷⁷. Enfin Geneviève Jolly étudie *L'Atelier* de Jean-Claude Grumberg et *Théâtres* d'Olivier Py, pièce dans laquelle Py met en scène un personnage appelé

⁷³ Martine de Rougemont, « Notes sur le théâtre autobiographique, » in *Mélanges pour Jacques Scherer*, Dramaturgies Langages dramatiques, Librairie A.-G. Nizet, 1986, p. 113.

⁷⁴ *Id.*, p. 114.

⁷⁵ Restif de la Bretonne, *Le Drame de la vie contenant un homme tout entier*, Imprimerie nationale, Collection Le Spectateur français, 1991, p. 31.

⁷⁶ Sylvain Ledda, « Alfred de Musset, ou les diffractions du moi romantique », in Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Le Propre de l'écriture de soi*, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁷ *Id.*, p. 95.

« Moi-même » et le théâtre qu'il appelle « le bourreau ». Cependant, il s'agit là encore de théâtres écrits, littéraires, à l'énonciation différente de celle de Kantor et Delbono, qui, à la différence de Musset ou d'Olivier Py, se présentent sur scène, face au public, assumant une énonciation théâtrale à la première personne.

La présence sur scène de Kantor et Pippo Delbono comme narrateurs pourrait précisément permettre d'inventer une nouvelle énonciation spécifiquement théâtrale et compatible avec le genre autobiographique. Georges Banu considère que la présence sur scène de Kantor pourrait se voir comme une sorte d'équivalent au théâtre de la première personne de *La Recherche du temps perdu* : Kantor serait un narrateur qui se montre comme tel en apparaissant sur scène.

Kantor invente un mode de narration du passé avec du vivant, tout comme Proust découvrait une technique d'écriture lui permettant d'ériger la mémoire en matière épique. Dans ce sens on pourrait dire que le Théâtre de la mort est le pendant concentré de *La Recherche*. Si, dès ses débuts, Kantor, dans l'esprit des avant-gardes, anima la scène, il devient tardivement l'équivalent du « narrateur » proustien, et dès lors son *Wielopole* retrouvé acquiert la réalité mnémonique de Combray.⁷⁸

En cela, pour Georges Banu, Kantor rejoint la structure du nô ; par sa position marginale sur scène, il est comme le waki, « personnage médiumnique dont les pouvoirs ressuscitent les héros défunts ». La présence de l'auteur / narrateur permet également d'authentifier les images de son passé, comme l'identité entre narrateur et auteur contribue à authentifier le récit autobiographique. Anne Ubersfeld considère ainsi que Kantor présent se montre comme « Grand Organisateur » garantissant la vérité des images de la scène :

C'est la présence de Kantor, sur scène, non pas en tant qu'acteur, ni en tant que metteur en scène (un metteur en scène, d'abord, c'est toujours absent), mais en tant que Grand Organisateur, Grand Proférateur, Grand Prêtre du rituel d'Évocation — c'est sa présence qui garantit la vérité de ce qu'on voit : pas seulement parce qu'il apporte une garantie subjective, que ces morts sont ses morts à lui, mais parce qu'il produit par son rôle de premier spectateur un effet de théâtre dans le théâtre qui garantit la vérité de ce qu'on voit, par un retournement des signes : ce qui est objet de la dénégation devient vérité, passant par le regard du spectateur sur scène.⁷⁹

De même Brunella Eruli considère-t-elle que dans *Wielopole, Wielopole*, premier spectacle où Kantor use d'un matériel autobiographique, sa présence en fait « le témoin et le garant de la réalité des événements présentés sur la scène » :

⁷⁸ Georges Banu, « Le Narrateur et le waki », in Georges Banu (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*, op. cit., p. 75.

⁷⁹ Anne Ubersfeld, « Kantor ou la parole de la mort », *La Mort dans le texte*, Colloque de Cerisy, sous la direction de Gilles Ernst, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 262.

« dans *Wielopole*, la référence autobiographique et le registre de la confession intime justifient la présence de Kantor sur scène, qui devient ainsi l'auteur et le spectateur de sa propre histoire ; par là, sa présence perd tout son caractère de clandestinité et, au contraire, cautionne la construction et le fonctionnement de l'espace scénique »⁸⁰.

Brunella Eruli et Anne Ubersfeld insistent toutes deux sur le regard de spectateur de Kantor. Au cours de son entretien avec Philippe du Vignal, Kantor dit que la scène de l'agonie dans *Qu'ils crèvent les artistes* montre l'artiste « en train de se voir mourir. En fait, c'est moi qui suis en train de mourir dans X années ; je suis à la fois le personnage du mourant et le petit garçon de six ans. Mais tu l'as vu, je suis aussi là, vivant sur la scène comme dans mes autres spectacles, incarnant donc le passé, le présent et... le futur. Dans *Qu'ils crèvent les artistes !* le personnage le plus important, c'est le *temps* »⁸¹. Lui aussi met l'accent sur la réflexivité que provoque sa présence en tant que spectateur : ce qui compterait avant tout, dans la présence de Kantor, ce serait son statut non d'auteur, narrateur ou acteur, mais le fait qu'il soit spectateur : qu'il contemple, impuissant, sa propre mort, la profanation et le sacrifice de sa vie individuelle.

Il semble difficile de qualifier d'autobiographiques, au sens où Philippe Lejeune définit ce terme, les créations de Kantor et Pippo Delbono, qui ne se livrent pas sous la forme d'un récit ; s'ils livrent des images de leur intimité, ils ne mettent pas l'accent sur le développement de leur personnalité : il est impossible de définir le caractère psychologique de Kantor ou de Pippo, et il n'y a pas non plus de réorganisation biographique en vue d'une cohérence, d'une construction faisant sens. Enfin, le pacte de vérité est absolument étranger à leur esthétique, et jamais le spectateur ne se demande si Kantor ou Pippo Delbono lui mentent ; leur vérité est d'un autre ordre.

Le seul spectacle qui pourrait être qualifié d'autobiographique serait *Récits de juin*, qui représente un cas particulier dans la production théâtrale de Pippo Delbono. En effet, dans ce spectacle-récit, Pippo Delbono, seul en scène, se raconte, et dit vouloir « raconter un'autobiografia senza naturalismo »⁸². Il dit avoir commencé l'écriture de ce spectacle en 2006 alors qu'on l'avait sollicité pour faire une conférence à Rome sur le thème de l'amour : ce prétexte a donné naissance à un long monologue tour à tour drôle et émouvant : « C'est un récit de vie, de théâtre, de lutte. Je parle de mes rencontres avec Pasolini ou avec Shakespeare, et de ce que signifie faire du théâtre. C'est une autobiographie, mais aussi la biographie

⁸⁰ Brunella Eruli, « Présence et absence : Kantor en scène », in Klucinskas et Walter Moser (dir.), *Esthétique et recyclages culturels, Explorations de la culture contemporaine*, op. cit., p. 130.

⁸¹ Tadeusz Kantor, « Qu'ils crèvent les artistes ! » Entretien avec Philippe du Vignal, *Art Press*, septembre 1985, in *Entretiens*, op. cit., p. 71.

⁸² *Trad.* Raconter une autobiographie sans naturalisme. Pippo Delbono, Rencontre avec le public, Bologne, DAMS, avril 2010.

d'une génération »⁸³. Dans la note d'auteur, Pippo rapproche le choix du mois de juin de celui de sa naissance, constatant les « coincidenze (tante) di giugno, il mese in cui sono nato. / Quel qualcosa di se stessi mai detto forse perché mai chiesto »⁸⁴. Il raconte son histoire à la première personne, donnant des informations véritables sur sa vie et sa personnalité et remontant au jour de sa naissance : « Cette histoire commence en Ligurie, dans un petit village au bord de la mer. Je suis né un jour de juin dans une famille entièrement catholique »⁸⁵. Le spectacle se présente comme une *one-man show* dans lequel Pippo se raconte mais aussi se tourne en dérision, sur le mode du *showman* comique. Par exemple, lorsqu'il raconte qu'il jouait l'enfant Jésus à la paroisse, il ajoute : « Déjà à l'époque je m'étais attribué le rôle principal »⁸⁶. Il se moque de lui-même, se tourne en dérision comme le font les acteurs comiques pour que le public rie avec et contre eux, dans un rapport de complicité. Dans le livre de Leonetta Bentivoglio, Pippo Delbono annonce qu'à l'avenir il pourrait développer ce sens comique, usant de son aspect « chaplinien », son ironie qu'il considère également comme une part de son italianité, héritée de la tradition de l'acteur italien, comme la pratique par exemple Roberto Benigni⁸⁷. Enfin, le récit a une valeur démonstrative : « Questo è il senso di "Racconti di giugno" : ti sto raccontando [...] un cammino che passa attraverso l'amore e lo sconvolgersi nella droga. Un percorso che è incoerente, doloroso, pieno di errori, ma che è comunque un cammino »⁸⁸ : cette métaphore du chemin initiatique parsemé d'embûches et d'erreurs évoque le récit autobiographique. *Récits de juin* pourrait être considéré comme un exemple de théâtre autobiographique, où présent sur scène, le narrateur, l'auteur et le personnage se rejoignent en une unique présence sur scène, dans une énonciation au présent, un récit de vie qui raconte un parcours depuis la naissance de l'individu.

Pourrait-on alors parler d'autofiction pour les autres spectacles ? Philippe Lejeune, dans sa classification, laisse une case aveugle pour l'autofiction, pour qualifier le cas de figure où le narrateur a le même nom que l'auteur mais transforme fictivement sa vie⁸⁹. Cette case a été remplie par Serge Doubrovsky qui en 1977 désigne ainsi son roman *Fils* :

⁸³ Pippo Delbono, « Lancer le désir plus loin », Entretien avec Guy Duplat, *La Libre*, lundi 30 mars 2009, p. 19.

⁸⁴ Pippo Delbono, « Note d'auteur », <http://www.pippodelbono.it/public/ASP/spettacolo.asp?id=24>. *Trad.* Les coïncidences (nombreuses) de juin, le mois où je suis né. Ce quelque chose de soi-même jamais raconté peut-être parce que jamais demandé.

⁸⁵ Pippo Delbono, *Récits de juin*, *op. cit.*, p. 5.

⁸⁶ *Id.*, p. 10.

⁸⁷ Pippo Delbono, in Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, *op. cit.*, p. 99.

⁸⁸ *Id.*, p. 98. *Trad.* C'est le sens des *Récits de juin* : je te raconte [...] un chemin qui passe par l'amour et la destruction dans la drogue. Un parcours qui est incohérent, douloureux, plein d'erreur, mais qui reste un chemin.

⁸⁹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 28-29.

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou après la littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir⁹⁰.

Mais là encore, cette définition met l'accent sur le langage et le récit, et ne peut s'appliquer aux performances théâtrales de Pippo Delbono et de Tadeusz Kantor.

Il semble que la valeur de leur présence sur scène, ait une valeur bien plus politique : les corps des auteurs, au présent, sur scène, se sacrifient, afin de manifester la valeur sacrée de la vie individuelle contre une société de plus en plus collective :

La seule vérité totale dans l'art / c'est de représenter sa propre vie, / de la dévoiler / sans honte / de dévoiler / son propre SORT, / sa DESTINÉE. / J'ai expliqué à plusieurs reprises que la raison n'en est ni / l'exhibitionnisme, ni le narcissisme / mais le désir de « renforcer » les notions de : / « vie individuelle », / afin de fuir devant la destruction / par la « masse » / inhumaine et horrible. / Le renforcement de la notion de « vie individuelle » par l'addition / de ce petit mot : la mienne ! / La frontière entre / la scène et la salle / est la ligne de la victoire. / Infranchissable. / Imprenable. / Ce monde / d'une vie publique / de masse / s'arrête / sur cette ligne Maginot, / Irrévocablement⁹¹.

Le quatrième mur devient ligne Maginot, ligne de défense guerrière, destinée à protéger la vie individuelle de la masse : la pauvre chambre de l'imagination est le seul lieu auquel personne n'a accès, « ni l'autorité suprême, ni la police, ni les juges... »⁹² ; « chez toi, dans ta maison, peuvent entrer la police, un fonctionnaire et d'autres... Par contre il est exclu que la salle pénètre sur scène. C'est le seul endroit où le franchissement de cette frontière est impossible. Et là, sur la scène, nous gagnons car nous sommes les maîtres et eux sont là-bas. C'est pourquoi cela est si important pour moi, car le sujet de ce spectacle [*Aujourd'hui c'est mon anniversaire*] c'est justement cela et pas autre chose »⁹³. La salle préserve la vie individuelle, dont le caractère personnel est renforcé par la présence de Kantor. C'est ainsi le dernier rôle de cette présence illégale : sacrifier sa vie pour lutter contre la masse, sous le regard du public :

⁹⁰ Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

⁹¹ Tadeusz Kantor, « Grande digression théorique », in *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 159.

⁹² Tadeusz Kantor, « Le Retour », in Georges Banu (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*, op. cit., p. 11.

⁹³ Tadeusz Kantor, in Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, « Le dernier mois des répétitions », *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 144-145.

J'ai enfin / ce qu'il me fallait : / LA VIE INDIVIDUELLE, / LA MIENNE ! / Et par là, cent fois plus individuelle ! / Maintenant capable de remporter la victoire sur cette / « masse » / mondiale. / Je peux maintenant la mettre / s u r s c è n e. / Au regard du public. / Au prix / de la douleur, / de la souffrance, / et après / de la honte, / et de la raillerie. / Je suis... sur la scène. / Ce ne sera pas un jeu. / Ma vie personnelle / devient / « un objet prêt ». / Chaque soir / se déroulera un / R I T U E L / et U N S A C R I F I C E⁹⁴.

La valeur de sa vie individuelle ne vient pas de sa particularité, mais du fait que Kantor sacrifie et profane sa vie, sa propre vie sur la scène, tout en étant spectateur de ce sacrifice. Ainsi, la raillerie, le grotesque et le cirque, l'humiliation clownesque participent à la mise en place d'un sacrifice à valeur politique, celui de la vie individuelle.

Un sacrifice

Kantor sacrifie ses acteurs, mais en étant sur scène, montre son propre sacrifice. Dans *Wielopole, Wielopole*, il aide notamment la Mort à faire tourner le lit-broche sur lequel se trouve le curé mort ou moribond ; il s'approche d'elle lorsqu'elle nettoie les traces de la terre qui a servi à enterrer les soldats : il est alors complice de la mort, comme une autre figure de la mort lui aussi. Denis Bablet, dans son introduction aux textes qui composent le recueil du *Théâtre de la mort* revient sur l'étrangeté que constitue la présence de Kantor sur scène ; après avoir rappelé que la présence de Kantor détruit l'illusion, il émet l'hypothèse que Kantor, par sa présence sur scène, refusant l'auréole du créateur, se jette en pâture au public avec ses acteurs. « Exhibitionnisme ? Non pas. Kantor, lui aussi, est là. Comme les autres, il est l'un des éléments, des matériaux du spectacle. Vous pouvez le voir : c'est lui et ce n'est que lui, c'est aussi sa partie qu'on joue ce soir »⁹⁵. En 1988, dans un texte intitulé « Moi-Réel », Kantor revient sur sa présence scénique et son refus de la représentation.

Quand je devais être enfant quelqu'un d'autre le faisait / et non pas moi (cela est encore justifiable). Quand je devais être mourant c'était quelqu'un d'autre qui mourait. / « Il jouait » moi-mourant. / Et ce « jeu » que j'avais maudit a parfaitement fonctionné. Lorsque, avec obstination, avec nostalgie, / je revenais constamment, par ma pensée, à la salle de classe, / ce n'était pas moi, c'était les autres (« les acteurs ») / qui revenaient dans les bancs d'école, / qui revenaient, qui « représentaient » et qui « faisant semblant ». / A vrai dire, / j'ai gagné uniquement une chose / — avec passion et avec satisfaction / je dénonçais / qu'ils « faisaient semblant ».

⁹⁴ Tadeusz Kantor, « Carnet de notes », in *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 124-125.

⁹⁵ Denis Bablet, « Le jeu et ses partenaires », in Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, L'Âge d'homme, [1977] 2004, p. 25.

Ma présence sur la scène / devait masquer / l'échec de mon idée « impossible » / de « ne pas jouer » / et sauver / sa dernière preuve et sa raison d'être / « *faire semblant* ». Mais au fond de mon âme je n'ai pas renoncé [...] La maison était là-bas. / La vraie. / Je mourrai / et je n'avouerai pas / que je suis vieux⁹⁶.



Fig. 3: Tadeusz Kantor à Milan, photographe inconnu. Crédit photographique: Cricoteka.

Kantor « en personne », l'homme du coin, l'auteur à la présence illégale, montre sa pauvre chambre, la véritable sur la scène, sacrifiant sa vie individuelle. Sur scène, il partage l'humiliation clownesque et christique de ses acteurs, et face aux fantômes de son passé, il est « insulté, / raillé / et accusé »⁹⁷, exclu de son propre spectacle, des clichés de sa propre mémoire. Dans la première version de *Je ne reviendrai jamais*, il se mariait non avec une femme automate mais avec un cercueil, son cercueil : il épousait la mort. Il compare par ailleurs sa présence à celle d'un condamné à mort :

⁹⁶ Tadeusz Kantor, « Moi réel », Programme du spectacle, Milan, 1988. <http://www.cricoteka.pl/fr/main.php?d=teatr&kat=6&id=48&str=3>

⁹⁷ Tadeusz Kantor, « Guide », « Je ne reviendrai jamais », *Tadeusz Kantor, II, Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 83.

Il y avait encore une autre raison : / un jour un grand acteur m'a avoué que / L'ENTRÉE D'UN ACTEUR SUR SCÈNE / ÉQUIVAUT / À LA SITUATION D'UN CONDAMNÉ / J'ai ressenti une grande VÉRITÉ dans cette définition. / Je ne pouvais laisser mes acteurs seuls / à cette « heure » de la MORT. Dans le dernier spectacle moi-même / Je suis « c o n d a m n é »⁹⁸.

Kantor illustre bien ici l'idée de sacrifice : celui des acteurs et le sien propre. Il accentue cette sensation en profanant tous ses souvenirs personnels, qui subissent la honte infligée aux acteurs et aux objets : dans *Wielopole, Wielopole*, où Kantor fait vivre les personnages d'une photo de famille, son père apparaît comme un déserteur, sa mère est violée par les soldats, les oncles joués par les jumeaux sont fous, la tante illuminée ; dans *Qu'ils crèvent les artistes*, la mère a l'air d'une folle qui récite des prières mécaniquement. Sa famille lui a d'ailleurs reproché de profaner le souvenir de ses proches :

La réalité du rang le plus bas existe dans *Wielopole, Wielopole*. Toute ma famille, surtout ma sœur, m'ont reproché de profaner le souvenir de ma famille, parce que j'ai présenté notre père comme un déserteur, alors qu'il fut un héros de guerre. La mère est presque une putain, deux de mes oncles sont complètement déphasés, deux fous. Mais c'est quand même une méthode. C'est devenu une méthode ; parce que si je rabaisse une personne de quelques échelons dans la hiérarchie sociale, alors ce personnage devient plus réel⁹⁹.

Ainsi Kantor profanerait-il sa vie et ses souvenirs afin d'accentuer leur caractère réel, tandis qu'il regarde, sur scène, sa propre profanation.

Le dévoilement de l'intime chez Pippo Delbono a également un sens politique. Il pourrait reprendre à son compte l'exergue du livre de Brodkey qui a inspiré *Questo buio feroce* : « Je ne vois pas l'utilité de vouloir préserver sa vie privée. / Ou, plutôt, je ne vois pas l'utilité de laisser les témoignages dans les mains ou les bouches des autres »¹⁰⁰. Pippo Delbono considère qu'en Italie, pays du Pape où le sida et l'homosexualité sont encore sujets de honte et dissimulation, travailler à partir du corps est en soi un geste politique : « Partire dal corpo equivale sempre a un fatto politico, soprattutto in un paese come l'Italia, dove la sessualità è spesso problematica, forse, chissà, a causa del rapporto che la maggior parte delle madri stabilisce con i suoi figli »¹⁰¹.

⁹⁸ Tadeusz Kantor, « Réponse à onze questions », Entretien avec Françoise Gründ, *Internationale de l'Imaginaire*, n° 12, p. 12.

⁹⁹ Tadeusz Kantor, in Aldona Skiba-Lickel, *L'Acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, Bouffonneries, 1991, p. 51.

¹⁰⁰ Harold Brodkey, *Histoire de ma mort. Ces ténèbres sauvages*, Bernard Grasset, 1988, p. 9.

¹⁰¹ Pippo Delbono, in Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna, op. cit.*, p. 20. Trad. Partir du corps revient à accomplir un acte politique, surtout dans un pays comme l'Italie, où la sexualité pose souvent problème, peut être, qui sait, à cause du rapport que la plupart des mères ont avec leurs enfants.

De même, raconter sa vie est « una presa politica »¹⁰², « la tua autobiografia è importante in cui c'è una grande menzogna »¹⁰³. Raconter une vie c'est faire un geste d'opposition : il faut ressaisir avec courage sa propre histoire, afin de dénoncer les mensonges de la classe politique, du pouvoir religieux. « Voglio dire che ci sono momenti in cui il privato diventa politico in un modo fondamentale. Riprendiamoci il coraggio di parlare di noi »¹⁰⁴, demande Pippo Delbono, pour s'opposer aux mensonges d'un chef de gouvernement qui multiplie les conquêtes en faisant de la défense de la famille un outil politique (Berlusconi), ou une église hypocrite qui ne condamne pas les actions à partir du moment où elles sont cachées. L'un de ses derniers spectacles s'appelle *La Menzogna*, et s'attaque à tous ces grands mensonges de la société, du pouvoir et de l'église, à travers les images et les émotions de la scène. Pippo y reprend l'expression génoise « darsi un contegno » (se donner une contenance) : l'important n'est pas ce qu'on est mais ce qu'on paraît. En créant ce spectacle, il dit qu'il a voulu faire quelque chose pour la paix¹⁰⁵, déclaration paradoxale pour un spectacle si violent.

Il y prend le mauvais rôle, entre le maffieux et le fasciste, aux gestes violents, aux cheveux gominés. « Mi metto io il fascista dentro »¹⁰⁶, afin de nous montrer le mensonge que chacun porte en soi ; ce geste est en partie mystique, car selon le parcours bouddhiste, on doit se connaître, et connaître les parties plus sombres qui nous constituent : « bisogna denudarsi, e ripartire da dove non ci sono certezze »¹⁰⁷. Pippo Delbono choisit de se donner le mauvais rôle dans *La Menzogna* afin de plonger dans les sombres parties de soi, et cette plongée dans le mal prend des allures de sacrifice.

Diventa quindi un fatto politico dichiarare apertamente agli altri chi sei davvero. Lo puoi e lo devi gridare forte. Voglio sapere con chi vai a letto. Ma non perché sono morbosamente attratto dalla vita sessuale di quel ciappetto che ci guarda dalla

¹⁰² Trad. C'est une prise de position politique.

¹⁰³ Trad. Ton autobiographie est importante, car il y a de grands mensonges.

¹⁰⁴ Pippo Delbono, in Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna, op. cit.*, p. 97. Trad. Je peux dire qu'il y a des moments où le privé devient politique d'une manière fondamentale. Reprenons le courage de parler de nous-mêmes.

¹⁰⁵ *Id.*, p. 52. « La violenza emersa nella "Menzogna" è venuta fuori nel momento in cui ho detto : proviamo veramente a pormi come obiettivo il tentativo di fare qualcosa per la pace. Lanciamo un messaggio forte, estremo ». Trad. La violence émergée dans *La Menzogna* est apparue au moment où j'ai dit : essayons vraiment de fixer comme objectif la tentative de faire quelque chose pour la paix. Lançons un message fort, extrême.

¹⁰⁶ Trad. C'est moi qui me mets le fasciste à l'intérieur. Entretien avec le public, Université de Bologne, avril 2010.

¹⁰⁷ Pippo Delbono, Entretien avec Michele Sciancalepore, <http://www.youtube.com/watch?v=WwK3WCX4f-s>. Il faut se dénuder, et repartir lorsqu'il n'y a plus de certitudes.

televisione in una puntata del « Grande Fratello », o perché sono un esibizionista e godo nel raccontarti i fatti miei [...] Però so che devo parlarti di me perché la schizofrenia totale tra il « dice bene » e il « razzola male » è diventata la nostra malattia¹⁰⁸.

Pippo Delbono prend soin de distinguer son travail du dévoilement vulgaire de l'intime à la mode aujourd'hui à la télévision. Dans son film *La Paura*, il filme avec un téléphone portable les funérailles d'un enfant noir assassiné par racisme, montrant la douleur des proches, et tandis qu'une femme lui reproche d'être voyeur il réplique : « non è *Grande fratello* » (c'est pas *Loft Story*). Le film se conclut avec des images de Bobò, nu, qui prend une douche : Bobò n'est pas élégant et gracieux comme lorsqu'il est sur scène, son corps est laid, et c'est du reste la première fois qu'il s'exhibe entièrement nu (contrairement à Gianluca qui est souvent tout nu dans les spectacles), mais Pippo a voulu le montrer parce que dans ce film qui dénonce le fascisme de la Ligue du Nord, le racisme des Italiens, la nudité de Bobò affiche un corps agressé dans son intimité, le corps d'autrui, corps différent dans lequel nous devons pourtant nous reconnaître.

En 1925, Robert Desnos et Théodore Fraenkel écrivent une lettre aux « médecins-chefs des asiles de fous », en soutien à Antonin Artaud, et défendent les malades qu'ils voient comme « les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale », coupables d'« actes individuels » par nature antisociaux¹⁰⁹. Guy Debord oppose l'individu à l'homme du spectacle, constatant que les hommes qui incarnent le système sont descendus « au-dessous de la réalité de la moindre vie individuelle ». Selon lui, cette vie individuelle est privée d'histoire : « Ce vécu individuel de la vie quotidienne séparée reste sans langage, sans concept, sans accès critique à son propre passé qui n'est consigné nulle part. Il ne se communique pas. Il est incompris et oublié au profit de la fausse mémoire spectaculaire du non-mémorable »¹¹⁰. Pippo Delbono et Tadeusz Kantor, eux, en appellent au courage de l'acte individuel, défendent et exaltent leur vie propre, dérisoire et magnifique, leurs blessures secrètes qu'ils exposent sans honte, se dénudant et se sacrifiant.

¹⁰⁸ Pippo Delbono, in Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna, op. cit.*, p. 98. Trad. Déclarer ouvertement aux autres que tu es vraiment devient donc un acte politique. Tu peux et tu dois le crier fort. Je veux savoir avec qui tu couches. Pas parce que je suis maladivement attiré par la vie sexuelle de cet incapable qui nous regarde par la télévision dans un épisode de « Loft Story », ou parce que je suis un exhibitionniste et que je prends du plaisir à te raconter mes histoires [...]. Mais je sais que je dois te parler de moi parce que la schizophrénie totale entre le « bien dire » et le « mal se comporter » est devenue notre maladie.

¹⁰⁹ « Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 1925, lettre rédigée par Robert Desnos et Théodore Fraenkel, in Antonin Artaud, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Evelyne Grossman, Quarto Gallimard, 2004, p. 154.

¹¹⁰ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Champ Libre, 1971, p. 156.

Le sacrifice de la vie personnelle, de l'individu, permet d'atteindre à une forme de vérité sur scène. Bogdan Gieracynski, dans un entretien avec Kantor paru au moment de la sortie de *Wielopole*, *Wielopole* lui demande si ce spectacle est une autobiographie. Kantor répond :

Les personnages qui y font leur apparition ne sont pas artificiellement appelés à vivre sur scène, ils ont un support réel dans ma famille dont j'ai gardé le souvenir grâce aux années de mon enfance à Wielopole. Comme on ne peut atteindre à la vérité de l'œuvre que par un appel à soi-même et à son passé, j'ai décidé de recréer dans le spectacle des histoires familiales typiques que j'ai vécues dans ma jeunesse [...]. Ce n'est pas parce que je veux intéresser les spectateurs à ma vie qui ne les intéresse absolument pas mais parce que je veux atteindre à cette vérité de la scène¹¹¹.

Le spectacle atteint à une vérité, c'est-à-dire qu'il dévoile quelque chose de la condition humaine, non par respect de l'autobiographie ou par les particularités d'une vie parmi d'autres, mais par le sacrifice et l'exhibition de la vie individuelle de son auteur, présent sur scène.

De même, Pippo Delbono recherche par son théâtre à la première personne une forme de fiction, qui apporte une part de vérité indépendante de l'exactitude d'un récit ou d'un pacte de vérité, une vérité plus profonde liée à la condition humaine : « Il y a une vérité dans les autoportraits de Frida Kalho, mais en même temps il y a un art. Il y a une vérité dans les films de Pasolini ou dans les chansons de Jim Morrison »¹¹². Il en va de même dans son théâtre : « Pour moi, le théâtre est un lieu de vérité, un lieu où on peut faire l'expérience de la vérité, et il doit montrer, cristalliser, les contradictions de la vie »¹¹³.

La présence de Kantor et de Pippo Delbono n'a aucune valeur autobiographique, elle ne constitue pas un pacte de vérité ; ce qui compte avant tout, c'est que Kantor est le spectateur impuissant de sa propre profanation, du sacrifice de sa vie individuelle, que Pippo Delbono, est un guide narrateur, qui présente le spectacle et emmène les spectateurs dans son univers étonnant de corps « sans mensonge » : Kantor et Pippo Delbono sont des figures de l'entre-deux, à la frontière entre l'espace des acteurs et celui des spectateurs, qui déséquilibrent la différence entre réel et illusion, aussi bien du côté de la salle que du côté de la scène, poussant le spectateur à mettre en jeu sa propre intimité, sa propre vie individuelle. Tadeusz Kantor et Pippo Delbono construisent un théâtre à la première personne : cette première personne est la leur, mais c'est aussi celle du spectateur.

¹¹¹ Tadeusz Kantor, « Médiateurs entre les vivants et les morts », Entretien avec Bogdan Gieracynski, *Théâtre international*, n° 2, 1981, p. 6.

¹¹² Pippo Delbono, *Mon Théâtre*, op. cit., p. 198.

¹¹³ *Id.*, p. 163.

BIBLIOGRAPHIE

Spectacles de Tadeusz Kantor

Umarla klasa [La Classe morte], captation vidéo réalisée par Nat Lilenstein, FR3 / La Sept, 1989, 92 min.

Wielopole-Wielopole, captation vidéo réalisée par Stanislaw Zajackowski, Telewizja Polska Krakow, 1984, Cricoteka, 2009, 86 min.

Niech szczerna artysci. Rewia [Qu'ils crèvent les artistes. Revue], captation vidéo réalisée par Stanislaw Zajackowski, Telewizja Polska, 1986, Cricoteka, 2008, 77 min.

Nigdy tu juz nie powroce [Je ne reviendrai jamais], captation vidéo réalisée par Andrzej Sapija, Cricoteka, Telewizja Polska, 1990, Cricoteka, 2008, 81 min.

Documentaire sur Tadeusz Kantor

BABLET Denis, *Le théâtre de Tadeusz Kantor*, CNRS / Audiovisuel, Arcanal, Ministère de la culture, 1985, 2h25.

Spectacles de Pippo Delbono

Il Silenzio [Le Silence], captation vidéo réalisée par Pippo Delbono et Vitold Krysinsky, Sopot, collection Copat, 82 min.

Textes de Tadeusz Kantor

Le Théâtre de la mort, textes réunis et présentés par Denis Bablet, L'Âge d'Homme, [1977] 2004.

Denis Bablet (dir.) *Tadeusz Kantor I, Les Voies de la création théâtrale*, Éditions du CNRS, 1983.

Denis Bablet (dir.) *Tadeusz Kantor II, Les Voies de la création théâtrale*, Éditions du CNRS, 1993.

Entretiens

Entretiens, Carré, Esthétique, 1996.

Tadeusz Kantor, « Médiateurs entre les vivants et les morts », Entretien avec Bogdan Gieracynski, *Théâtre international*, n° 2, 1981.

Tadeusz Kantor, « Réponse à onze questions », Entretien avec Françoise Gründ, *Internationale de l'Imaginaire*, Maison des cultures du monde, n°12, 1989.

Ouvrages et articles sur Tadeusz Kantor

Georges Banu (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*, Actes Sud, 1990.

Brunella Eruli, « Présence et absence : Kantor sur la scène », in Klucinskas et Walter Moser (dir.), *Esthétique et recyclages culturels, Explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2005.

Guy Scarpetta, *Kantor au présent*, Actes Sud / Académie expérimentale des Théâtres, 2000.
Aldona Skiba-Lickel, *L'Acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, Bouffonneries, 1991.
Anne Ubersfeld, « Kantor ou la parole de la mort », *La Mort dans le texte*, Colloque de Cerisy, sous la direction de Gilles Ernst, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

Textes de Pippo Delbono

Pippo Delbono, *Mon théâtre*, livre conçu et réalisé par Myriam Blœdé et Claudia Palazzolo, Actes Sud, 2004.
Pippo Delbono, *Récits de juin*, traduction de Myriam Blœdé et Claudia Palazzolo, Actes Sud, 2008.
Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Florence, Barbes Editore, 2009.

Sitographie

<http://www.cricoteka.pl>

<http://www.pippodelbono.it>

SUZANNE FERNANDEZ teaches French at the Faculty of Political Sciences from the University of Cagliari (Italy). She is also in charge of the academic and cultural cooperation at the French Embassy in Italy. In June 2011, she defended her Ph.D thesis on “The Theatre in the First Person: Tadeusz Kantor and Pippo Delbono” at the University Paris-Diderot Paris 7, under the supervision of Prof. Evelyne Grossman.

TADEUSZ KANTOR AS “HUNGER ARTIST” IN THE “POOR ROOM OF THE IMAGINATION”

MARTIN LEACH*

ABSTRACT. In a story by Franz Kafka, a caged man endures hunger as a public spectacle, an act of self-starvation antithetical to life. The attraction lies in taking life to the precipice of extinction. In witnessing the diminishing of vitality to its vanishing point, the value of life itself is somehow affirmed for the spectator.

Echoes of Kafka can be found in the late art of Tadeusz Kantor whose aesthetic of “poor reality” underwent a radical transformation. As the ageing artist approached death he began to use himself as his own “found object”. Where Kafka martyred himself in his writing, Kantor became a version of Kafka’s “Hunger Artist” and put the condition of his encroaching death on display. In his painting he returned to figuration in a series of self-portraits, and his presence in his theatre changed from that of demiurge-creator to participant-victim.

This essay uses the metaphysics of Heidegger and Agamben to examine this turn in Kantor’s aesthetic in his series of late paintings and theatrical works between 1985 and his death in 1990.

Common to this late work is the motif of the “poor room of the imagination”, a metaphysical space in which the artist rehearses both a yearning for life and his departure from it. In using his art to confront his own condition Kantor can be seen to affirm the value of life even as it approaches the condition of extinction. In this sense Kantor eschews the negative endings of Kafka’s fictional heroes.

Keywords: Agamben, Animal, Mortality, Heidegger, Human Being, Kafka, Kantor, Metaphysics.

Introduction: Thrown into the *stanza* of being

The following discussion focuses on the major works of Tadeusz Kantor’s last decade, principally the works: *Niech szesną artyści* (Let the Artists Die, 1985), *Nigdy tu już nie powrócę* (I Shall Never Return, 1988) and *Dziś są moje urodziny* (Today is My Birthday, 1991), together with his last cycle of paintings, *Dalej już nic ...*

* Senior lecturer in performance at De Montfort University, Leicester, UK, e-mail: mpleach@dmu.ac.uk

(Further on nothing ..., 1987–89). With his development of the idea of “the poor little room of the imagination” from the schoolroom of *The Dead Class* to the family room of *Wielopole, Wielopole*, Kantor opened up the way to include himself more and more tangibly within his work. In doing so it is possible to draw a parallel between Kantor’s late work and that of Franz Kafka, especially Kafka’s late story “A Fasting Showman”, in the way that each used their work to deal with their own impending deaths. At stake in the metaphysics of mortality informing each artists’ work are issues concerning truth and freedom, which I shall discuss with reference to Heidegger and the early twentieth-century Bohemian-Austrian poet Rainer Maria Rilke (1875–1926). These, I shall show, add another dimension to understanding why Kantor called the theatre stage his “Poor Little Room of the Imagination”. With *The Dead Class* and *Wielopole, Wielopole*, and in writings such as *Theatrical Place*, Kantor began to articulate his engagement with the problem of human being in terms of his idea of memory. The site of this engagement with memory became more and more clearly a room: at first a schoolroom in 1975 and then a family room in 1980. In later productions the identity of this room would shift its form and become a dying room, a prison cell and torture chamber in *Let the Artists Die* (1985), a disreputable inn of memory in *I Shall Never Return* (1988) and the artist’s own studio in *Today is My Birthday* (1991). Rooms also featured in Kantor’s late paintings and in the two cricotages that he created with students around the time he was working on his last two large-scale productions. In *Bardzo krótka lekcja* (A Very Short Lesson), performed at the Institut International de la Marionette at Charleville-Mézières in 1988, material associated with *I Shall Never Return*, the set represents a room inspired by a sketch for Kantor’s 1989 painting *Mój dom* (My House), which depicts a smoking, ramshackled chimney stack, rising from bare floorboards in an otherwise empty room.¹ Kantor never suffered the physical destruction of any of his homes. This “house” is an idea of “home” that seems to owe more to Heidegger’s idea of the nature of the problematic dwelling of *Dasein* and its “thrownness” into the world than to any physical dwelling. The image of this chimney was fully realised in the scenography of Kantor’s last cricotage, *Cicha noc* (Silent Night), performed in Avignon in 1990, which was created during the period of rehearsals for *Today is My Birthday*. For Kantor, the “Poor Object” had gradually come to include the idea of memory itself as an “object”, and in these last works the ideas coalesced into the conceit of the “Poor Little Room of the Imagination”:

¹ According to Anna Halczak, the painting depicts the only element of the house that had not been destroyed (Halczak 2005a).

—an open interior of our imagination—
which exists in a different dimension.
This is where the threats of our memory are woven;
where our freedom is born....
We are standing at the door giving a long farewell to our childhood;
we are standing helpless
at the threshold of eternity and death.
In front of us,
in this poor and dusky room,
behind the doors,
a storm and an inferno rage,
and the waters of the flood rise.
The weak walls of our ROOM;
of our everyday or
linear time
will not save us....
Important events stand behind the doors
it is enough to open them....

(Kantor 2009: 366. Ellipses in original)

This "room" is a space replete with potential in which Kantor can "remember" a pre-First-World-War Galician schoolroom that can metamorphose into a Jewish *cheder*; where he can "remember" a wedding between his parents that occurred before his birth, and where Austro-Hungarian recruits colonise the corner of his childhood family room; where he can "remember" his own death occurring in the same family room where his six-year-old self played with his lead soldiers; where characters from his own past productions come back to remonstrate with him and where his father who left before he was born is "remembered" as a grotesque tableau of his execution in Auschwitz; where an image of Jehovah tending to his creation mingles with that of a field hospital for the war-wounded, where late friends from his artistic circle in Kraków share his studio with a dead hero from the era of Constructivism and where the celebration of his own birthday shares the same studio space with that of his father's birthday celebrations depicted in a family photograph taken before he was born. The idea that the life of memory in the faculty of imagination, both individually and collectively, is the only reality — the truly real — is one that finds resonance in the poetry of Wallace Stevens, who, in one of his late poems stages his "Final Soliloquy of the Interior Paramour" "in a room / In which we rest and, for small reason, think / The world imagined is the ultimate good" (Stevens 1997: 444). The imaginative act, central to the act of *poiesis*, the production into being which is what, for Stevens, seems to be the essence of poetry, is related to Heidegger's idea that "Language is the house of

being. In its home human beings dwell” (Heidegger 1998a: 239). Agamben develops this relationship in his 1996 essay “Corn”: From “Anatomy to Poetics” (in Agamben 1999b), where he cites Dante Alighieri’s definition of the elements of poetic form in his *De vulgari eloquentia*, II, IX, 2–3:

And here you must know that this word [stanza] was coined solely for the purpose of discussing poetic technique, so that the object in which the whole art of the *canzone* [song] was enshrined should be called a stanza, that is, a capacious storehouse or receptacle for the art in its entirety. *For just as the canzone is the lap of its subject-matter, so the stanza enlaps its whole technique* [...]

(Dante Alighieri 1996: 72–73, cited in Agamben 1999: 35. His emphasis)

Stanza is of course the Italian word for “room”. Agamben uses this thirteenth century idea of *stanza*² — “a capacious storehouse or receptacle” — as a metaphor for Being, for Heidegger’s “house of being”. For Dante the stanza was a container for the poet’s art, a “room” in which the poem’s meanings were contained and in which they dwelt. In this sense they were like the Heraclitean ideas of *ēthos* and *moira*: the span of human life viewed as the “allotted portion” or container for the individual’s existence (see Kahn 1979: 231–232). Viewed in this way it is possible to see how Kantor’s rooms, and his idea of the room, are able to operate for him as a stage for human being. “The Poor Little Room of the Imagination” facilitates a space for the free play of memory, sometimes personal and sometimes collective (in the sense used by Maurice Halbwachs, 1980 and 1992). In the final decade of his life Kantor played with this idea almost obsessively.

Human and Animal Being and their Relation to Finitude

In his 1929 lectures on the fundamental concepts of metaphysics, Heidegger, citing a fragment of Novalis, characterised the human condition as a state of homesickness (1995: 5). For Heidegger, human being, “thrown” into the world, found itself out of attunement. Heidegger’s solution to this state of restlessness

² Agamben had highlighted this definition at the beginning of his second book published in 1977: *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture* (1993).

was to formulate a conception of human being, or *Dasein*, that was based on an attempt to establish a fundamental difference between animal and human nature. In order to do this he made use of radical contemporary scientific theories of the nature of living things, in order to establish a particular understanding of the hierarchical ranking of human and animal life.

In his late short story, "A Fasting Showman" (1922) — part of a suite of four short stories written and prepared for publication shortly before his death by consumption in 1924 and published together under the title "A Hunger Artist" — Kafka portrays his protagonist as a dying, caged human being, who is placed in direct competition with the animal menagerie of the circus in which he is exhibited. The hunger artist is compared unfavourably with the other animal attractions and is eventually thrown out and replaced by a vibrant young panther. Kafka was influenced by Rilke's poetry, and Heidegger, in a later series of lectures delivered at the University of Freiburg in 1942–43 on the pre-Socratic philosopher Parmenides, also makes reference to Rilke in his discussion of the poet's eighth *Duino Elegy*, a poem written in the same year as "A Fasting Showman"³. The eighth *Duino Elegy* deals with the concept of the "open", which Rilke uses to make an unfavourable comparison between humans and animal nature in general. For Rilke, the "natural" state of the animal lends it a more "open" nature, whereas human being is turned back upon itself, closing itself up to possibilities. In its eulogisation of animal nature, this poem prefigures the vital freedom suggested by Kafka's panther in contrast with the discarded hunger artist. Heidegger however, in his discussion of this poem, reverses Rilke's hierarchical ranking by arguing that it is humans that truly see the open rather than animals⁴.

Both Rilke's and Heidegger's contrasting visions of the relative ranking of human and animal nature hinge on a metaphysical preoccupation with death. For Rilke, "nearing death, one doesn't see death; but stares beyond, perhaps with an animal's vast gaze" (1987: 193). For Heidegger, the essential radical nature of human being was *finitude*, or being-for-death — the essential transitoriness of human existence. The implication of Heidegger's perspective is that the "vast gaze of" Rilke's animal is simply innocent ignorance; only the sentience of human being truly has the potential to transcend its situation by recognising the imminence of death as an essential defining feature of its being.

³ The inspiration for Kafka's panther is thought to have been Rainer Maria Rilke's 1903 poem "The Panther in the Paris Zoo" (Rilke 1987: 25). However, Rilke's panther is rather a sad animal in comparison to Kafka's. Heidegger makes no reference to this poem and it is rather the account of the vibrancy of animal nature in the eighth *Duino Elegy* that provides the matter for his discussion.

⁴ For a stimulating recent discussion of Heidegger, Rilke and the concept of "open" see: Agamben 2004.

Franz Kafka was also much preoccupied with death, which often occurs in his writing with reference to animal nature (as with, for example, Jozef K., who, on the final page of *The Trial*, dies “like a dog” — “as if the shame of it would outlive him” (Kafka 1977: 254). As Joachim Beug has pointed out in his 1980 essay “The Cunning of a Writer”, Kafka’s writing of death scenes “was inseparably entangled with the anticipation of his own death” (1980: 131). In his diaries and letters, Kafka often referred to the anticipation of his own end: “Sometimes a naïve person will wish, ‘I would like to die and see how everyone mourns me’—this is the scene such a writer is continually staging” (Kafka cited in: Beug 1980: 132). Indeed, Kafka’s tale about the hunger artist was intimately connected with his own death. Kafka had completed his tale, which was clearly a reflection of his own worsening tuberculosis, in 1922. It was one of the few tales that he permitted his friend Max Brod to have published and he died in bed in 1924 whilst correcting the proofs (see Gilman 2005: 116 and 129).

Kantor too was an artist much preoccupied with death and, like Kafka, he was also involved in his artistic work right up to his end. Kantor was in the middle of making the final adjustments and preparations to what was to be his last theatre spectacle, *Today is My Birthday*, when he died on December the eighth 1990. In their artistic attempts to deal with the existential anxiety of the human condition, both Kafka and Kantor made a home for themselves in their work. Moreover, in both his theatre and in the paintings made during the last years of his life, Kantor was continually staging his own death. However, Kantor went even further than Kafka in actually putting himself on public display in the repeated pictorial and theatrical depictions of his soon-to-be-expiring self. The self that Kantor is exhibiting is one that is approaching death and with this passage towards non-existence and the apparent growing awareness of the poor fragile nature of the human individual, Kantor might be likened to Rilke’s animal who “stares beyond” death. However, in his increasing willingness to confront his own impending mortality, Kantor can rather be seen as a “poor” version of Heidegger’s conception of fully-realised human *Dasein* wrestling with the difficult reality of the finitude of human existence.

The following discussion uses the problematic juxtaposition between the hunger artist and the panther in Kafka’s tale, together with a consideration of Heidegger’s analyses of human and animal worlds and of the questions raised, as a key to understanding this final turn towards the confrontation of Kantor’s own impending mortality in his late work.

In the preparations for *Today is My Birthday* (1991), Kantor intended to exhibit himself on stage⁵. He declared:

I have decided to move in and live on stage —
I have here my bed, my table, my chair, and,
of course, my paintings.
I have often imagined my room in a theatre,
inside of the theatre,
on stage, rather than in a hotel.
So, my — as I call it — Poor Little Room of Imagination
is placed on stage.
(Kantor in Di Mambro 1991: 6; Kantor 2005: 232)

In 1968 Kantor had previously anatomised an anonymous stranger's clothing and pockets in his *Anatomy Lesson According to Rembrandt* in order to identify "the genuine, / authentic side of / individuality, / the forgotten leftovers, / the shameful litter, / these wrinkled and crushed / p o c k e t s ! / ridiculous organs of / human / instincts / given for preservation / and memory!" (Kantor 1976: 26, my translation). In his final production he seemed to want to anatomise his own "authentic individuality".

The setting Kantor conceived for himself was in the form of his own artist's studio, with a table and chair, washbasin, stove and a bed. Three large picture frames defined the space of the room. The picture frame to the left contained the author's living self-portrait, played by Andrzej Welmiński, seated with characteristic hat, scarf and coat. In the frame to the right was a figure in black lace depicting one of Kantor's paintings based on the figure of the Infanta Margarita de Austria from Velázquez' painting of 1656, *Las Meninas*. In between and to the rear and facing the audience stood the large, central frame that would depict a re-enactment of a family photograph of Kantor's father's birthday celebration. From a central door in the darkness behind this large frame and from the other gloomy corners of this "Poor Room" would enter various dead relatives and friends and the "massed forces of history" that assaulted the artist in his refuge. Two figures, the author's "shadow" and a cleaning lady, supervised the "Poor Room" and attempted to restore order following each incursion from the outside.

Kantor's on-stage studio was not just a "room" but also, as he said, a "Poor Room of the Imagination". As such it was a metaphysical room, a metaphorical space situated on the border between two realities: conventional reality represented by the audience on one side, and the reality of the eternal world of fiction, art and

⁵ "I am not the author. / No! I am something / more, / I am / in the very centre / of that which is going on / on stage" (Kantor in Kraszewski 1994: 398).

memory on the other, installed by the portals formed by the three picture frames that defined the stage area. Kantor described this “Poor Room” as “a dark hole into which fall various objects from the outside” (Kantor cited in Pleśniarowicz 2004: 277). It is therefore clearly a vision of the imagination or the human mind: the world of individual subjective consciousness into which the objective world “falls”. However, Kantor’s metaphorical room would also seem to be a “poor” version of the active, projecting mind championed in nineteenth-century Romantic metaphors. In Romantic philosophy the mind was a Neoplatonic “candle of the Lord”, that, unlike the passive mirror or *tabula rasa* of the English Enlightenment philosopher John Locke, was an active partner in creating the world as opposed to a passive agent: a lamp rather than a mirror (see: Abrams 1979: 57–69). Of course, Kantor’s Romantic heritage was of a specifically Polish character. It is therefore not surprising that a sense of cruel fatalism informs his model of the mind. In the “Poor Little Room of the Imagination” Kantor, his memories and art, shelter from the outer world, represented by war and the figures and agents of authority. Kantor envisaged this “Poor Little Room” as the ultimate refuge or dwelling of the fragile individual human being. Kantor died on December the eighth before the final dress rehearsal of *Today is My Birthday*. The production that premiered in Toulouse on January 10, 1991 and that subsequently completed its tour of major European cities and New York, did so without its creator, in the almost-finished state that Kantor left it in⁶.

Kantor had already exhibited theatrical versions of his own death in his preceding two major spectacles in response to the growing sense of his own impending mortality. In *Let the Artists Die* identical twin actors repeatedly enact an imagined bedridden consumptive death, with one of the twins taking the part of the artist’s dying body and the other acting as a witness to the event. In *I Shall Never Return* the setting was a “Poor Inn of Memory” to which Kantor returned, carrying a coffin as a blatant symbol of his own death.

On the Threshold

It was not only in his theatrical work that Kantor began to place himself on public display. Between 1985 and 1988 Kantor produced an extraordinary series of paintings which were exhibited in Kraków in 1988 under the title *Further on*,

⁶ In the performance of *Today is My Birthday* that actually played after Kantor’s death, the dead artist’s absence was made present by an oil lamp placed on the on-stage table where he was to have been seated during the performance. In the opening sequence this lamp was lit for the duration of the performance by Andrzej Welmiński, the actor who played the part of Kantor’s self-portrait. At certain points during the performance Welmiński would protectively pick up the oil lamp to shelter it from the hostile forces that periodically invaded the room.

Nothing These paintings were a shock to many of Kantor's critics as they marked a turn away from the particular avant-garde strategies of his previous paintings which had been preoccupied with the abstraction of *informel*, the aesthetics of *emballage* and the happening. These new paintings marked a return to figuration⁷ and in many of them the figure depicted (as indeed Andrzej Żurowski complained about the artist's onstage presence in his 1985 essay)⁸ was Kantor himself. In the paintings dating mostly from 1987, Kantor depicted himself in a number of narrative situations that employed playful paradoxes embodied in their titles: *Mam dość siedzenia w obrazie. Wychodzę* (I've had enough of sitting in this painting. I'm leaving, 1987); *Trzymam obraz, na którym jestem namalowany jak trzymam obraz* (I am holding a picture in which I am shown holding a picture, 1987); and *Ścieram obraz, na którym jestem namalowany jak ścieram obraz* (I am wiping off the picture in which I am shown wiping off a picture, 1987)⁹. In these works the paradox is achieved by the addition of sculptural objects which extend the figure beyond the confines of the canvas into the "real world". Artificial legs and arms continue the painted limbs into real space in such a way that the painterly representation of Kantor seems to achieve the impossible: of stepping out of the painting, of holding his own painting of himself up, or of wiping off the paint from the very canvas that portrays him.

Although these paintings are in one sense clearly a return to figuration, the representational instability that the playful conceits and additions lend to these canvases make them every bit a continuation of Kantor's critique of representation as any of Kantor's work. In a sense, these paintings perform their own self-criticism. Just as Malevich's *Black Square* is not a representation of a black square, but a black square in its own right; similarly Kantor's self-portraits clearly signal what they are by going so far in the attempt to create an illusion that they render themselves as three-dimensional objects in their own right. Whereas in naturalistic paintings and films, the aim is for the viewer to forget the medium by being engrossed in the illusory reality of the represented world, in Kantor's late paintings this is not possible. Even the titles draw attention to their status as real objects in the real world at the same time as alluding to the ridiculous and impossible actions they purport to perform.

⁷ Along with many of his colleagues who had experienced the reality of Nazi occupation, Kantor had made a conscious turn away from figurative painting after the war in response to the vivid memories of wartime cruelty. These late paintings marked a return to figuration after a period of some forty years. For an account of the paintings in this exhibition see Borowski (1989) and Gołubiew (2000).

⁸ See Żurowski 1985.

⁹ See Kantor 1991a: plates 263, 262 and 268; The Polish titles and dates are taken from Gołubiew 2000: 13, 14 and 17.

The apparent playfulness of the 1987 paintings belies a certain darker restlessness, for the paintings from 1988 eschew sculptural extensions and rely purely on painterly means to achieve a more sombre affect. In the self-portraits in this later sequence, Kantor's self-portrayal has more the sense of himself as a victim, or prisoner. Whereas in the sculptural paintings the figure seemed to emanate a vital energy, in these later paintings there is the sense of frailty, infirmity and death. In *Mam wam coś do powiedzenia* (I have something to tell you, 1988) an emaciated, naked figure of an aged Kantor stares forlornly out of a black background directly at the observer. In *Pewnego dnia żołdak napoleoński z obrazu Goi wtargnął do mego pokoju* (One day Napoleon's soldier from Goya's painting invaded my room, 1988) the figure of Kantor, dressed in Bohemian coat, hat and scarf, after the manner of Craig, stands in frail defiance as one of the soldiers from Goya's 1814 painting, *The Executions of the Defenders of Madrid*, takes aim at him. In another series of paintings from the same year, titled *Cholernie spadam!* (I am falling down like hell!, 1988) the naked and emaciated figure of the artist appears to float over featureless landscapes in which the church from his home village of Wielopole sits in the distance. Finally, and in stark contrast to the sculptural escape from the earlier work *I've had enough of sitting in this picture ...*, a painting depicting Kantor on his deathbed illuminated by a single candle against a black background, is titled: *W tym obrazie muszę pozostać [Z tego obrazu już nie wyjdę]* (In this picture I must stay [From this picture I cannot leave], 1988)¹⁰. This prefigures Kantor's decision to "move in and live on stage" in *Today is My Birthday*. This only serves to highlight the sense of continuum between painting and performance in Kantor's work: his theatre spectacles are moving paintings; his playful paintings imply performance.

As I have already indicated, this increasing preoccupation with the presentation of his soon-to-be-expiring self in his late work suggests parallels between Kantor and the protagonist in Kafka's tale about the hunger artist. The fasting showmen of the late nineteenth century, upon which Kafka's figure is apparently based, starved themselves for around forty days and then celebrated the end of this successful feat of endurance with a large feast. On December the twenty first 1890, Giovanni Succi broke a forty-five-day fast in New York. As the *Daily Tribune* reported: "Succi arose from his couch and then it seemed as if the persons looking at him were welcoming back from the grave a long-lost brother" (cited in Russell 2006: 4). By staging an approach to death by self-starvation and then turning back from the brink, the performance of the hunger artist could be

10 See Kantor 1991a: plates 261 (titled here, *Autoportrait*), 265 and 269 (The *Cholernie spadam!* series is not reproduced in this album); The Polish titles and dates are taken from Gołubiew 2000: 11, 19, 23–26 and 20.

seen as life-affirming: death has been denied and the appetite for life re-embraced. The hunger artist's self-sacrifice becomes a rebirth and therefore a cause for celebration. Kafka's hunger artist, however, desires to go beyond the normal pattern for his fasts and break his previous record. He wants to excel at his "art". But, as Kafka's story finally reveals, the artist was simply a fussy eater who couldn't find anything he liked to eat (Kafka 1978: 173–174). For Kafka, the hunger artist, together with the other protagonists in the collection he was correcting for the publisher at the time of his death, stands as a symbol of the existential nature of the artist's troubled relation to society. Kafka's artist *wants* to do a good job, but, because he starves himself out of a *lack* of appetite, he knows that he is, in a sense, a fraud. The very reason for his success, the fact that fasting is so easy for him, means that it isn't really much of an achievement and contributes to his sense of failure: the very reason that he should not be admired. Because of this, Kafka's protagonists appear to be not so life-affirming, but rather to exemplify Nietzsche's view of a "sick" and problematic humanity: a sick species in existential crisis. As Nietzsche comments in *On the Genealogy of Morals*: "man is more sick, more uncertain, more mutable, less defined than any other animal, there is no doubt about that—he is *the* sick animal ..." (Nietzsche 1996: 100).

One of the most telling aspects of Kafka's story is that the hunger artist, placed in direct competition with the circus's animal menagerie, loses the public's interest and is eventually thrown out and replaced by "a young panther". (In typically Kafkaesque fashion, the hunger artist, "in order to spare his own feelings ... avoided reading the conditions of his contract" (Kafka 1978: 170).) This beast captures the public's attention completely and seems to be presented by the Jewish, consumptive Kafka as the complete antithesis of the weak and starving artist: the new animal is like a Blakean Tyger, "burning bright" with vital energy and a healthy appetite. As Kafka puts it, the panther's:

noble body, furnished almost to bursting point with all that it needed, seemed to carry freedom around with it [...] the joy of life streamed with such ardent passion from his throat that for the onlookers it was not easy to stand the shock of it. But they braced themselves, crowded round the cage and did not want ever to move away (Kafka 1978: 174).

The public in Kafka's story, uninterested in his version of the hunger artist, find themselves captivated by the apparent life-affirming spectacle of the panther. Perhaps panthers are to be preferred? But if they are more desirable, why is the "noble body" of the panther taken as such an attractive and powerful antidote to the emaciated and sickly, but still human, form of the hunger artist? This apparent inversion in the usual relation in rank between humans and animals in the final

paragraph of Kafka's tale relates to the similar reversal in Rilke's eighth *Duino Elegy*. In Rilke's poem "With all its eyes the natural world looks out / into the Open. Only *our* eyes are turned / backward ... like traps ..." (1987: 193). For animals, according to Rilke's poem, "everything is womb" (Ibid.: 195) for, like Kafka's panther, they carry their world around with them: they are "at home in the world" in contrast to Heidegger's conception of humanity as existing in a state of "homesickness". As Heidegger discusses in his lectures on Parmenides:

According to Rilke, the animal sees more than man does, for the animal's gaze is not trammelled by any objects but can go on infinitely, in some unknown way, into the objectless. The animal has before itself the limitless. It never encounters a limit on its path, hence not even death. The animal is "free from death" as it goes on into the limitless; its advance is never doubled back, as is the case with human representing, and it never sees what is behind itself (Heidegger 1998b: 157–8).

Heidegger's account of Rilke's view of the animals' "openness" carries connotations of Craig's description of the "carved eyes" in the figures in Ancient Egyptian art that carry a strong sense of death that "will deny you until the crack of doom" an "attitude so silent that it is death-like" (Craig 1958: 87). This "gaze" also seems reminiscent of the implacable gaze of the eyes of icons, which famously appear to follow their observers around the room.

Concerning humanity, Rilke asks: "Who has twisted us round like this, so that/no matter what we do, we are in the posture of someone going away?" (1987: 197). From a Nietzschean perspective, Kafka's figure of the panther is perceived by the public as refreshingly free from the "sickness" of the hunger artist who stands, instead, as an unwelcome reminder of their own "sick" humanity, with his unhealthy "game with death". The panther embodies a pure "will to life" and, as Heidegger points out, knows nothing of death. It is this that so captivates the public. The hunger artist, however, is caught in his game between desire for public recognition and the desire to justify his "art", which he practices, after all, out of habitual compulsion rather than conscious choice. In this he is caught in the dilemma of the artist analysed by Agamben in *The Man Without Content* (1999), in conflict between creative desire and the aesthetic "taste" of the spectator. He, therefore, embodies the messy reality of human existence characterised by this split, caught up in its own self-regard and petty contingent worries and concerns which contrasts with the panther's apparent purity of being.

For Heidegger, Rilke's version of the hierarchical relationship between animal and human being was an illusion: the apparent freedom carried around by the animal is rather a consequence of the limited nature of its existence. According to Heidegger, it is humanity who has the true potential for freedom. The essence of human being, for Heidegger, lies exactly in the finitude of its existence, and the

"sickness" of humanity lies not in any morbid preoccupation with death but rather in its failure to accept and dwell within this essential being-for-death. For Heidegger, it is, paradoxically, death that defines us¹¹ and only humanity has the capacity for the recognition that opens the individual up to the true nature of being. This recognition of the mortal context of existence is, for Heidegger, denied to animal nature. For Rilke, it is only the animal that sees the open, whereas, for Heidegger, it is only human being that has this capacity.

In his lectures on *The Fundamental Concepts of Metaphysics* (1995) Heidegger outlined a ranking of the categories of the inanimate, the animal and the human, and sets forth the thesis that the stone is *worldless*, the animal is *poor in world*, and the human being is *world-forming* (1995: 177). In this discussion Heidegger refers extensively to the theories of the Estonian biologist Jakob von Uexküll, focussing on his concept of *Umwelt* or the environment of the living creature as subjectively perceived¹². For Uexküll, each animal exists in a world which it knows only through a limited number of "carriers of significance" which act as "disinhibitors" or triggers for certain aspects of the creature's repertoire of behaviour. Heidegger takes this idea and uses it to sketch out a sense of the difference between animal and human being. As Heidegger puts it, "Plant and animal are suspended in something outside of themselves without ever being able to 'see' either the outside or the inside" (1998: 160). In his famous description of the *Umwelt* of the tick, Uexküll had sought to demonstrate that the animal knows nothing of the world it moves and acts in other than the specific "carriers of significance" in its environment. As such, according to Heidegger, the animal lives in a circle of captivation, bound within the horizon of the specific stimuli with which it is adapted to interface. The more complex the animal, the less limiting the "circle of captivation" and the more varied the *Umwelt*. With animals, any sense of awareness beyond this horizon is mere anthropomorphism on the part of the human observer; animals simply do not have the capacity to transcend their *Umwelt*. It is this lack of ability to question the horizon of their world that Heidegger

¹¹ "Finitude is not some property that is merely attached to us, but is *our fundamental way of being*" (Heidegger 1995: 6).

¹² The new scientific conceptions of the nature of living things were not only of interest to Heidegger. Maurice Merleau-Ponty, in his 1950s lecture course on Nature refers to Uexküll along with the theories of other influential biologists such as George Ellet Coghill, whose *Anatomy and the Problem of Behaviour* (1964, originally published in 1929) had been influential in Gestalt psychology. These new conceptions were of interest to phenomenologists like Heidegger and Merleau-Ponty because of their non-mechanical, anti-Cartesian and anti-dualistic conceptualisation of nature and the living creature. These philosophers found the naturalists' work useful in their argument with the views of the mechanistic school of Behaviourism which was prevailing at the time (See: Merleau-Ponty 2003: 140–5 and 167–178). For a further discussion of Heidegger's use of Uexküll in relation to Rilke and the "open" see Agamben 2004.

interprets as *poor in world*: the idea that the animal is trapped or “captivated” in a perfectly engineered interlocking set of stimuli and responses. Uexküll uses as an illustrative example of the perfect “captivation”, and state of blissful sympathy with which it is enjoined with its world, the humble tick, which survives with only three “carriers of significance”: the odour of butyric acid characteristic of mammalian sweat, the temperature of 37° characteristic of the temperature of mammalian blood, and the typology of mammalian skin (see Agamben 2004: chapter 11). But, insofar as all animals (except, according to Heidegger, humans) are defined by their carriers of significance, the number makes little difference: Rilke’s animal and Kafka’s panther no more “sees” its environment than Uexküll’s tick has a conception of the warm-blooded host that it drops onto. Conversely, human beings have the capacity, according to Heidegger, to form their own world because they, unlike animals, have the potential to see beyond their immediate *Umwelt* and sense the wider context of their existence. It is in this sense of the “open” as the potential to transcend the horizon of their *Umwelt* that characterises Heidegger’s idea of openness in contrast to Rilke’s. As Maurice Merleau-Ponty noted in the course notes for his lectures delivered at the Collège de France from 1957–58 on *The Concept of Nature: “Animality, the Human Body and the Passage to Culture”*, that the *Umwelt* of human beings is more open than that of animals (2003: 178).

Kafka’s panther only appears, therefore, to express a sense of freedom in comparison to the hunger artist. Its strong body threatens to burst from the confines of its cage giving a sense of barely-restrained danger that threatens to transcend the boundaries of its prison: “Even the most insensitive felt it refreshing to see this wild creature leaping around the cage that had so long been dreary” (Kafka 1978: 174). Like Rilke’s animals in the *Duino Elegy*, the panther seems to carry its *Umwelt* around with it. In contrast, the hunger artist does not convey the full potential of human being. By allowing himself to be placed next to the other animals, Kafka’s hunger artist emanates a sense of defeated, caged humanity. In this sense the hunger artist points towards the denial of the potential of human being — and death — whilst the panther points vividly towards a sense of its, more limited, life.

“I’ve had enough of sitting in this painting—I’m leaving”

It might seem at first that the *Umwelt* of Kantor’s self portrayals — the spaces of the painting and the “Poor Room of the Imagination” in which he imagines his existence — present just as bleak and closed a vision of humanity as that in Kafka’s story of the caged hunger artist. However, this is not the effect evoked by these works.

In one of the paintings from 1987, *I've had enough of sitting in this painting. I'm leaving*, the figure of Kantor seems reminiscent of both Rilke's image of a humanity "twisted around" and also, at the same time, of Kafka's panther. In this painting Kantor depicts himself in the act of stepping out of the fictional, two-dimensional world of the picture into the real, three-dimensional, world of the observer. In this sense the picture would seem to enact an escape from the confines of the *Umwelt* of the picture frame, showing also, perhaps, an unwillingness to simply sit down and accept the given situation of existence. However, the figure's orientation towards the world of the painting and the world of external reality contains a number of paradoxes. The figure of Kantor is in one sense only partially visible, his torso, right arm and shoulder, and left leg are cut off by the left-hand edge of the canvas that he is in the process of leaving. Instead of looking out towards the reality he is stepping into, the upper part of the figure is turned back, like Rilke's image of humanity, to look under his raised left arm, towards the right of the picture at the chair where he was sitting. As with the figure, the chair is only half visible, also cut off, in this case by the right-hand edge of the canvas. Only the left leg of the figure has actually made it to the outside world in the form of a three-dimensional artificial leg attached to the edge of the canvas. In its posture and attitude, the figure of Kantor in this painting might be seen as a "poor" and "reversed" version of Lissitzky's *New Man*. In that picture, the clean cut and confident geometry of the mechanical figure is striding dynamically from left to right, not right to left as Kantor's is. Also, Lissitzky's figure looks confidently forward, whereas Kantor's looks backwards into the picture. In comparison to Kantor's naked figure, Lissitzky's vibrant figure seems to have more of the "noble body, furnished almost to bursting point with all that it needed" of Kafka's panther. Its "limbs" form an open star shape whereas one of Kantor's arms is wrapped awkwardly behind his head, the other is invisible beyond the picture frame and the "real" left leg that projects into the spectator's space looks decidedly suspicious, carrying a connotation of the collection of artificial limbs in one of the vitrines at the Auschwitz museum. The key difference, however, is that Lissitzky's figure lies wholly within the frame of its picture. It is the attempt of Kantor's figure to exit the frame that lends it its particular power.

Kantor's painting sets up a paradoxical interplay of references to both the visible and the invisible. The fact that only the fictional portions of Kantor and the chair are visible whilst the implied versions of them in the real world of the viewer are invisible might lead to the interpretation of the painting as indicative of the overall title of the series: *Further on, Nothing...* Is Kantor stepping into the void of non-existence, looking back at the past and away from the death he already has one foot in? Is the one protruding leg merely a dead relic? In this sense, the paradox of this painting can be seen as the tension between, on the one hand the longing for the past, and for life, and on the other, the potency and courage of being able to choose to step into the void of non-existence.



Fig. 1: *Mam dość siedzenia w obrazie. Wychodzę* (I've had enough of sitting in this painting. I'm leaving, 1987.). Courtesy of Michal Kobialka and also Dorota Krakowska and Maria Stangret-Kantor from the Estate of Tadeusz Kantor. Thanks to Anna Halczak of the Cricoteka for supplying the image.

But on the other hand, the protruding leg is three-dimensional in comparison with the two-dimensionality of the rest of the picture. In that sense it is more “real” than the painted leg. However, it is nevertheless artificial and not animate: it is not a real leg, merely a real artificial leg. There is more than one layer of imitation at play within this work. The artificiality of the three-dimensional leg in one sense actually destroys the illusion it is apparently purporting to create. If that leg is an indication of the “reality” of the figure — ex-painting — then it would be a very un-übermarionette indeed, a very poor-mannequin-of-a-figure. Paradoxically, when viewed in this way, the painted version of the figure would seem more “real”. But in that case the illusion of the fiction of the painted figure would trounce reality. But, as with Malevich’s *Black Square* and its distillation of the presencing of reality performed by icons, there is a sense in which Kantor’s painting confounds the binary opposition of “real” and “illusory”, “visible” and “invisible”, fiction and reality. For example, viewed from the perspective of the

painted figure inside the painting, the "real" and "visible" would equate with the two-dimensional realm contained within the surface of the canvas. The "illusory" and "invisible" world for this figure would equate to the four-dimensional spatiotemporal reality of the viewer's world. Viewed from the spectator's perspective, it is the world of the figure in the painting that is "illusory". However, what, for the spectator in the real world outside of the painting, equates with the "invisible"? Surely it is the world of the painting that is implicitly extended past the borders of the canvas in the form of the artificial leg. However, this "world" seems partially visible, in the form of the artificial leg, and partly invisible in the (non)form of the half of the chair that has been cut off by the right hand edge of the painting (from the spectator's perspective). This aspect of the painting's world does not enjoy a visible physical presence outside of its canvas in the way that the left leg of the painted figure does. The force of this painting has, therefore, partly to do with the impossible act that it is attempting to stage. The spectator of the painting knows that the idea of the painted figure actually stepping out of the canvas into the real world is an impossibility. Even the idea of it is an illusion. In fact the "reality" of this idea is itself invisible; the artificial limb is merely a stimulus for the idea. This is signalled all the more by the "poor" and somewhat inept nature of the artificial limb. One could imagine, for example, artists such as Jeff Koons, or Jake and Dinos Chapman, articulating a more polished form for this limb's entrance to the spectator's dimension. Kantor's limb is in the spirit of Bruno Schulz's celebration of the *tandeta* of sham reality in the Street of Crocodiles. It is a Schulzian limb, a poor and shoddy imitation, a joke. Nevertheless, both the spectator and the painted figure confront one another in an uneasy dialogue around this limb, since the work imposes on the viewer the idea of its own movement beyond itself, beyond its immediate painted reality. However, this "beyond itself", in its very impossibility, is also suggestive of another reality — a "reality beyond reality", perhaps the "reality" of eternity, perhaps the "reality" of death. Like the figures chasing each other around John Keats' "Grecian Urn", "For ever warm and still to be enjoyed, / For ever panting, and for ever young" (Keats 1973: 345, ll. 26–27), Kantor's painting is forever enacting the potentiality of its own impossible, paradoxical transgression. For the prisoners in Plato's cave, the reality of the machinery of illusion behind them is concealed, as is the sunlit world beyond the cave's entrance. However, in Kantor's painting, it is by no means clear who is in the situation of the Platonic prisoner: the spectator or the painted figure in the picture? Both are arguably in positions of ignorance with respect to the potential reality proposed by the painting: the painted figure of the world outside his frame; the spectator of that same "reality" in so far as its very invisibility presages another reality beyond his or her own.

The “Last Supper” in the “Poor Little Room of the Imagination”: The Fatal Return

Although Kantor’s eyes in this painting are “looking back” in the manner of Rilke’s image of humanity, which Heidegger criticises, Kantor’s figure is still stepping forward. This paradoxical sense of simultaneous reverse and forward movement between past and future is a characteristic found throughout Kantor’s work, but is particularly evident in the late works considered here. In his penultimate major spectacle, *I Shall Never Return*, made during the same period as the *Further on, Nothing ...* series of paintings, Kantor invokes the myth of the return of Odysseus to Ithaca. For Kantor, this myth¹³ stood as an allegory of the artist’s relationship with reality¹⁴ and the meaning was that “return” is only possible as a “return” to death. The figure of Penelope in this respect stands as a symbol for Death as the ultimate reality: she was portrayed in the 1988 production as a young woman who longs for the return of her betrothed. For Kantor, who, like Kafka, found love anew at the end of his life, the paradoxical proximity of Love and Death was a powerful reality¹⁵. This is why, in his late work, Kantor portrayed Death in the form of an attractive young woman, and why the figure of Penelope, the faithful wife who waits for her husband’s eventual return, became the symbol of both Death and Reality, in opposition to the Imagination. The “life” of human being, viewed from this perspective, is truly “a machine of love and death”: a mechanism that produces the particular being of humanity within its finite temporal bubble, hanging in the timelessness of eternity.

The sense of defeat that is present in the hunger artist’s death, and in so many of Kafka’s protagonists, is not present in Kantor’s stagings of his own crossing of the barrier between life and death. At the end of *Today is My Birthday*, the “Poor Little Room of the Imagination” is filled with cemetery crosses before being overrun by soldiers, police cars, tanks, party-secretaries, secret policemen and murderers. To the accompaniment of the rising and falling strains of, alternatively, Offenbach’s *La Belle Hélène* and the funeral march from the second movement of

¹³ Kantor staged an underground production of Stanisław Wyspiański’s *The Return of Odysseus*, a dark dramatic version of this tale, near the beginning of his artistic career, in Kraków, in 1944.

¹⁴ In *I Shall Never Return* Kantor is confronted by his own actors in the guise of roles from his previous productions, culminating in a re-staging of the banquet scene in which Odysseus murders the suitors.

¹⁵ In 1923 Kafka, then just turned forty, met the twenty-five year old Dora Diamant, with whom he fell in love. Dora helped nurse Kafka until his death in 1924 (Murray 2005: 357–384). Around 1985 Kantor met and began an affair with Anna Halczak who became his companion and muse during his final years. The affair continued until Kantor’s death (see: Gołubiew 2000: 50–52 for a discussion of Kantor’s recognition of the proximity of love and death in his last years).

Beethoven's *Eroica* symphony, caged and screaming human figures are wheeled about the stage as if they were circus animals on display. In the midst of this carnage, the figures of Kantor's remembered family members stage a slow funeral procession bearing a single wooden plank through the chaos to the front of the stage. They arrange the plank into a crude table which they sit behind as if for a Last Supper, reminiscent of the final image of *Wielopole, Wielopole*. Despite the apparent defeat of this last refuge of the individual:

Against
these "powers"
stands the
Small,
Poor,
Defenceless,
but magnificent
history of
individual,
human
life.
(Kantor in: Kobialka 1993: 167).

This final tableau, with its intimations of the eternal, advances the silent strength of the bare fact of the fragile, individual, poor human life.

Conclusion

As Agamben noted, rooms or *stanzas* are not just literally rooms but also homes in which human being dwells, a space for the free play of memory. In Kantor's late work, rooms become a poetic space, a means for pointing towards the unveiling of truth about mortality and finitude. In these last works where he repeatedly attempted to visualise the crossing of the borderline between existence and non-existence, even as he approached that frontier himself, Tadeusz Kantor, like his self-portrait attempting to leave his own painting, seems to have been attempting the impossible. He was attempting to linger at the threshold of nothingness as if to see for himself, and to show his spectators, what lies beyond the negation of existence. In this way Kantor can be seen to have organised the live enactment of the icon's manner of presencing truth. In a sense it is reversed again, for while the icon looks at its spectator, and while that is still the case with Kantor's late and last work, Kantor looks back at eternity and, in doing so, encourages his spectators to join him in the contemplation of this impossible but all-enveloping idea. It is, therefore, no surprise that these works can be read in the light of Heidegger and

Kafka who both, in their own ways, attempted to characterise the nature of human existence in its relation to finitude — to death. Heidegger envisages an abstract dwelling for human being illuminated by the truth of the revealed true nature of the temporal transience and finitude of human existence, while Kafka's protagonists die like dogs, sometimes glimpsing a distant radiance. Kantor's late paintings and theatre works present a "poor", but nevertheless positive vision of the human animal: a poor individual temporarily lodged for a while in the "Poor Little Room of the Imagination".

REFERENCES

- ABRAMS, M. H. (1979) *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press.
- AGAMBEN, G. (1993) *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- AGAMBEN, G. (1999a) *The Man Without Content*, Stanford, California, Stanford University Press.
- AGAMBEN, G. (1999b) *The End of the Poem*, Stanford, Stanford University Press.
- AGAMBEN, G. (2004) *The Open: Man and Animal*, Stanford, California, Stanford University Press.
- BEUG, J. (1980) "The Cunning of a Writer", in STERN, J. P. (Ed.) *The World of Franz Kafka*. Hardback ed. London, Weidenfeld and Nicolson.
- BOROWSKI, W. (1989) "Nothing Else Beyond": Exhibition of New Paintings, in HALCZAK, A. (Ed.) *Cricot 2 Theatre: Information Guide 1987–1988*. Kraków, Cricoteka.
- COGHILL, G. E. (1964) *Anatomy and the Problem of Behaviour*, New York and London, Hafner Publishing Company.
- CRAIG, E. G. (1958) "The Actor and the Über-Marionette", in CRAIG, E. G. (Ed.) *On the Art of the Theatre*. London, Heinemann.
- DANTE ALIGHIERI (1996) *De vulgari eloquentia*, (ed. and trans. Stephen Botterill), Cambridge, Cambridge University Press.
- GILMAN, S. L. (2005) *Franz Kafka*, London, Reaktion Books Ltd.
- GOŁUBIEW, Z. (2000) „Mam wam coś do powiedzenia”: Tadeusz Kantor—autoportrety / "I've got something to tell you": Tadeusz Kantor—Self-portraits, Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie / The National Museum in Cracow.
- HALBWACHS, M. (1980) *The Collective Memory*, New York, Harper & Row.
- HALBWACHS, M. (1992) *On Collective Memory*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- HEIDEGGER, M. (1995) *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- HEIDEGGER, M. (1998a) "Letter On 'Humanism'", in MCNEILL, W. (Ed.) *Pathmarks*. Cambridge, Cambridge University Press.

- HEIDEGGER, M. (1998b) *Parmenides*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- KAFKA, F. (1977) *The Trial* (trans. by Douglas Scott and Chris Waller with an introduction by J. P. Stern), London, Pan Books Ltd.
- KAFKA, F. (1978) *Wedding Preparations in the Country and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd.
- KAHN, C. H. (1979) *The Art and Thought of Heraclitus: An edition of the fragments with translation and commentary*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KANTOR, T. (1976) *Ambaláže*, Warszawa, Galeria Foksal.
- KANTOR, T. (1991) *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Milan, CRT Artificio.
- KANTOR, T. (2005) *Tom Trzeci. Dalej Już Nic...: Teksty z lat 1985-1990*, Wrocław and Kraków, Ossolineum and Cricoteka.
- KANTOR, T. (2009) *Theatrical Place (1970s–1980s)*, in KOBIALKA, M. (Ed.) *Further On, Nothing: Tadeusz Kantor's Theatre*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- KEATS, J. (1973) *The Complete Poems*, Harmondsworth, Penguin Books.
- KOBIALKA, M. (Ed.) (1993) *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990. Tadeusz Kantor*, Berkeley, University of California Press.
- KOBIALKA, M. (2009) *Further On, Nothing: Tadeusz Kantor's Theatre*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- KRASZEWSKI, C. S. (1994) *The Collected Theatrical Scores and Happenings of Tadeusz Kantor*. Kraków, Cricoteka.
- MERLEAU-PONTY, M. (2003) *Nature: Course Notes from the Collège de France*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- MURRAY, N. (2005) *Kafka*, London, Abacus.
- NIETZSCHE, F. (1996) *On the Genealogy of Morals*, Oxford, Oxford University Press.
- PLEŚNIAROWICZ, K. (2004) *The Dead Memory Machine: Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, Aberystwyth, Black Mountain Press.
- RILKE, R. M. (1987) *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*, London, Picador.
- RUSSELL, S. A. (2006) *Hunger: An Unnatural History*, New York, Basic Books.
- STEVENS, W. (1997) *Collected Poetry and Prose*, New York, The Library of America.
- ŻUROWSKI, A. (1985) "Pulling Faces at the Audience": the Lonely Theatre of Tadeusz Kantor. *New Theatre Quarterly*, Vol.1, No 4, Nov 1985, 364–368.

MARTIN LEACH is a senior lecturer in performance at De Montfort University where he teaches anatomy, physiology and philosophy in the School of Arts. He read English and Drama at the University of Hull before studying theatre directing in Poland in the early 1980s.

TADEUSZ KANTOR ET LE THÉÂTRE JUIF

BÉATRICE PICON-VALLIN*

ABSTRACT. Tadeusz Kantor and the Jewish Theatre. The paper discusses the sources of Tadeusz Kantor's "Theatre of Death". One of the main influences seems to have been the Jewish theatre – both Hebraic, and Yiddish. First *The Dybbuk* that T. Kantor saw in 1938 in the interpretation of Habima Hebraic theatre, directed by a Russian director (E. Vakhtangov) and, less known, the Yiddish play by Isaac Perets, *The Night in the Old Market* (written around 1907), which was directed in 1925 in Moscow at the GOSET by A. Granovski (European tours in 1928; publication of a book with many photographs in Germany in 1928). The detailed analysis of the structure of the play, of the stage directions, of the characters' actions gives some keys to the unique theatrical world of T. Kantor. Without a precise plot, the play presents the return of dead people to a little town where they meet the living. The scenic actions are recurrent ritual figures, such as processions or round dances (dances in a circle), representing the leit-motive of the kantorian performances.

Keywords: Hebraic and Yiddish theatre, *The Dibbouk*, Isaac Perets, *The Night in the Old Market*, Hassidism, rituals, processions, dance in a circle.

Un des traits essentiels de la théâtrologie professée par Denis Bablet était de travailler à partir des œuvres de nos contemporains, de s'engager dans la réflexion à leur côté et de les engager dans notre réflexion. Denis Bablet avait donc su mener avec un des grands artistes du XX^e siècle, Tadeusz Kantor, un dialogue fécond entre le créateur et le théoricien, creusant ainsi le dialogue que le metteur en scène polonais conduisait lui-même entre son œuvre et l'histoire des arts du XX^e siècle. Bablet a beaucoup œuvré pour que Kantor soit compris en France, à la fois par les deux volumes des *Voies de la création théâtrale* qu'il lui a consacrés à CNRS Editions, par l'anthologie qu'il a rassemblée aux Editions L'Age d'Homme (*Le Théâtre de la mort*), par les captations de ses spectacles et le film qu'il a tourné sur lui, en collaboration avec Jacques Bablet, enfin par les mémorables rencontres qu'il a organisées avec le maître

* Director of research emeritus at CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), at ARIAS Laboratory (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacles), e-mail : picon-vallin@ivry.cnrs.fr

polonais au Centre Georges Pompidou, grâce à la complicité de Marcel Bonnaud. Kantor tenait là son auditoire en haleine, lançant ses phrases à l'emporte-pièce, taillées à coup de serpe dans son français inimitable, provocateur, rusé, à la fois là et ailleurs, ironique et sincère, parfois colérique. Il ne fallait pas craindre le risque : à un de ces débats qui se tenait cette fois-ci en Avignon, Kantor avait planté là le public, à la première question qui eut le malheur de lui déplaire... Il avait quitté la salle, plongeant l'auditoire et le maître de cérémonie dans la stupeur !

Je me souviens d'une de ces rencontres dans la grande salle du Centre Pompidou, au début des années 1980, où j'eus le courage – ou l'inconscience –, de poser une question sur les relations que le théâtre qu'il pratiquait entretenait avec le théâtre yiddish. J'avais dès 1971 fait de nombreuses incursions historiques et scientifiques du côté de ce théâtre-là¹, et je m'attendais à une réponse développée. Kantor coupa court en disant qu'il n'y avait aucun rapport. Longtemps je me suis dit que je devrai travailler à comprendre ce refus en l'élucidant. Beaucoup plus tard, Kantor s'adoucit sur cette question qui visiblement touchait un point sensible, lui qui se trouvait au croisement génétique, géographique et historique de plusieurs cultures d'Europe centrale : il se mit à parler du *Dibbouk* et il indiqua l'influence que la pièce d'An-ski et le spectacle du Théâtre Habima, dans la mise en scène d'Evgueni Vakhtangov (Moscou, 1922), qu'il vit en 1938, lors de la troisième tournée de la Habima en Pologne, avait pu avoir sur lui et sur sa conception du comédien. Ainsi, Kantor a pu dire en 1989 : « [...] un rôle est un rôle propre à l'acteur. Chacun a son rôle dans la vie. Et l'acteur transmet ce rôle avec ses traits caractéristiques, avec ses faiblesses que, moi, je découvre, que je renforce et que je domine. Il reste lui-même sur la scène. Mais il ne suffit pas, au théâtre, de jouer sa propre vie. Je ne sais pas si cela intéresserait quelqu'un. L'acteur qui présente la matière de son être, de son caractère, prend tout en lui-même. Je ne veux pas dire un rôle. Je dis qu'il se transforme en quelqu'un en utilisant ses propres moyens... Ici, il y a quelque chose du *Dibbouk*. Comme si un fantôme s'était emparé de lui, un personnage sorti de la pièce ou de mon imagination d'auteur. Et cette personne parle par la bouche de l'acteur d'une façon absurde. Parce que l'acteur dit à sa façon le texte de quelqu'un d'autre. L'acteur peut ne pas comprendre ce qu'il dit »². Kantor a également affirmé en cette même année que la Habima a été pour lui « un des meilleurs théâtres », un théâtre qui l'« a énormément impressionné »³.

¹ Voir par exemple mon ouvrage *Le Théâtre juif en URSS pendant les années vingt*, Lausanne, La Cité – L'Age d'Homme, 1973.

² Tadeuz Kantor à Adona Skiba-Lickel, in B. Picon-Vallin, « Meyerhold, encore » — « Kantor, Meyerhold, Stanislavski », in *Théâtre/public*, n° 97, 1991, pp. 64-68.

³ *Idem*, p. 68.



Fig. 1 : Tadeusz Kantor, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, 1991.

Les rondes des personnages portant leurs objets (stéthoscope, valise etc.) ou emballés dans des couvertures, des blouses, autour du praticable des tortures et de la mise à mort de Vsevolod Meyerhold. (Photo J. Bablet)

L'Acteur qui, pour le metteur en scène polonais, est un intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts –comme d'ailleurs l'affirmait déjà Vsevolod Meyerhold dans son bel article « La baraque de foire » paru en 1914 dans sa revue *L'Amour des trois oranges*⁴ –, est donc pour lui encore davantage : sur le modèle de Léa – la jeune fiancée héroïne du *Dibbouk* dont le corps est possédé par l'esprit de son amoureux Hanan, mort foudroyé à l'annonce qu'elle va épouser un autre –, l'Acteur est comme possédé par un fantôme, une âme errante.

Mais l'expérience du *Dibbouk*, dont l'autre titre est *Entre deux mondes*, s'imprime encore plus profondément dans la création kantorienne. Les étranges paroles prononcées par l'Esprit de Hanan qui a investi le corps de Léa lorsqu'il le quitte enfin, lors du rituel scénico-religieux d'exorcisme mis en scène par E. Vakhtangov à la Habima, sont : « Je ne reviendrai plus jamais ». Ces paroles mêmes sont devenues le titre d'un des derniers spectacles de Kantor. C'est ce que la chercheuse polonaise Kartazyna Osinska a su montrer, lors d'un colloque consacré à E. Vakhtangov au

⁴ Cf. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, L'Age d'Homme, 2001, p. 259.

Centre Grotowski de Cracovie, en 2002. Cette marque du *Dibbouk*, pièce et spectacle, sur le « théâtre de la mort » kantorien permet de comprendre que celui-ci n'est pas seulement pénétré par les désastres de l'histoire européenne et par la guerre, mais aussi et surtout peut-être par cette présence des morts dans la vie des vivants qui lui vient de cette vieille légende hassidique.

Car les racines de l'œuvre de Kantor, qui s'enfoncent bien sûr dans toutes les avant-gardes historiques européennes – symbolisme (et n'oublions pas *La Baraque de foire* du poète russe Alexandre Blok, qu'il monta à ses débuts, et derrière cette baraque de foire, le romantisme allemand, avec, au premier rang, E.T.A. Hoffmann dont on ne dira jamais assez l'influence majeure et occulte), dadaïsme, constructivisme, etc. –, se nourrissent aussi du « pauvre » théâtre yiddish.



Fig. 2 : Tadeusz Kantor, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, 1991. (Photo J. Bablet)

Deux sources semblent ici **capitales**. *Le Dibbouk*, comme il vient d'être démontré, et qui a été écrit d'abord en yiddish et en russe avant d'être traduit en hébreu pour le spectacle de la Habima, et *La Nuit sur le vieux marché* d'Isaac Leib Perets, auteur polonais de langue yiddish⁵.

⁵ Né à Zamosc, en 1852, mort à Varsovie en 1915. On orthographie aussi Isaac Loeb Peretz. Il a écrit en hébreu et en polonais. Auteur de quelques pièces de théâtre, il est poète, conteur, auteur d'essais et de nouvelles. Je remercie les collaboratrices de la Bibliothèque Medem à Paris pour leur aide.

Cette dernière pièce a été montée en 1925 par le GOSET de Moscou, Théâtre juif d'Etat en langue yiddish, l'autre volet de la culture juive qui se développait dans le jeune Etat soviétique au lendemain de la révolution. Au GOSET était utilisée la langue des populations parquées jusque-là dans la « zone de résidence », alors que la Habima utilisait l'hébreu, langue biblique. Mais les deux pièces, *Le Dibbouk* et *La Nuit sur le vieux marché*, portent le sceau du hassidisme, mouvement populaire, où l'extase du corps et celle de l'âme sont mis à l'honneur, dans des cérémonies envoûtantes et mises en scène avec soin par les Tsadiks, rabbins civils, qui sont aussi des acteurs « géniaux »⁶. Le hassidisme a été le réceptacle des légendes, des histoires, que plus tard la littérature et la dramaturgie yiddish se mettront à utiliser. Il souligne simultanément les aspects théâtraux, ludiques et sacrés de toute chose de la vie. Kantor n'a vraisemblablement jamais vu le spectacle, sorte de « carnaval tragique » qui, mis en scène au GOSET par Alexandre Granovski et joué par le grand acteur Salomon Mikhoels (accompagné de son « double », Veniamine Zouskine), a tourné en Europe en 1928. Mais il a pu voir des photographies. Il a surtout pu lire la pièce, ou en entendre longuement parler. Des parties de cette œuvre ont été également jouées à Varsovie⁷...



Fig. 3 : Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole*, 1980.
Une ronde s'organise, commence à avancer. (Photo J. Bablet)

⁶ Cf. Itshok Nibovski, « Introduction. Motifs hassidiques et paraboles dans *La Nuit sur le vieux marché*, *Le Dibbouk* et *Jacob Jacobson* », in *Théâtre Yiddish*, postface d'A. Demonico, tome 2, L'Arche, Paris, 1993, p. 10.

⁷ et à New-York.

Il y a là des pistes de recherches sur lesquelles il serait, on va le voir, intéressant de s'engager.

La Nuit sur le vieux marché est un drame symboliste en vers, un mystère, presque sans intrigue⁸, dans lequel le poète qu'est Perets tente de saisir l'ensemble de l'histoire de la communauté juive polonaise, qu'il connaît bien pour avoir beaucoup voyagé dans les petites villes et bourgades de la province de Tomaszow pour rassembler informations et matériaux dans les années 1890. Ecrite autour de 1907, la pièce, en quatre actes avec un Prologue et un Epilogue, a une histoire complexe, et le statut du texte demeure incertain quant à son aspect définitif. Elle plonge le lecteur dans un monde qui correspond au titre d'An-ski, *Entre deux mondes*, expression qui est par ailleurs également utilisée par Perets⁹. La frontière entre les vivants et les morts semble flotter, vaciller, et l'auteur lui-même n'a pas cessé, au cours des différents stades de l'écriture de l'œuvre et de ses diverses versions, de faire passer ses personnages d'un monde à l'autre.

La Nuit sur le vieux marché, dont le thème est le retour, pendant une nuit d'automne, des Morts dans le monde des Vivants, déborde par toutes les ouvertures et les béances de son décor complexe, de personnages innombrables décrivant la société juive – personnages de théâtre (Poète, Metteur en scène, Bouffon), ouvriers, bourgeois, soldats, putains, prisonniers, vieux et enfants, de toutes les classes, âges et métiers, vivants ou morts – et d'objets animés (cloches, statues qui parlent, « synagogue qui pleure », etc.). Au son du sifflet dérobé au Veilleur de nuit, qui imite celui du Shofar, un mystérieux Quelqu'un, assisté du Bouffon, fait sortir les morts des tombes du cimetière, réactivant une ancienne légende où « la vie devient songe » et où les morts en procession tentent de se faire rendre justice, morts qui se révoltent contre la vie qui leur a été réservée, se plaignent, protestent, racontent, dansent, ricanent...

Le charivari de cette « irruption illégale » – pour reprendre un terme kantorien – et donnée pour telle dans la pièce s'arrête quand l'aube point. Le Bouffon tente de ranimer la révolte des Morts : « La vie se prend par la violence ». En vain : le coq de fer blanc sur le toit de la synagogue et le retour du jour font revenir l'ordre des choses. Ordre immuable, absurde et dérisoire, toujours identique. La sirène de l'usine clôt l'Epilogue, et le rideau tombe, coupant les envolées lyriques du Voyageur qui décrit les palpitations des cœurs qui tendent sans fin vers autre chose...

Au delà de la fable métaphorique et politique, ce qui a sans doute pu intéresser Kantor dans cette pièce étrange, rarement montée et publiée, ce sont trois éléments : les personnages, leur traitement, et les actions scéniques. Commençons par les personnages. Les « masques » de la commedia dell'arte kantorienne, en noir, blanc et sépia, au costume sali par le Voyage dans les boues des tranchées et des

⁸ Cf. Louis Lozowick, in *Cahiers d'art*, Paris, 1928, I, p. 32.

⁹ *La Nuit sur le vieux marché*, in *Théâtre Yiddish*, op. cit., p. 69.

camps du XXème siècle, la poussière de l'au-delà et de la mémoire, ont des parents dans *La Nuit sur le vieux marché*. Le Metteur en scène y est présent dans le Prologue et l'Épilogue, avec le Poète et le Directeur du théâtre. On y voit aussi, personnage récurrent, un Voyageur, besace à l'épaule, bâton à la main... Puis viennent la Tricoteuse de bas, Nathan l'ivrogne, un Ouvrier affamé, la Fille de nuit (une prostituée), le Veilleur de nuit, l'Allumeur de réverbères, l'Annonceur, le Reclus, le Porteur d'eau, la Femme dévote, la Marchande d'œufs et de fruits, le Détenu unijambiste, le Typographe aveugle, des Croque-mort, le Pendu, un Hussard, un Bedeau de synagogue, des Musiciens, la jeune Fiancée, des Hassidim et les « jumeaux », deux bourgeois maigrichons... Et bien d'autres encore...



Fig. 4 : *La Nuit sur le vieux marché*, mise en scène de A. Granovski, GOSET, Moscou, 1925. Esquisse de Robert Falk pour le personnage de Quelqu'un. (Archives B. Picon-Vallin)

Chacun de ces personnages est muni d'objets distinctifs ou fait partie d'un groupe avec lequel il apparaît en scène. Le Porteur d'eau a des seaux sans fond, le Pendu sa corde au cou, le Tanneur n'a plus de tête, il la tient entre ses mains noires. Le Hussard est présenté comme étant « fusillé, en uniforme aux boutons arrachés, une blessure sombre à la poitrine ». Le Veilleur de nuit porte son sifflet autour du cou, le Prisonnier n'a qu'une jambe, et elle est enchaînée, le Bûcheron est doté d'une hache et d'une corde à la ceinture. Les Musiciens morts sortent du puits avec leurs instruments ruisselants et couverts d'algues. Les Boutiquiers sont en manteau de voyage, chargés de paquets, les deux bourgeois maigrichons sont accompagnés par un gros richard. La Fiancée morte a quatorze ou quinze ans. Elle apparaît en robe de mariée sous un dais nuptial noir porté par les bedeaux tenant des cierges éteints. Les Broder Singer (chanteurs de la ville de Brody) sortent d'une fosse commune et se tiennent debout dans des « sacs empoissés ». Le Délateur tient sa langue coupée à la main ; sur la poitrine du Boucher qui a vendu de la viande impure pendent des abats en sautoir, et la Dévote noue son châle sur sa tête.

On reconnaît la méthode que Kantor adoptera pour construire les personnages de ses spectacles, entités du quotidien, et qui ne font qu'un, qui font corps, avec leurs objets ou leurs machines qu'ils semblent ressentir comme une partie de leur propre présence physique¹⁰. Ainsi chez Kantor, la Laveuse de plancher avec son seau et sa serpillière (ou sa bassine à vaisselle), le Condamné à mort avec son échafaud où se balance une corde, le Petit Vieux aux WC, celui au vélo-pède, la Balayeuse, la Prostituée somnambule, la Photographe et son appareil, la Fiancée et son voile, la Tante dévote, le Violoneux, etc.

Le troisième point est celui des actions scéniques. « Pouvoir créer un théâtre qui aurait une puissance d'action primitive, bouleversante », écrit Kantor dans *Le Manifeste du Théâtre indépendant (1942-1944)*¹¹. Pour *La Nuit sur le Vieux marché* qui n'a pas d'intrigue véritable, les actions scéniques demandées par Perets dans de très longues didascalies déclinent deux figures principales, deux rituels : celle de la *procession* pour l'entrée des personnages, et celle de la *ronde*, en mouvement ou immobile. Ces figures sont les dessins ou les déplacements sur lesquels s'échangent toutes les répliques souvent décousues – parfois des bribes de dialogues, parfois des chants. Ronde immobile des fillettes sur la place, à la fin du Prologue; ronde titubante du Veilleur de nuit, puis nouvelle ronde des fillettes qui maintenant fredonnent, ronde lente et « comme dans un rêve », au début du premier acte. A l'acte III, le Bouffon demande à l'Idole d'envoyer un « rond magique », les aiguilles de l'horloge se mettent en mouvement en grinçant, les Morts pénètrent dans le « cercle ensorcelé » défini

¹⁰ Cf. Brunella Eruli, « *Wielopole-Wielopole* », in *Kantor*, I, textes de T. Kantor et études collectives, réunis et présentés par D. Bablet, coll. Arts du Spectacle / Les Voies de la création théâtrale, vol. 11, Paris, CNRS Editions, 1999 (1983), p. 249.

¹¹ In *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par D. Bablet, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. ThXX, 2004 (1977), p. 32.

par la synagogue et commencent à tourner, y entrant les uns après les autres, rejoints par des flopees d'enfants. Les musiciens jouent une polka, et l'action scénique s'organise en trois rondes séparées : hommes, femmes, enfants. A l'acte quatre, la musique se met de nouveau « à grincer », et deux rondes se forment – hommes et femmes séparés – qui tournent avec obstination. Au milieu des danseurs, déambulent des Penseurs. Les rondes des morts sont scandées par le craquement de leurs ossements. Puis les Hassidim font leur entrée, se prennent par les épaules et se mettent à tourner en chantant, et les deux premières rondes y mêlent leurs voix. « Danser ! danser ! disent les Hassidim, et (...) l'on pénètre dans l'extase, le vertige, l'enchantement »¹². Des Morts s'y joignent, presque impudiques. Les rondes se regroupent, la danse s'accélère de plus en plus. Danse grandiose des morts, danse



Fig. 5 : *La Nuit sur le vieux marché*, mise en scène de A Granovski, GOSET, Moscou, 1925.
Esquisse de Robert Falk pour des personnages « emballés » dans leur linceul.
(Archives B. Picon-Vallin)

¹² *La Nuit sur le vieux marché*, in *Théâtre Yiddish*, op. cit., p. 110.

macabre de la vie des morts, cercle qui s'agite jusqu'à l'apparition de l'étoile du matin. Ces danses de la mort, qui voisinent avec les danses hassidiques où l'on pénètre dans le chaos et le mystère du monde, où la danse se mêle au rire, tandis que s'entrechoquent les os, que les linceuls sont agités comme des châles, que les statues veulent entrer dans leur ronde, et que des couples de morts et de vivants se forment, ont sans doute quelque chose à voir avec la « puissance d'action primitive » que Kantor cherche dès 1942.

Et ce sont ces figures – procession et ronde – qui vont devenir les *leit-motive* de la scène kantorigienne. Des chercheurs ont vu la source de cette ronde dans le tableau de Jacek Malczewski « Le cercle vicieux » et dans la scène finale des *Noces* de Stanislaw Wyspianski où les invités tournent autour du Koho, meule de paille magique¹³. Les multiples compositions circulaires déployées, déformées, reformées par Kantor, paraissent avoir des liens évidents avec la composition plastico-dramaturgique de Perets où toutes les actions processionnelles ou circulaires sont articulées, faites et défaites sur la musique. Le motif de la ronde renvoie à l'enfance, aux cycles qui rythment le temps, à la vie et donc la mort, aux danses hassidiques, aux rituels sacrés et à la piste du cirque. Il y a tout cela dans la structure des figures scéniques de Perets et de Kantor.

Sur la Place du vieux marché, lieu unique d'action de sa pièce, Perets a empilé une synagogue, des ruelles, une Maison d'Etudes, des habitations avec balcons et fenêtres, une taverne, des boutiques, et à l'autre bout une église avec son clocher, rivale de la synagogue. C'est là, sur un espace de jeu très étroit et très encombré, fait de planches bringuebalantes, au centre duquel se trouve un Puits et la « vieille statue de pierre verdie représentant un monstre, une idole mi-homme mi-femme »¹⁴, que se retrouvent tous les habitants du bourg et que se rencontrent vivants, morts et êtres de l'entre-deux. Kantor a en fait « privatisé » cette place, ce lieu public, concentré du monde d'Europe centrale, pour en faire sa chambre, racontant l'Histoire à travers son histoire, et la synagogue et l'église absentes de ce lieu clos sont remplacées par le rabbin et le curé. Les premiers balbutiements des morts qui approchent et à qui des bribes de souvenirs reviennent – prières, psaumes, phrases rituelles –, puis dont la mémoire défaille¹⁵ évoquent ceux des vieillards de *La Classe morte*. Le costume de ces revenants, linceuls plus ou moins dégradés selon la date de leur disparition, « sacs empoissés » des Broder Singer, décrits de façon floue par Perets et réalisés en 1925 par le peintre russe Robert Falk pour la mise en scène d'Alexandre Granovski, reproduits dans un ouvrage

¹³ Cf. B. Eruli, « *Wielopole Wielopole* », in *Kantor*, I, *op. cit.*, p. 265. Des chercheurs aujourd'hui s'intéressent justement aux liens entre Perets et *Les Noces* de Wyspianski.

¹⁴ *La Nuit sur le vieux marché*, in *Théâtre Yiddish*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵ *La Nuit sur le vieux marché*, in *Théâtre Yiddish*, *op. cit.*, p. 100.

paru en Allemagne en 1928¹⁶, ont peut-être à voir avec les « Emballages humains » kantoriens. Quant aux mannequins, s'ils ne sont pas désignés par ce terme qui renvoie à des théories théâtrales et littéraires précises, ils sont cependant présents chez Perets qui mêle aux morts et aux vivants les figures à demi animées des statues, qui parlent, parfois, de façon chorale.

Il resterait bien sûr à trouver quand et comment Kantor a pu « tomber » sur ce texte. Mais certaines matrices importantes de sa pensée artistique – thèmes, personnages et objets, figures scéniques de la procession et surtout de la ronde comme actions principales, voire uniques, et même présence du metteur en scène sur le plateau – semblent bien s'y trouver, même si Kantor a dû et su transformer, transmuter cette matière, pour la théoriser et la faire sienne, se l'approprier, et en faire celle de sa « baraque de foire » personnelle, « le vrai Théâtre des émotions », comme il l'écrit dans *Le Théâtre de la mort*¹⁷. Cette nouvelle source, loin d'enlever quoi que ce soit au génie kantorien, indique seulement la fécondité de la culture yiddish et le peu de cas qu'on a trop souvent fait d'elle jusqu'ici. *La Nuit sur le vieux marché* est un « théâtre de la mort » avant la lettre, puissant, ironique, lucide, joyeux et sinistre, grotesque¹⁸ en somme, dans sa façon de mêler les contraires, de jouer de l'ambiguïté, de l'ambivalence...

BIBLIOGRAPHIE

- Eruli, Brunella, « *Wielopole-Wielopole* », in *Kantor*, vol. I, textes de T. Kantor et études collectives, réunis et présentés par D. Bablet, coll. Arts du Spectacle / Les Voies de la création théâtrale, vol. 11, Paris, CNRS Editions, 1999 (1983).
- Kantor, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par D. Bablet, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. ThXX, 2004 (1977).
- Lozowick, Louis, *Cahiers d'art*, vol. I, Paris, 1928.
- Meyerhold, Vsevolod, *Ecrits sur le théâtre*, vol. 1, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, L'Age d'Homme, 2001.
- Nibovski, Itshok, « Introduction. Motifs hassidiques et paraboles dans *La Nuit sur le vieux marché*, *Le Dibbouk* et *Jacob Jacobson* », in *Théâtre Yiddish*, postface d'A. Demonico, tome 2, L'Arche, Paris, 1993.

¹⁶ *Das Moskauer Theater Jüdische Akademische Theater*, Verlag Die Schmiede, Berlin, 1928.

¹⁷ *Le Théâtre de la mort*, op. cit., p. 272.

¹⁸ Au sens meyerholdien du terme (Cf. les définitions données dans la troisième partie de V. Meyerhold, *O Teatre (Du Théâtre)*, « La baraque de foire » (1913).

La Nuit sur le vieux marché, in *Théâtre Yiddish*, postface d'A. Demonico, tome 2, L'Arche, Paris, 1993.

Das Moskauer Theater Jüdische Akademische Theater, Verlag Die Schmiede, Berlin, 1928.

Picon-Vallin, « Meyerhold, encore » - « Kantor, Meyerhold, Stanislavski », in *Théâtre/public*, n° 97, 1991.

BEATRICE PICON-VALLIN is director of research emeritus at CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), at ARIAS Laboratory (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle). She was also head of LARAS Laboratory (Arts du spectacle) at CNRS and taught theatre history at CNSAD in Paris (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique) till 2008. She coordinates three book collections (« Arts du spectacle » at CNRS Editions, « th XX » at L'Age d'Homme and « Mettre en scène » at Actes Sud-Papiers). She is frequently invited to teach at numerous universities and drama institutes from France and abroad. Specialist in Russian Theatre, in the History of European Directing and Acting, in the relationship between theatre and the other arts, she authored many books (especially on V. Meyerhold, CNRS Editions, 1990–1999–2004). She is renowned for editing the first critical edition of Meyerhold's writings, which she also translated to French: V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, Lausanne, La Cité – L'Age d'Homme, 4 volumes, 1973, 1975, 1980, 1992. She started publishing a new edition of Meyerhold's writings, revised and enlarged, (L'Age d'homme, 2001, 2009). She also published the monography Meyerhold. *Les voies de la création théâtrale*, volume 17, Paris, CNRS Editions, 1990 – awarded Best Theatre Book by The Theatre and Music Critics' Union. She edited and coordinated collective volumes (Le film de théâtre, Lioubimov. La Taganka, Meyerhold. La Mise en scène dans le siècle. Mejerhold. Rezissura v perspektive veka...), published numerous articles and studies on the 20th century Theatre in Soviet Union/Russia, on directing and acting, on theatre related to other arts (music, circus, cinema, video), on the relationships between the stage and the new technologies, between European Theatre and Asian Theatres (Butô(s), with O. Aslan, 2002). Her writings are translated in several languages (Italian, English, Portuguese, Spanish, Russian, Romanian ...).

KANTOR'S ANTHROPOLOGICAL MACHINE

RICHARD ALLEN*

ABSTRACT. This article considers how Kantor's model of the Bio-Object, as a form of object/human inter-animation, might be productive for the contemporary practitioner. It considers the material object in Kantor's theatre as a device that initiates the caesura that constructs and maintains the complex operation of what Giorgio Agamben calls the Anthropological Machine, and considers how this is active in *The Dead Class* (1975). It is an attempt to move beyond a eulogizing of the art objects in his work - to find a productivity of making amongst Kantor's expanding legacy.

Keywords: Bio-Objects, The Dead Class, Animation, Anthropological Machine.

My last desire is, said Kantor, to preserve the memory of theatre in order to pass it onto the next generation....I do not sense the certainty that it would be preserved... For me, the most important are all those so-called "props", which I call "the objects of art".

(Anna Halczak in Murawska-Muthesius and Zarzecka 2011:21)

To account for the enduring presence of (bio) objects in Tadeusz Kantor's theatre, we might claim that, through their inter-animation with human subjects, they initiate a caesura that constructs and maintains the complex operation of the anthropological machine.

If the anthropological machine functions, as according to Giorgio Agamben, "by excluding as not (yet) human an already human being from itself, that is, by animalizing the human, by isolating the nonhuman within the human" (2004: 37), Kantor's objects serve to reveal this mechanism by placing the human figures into a constant state of predicament with how his objects are interacted with. The figures appear to be aware of the objects as tools made for human use, with handles, wheels and cranks, but are then denied an autonomous use of them. The objects ask questions of the figures as to how they are to be used and they are impelled relentlessly to use them. This creates a paradox through the performers being able to control the devices with a fluidity and precision in the exact and direct manner in which they appear to be intended. Unlike Weigel's Props¹, the objects do not

* PhD Student, Aberystwyth University, Wales, UK, e-mail: rka@aber.ac.uk

¹ See Brecht's *Poems*, pp 247 - 429.

accompany the performers across the stage; instead, they appear to be inextricably linked to the figure that they represent. The performers have not selected these items from the props table, but rather the objects choose them, as an extension of Kantor's will and control over the stage space.

"The Old Man with a Bicycle" (Kantor in Kobialka 2009: 260) from *The Dead Class* (1975) is one such example. A human-object hybrid defined by his relation to the action performed and the device he is operating². Within the opening action of the play, he is the only one on stage to have a recognizable apparatus (in the form of a bike) on which his child effigy is attached. The contraption is a neatly conceived mechanism consisting of two large wheels and a small guide wheel with a stabilizer on one side. There is a "knee saddle" for the performer to rest his leg at the back of the mechanism, and a hand crank pedal on the opposite side that controls the turning mechanism of the large wheel and also pushes the child's arm un-naturally upwards when it is turned. Here we can see all the basic elements of a bicycle fragmented and reassembled, made sense of by the performer, or more precisely the figure of the "Old Man" who is able to *ride* the bike as he appears to have a logical understanding of the functioning of this peculiar assemblage.



Fig. 1: Tadeusz Kantor, *Boy on a bike*, photo: Cricoteka, courtesy Cricoteka and heirs of Tadeusz Kantor. Copyrights by Tadeusz Kantor's heirs.

² See *The Dead Class: Selections from the Partytura* (1974), 240 - 276 in Kobialka, 2009.

Kantor excludes the human figure of the “Old Man” entering into an intellectualized relation with his bike, while simultaneously demanding him to think, as he engages with an act of collective remembrance caught in a cycle of repeated actions with the other figures on the stage. This places the Old Man as “thinking being” in a state of temporary suspension, a figure still able to have an awareness of its own ability to use the bike (and notably, throughout Kantor’s work to speak a fragmented language in relation to this task) but then seemingly unable to act independently upon it: a being caught in a temporal division between a recognition of itself intellectually as “human” and the inescapable corporality of its own animality that is propelling its base existence as “living being”, producing what Adrian Kear calls a “temporal and spatial barrier within the ‘human animal’ that marks, so to speak, its irremediably split condition” (2005: 1) – between human and animal, the human and the inhuman.

If we understand the anthropological machine to function by exposing and maintaining this split condition, acting to create an absolute difference, or as Agamben states, a “caesura between man and animal that on the one hand elevates the human above the animal and its environment, and on the other places animality essentially outside of what Heidegger described as the human’s *openness* to a world” (2004), then we might consider the theatre as a machine that engineers an appearance of this action through its apparatus. It is therefore in this appearance that we might witness the caesura, or what Agamben calls the “empty interval” between man and animal: “neither an animal life nor a human life, but only a life that is separated and excluded from itself” (2004: 38) a state of *bare life*.

Kantor’s bike, it could be argued, acts as the material device that marks this appearance of the “empty interval”, the state of *bare life* in his particular theatre machine, that evidences the anthropological machine’s operation. As Adrian Kear has previously outlined in reference to Lucky in Samuel Beckett’s *Waiting For Godot* (1953), when commanded by Pozzo to “Think, pig!”, Lucky becomes “a living being – thinking being separated and excluded from the experience of itself by the *epistemic violence* and ‘inhumanity’ of the anthropological machine” (2005: 1). Kantor is drawing attention to the animalizing structure of the anthropological machine and so we could read the Old Man’s action of “riding” as one that “humanizes and animalizes simultaneously, or at least in a double movement; its performative effect is to produce the non-human or less than human’ within the intellectual capacity of the human being itself” (Kear, 2005: 1).

It is the intention of this article to consider how Kantor’s objects functioned in the generation and maintenance of what I argue to be his own anthropological machine, a machine in which he presents (or inescapably *represents*) his particular vision of the state of the human in the final decades of the Twentieth Century. An

anthropological machine that functions to manufacture an appearance of *bare life*, where the human itself is in perpetual confrontation and negotiation with its own animality – languishing in the open. In doing this, I intend to offer a way of thinking about how the construction and operation of Kantor’s objects might offer a means of approach for the contemporary practitioner; not as a means of imitation, but to enhance perspectives on the possibilities of composition and inter-animation of objects in performance. To find a productivity of making from amongst Kantor’s expanding legacy.

Today, Tadeusz Kantor!

The interest in Kantor’s work is just as intense as it has ever been. In December 2010, artists, academics and students gathered together for a five-day series of seminars, meetings, exhibitions and films in an event called “*Today, Tadeusz Kantor!*”, which took place to coincide with the 20th anniversary of Kantor’s death. The event was less of a celebration and more of a reanimation of the dialogues that artists and academics have with his work, an engagement directly with the memories and ghosting of his practice in a contemporary context as they consider the question: “Who is Tadeusz Kantor today?”³. Kantor’s work does not invite celebration but offers itself as an invitation, through its materiality, to re-animate the specters of memory that has personally imbued his work and the memories of those who have encountered it, and perhaps why it persists in being re-engaged with and added to after his death⁴.

Katarzyna Murawska-Muthesius and Natalia Zarzecka’s edited collection *Kantor Was Here* (2011) brings together reflections on Kantor’s few visits and performances in Britain. This publication is representative of the kind of personal eulogizing of Kantor as an artistic figure and the now infamous status that his performances have gained, predominantly through the mass of archival material and the oral history of spectators and actors alike. This is perhaps due to the

³ This is taken from the notes accompanying the conference programme. And was organized between Cricoteka (the Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor), the state Drama school in Krakow, the Department of Polish Philology of the Jagiellonian University and the Department of Management and Social Communication of the Jagiellonian University.

⁴ This event is further evidence of the continuing interest with Kantor’s work and the iconic status he is gaining as a significant cultural figure in Poland and an international theatre practitioner. His objects are lent to museums and galleries all over the world and he has been the subject of several major exhibitions in his own right, notably *Tadeusz Kantor* at Migros Museum fur Gegebwartskunst Zurich, 30th August - 16th November 2008 and *An Impossible Journey: The Art and Theatre of Tadeusz Kantor* at the Sainsbury Centre Norwich 2nd June – 30th August 2009.

desire in performance and theatre studies to capture the essence of the great makers once their never repeatable acts are lost to memory and the archive. A whole studies-like subcategory has developed around Kantor's work, like those of Grotowski, Brecht, and Stanislavski, as well as the many other exemplary theatre makers that have earned their place in the discipline as *key practitioners*⁵. Even Murawska-Muthesius and Zarzecka use the phrases (perhaps with tongues firmly in cheek) of a new wave of "Kantorologists" and their subject of "Kantorology" (2011: 21) that they peruse, in reference to the upsurge of academic and artistic interest in his practice, as he starts to increasingly occupy his place on the theatre studies bookshelf.

When a practitioner reaches this level of recognition, it becomes difficult to distinguish the practice from the legacy. Kantor has become shrouded in nostalgia and romanticism and must always be read with caution against this, a notion not lost on his most avid chronicler and academic critic, Michal Kobialka, who foresaw this problem in his article *Forget Kantor* (1994) where he poetically engages with Kantor's implicit call, and *re-call*, of memory and forgetting in his practice. Kobialka claims that it would be the role of the critic, the artist and the academic to find means and ways of continuing this process as a means of remembrance and moving on – tinged – as the piece is, with a melancholy that Kobialka might be drawing to a close his own chapter of working on Kantor's practice and that this might be his final act of forgetting and moving on:

Now after Kantor's death, faced with his *oeuvre* defined by the phantoms, the historian, the spectator, and the art critic are confronted with the unstable eclectic historical and intellectual records that are turned by them into nostalgic traces of his presence on stage; nostalgic traces that are now rigidified to establish the contours of that which always wanted to say ephemeral and intimate. Only such an ephemeral and intimate appearance will not be "forgotten in this world that gets rid of everything very quickly" by imposing an identity upon a memory a trace. As Kantor noted in his diary in 1990: "I want to leave behind a trace/and, then, disappear into my solitude". And only forgetting will restore his shape (Kobialka 1994: 15).

Kobialka returned once again to his call to forget in the opening of his major work, *Further on, Nothing: Tadeusz Kantor's Theatre* (2009), the centre piece of a flurry of books, exhibitions and events that emerged to coincide with the anniversary of Kantor's death. He states, when writing his earlier article: "It became clear to me that forgetting, like Kantor's Emballage, could only shelter, protect, and preserve – thus restore – his material and immaterial contours, which would always escape me and the passage of time" (Kobialka 2009: vii). For Kobialka, the reason for his

⁵ See Routledge Performance Practitioners Series: *Tadeusz Kantor* (2010) et al.

ongoing project to “Forget Kantor” through continued dialogue and re-evaluation of his work is an attempt to reclaim the political efficacy of his theatre and to read it as a total “theater praxis” (2009: viii). This is a praxis that offers an alternative representational form to challenge existing cultural and political regimes in the same way that Piscator’s political theatre (1920), Brecht’s epic theatre (1930) and Boal’s theatre of the oppressed (1972), for example, attempted to do. For Kobialka then, his second major volume is driven by an urgency to unravel the radical gestures of Kantor’s work that remain politically oblique, even through the inclusions of historicised figures of soldiers and Jews that populate some of his productions. The efficacy of Kantor’s practice contributes, in its own “uncanny” and “idiosyncratic” (2009: viii) way, to put forward proposals that might assist us, both directly and indirectly, in the “evaluation of the utopian project of modernity” (2009: viii), and subsequently in how this transforms what he defines as “chaotic reality” (2009: viii) that shape the current geopolitical dynamics of the world order, and what we might understand as the postmodern manifestations of art making and the consequences that this has for avant-garde theatre.

This justification for yet further reanimation of Kantor’s work might appear broad and aggrandising in the context of a self-referential discipline that looks to its major figures again and again for answers and suggestions of “what next?” – but we might say that it is only through the specific engagement with art practices that we can make any statement about the grander narratives of cultural and political affects, how they operate, and what is the consequence and impact of this operation – from *what next?* to *what else is there?* Kobialka’s statement for the impetus and importance for a perpetual “forgetting” of Kantor’s is grounded specifically in the formal approaches to creating a practice that has the ability to giving an “answer” to reality and its horrors rather than representing it:

No matter how hard we try to gloss this praxis over with words of nostalgia or neoliberal imaginary, even today, almost twenty years after his death, it carries this promise and radical potential for giving shape to the not-yet imagined realm – the promise of a theatre that is an answer to reality rather than a representation of its utopian alternative. His theatre, as I will argue, is *in* reality, but not *of* it... (2009: viii)

Kobialka’s book builds an argument towards how Kantor’s theatre repositions the dominant modes of representation and his rejection of “illusionistic” practices and conventions as he attempts to establish an autonomous *interior* reality through the framing and activation of his theatrical apparatus. He quotes a statement from the 12th Miliano lesson written by Kantor (2009: viii – ix) that establishes the stark political context from which he bases his theatre and which, according to Kobialka, is an exemplary summary of Kantor’s attitude and foundation of how his theatre aesthetics were realised:

World War II.
Genocide,
Concentration Camps,
Crematories,
Human Beasts,
Death,
Tortures,
Human kind turned into mud, soap, ashes,
Debasement,
The time of contempt....
And this is my (and our) answer:
THERE IS NO WORK OF ART ...
THERE IS NO "HOLY" ILLUSION,
THERE IS NO "HOLY" PERFORMANCE.
THERE IS ONLY AN OBJECT WHICH IS TORN OUT OF
LIFE AND REALITY ...
THERE IS NO ARTISTIC PLACE ...
THERE IS ONLY REAL PLACE ...
ARTISTIC ATTITUDE IS DESCRIBED BY:
PROTEST,
MUTINY,
BLASPHEMY AND SACRILEGE OF SANCTIONED
SHRINES.

(Kantor in Kobialka 2009: viii – ix)

Kantor denounces the conventional categories of illusion and representation out of what appears to be an urgent necessity, as if these categories have been obliterated, if not rendered impotent, by the stark realities of the then still recent and raw atrocities of European history. His theatre was not made through choice, but necessity.

This notion of a theatre form that is *in* reality but not *of* it is the arguable affect of the operation of Kantor's theatre apparatus and the project of the "Kantor studies" to put the operational and theoretical consequences into practice. Kobialka clearly states his view of Kantor's achievements as an Artaudian deterritorialization of representation or what Herbert Blau defines as "the abolition of representation, the search for the pure unmimetic act outside of what Nietzsche called the prison-house of language" (1982: xix). What Kantor created was a new affect-generating apparatus that was self sustaining in its ability not to repeat action but to present it to the audience and actors, as a new operation each time – driven by Kantor himself who willed the action of the event out of, what was for him, a political necessity. It is arguably this achievement that might actually account for the enduring presence of his work and the mystique surrounding it that continues to persist:

Kantor created his own theatrical space that produced its own commentary and referential body in the process of folding back upon itself. Thus, in the process, which was also aptly described by Artaud in *Theatre and Its Double*, of destroying the organs without killing the body, Kantor did indeed deterritorialize representation. But repetition is a presence born to itself. Despite his desire to sustain a creative act as dynamic endgame of materializing theatre from whatever it is not, the organs created their own body (Kobialka 2009: xii).

Kobialka, borrowing Deleuze's terms, situates Kantor's theatrical "body without organs" within the wider notions of postmodernist practices and theories and briefly in respect to Hans-Thies Lehmann's inclusion of Kantor as a key figure in his conception of *Postdramatic Theatre*, which, according to Kobialka, locates Kantor within the dramatic traditions of representational practices – evoking Greek tragedy as it echoes the terror of past occurrences and ghostly returns, or a theatre after catastrophe in the form of a ceremonial act. Kobialka challenges Lehmann's aligning of Kantor in the dramatic tradition, situating his work outside of it, claiming that it was:

...a radical departure from, or rupture within, the normative representational theatrical categories or structures. Kantor's theatre created a possibility of seeing what cannot really be grasped or understood because in its most concrete stage form it shows "nothing" or, at best, nostalgia for the impossible (Kobialka 2009: ix, x).

I would argue however, that Kobialka's speed to dismiss Lehmann's inclusion of Kantor in his postdramatic "panorama" risks eulogizing Kantor as a practitioner who sits above and beyond the form that he is inevitably a part of, and one whose conventions are arguably inescapable, even if that is to conceive and realise a practice that ruptures and disrupts it. It also disregards the use of Lehmann's work in articulating the transitional shift of how non-textual elements of theatre making, such as objects, that have become reconsidered and reconstituted in the avant-garde of western theatre practice which has led to the dissolving of the hierarchical persistence of text and actor as vehicles of dramatic logic and meaning. In fact, Lehmann positions Kantor as a practitioner who ultimately "leads far away from dramatic theatre" (2006: 71) through his embracing of the methodologies of making and thinking drawn from visual art and other hybrid performance art practices.

The Bio-Object

Lehmann contextualises Kantor's work as a practice that begins with the abolition of dramatic text and instead becoming characterised by a "distinct thematic of the object" (2006: 73), in which the ideological and philosophical approach towards the object (and specifically the construction of *his art-objects*) was offered to

break down the dynamics of dramatic representation: “the hierarchy vital for drama vanishes, a hierarchy in which everything (and every *thing*) revolves around human action, the things being mere props” (Lehmann, 2006: 73). Kantor considered the label “prop” as an offensive name for the object. He considered the term as being closely related to the notion of ownership, control and lifelessness and therefore set about conceiving an approach to things that attempted to engineer a phenomenon of letting the object communicate in its own right, to perpetually “fold-back” into the activity of the stage space, rather than just operating as an inanimate entity. This was achieved, according to Kantor, by letting the objects in his work operate autonomously, so that they become the carriers of meaning in his theatre, not simply through what they might be said to represent, but the concrete reality they established through how they problematized the actors’ and audiences’ relationship with them. The objects became the theatrical apparatus, not just the space or the text. It was how this apparatus functioned *in operation* that became what we might call the vital organs of the (dead) body he had created. He called this the “bio-object”:

This reality, however, was no longer expressed by PLACE, which imposed its laws on all the elements of the theatre. It was the OBJECT that now became the medium. The OBJECT. Autonomous, concentrated on itself. L’objet d’art. It had one characteristic feature: its own living organs: the ACTORS.

That is why I called it “BIO-OBJECT.”

Bio-objects were not props used by the actors. They were not part of “the scenery” where “acting” takes place. They became inseparable from the actors. They radiated their own “life” – autonomous, unrelated to the fiction (content) of the play. This kind of “life” and its symptoms constituted a significant part of the performance. The demonstration or manifestation of the bio-objects life did not involve presenting any external structure (Kantor, Tadeusz, *Wieopole, Wielopole*, Krakow – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1990: 132).

The conception of the bio-object was a radical departure for the animation of the material object in performance because it placed the object as the central relational component in establishing the claimed autonomous reality of the stage space. These material constructions in *use* became the items that defined the landscape of memory that Kantor offered the audience. This departure was arguably not a new challenge for what Alain Badiou defines as the essential elements of theatre as a “public exhibition, with or without a stage, of a desired combination of bodies and languages” (2007: 22), by setting forward a theatrical ontology that foregrounds the material object but uses it to “introduce new dimensions of the body (violence, nudity, sex, imagined deformations etc)” (Badiou 2007: 22). As Kantor proclaims in *The Eighth Insegnamento (1988)*, it is the human that “desires to know the object, ‘touch’ it, appropriate it” – the human is made present through the object, by placing it at the centre of *intention* – the human as a co-creator with the object – a form of theatrical inter-animation.

The Anthropological Machine

The conception of the anthropological machine is traced by Agamben in *The Open: Man and Animal* (2004). He expands upon the conception of *Openness*, after Heidegger and Rilke, who in his eighth *Duino Elegy* famously drew the notion of “the Open” as a state of existent that can be found in the nonhuman world. As Eric Santner has outlined in *On Creaturely Life* (2006), Rilke famously contrasts human life with what he defines as the creaturely (*die Kreatur*), an existence occupied by plants and animals as they “inhabit a seemingly borderless surround [...] the environmental correlate or sphere of the creature, das Offene – the Open” (2006: 1). Human life lifts itself from this borderless and undefined state, through a contestant partitioning, at least temporarily, from its own creaturely existence. Santner claims that this is because of man’s reflective and mediated nature, defined by “consciousness and self consciousness” and a relation to the *other* things in the world is, “crossed with borders, articulated within a matrix of representations” (2006: 1). Agamben basis his conception of this principle:

[...] man is not a biologically defined species, nor is he a substance given once and for all; he is, rather, a field of dialectical tensions always already cut by internal caesurae that every time separate – at least virtually – “anthropophorous animality” and the humanity which takes bodily form in it. Man exists historically only in this tension; he can be human only to the degree that he transcends and transforms the anthropophorous animal which supports him, and only because, through the action of negation he is capable of mastering and, eventually, destroying his own animality (Agamben 2004: 12).

For Agamben, if man is to be understood as a field of dialectical tensions, persistently divided by internal caesurae, our conception of “human life” must always be considered divided by a series of caesurae and oppositions that invest it with “a decisive strategic function” (2004: 13). He identifies these strategic functions appearing as “domains as apparently distant as philosophy, theology, politics, and – only later – medicine and biology. That is to say, everything happens as if, in our culture, life were *what cannot be defined, yet, precisely for this reason, must be ceaselessly articulated and divided* (2004: 13). The affect of this ceaseless division and re-articulation of how man is defined, or what we might say – how man conceives himself, leads Agamben to cite Linnaeus’ claim that “man has no specific identity other than the *ability* to recognize himself”, that “*man is the animal that must recognize itself as human in order to be human*” (2004:26). This process of recognition, or what might be defined as a process of the production of appearances, leads to Agamben’s definition of the *Homo sapien*, as “neither a clearly defined species nor a substance; it is, rather a machine or device for producing the recognition of

the human" (2004: 26). Agamben describes the machine metaphorically as an optical device that is structured around a mirroring of man's own image back on itself already "deformed in the features of an ape" (2004: 27). He states:

Homo is a constitutively "anthropomorphous" animal (that is "resembling man" according to the term that Linnaeus constantly uses until the tenth edition of the *Systema*), who must recognise himself as a non-man in order to human (Agamben 2004: 27)

The anthropological machine functions to make manifest this process of recognition by exposing the caesura in man between the recognition of man and non-man, the human and inhuman. It is in within this functioning that Agamben argues that the *Homo Sapien*, as a species, exists.

He furthers his conception of the anthropological machine by defining it in two manifestations: the "ancient" and the "modern" (2004: 37). As I have outlined previously, the machine of the moderns, of which is of primary concern to my thinking on Kantor, functions through the animalizing of the human, that is, by isolating the nonhuman within the human, identifying, naming, and treating it as such. Agamben defines the thinking of this function as the process of western thought or, more specifically, that of twentieth century humanism as an "ironic apparatus that verifies the absence of a nature proper to *Homo*, holding him suspended between animal and human – and thus, his being always less and more than himself" (2004: 29). This humanist recognition of man leads to what Agamben claims as the discovery that he lacks himself, "the discovery of his irremediable lack of *dignitas*" (2004: 30) or a placing of the human *without rank*. Agamben exemplifies this in the figure of the Jew, "the non-man produced with the man [...] the animal separated within the human body itself" (2004: 37). In the case of the Nazi treatment of the Jew, the human is categorised as a being that can have its humanity denied it by isolating the nonhuman within it and this for the benefit of the affirmation of others that claim to be the inheritors of a future mankind that it wishes to define.

The pre-modern machine works in exact symmetry to that of the moderns as the non-human is produced by the humanization of the animal, manifest in figures of the "the slave, the barbarian, and the foreigner, as figures of an animal in human form" (2004: 37). Both these models of the machine function through a complex double-action so defined by Agamben: "by means of an exclusion (which is always already a capturing) and an inclusion (which is always already and exclusion)" (2004: 37). In the machine of the moderns, the outside (the inhuman) is produced through the exclusion of an inside (the animalizing of the human), as in the case of the Jew, and in the machine of the pre-moderns the opposite occurs but with the same affect where the inside (the humanizing of the animal) is obtained through an inclusion of an outside (the inhuman), as in the case of the barbarian *et al.* Agamben continues:

[...] precisely because the human is already presupposed every time, the machine actually produces a kind of state of exception, a zone of indeterminacy in which the outside is nothing but the exclusion of an inside and the inside is in turn only the inclusion of an outside [...] (Agamben 2004: 37).

This zone of indeterminacy, a state of exception at the heart of the machine, is the space in which the articulation between these oppositions, “human and animal, man and non-man, speaking being and living being” (2004: 37), must take place and, as Agamben states:

Like every space of exception, this zone is, in truth, perfectly empty, and the truly human being who should occur there is only the place of a ceaselessly updated decision in which the caesurae and their rearticulation are always dislocated and displaced anew. What would be obtained however, is neither an animal life nor a human life, but only a life that is separated and excluded from itself – only a *bare life* (Agamben 2004: 38)

Agamben conceived of the anthropological machine as a means to articulate this particular condition of man as *being* in the animal kingdom. Through this he broadly sets out how the human has been thought of as an unknowable “conjunction” of the body and a supernatural or “divine element”, but argues that it is our contemporary task to think instead of the human as what results from “the practical and political separation of humanity and animality” (2004). As Alan Read has pointed out, for Agamben this is “not just one question among many but *the* question, a fundamental ‘metaphysico-political’ operation through which something like ‘man’ can be decided upon and produced” (2009: 88). There is a political imperative arising from this question that is situated in the recognition that the anthropological machine produces, that is, an innate *inhumanity* at its core; trapping and dissolving the human’s sovereign subjectivity in its mechanism. If we are to recognise this, then we might be able to halt its operation. As Agamben states:

[..] faced with this extreme figure of the human and the inhuman, it is not so much a matter of asking which of the two machines (or the two variants of the same machine) is better or more effective – or rather, less lethal and bloody – as it is of understanding how they work so that we might eventually be able to stop them. (Agamben 2004: 38)

It is partly this potential for political efficacy within Agamben’s theory that has recently attracted theatre theorists to the operation. Alan Read’s Chapter on the anthropological machine in *Theatre, Intimacy and Engagement: The Last Human Venue* (2008, 81-101) makes claim to performance itself functioning as one, primarily through exploring the problematic “tensions between humans and other animals” that certain acts of theatre present (2009: 82). As part of his broader thesis outlining what he calls a “science of appearance” (2009: 82) of which theatre as a *human*

venue is exemplified as a mechanism of appearances, he calls upon Agamben's theory to demonstrate how it makes present the predicament of man (in the modern period) in recognizing its own inhumanity by doing the very thing of "affirming and resisting this separation between humans and other animals" (2009: 82). According to Read, the mechanism of appearance that theatre is particularly accommodated for is that of *bare life*:

The anthropological machine is so named because it is in the business of manufacturing an appearance of this life. But there is a paradox at the heart of this operation, for life is easier to see when it is *not*, or at least not quite there. This is what attracts me to the proposition of the anthropological machine; it shares with theatre the incapacity to make the human appear. This shared sense of human recalcitrance owes much to the simple fact of the example from which the idea of "a life", and therefore the anthropological machine, arises in the modern period. (Read 2009: 86)

I would argue, that it is Kantor's ability to recognise theatre's potential to make manifest an appearance of human life that is "not quite there" and manipulate it in material terms, of making the temporal barrier between the human and animal self represented spatially, within a complex visual and aural language of tangible stuff. Alan Read furthers this reading when he states:

Neither the human life nor the animal life is ever going to appear there, but only "a life" that is separated and excluded from itself. It is "bare life" that has finally appeared after all this machine's grinding and whirling, and it is performance that nightly in the human laboratory, that is, the last human venue, has demonstrated the workings of this device (2009: 96).

The theatre, according to Read, as "the last human venue", is a machine of representation through its governance by artistic agency and can be disrupted, hijacked and ultimately stopped. The building of a representational language of appearances can be de-territorialized if the mechanisms of the machine, which are understood, are manipulated. The anthropological machine of which it makes manifest can also be halted, not just literally, by ending it (stopping the show), but through utilizing the space created by the state of exception and indifference at its centre, a space in which the articulation and mobilization of a politics can occur.

If we are making the claim that Kantor's theatre evidences the workings of such an anthropological machine, then we must consider how, in material terms, he enables it to function in performing the double action of simultaneous exclusion and inclusion, and that of a "capturing" by considering it as an apparatus or *dispositif* – a set up. His theatre is not the machine itself, but the apparatus that makes the action of the machine possible; it is a mechanism that generates appearances; the appearance of both the *nearly* human and, inevitably, that of its inhuman shadow.

Creaturely life in The Dead Class

*"...the dimension of undeadness, the space between real and symbolic death...
I take to be the ultimate domain of creaturely life."*

Santner 2006: xx

In *The Dead Class* (1975), the Old man and the Bicycle and his dark cloaked classmates appear to us in a double entrance. First, as singular bodies, appearing through the door at the back of the stage, dressed in mourning clothes and fidgeting like the school children they once were. Old bodies that are stiff and arthritic – yet uncannily brimming with energy, *real* old bodies – performing the daily ritual of their school days – hands up, heads down, and tongues out. Eventually they leave, shuffling back through the door to the dark space at the back of the stage from where they came. They reappear, a second time, creature-like, lumbering as bodies engorged with appendages:

... human CREATURES
with the carcasses of the children grown into them.
In the production notes, it was possible to accurately describe
This ANTHROPOLOGICAL SPECIMEN
which continues to develop and grow,
beyond the stage of adolescence
as if against all biological laws,
giving birth to new organs,
parasitic "tumors"

(Kantor in Kobialka 2009: 242)

These new specimens, "ANIMAL BEASTS, with the carcasses of the children" (Kantor in Kobialka 2009: 243) hanging from their bodies, are Kantor's familiar stage figure: the human deformed and merged with mannequins and objects that compromise and distort their natural movement. This double entrance neatly represents how Kantor realised the ideas set out in his *Theatre of Death* manifesto (1975), treating the actors like test subjects, through a method of cultivation, encouraging curious new specimens from the meeting between the actor (the human) and the non-human elements he brings into the room. It would be easy to dismiss this as the direct metaphor of a surrealist dream image where the components of several recognisable forms (man–bike–child) are confused in "memory" and presented as this grotesque manifestation, or as a metaphoric image of the haunting of childhood. The affect, however, appears to extend beyond a form of representation and presents us with a distilling of one of Kantor's central notions of the bio-object; the longed for "biological symbiosis" of human and thing, or what Gerald Raunig might term "the unbounded flow *between* bodies that touch or come into close to one another, that merge in another neighboring zone" (2010: 8), a human-inhuman hybrid of a creaturely life caught in-between as a product of the operation of the anthropological machine.



Fig. 2: Tadeusz Kantor and Cricot 2 Theatre, "The Dead Class", 1978, photograph by Jan Dalman, courtesy his heirs. Collection of Cricoteka Archive.

The first indication of this is through the interplay between the idea of childhood and death. For Rilke, there are only certain states of human life that might "make brief contact with the dimension of the Open" (2006: 3), childhood being at the brief threshold for this kind of contact:

A child
May wander there for hours, through the timeless
Stillness, may get lost in it and be
shaken back

(In Santner 2006: 3)

In these moments they are perhaps only fleetingly exposed to a state of the Open before the ceaseless mechanisms of representation intervene to mark the child as "human", "for we take the very young child and force it around, so that it sees objects" (2006: 3). The other threshold is death:

Or someone dies and *is* it
For, nearing death, one doesn't see death; but stares
beyond, perhaps with an animal's vast gaze.

(In Santner 2006: 3)

Kantor's skill is to collapse these two "creaturely" dimensions together, as if in a poem, like Rilke, so that alongside the actions they perform, the poetic *story* of his apparatus also plays out such a confrontation with glimpsing the Open.

The second indication is arguably how Kantor's *Dead Class* were born out of a collective trauma that shared the affect of what Freud called the uncanny – or what Santner calls the "creaturely", through which "expressivity was an index of a traumatic kernel around which the "ego life" of the other has, at some level, been (dis)organized" (2006: xiii). The figures of the School Children, acting as the "others", appear to have been awakened in old age and reorganized around the trauma of revisited memories and historical events that are alluded to. As Santner states, after Benjamin:

...at some level we truly encounter the radical otherness of the "natural" world only where it appears in the guise of historical remnant. The opacity and recalcitrance that we associate with the materiality of nature – the mute "thingness" of nature – is, paradoxically, most palpable where we encounter it as a piece of human history that has become an enigmatic ruin beyond our capacity to endow it with meaning, to integrate it into our symbolic universe (Santner 2006: xv).

This, I would argue, is what Kantor's theatre apparatus generates – human history as "enigmatic ruin", mute, or stuttering, into the reality of our everyday lives through one of our symbolic systems of communication – the theatre. The objects engineer and maintain this uncannily split condition with the performer; between the laboring body that has, for the duration of a prolonged rehearsal period, been barracked by Kantor into performing the exact actions and sequences of his will – and the *figures* in his work, a combination of costume, make-up, and objects with the performers themselves.

Conclusion

What I am proposing in this reading of Kantor's objects is not that they are part of the machine itself, but the apparatus – the set up – that makes the action of the machine possible. They are the central part of a mechanism that generates the appearance of what Kantor calls the Bio-Object; the appearance of the *nearly* human, through the way the interface between the performer and object is negotiated. This might be through the question of operation that the Old Man has with his Bicycle or the creaturely possibility found in the poetic image of the return of the undead child. The potency of this resides in the fact that theatre's model of the anthropological machine has an apparatus that can be controlled – it is an artistic apparatus – that has the possibility of not only exposing a confrontation with the bestial side of our nature, but also our collective recognition of ourselves as human beings, so we do descend there, taking refuge in Read's "last human venue". We hold the possibility to transform the apparatuses structure through

our agency, so that the theatre does not need to be a machine of representation, but as Artaud and Kantor so desired, it creates an autonomous reality of its own – an object lesson that we can all take forward.

REFERENCES

- Agamben, Giorgio (2004) *The Open: Man and Animal*, Translated by Kevin Attell, Stanford: Stanford University Press.
- Brecht, Bertolt (1976) *Poems*, edited by John Willett and Ralph Manheim, London: Eyre Methuen.
- Blau, Herbert (1982) *Take up the Bodies*, London: University of Illinois Press.
- Kantor, Tadeusz and Kobialka, Michael (1993) *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos 1944-1990*. Edited and translated by Michael Kobialka, London: University of California Press.
- _____ (2007) *Obiekty/Przedmioty. Zbiory Cricoteki (Katalog Prac)* Krakow: Cricoteka.
- _____ (1990) *Wielopole, Wielopole*. Krakow-Wroclaw: Wydawnictwo Literackie, p. 138, taken from www.cricoteka.com.
- Kear, Adrian (2005) *Think Pig*, unpublished paper, presented at PSi 2005 (Performance Studies international) Inhumanities Panel.
- Klossowicz, Jan (2003) *Tadeusz Kantor's Journey in Re:direction* Edited by Rebecca Schneider and Gabrielle Cody, London: Routledge, pp 140- 146.
- Kobialka, Michael (2009) *Further on, Nothing, Tadeusz Kantor's Theatre*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramatic Theatre*, London: Routledge.
- Milkaszewski, Krzysztof (2005) *Encounters with Tadeusz Kantor*, New York: Routledge.
- Murawska-Muthesius, Katarzyna and Natalia Zarzecka (Eds) (2011) *Kantor Was Here*, Black Dog Publishing: London 2011.
- Read, Alan (2008) *Theatre, Intimacy and Engagement: The Last Human Venue*, London: Palgrave.
- Raunig, Gerald (2010) *A Thousand Machines*, Translated by Aileen Derieg, Los Angeles: Semiotext(e).
- Santner, Erich L (2006) *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, London: The University of Chicago Press.
- Witts, Noel (2010) *Tadeusz Kantor*, London: Routledge.

RICHARD ALLEN is currently completing a PhD in Object Theatre at Aberystwyth University (Wales, UK) under the supervision of Professor Mike Pearson and Professor Adrian Kear. His artistic practice has been presented at The National Review of Live Art (Tramway, Glasgow, UK); the Central School of Speech and Drama (London, UK); and the Experimentica Festival (Chapter Arts Centre, Cardiff UK). Examples of his work can be seen at: richobject.wordpress.com

AUTONOMY AND PARTICIPATION: TADEUSZ KANTOR AND THEODOR ADORNO, A JOINING OF THEORY AND PRACTICE

CAOIMHE MADER MCGUINNESS*

ABSTRACT. Autonomy can appear problematic for performance criticism, if understood from a disinterested point of view, in which “good art” is judged through its capability of transcending senses and appealing primarily to the mind. Furthermore, “good” autonomous art should seek to rid itself from all heterogeneous elements, any trace of the exterior world, in order to concern itself solely with its internal construction. Considering autonomy on these terms means that it cannot be achieved in art forms that use bodies as their material and come into being with the intrusion of the spectator’s physical presence.

In order to seek a possible way of reclaiming the validity of artistic autonomy for performance, both the theories of Theodor Adorno and the writings and participative works of Tadeusz Kantor might offer an interesting paradigm for thinking how performance might encompass an autonomous form.

Adorno’s aesthetic theories offer a way of considering autonomy as art’s necessary escape from the empirical world as well as its necessary relationship to the world. Adorno argues that neither society, nor the body can entirely be escaped both in the creation and reception of art.

In the light of Adorno’s postulations, to analyze Tadeusz Kantor’s work can be useful in order to identify what an autonomous participatory theatre might be, as the director both insisted on a quest for an autonomous theatre and the prevalence of the spectator’s role within theatre.

In turn, this creates a useful framework to analyze how autonomy might function in contemporary participatory performances shown in London in 2010, during the ONE-on-ONE Festival.

Keywords: Autonomy, Participation, Adorno, Performance, Interactive.

* Independent Scholar, MA in Theatre and Performance at Queen Mary University of London, e-mail: c.mader.mcguinness@gmail.com

Conflicting Views: Tracing Autonomy

The Aesthetic state is a pure instance of suspension, a moment when form is experienced for itself. Moreover, it is the formation of the formation and education of a specific humanity” (Rancière, 2006: 23).

Autonomy is a bit of a dirty word, particularly regarding performance practice. Indeed, the very concept of something created and experienced only through its formal qualities can be problematic when an art form like theatre, or even most performance, relies on a multiplicity of elements, as well as coming into being at the very moment of the encounter with an audience. The supposed artlessness of theatre, in the eyes of strictly modernist critics like Michael Fried, would stem from the very fact that performance relies on the co-presence of viewers and artists. In his 1967 essay *Art and Objecthood*, Fried denounces the Minimalist’s project of creating objects that are specifically designed to encompass the viewer’s relation to her environment as she encounters the pieces, declaring that: “*The success, even the survival of the arts has become increasingly to depend on their ability to defeat theatre.... For theatre has an audience – it exists for one – in a way the other arts do not...*” (Fried: 139-140). Fried’s comments seem of course odd, particularly in the light of concurrent developments in the visual arts. As he holds on to pictorial formalism, many visual artists in Europe and America were increasingly embracing the immediacy of process led practices, moving towards direct contacts with spectators – in the form, for example, of Happenings or Feminist Body art. Yet Fried’s essay appears important as it participates in petrifying the concept of autonomy, holding it up as an impossible aim for theatre, as well as participatory artistic practice. Autonomy according to Fried is a refusal to perceive radical possibilities elsewhere than in the fixed game of internal constructions proposed by various modernist art movements.

Fried’s rejection of minimalism may seem peculiar nowadays, when performances and installations are regular occurrences, even in the biggest state funded museums such as the Tate Modern in London. In an attempt to conceptualize these recent practices within the visual arts, which are based on forms of dialogue with viewers, curator Nicolas Bourriaud coined the term Relational “Aesthetics” in order to defend the inherent openness and democracy supposedly characteristic to the work of contemporary artists working collaboratively with their environment. Contrarily to Fried, he completely dismisses autonomy in favor of the idea of a *social interstice* that these relational forms propose, offering spaces for dialogue as an alternative to the mercantile and object driven nature of art. It is in those forms that he perceives a radical potential for art to affect viewers in a more comprehensive manner. Yet this quest for accessibility, a consensual approach to “invent possible relations with our neighbors” (Bourriaud: 45), contains a naïve and simplifying

element that sits uncomfortably with the challenging demands that art can pose on a spectator. To argue that contact with strangers is enough, as a strategy for thinking change, runs the risk of both essentializing the subjects that engage in the dialogue, and dismissing the potential for viewers to be moved, engaged or active when confronted with autonomous works.

Both theories seem to be perpetuating a dichotomy that forbids imagining autonomy as a possibility for any practice that relies on the physical participation of spectators in a given work of art. Participatory works, and the theories such a move engendered, often based on ideas of a consensus between artists and viewers, also appear to imply that direct legibility and inclusion are inherently more political, democratic or *efficient*. This would be based on their rejection of a supposed hierarchy in which the artist-creator of meaning imposes his or her vision through form on an uneducated spectator.

The multiplication of possibilities of encounter in contemporary art and performance practice can be seen as a good thing, proposing multiple options for the creation and reception of work. Yet there may be a danger of oversimplifying these encounters in rendering them meaningful for their own sake only. At the heart of the theories that unwaveringly champion participation, lies a will to quantify art's social productivity, thus creating a critical framework based solely on the immediate change it performs.

Frankfurt School philosopher Theodor Adorno's theories on art and culture provide a good starting point for thinking about autonomy in a way that does neither imply a disinterest for politics, nor an idealized view of art as entirely removed from the surrounding world. Adorno both recognized the importance of stressing the flight from empirical reality – the power that art has to produce something that is entirely separated from the familiar – and the unavoidable intrusion of heterogeneous elements within the creation and understanding of works.

If Adorno's criticism is strongly rooted in modernism, partly due to the period in which he postulated his theories, and also, it has to be noted, his personal taste, it provides a good starting point for thinking about the possible effect autonomy can still produce, and how autonomy and interactivity are not necessarily antithetical. In conjunction to Adorno, Tadeusz Kantor, whose theatrical creations were invested in a quest for a possible autonomy alongside an inclusion of spectatorship, procures a practical example of how these seemingly opposing concerns can be reconciled. This article will focus on two works from the sixties and early seventies in which Kantor was both integrating spectators and investigating a theatre both autonomous and merged with life. To revisit Tadeusz Kantor via Adorno might offer a framework of sorts for imagining modes for contemporary participative performance practice outside of the recurring insistence on the purely relational.

Adorno's approach to aesthetics is as rooted in German idealism as it is critical of it; his writings navigate an ambivalent territory between a Marxist materialism and re-evaluation of earlier, Idealistic modes of considering artistic autonomy. Yet, contrarily to Fried, for example, he does not believe the artwork to be able to solely exist for – and within itself. In his 1967 essay *Commitment* for example, he affirms: "The rudiments of external meanings are the irreducibly non-artistic elements in art. Its formal principle lies not in them, but in the dialectic of both moments – which accomplishes the transformations of meanings within it" (Adorno 2007: 178). This means that no element in art can allege to be entirely removed from its social and physical reality – nor in its production, nor in its reception. This is not to signify that art has to revert entirely to reality, but that the surrounding social and historical context plays a role in how the form of a given artwork emerges and is received. As he postulates in *Aesthetic Theory*: "It is false to arrive at aesthetic realism from the premise of the philosophical materialism. Certainly, art, as a form of knowledge, implies knowledge of reality, and there is no reality that is not social" (Adorno 2004: 335).

Similarly to Bourriaud, although approaching aesthetics from a different angle, he recognizes the social nature of art, but rather than making that reality the purpose of artistic activity, he perceives it to be only an element of its function. Indubitably, art exists in relation to empirical reality, what we concretely experience around us, but to simply attempt at reproducing elements of it, may it be in order to depict them, as in naturalism or social realism, or to produce encounters for their own sake, is, in Adorno's view, incapacitating art's potential to challenge a surrounding reality. He is critical, in *Commitment*, of Brecht's and Sartre's attempts at political theatre, accusing them of merely reproducing through their didactic form, the oppressive logic of the Enlightenment rhetoric. As an antidote to the positivist culture we live in – with its drive to classify and rationalize everything, a culture that with its never-ending drive toward progress and industry gave birth to the various massacres of the twentieth century – the refusal of realist representation and rhetoric becomes absolutely necessary. To picture the world as it is, and this can be said of relational art that does not challenge the form and mode of encounter, is to be complicit with its barbarity. Indeed, there must lie something behind the encounter itself, something maybe unrecognizable, uncomfortable, in order to make a participant think beyond instant gratification, the tool that the culture industry uses in order to trick humans into forgetting their alienated condition.

To use the tools of rationality, which in Art can be the medium of realist representation, even if it is to criticize it, is to stay within rationality's deathly logic. There is therefore a problem with an integration of spectators that does not challenge the context and mode of this encounter in a way that exposes something else.

If Bourriaud's theories are concerned with the encounter rather than representation, the avoidance of seeking discomfort in these, the consensus at the heart of his relational projects is problematic when according to Adorno:

The shock aroused by important works is not employed to trigger personal, otherwise repressed emotions. Rather, this shock is the moment in which recipients forget themselves and disappear into the work; it is the moment of being "shaken" (Adorno 2004: 318).

This is a completely different approach to Bourriaud's. To disappear into a work rather than to emerge as a complete subject has the effect of arousing a desire for change that a simple collaborative encounter may stifle by the momentary pleasure of the consensual contact.

Kantor: A Quest for an Autonomous Theatre

THE EXPERIENCES OF THE TWENTIETH CENTURY/HAVE TAUGHT US THAT/LIFE DOES NOT RECOGNISE RATIONAL/ARGUMENTS...Today we also know how PERILOUS ARE SOCIETY'S MOTIVATIONS FOR THE ARTS (Kantor 263).

This statement by Kantor was part of *The Milano Lessons*, a text written in 1986 as he was in the process of creating a new piece of theatre with Italian theatre students. Its form is somewhere between Manifesto, Poetry and an account of sorts. The performance piece itself was to be an exploration of surrealist and constructivist principles.

This juxtaposition of fascination and distrust towards modernist gestures is key to understanding Kantor's works. Kantor was a founding member of Cricot 2, "an autonomous theatre", named in homage to a Krakow interwar surrealist collective. As a prolific writer, his vision can be a strikingly similar to Adorno's. In one of his many reflections on his work, Kantor describes his drive to create in 1947 as follows:

Mine was not a manifestation of avant-garde rebellion against the traditional image of the human being. The act of deforming classical beauty, for me, did not take place in the territory of aesthetic categories. The time of war and the time of the 'lords of the world' made me lose my trust in the old image... Behind the sacred icon, a b e a s t was hiding. (Kantor 19).

There is something strikingly similar between this statement and the general argument expressed in Adorno's essay *Commitment*. In this essay he focuses on the mere possibility of art, specifically political art, after Auschwitz. At the heart of both men's approach, there seems to be the same sentiment of disillusion both with the possibility of faithful and logical human representation as a vector for meaning, and purely disinterested aesthetic approaches to art – a gesture that has become insufficient in the face of history. Regularly taking Samuel Beckett's dramas as an example, Adorno postulates:

But they deal with a highly concrete reality: the abdication of the subject. Beckett's *Ecce Homo* is what human beings have become... The spell they cast, which also binds them, is lifted by being reflected in them. However, the minimal promise they contain, which refuses to be traded for comfort, cannot be had for a price less than total dislocation, to the point of wordlessness (Adorno 2007: 190-191).

Both men seem to underline the importance of the reality of the human condition rid of hope, that cannot but inform work, yet cannot envisage how this may be articulated in any concretely recognizable manner.

Reality and its transformation also play a great role in Kantor's thoughts on the function of art. He both constantly had exterior elements interrupt the traditional theatrical experience – the most striking being his constant presence on stage as himself, reorganizing the actors and the found objects littering the stage – and expressed a fascination for illusion and “death”. Regarding illusion, he states:

This second lurking space is the space in which everything that happens is FICTION, illusion, artifice, and is produced to mislead or cheat the spectator (...) They are mirages because this world, when seen from backstage, is artificial, cheap, disposable, and made of papier mâché (Kantor 19).

The illusory aspect of theatrical reality is held up as mirror, as its evident artificiality reveals the alienated existence lived beyond the pit, everyday life. He argues that simply attempting to bring “reality” into the theatrical space, letting spectators participate and share the space with actors, still remains within the realm of fiction, as it is based on an assumption that “reality” itself is worth sharing. Yet, the intrusion of life is a vital element in Kantor's theatre, a peculiar juxtaposition of exterior components and a separate, theatrical universe. Adorno discusses the constitution of artworks as follows:

Artworks derive from the world of things in their performed material as in their techniques; there is nothing in them that did not also belong to this world and nothing that could be wrenched away from this world at less than the price of its death (Adorno 2004: 176).

Kantor's stage creations are intently populated with elements of the exterior world – ready-mades of sorts. He had a particular fascination for the presence of found objects, placing them onstage unrelated to the world of the text, believing that they could express something about life that dramatic interpretation cannot. As Kobialka argues, Kantor believed that expressing something artistically is “to separate it from reality, to kill its function in order to open up a performance that functions as simultaneous and parallel, rather than a reflexive structure” (Kobialka: 248). With the recognition of elements that are not the artist's creation within a work of art, we are reminded that it is art, that art has the power to transform its own reality and through it, its own surrounding reality.

As a practicing visual artist, it would be easy to dismiss Kantor's early theatrical experiments as a continuation of this side of his practice, in which spectators were regularly integrated physically into the space of performance. He was in contact with Western European artists who in the sixties experimented with happenings, a practice that at the time was regarded as linked to visual arts and regularly insisted on its refusal of theatricality and illusionism. Yet, he got accused by German painter Vostell of simply applying happening to theatre, and of "polluting the happening's orthodox here and now-ness with the symbolism of re-enacting a past model, and sabotaging spontaneity by telling participants precisely what to do and when to do it" (Amey 18; Briers 47). This idiosyncrasy present in Kantor's performance works could be read as a disciplinary confusion between mediums, a refusal to commit completely to one form. It could also rather be an integration of a quest for a certain theatrical autonomy that considers the role of the audience not as passive recipient of an autonomous creation, but as an integrated part of the construction of this autonomy.

In order to illustrate Kantor's approach to spectators, two specific works that were conceived as Cricot 2 theatre productions are useful. Kantor also organized happenings, actions he named "cricotages", but it is the commitment to both theatre and participation that is of interest in this case. Both are very loose adaptations of Witkiewicz plays, the first is the 1967 production of *The Water Hen*, the other is the 1973 production of *Lovelies and Dowdies* (also known as *Dainty Shapes and Hairy Apes*).

The Water Hen is probably the closest to what can be understood as a happening. Audiences were invited into Krakow's Krzysztofory Gallery, the space that would become Cricot 2's main devising and performance space in Poland, which had been made to resemble a poor house. They were free to wander around the room as they wished, a room filled with mattresses, ladders, chairs. The actors would sometimes address them, but would also continually repeat everyday actions whilst delivering bits of Witkiewicz's text in an unrelated manner (Kobialka 296). What made this piece theatrical, as opposed to a straightforward happening, was the presence of dramatic text, as mutilated as it may have been, the lack of improvisation on behalf of the artists involved, verbal or otherwise, and the costumes that were allocated to a certain actor in order to signify an aspect of character. Yet this piece also was not simply a site-specific or promenade performance. Firstly, there was no trace of narrative structure, even fragmented. If dramatic text was one of the sources for the piece's material, it was distributed and repeated in such a way that stayed entirely hermetic from a naturalistic point of view, as the actors were letting their repetitive physical actions influence the delivery rather than the content. Nothing was being illustrated. There was also no coercion on behalf of the audience to participate or play along in order to make it a story or an experience: they were addressed and could freely move around the space, but there was no demand on

them to seek meaning through interaction. In this sense, spectators were physically part of the work, their bodies integrated into the art, and other spectators' field of vision, yet the reality they were now part of bore no resemblance to any ordinary "real life" interaction. They were invited to navigate a space that concretely bore traces of the outside reality, whilst presented with a universe that existed in a parallel manner to their own. Adorno insists that:

Only the intensive aiming of word towards the nucleus of uttermost muteness can be effective...The paradox that art says it and at the same time does not say it, because the mimetic element by which it says it, the opaque and the particular, at the same time resists speaking (Adorno 2004: 269).



Fig. 1: *The Water Hen* performed at Zachęta in Warsaw, 1967, unknown photographer. Courtesy Cricoteka

The Water Hen could be understood as an attempt at purveying this muteness. The placing of spectators at the heart of an indecipherable and chaotic, yet perfectly orchestrated, situation may serve both the purpose of maintaining an artistic control over the elements, a certain artistic authority over the forging, and to also force the audience, at least physically, to be involved in a space that through its

apparent meaninglessness creates a disorientating effect. This disorientation over which one has no control could be the playful double of an everyday experience of powerlessness, in which actions themselves lose any power for change. This would make its approach a very different and rather more negative one than the freedom affirming impulse of happenings. In any case, this is an interesting example of an attempted juxtaposition of a social form of theatricality and a commitment to artistic autonomy: the audience's role is being transformed as they become crucial for the formal construction of the piece, yet the other artistic elements of the piece are also made to be a crucial part of the set-up, in order to provide an experience that proposes something else than simply the freedom to interact. It creates a world that if it relies on exterior reality, turns it on its head and proposes another way of understanding one's surroundings.



Fig. 2: *The Water Hen* performed at the Krzysztofory Gallery in Krakow, 1967, unknown photographer. Courtesy Cricoteka

For *Lovelies and Dowdies* the audience is also involved – and actually manhandled – yet in this piece, the freedom of movement they experience is much more restricted than in *The Water Hen*. The premise of its inception is based on an action based on the periphery of theatre: the cloakroom, presented to spectators like the inside of a slaughterhouse. Kantor describes this idea as follows:

If one were to think about it
a cloakroom is shameless
in its invasion of one's privacy
we are forced to leave there
an intimate part of us(...)
It is a terrorist act.
We could push this metaphor even further and say that
during a production
parts of us are hanging there mixed together
with people we do not know;
We are hanging motionlessly,
marked by numbers,
violated
punished,
and so on...

(Kantor 104)

This description of such a seemingly ordinary act, leaving one's belongings hanging in a room adjacent to the auditorium, becomes in Kantor's imagination something rather sinister. Again, one could perceive historical and political references in this impression of a cloakroom, a possible reminiscence of concentration camps, where millions, marked on their actual skins by numbers, were forced together into overpopulated spaces to be punished for their very being. Yet to constrain this piece to a historical reading would be an overview of the inversion that operates here between bodies and objects, a peculiar approach to the possibilities of theatre. However, the actual piece was constructed as a somehow brutal assault on the audience's bodies. Michael Kobilaka describes it as follows:

(It)...was presented in the Krzystofory's Gallery's space that resembled "a huge iron cage with hooks and hangers similar to those found in a slaughterhouse, where they are used for pieces of meat." Audience members entering the space had to go through this cloakroom/iron cage/slaughterhouse, where they were forced by the actors to leave their coats. Having done so, audience members were allowed to sit in seats surrounding the space between the cloakroom and a wall with a door, the entrance to the "theatre" (Kobialka 310).

The spectators were also divided by the cloakroom attendants, some forced to stand, or participate, most strikingly as forty of them were made to wear Rabbi costumes, all simultaneously becoming a character named Mandelbaum. They sat as a group in a corner, both becoming active participants in a piece, but also adding to the scenic composition, maybe giving the impression of a dark mass of jurors observing the action, both in the traverse space of the performance and the surrounding space of the audience's seating.



Fig. 3: *Lovelies and Dowdies* performed at the Centre for Propaganda of Art, Łódź, 1974, unknown photographer. Courtesy Cricoteka

Even more so than in *The Water Hen*, spectators were being controlled, their freedom to intervene strictly dictated by the actors and, of course, Kantor himself, as he typically moved about the performance space. The space of the traverse itself also suggests a more traditional set-up for a theatrical viewing – as opposed to an open gallery space in which one ambulates. Yet the piece happened in an imagined entrance to a “theatre”, as was indicated by the writing on a door at the back; spectators were being very literally made aware that they were not in the auditorium, but in some form of limbo between the outside world and the illusion of the stage, between “life” and “art”. Again, this can be understood as a refusal to straightforwardly depict actual brutalities through an aesthetic medium, if one wants to think about the piece in this way, but also a necessary flight from empirical reality as such, when in itself this reality just continues to reproduce death. This gesture seems to echo Adorno’s disgust at didactic politically engaged art, as he writes: “for the victims are used to create something, works of art, that are thrown to the consumption of a world which destroyed them” (Adorno 2007: 189). It also points to a concrete attempt to seek a possible synthesis between a commitment to rigorous aesthetic autonomy, the attempt at thinking another realm of thinking through turning things upside down and escaping the meager proposals of the outside world, and admittance that this is only an effective act when actual physical affect is taken into account.



Fig. 4: *Lovelies and Dowdies* performed in the Poorhouse, Forrest Hill, Edinburgh, 1973, unknown photographer. Courtesy Cricoteka

The restraints and coercion happening on the spectator's bodies as well as their inclusion into the world of the piece was not a harmonious one, and it was not as much their contribution as such that was the key to the piece as the occasional discomfort produced by the rules imposed on them arbitrarily. Again, this spectatorial bodily presence and discomfort is needed to produce an effective aesthetic content, a content that however does not attempt to reveal itself directly. The piece as a whole is populated by grotesque characters, involves dancing and comical little design contraptions made out of cheap wood, machines of sorts. It certainly does not linger in the dark territories of torture as a whole. It is based again on a play by Witkiewicz, and again, the traces of the text are often unrecognizable, with no logical linearity to be found.

This is where autonomy in the theatre in conjunction with its audience becomes possible; a theatre that has nothing to show, to parade or to teach yet through the manifestation of other bodies, helps us think about another humanity. Kantor himself, in an attempt to maybe conceptualize the purpose of theatre, once wrote:

OPPOSITE those who remained on this side there stood a MAN DECEPTIVELY SIMILAR to them, yet infinitely DISTANT, shockingly FOREIGN, as if DEAD, cut off by an invisible barrier – no less horrible and inconceivable, whose real meaning and THREAT appear to us only in dreams (Kantor 106).

To think about Kantor's theatre along the lines of Adorno's aesthetic postulations opens up a much more sympathetic view of theatre's possible autonomy. It also helps to re-evaluate theatre as an art form that does not, in essence, revert to naturalism because of its use of human bodies as material, nor lose its integrity because of its reliance on the simultaneous presence of spectators and creators. As demonstrated in the analysis of Kantor's work, this co-presence can even offer new material for molding possible autonomy. Of course, both Adorno and Kantor had been influenced greatly by the historical events of the early twentieth century, particularly the rise of fascism, the Holocaust and the subsequent partitioning of the world between liberal and capitalist democracies and authoritarian socialism. This undoubtedly informs the form of Kantor's work for example, who refusing the official sponsorship of the Polish state, clearly perceived to refuse the socialist-realist form imposed on artists as a political gesture, a gesture extended within the realm of form.

Autonomy and Participation Now: An Emancipatory Uselessness

The concerns about art and politics today are notably different, firstly as acceptance of participatory art has gained ground, and secondly, as the political context has shifted with the fall of the iron curtain. Yet, it would be hard to argue that antagonisms have disappeared. Autonomy in Kantor's work is not a neutral state – it is definitely linked to suffering and a refusal of harmony, as even each element itself – actors, set, text, audience – somehow clash with each other in order to achieve a whole. This is also a model for thinking a useful aesthetic autonomy today. As Adorno asserts:

There is more joy in dissonance than in consonance (...) and this allure, scarcely less than revulsion from the imbecility of positive thinking draws modern art into a no-man's land that is plenipotentiary of a livable world" (Adorno 2004: 51).

Hence, as relational forms have started to abound, and there has been a real explosion of audience participation in London theatre's in the past ten years, to think about ways of continuing to articulate this dissonance is crucial. For this articulation, not only Adorno, but also more recent texts by Rancière and Bishop may be useful in order to broaden the historical scope, and reflect on recent performances that are based on the integration of audiences within the work. To think about the aesthetic impact that works can have outside of the direct manifestation of forms of sociability may also be a way of re-evaluating gestures that through their concern with form escape the tyranny of recognizable goals.

If out of disgust with functional forms and their inherent conformism it wanted to give free reign to fantasy, it would fall immediately into kitsch. Art is no more able than theory to concretize utopia, not even negatively (Adorno 2004: 41).

The Battersea Arts Centre, one of London's venues that likes to place itself at the forefront of innovative contemporary theatre, and has indeed supported many new artists, organized in July 2010 the first British ONE-ON-ONE festival. The festival was based on any work that promised an intimate artistic encounter – may it be with a performer, another audience member, or with oneself. If this festival was a first in Britain – or at least the biggest of its kind – it also points towards a general popularization of interactive performance in British theatre over the last ten years. The festival received great critical acclaim and coverage, yet the diversity and amount of work was so grand, it would be hard to judge this event as a whole. Therefore, to illustrate two different approaches to spectatorial integration within the festival, an analysis of Belgian company Ontroend Goed's *Internal* and British company Ampersand's *Headlines* may provide useful with regards to contrasting approaches towards autonomy and consensus.

Both pieces operated on a much more individual level of participation than any of Kantor's works. The politics of their form and content were based on relatively stronger interpersonal interactions demanding an arguably increased active physical participation on the part of the spectator. Even within pieces that continue to classify themselves as theatre, there is a notable move from illusion – or semblance – towards a pre-supposed authenticity based on the spectator's personal involvement.

If this premise is of course both companies' artistic *modus operandi*, it is also symptomatic of the developments of participatory practice and its criticism over the last twenty years. Bourriaud is of course the prime example of this critical leap, but other writers and artists also have attempted to conceptualize what may constitute the intent of recent collaborative artistic projects. What is symptomatic of these various critics' work is the disregard for any aesthetic judgment, as a pre-supposed ethical consideration takes its place. This does in no way displace their critical authority on the subject, nor the insolubility of the space of the recipient's body – or *desire*, as an ethical approach still assumes a form of objective disinterestedness. As Jones points out:

This mode of judgment continues to be structural to the evaluations of contemporary art, which – even as they claim “post”-modernity – tend to reiterate these Enlightenment based assumptions of modernist criticism, even as they replace notions of “aesthetic” value with an avant-gardist conception of political value or efficacy; political like aesthetic judgments aim to secure meaning and value and are thus threatened by the anxious uncertainty put into play by the performative, theatrical dimension of meaning production (Jones 39).

This means that there still remains a strict code for thinking art outside of the sensorial and affective, that an idea or outcome must above all be located strictly outside of the body, and the aim, if not situated in the detached realm of a supposed pure autonomy of spirit, fulfill some identifiable and *useful* political purpose. In a way, this can be read as a grid of criticism directly in the lineage of the engaged theatre

of Brecht or Sartre, only to formal focus having shifted from V-effect and rhetoric to a direct dialogue supposedly enabling emancipation. In an attempt to escape autonomy and aesthetic quality, this mode of thinking actually becomes closer to traditional aesthetic judgments as it might believe. As Claire Bishop points out in her critique of socially engaged participatory practices, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*:

(...) the creative energy of participatory practice rehumanizes – or at least de-alienates – a society rendered numb and fragmented by the repressive instrumentality of capitalism. But the urgency of this *political* task has led to a situation in which collaborative practices are automatically perceived to be equally *artistic* gestures of resistance: There can be no failed, unsuccessful, unresolved, or boring works of collaborative art because all are equally essential to strengthening the social bond (Bishop 2006: 180).

What Bishop identifies here is the creation of a new hegemonic discourse, of a type of criticism that in an attempt to justify art's existence can only define it through a quantifiable efficacy – an efficacy based on the space given to a consensual form of dialogue that places the direct emancipation of the subject within its form. This way of perceiving the function of art is based on the curious assumption that an autonomous aesthetics cannot affect a viewer, *is of no use to him*, apart from perhaps, a specialist critic, if the viewer remains verbally and/or physically passive, or is in any way in thralls of an artist's supposedly totalizing vision. Yet, it could also be arguable that to insist on a graspable *usefulness* of an active encounter in art also places this art in a productivity driven mindset – if art cannot affect its surroundings directly, then it loses any value whatsoever. It is a retraction from the desire for an aesthetic experience that can transport a viewer, as this is not enough to effectively implement change in the form of a type of *social productivity*. If Adorno could hardly have experienced relational forms as they proliferate today, in an attack directed at the culture industry, he asserts:

In a society that disaccustomed men and women of thinking beyond themselves, whatever surpasses the mere reproduction of their life and those things they have been drilled to believe they cannot get along without is superfluous (Adorno 2004: 317).

One wonders then, if reclaiming the uselessness of artistic autonomy and aesthetic experience within artistic practice isn't also a way of resisting a goal orientated society. It is interesting that most contemporary relational art bases itself on the premise that it wants to give a voice to its spectators, or in the case of collaborative community projects, to supposedly mute disenfranchised subjects, through simply integrating their life into the process of creation. There lies an assumption that one cannot enact change, or at least encounter a will for change, from an experience that does not directly implicate us in a clear, comprehensive

and legible manner. In this also lies the question of, if one can experience for an instant a space of pleasure removed from capital, what lies beyond such an encounter that isn't an exercise at fleeting gratification.

One of Bishop's foundations for her attack on both critics is based on the philosophy of Jacques Rancière, who, like Adorno, has concerned himself with the question of aesthetics and politics through the medium of theatre. He is equally suspicious of an unreflective merging of spectatorship with works of art:

There is the idea of a "hybridization" of the means of art, which complements the view of our age as one of mass individualism expressed through the relentless exchange between roles and identities, reality and virtuality, life and mechanical prostheses, and so on. (...) This ultimately leads to (...) another kind of hyperactive consumerism, another kind of stultification, inasmuch as it effects the crossing of borders and the confusion of roles merely as a means of increasing the power of the performance without questioning its grounds (Rancière 2010: 11).

Both Bishop and Rancière are less insistent than Adorno on the primacy of form over content. Yet there are also quite a few similarities to be found in their approaches, even if articulated differently. Rancière attempts to redevelop a reading of art he names the "aesthetic regime", defining it as follows:

"The aesthetic regime asserts the absolute singularity of art, and at the same time, destroys any pragmatic criterion for isolating this singularity. It simultaneously establishes the autonomy of art and the identity of its forms with the forms that life uses to shape itself" (Rancière 2004: 23).

This statement does appear relatively similar to Adorno's assertions surrounding both arts' necessary flight from empirical reality and its irreducible ties to this reality, as it participates in both shaping and perceiving work. What is perhaps most useful regarding Bishop and Rancière is the contemporary aspect of their criticism, based on more recent developments in art practice and theory.

For example, Rancière also takes the Situationists' complete refusal of art into account, one of the revolutionary movements of the sixties that asserted the necessity of valuing life over art. Rancière remarks that accusing art of petrifying humans in a form of cathartic passive contemplation that only results in halting their emancipation, remains a Platonic ideal of a society where art does not belong as it cannot provide anything but mimesis, illusion, lies. He describes it as Platonic because of Plato's vision of what constitutes a good community, "a community whose collective virtues are directly incorporated in the living attitudes of its participants" (Rancière 2010: 1). If the Situationists' model was not a typically Platonic authoritarian one, it was still based on a singular model of revolutionary discourse. This again points towards a vision of a society, in which everything has its use, productively activating its citizens, as society that may not have time or space for the superfluous excursions

of aesthetic concerns or the apparent obscurities and trivialities of autonomy. Like Adorno, he is critical of such an approach, arguing that: “The exclusion of the mimetician, from the Platonic point of view, goes hand in hand with the formation of a community where work is in its place” (Rancière 2006: 43). He exposes the false dichotomies between looking and knowing, hearing and speaking, in a refusal to equate the traditional spectatorial experience with absolute passivity. He argues that rather than attempting to make the presence of the spectators productive within the work, to emancipate them is to play on the very division that operates within the act of experiencing theatre, highlighting a division between the uselessness of the stage action and everyday work. It is in revealing this division between life and illusion, “games of proximity and distance”, a form of dissensus that the efficacy of the aesthetic experience may lay (Rancière 2006: 17).

What Bishop emphasizes as successful strategies for participation goes thus “discomfort and frustration-along with absurdity, eccentricity, doubt or sheer pleasure-can ... be crucial elements of a work’s aesthetic impact and are essential to gaining new perspectives on our condition” (Bishop 2006: 182). This approach to art is not dissimilar to Adorno’s, an assertion that the possibility of transformation that art can contain cannot be found in a dialogue that is rooted in the sheer reality of the everyday, but rather to be regained in the odd feelings that aesthetic experience can provoke, feelings that are often harder to articulate concretely.

This is one of the fundamental differences in effect between both pieces witnessed at the BAC. *Headlines* presented itself clearly as a political piece. It changed daily, as potential spectators could vote on twitter for which newspaper headline would be treated in the piece that day. When the headline had been chosen, actors devised two opposing characters approaching the news from a different perspective, and a single audience member would then meet both characters turn in turn, invited to argue with them about the issue at hand. When I experienced the piece, the headline at hand concerned the French ban of the veil for Muslim women. The first encounter was with an actress posing as a woman with a full burqa, expressing liberal views: whilst recognizing that she preferred to be covered up for convenience, she was also admonishing me to not force this item of clothing on my hypothetical daughters. The second encounter was with an actress posing as a lower class white woman – a supposed work colleague in some nondescript office job. She expressed her discomfort toward veiled women, stating she wanted to strip naked before these covered victims of a regressive patriarchal culture. If I was already uneasy with the clichéd way the lower class white woman was being presented – uneducated and unable to seize the complexities of the issue at hand - the whole premise of the piece left me dissatisfied both with what it was trying to achieve content-wise, and frustrated with the plainness of its execution. Insofar as this was a festival that supposedly sought to seek out a certain intimacy and directness within an encounter, this piece actually felt to me like it was making use of the

most commonly widespread devices in mainstream theatre. *Headlines* appears to be a bizarre demand on the spectator, to implicate himself intellectually and honestly in the world of the piece, being given moments of freedom of speech – whilst being extremely aware of the naturalistic theatrical set-up, of being in conversation with actors. This piece told me nothing, made me feel nothing, beneath all this veneer of earnest political engagement, apart from an unnecessary impression of having been patronized. As Adorno writes: “Absolute protest constrains (art) and carries over to its own *raison d’être*; ideology thins out to an impoverished and authoritarian copy of reality” (Adorno 2004: 306). This piece appeared constricted in a literal approach and a simplified version of ethics that remains caught in empirical reality, therefore merely reproducing a society about which it revealed nothing.

This also then poses the question of physical participation, as the integration of the spectator’s body brought nothing useful to the piece. The appeal to rhetoric was so prevalent in this piece, with a political framework and mode of engagement actually so removed from physical life that it even seemed to devalue the supposed superiority of lived participation as a vector for a stronger affect. For the sake of political effect, Ampersand trivializes political reality, which then reduces their political effect (Adorno and Horkheimer 184-185).

Ontroend Goed’s *Internal* functioned in a very different manner, the subject matter itself carrying no pretense of political engagement whatsoever. As a spectator, I was led in with four others into a corridor whose walls were covered in postcards and letters. At the end of this corridor were five crosses, one for each audience member. As we stood on these crosses, the black curtain before us lifted, and before us stood five performers, each one of them young and conventionally beautiful. As they all stared us in the eye, they moved around, each one of them slowly settling for one of us. I was paired with a young smiling man who took me by the hand, and led me across a dark space to a little recess that was dimly lit. He offered me some rum whilst in the background schmaltzy string music was playing. All this time, he did not cease to look me straight in the eye, and then began questioning me about my life. After an exchange that felt like a blind date, I had to close my eyes as he took my hands, and asked me where I would want to be with him right now. He then wondered if we would be holding hands and kissing. After this, we joined all the other couples on a circle of chairs in the center of the space we had crossed earlier. At this point, each performer introduced themselves and their “date”, slowly revealing both negative and positive things about their partner. Irun told everyone that we had kissed, and that I watched too much bad television in order to relax. I was then told to stand in a corner whilst the man I had shared a drink with shared what he really thought of me out of earshot, and I was then asked to do the same. Finally, we were all invited to dance with our partners, in my case in very close physical contact, before being asked for our respective home addresses. Audience members were then asked to return to their crosses, and the

curtain closed on the individuals we had just shared twenty minutes of our life with. As we retreated down the corridor, all the letters hanging around us certainly took on a different meaning.

The immediate effect of this piece had on me I would describe as gently traumatizing. I was aware from the start this was a performance, from the lights, the curtain going up and down, the carefully timed sequence of actions. Yet I felt that I had been tricked into a form of encounter that was more intimately personal than most quotidian relationships I entertained. I had the strange experience of being made to fall in love for a set limit of time, both abandoning myself to the game and remaining intensely aware of the illusory aspect of the work. It was striking how such an accumulation of sentimental clichés could affect not only me but also the several other audience members I discussed *Internal* with after the show. Adorno, in response to the accusations of semblance present within works of art affirms: "(...) what is presented, as evidence against the aesthetics of subjective feeling is that the feelings are illusory. Yet the feelings are real; the semblance is a quality of the aesthetic object" (Adorno 2004: 260). This piece exposed its own semblance unashamedly, and this may be one of the reasons that some spectators let themselves be tricked by *Internal*; perhaps the trick lay in this strange juxtaposition of being both placed in a theatrical universe, very clearly marked as such, in which romance was played out in an impossible refinement and the unwavering direct intimacy of the performer's gaze.

Yet the interest of the piece lies beyond that immediate reaction, as it lingered in my mind, the exact purpose of this experience remaining hermetic to immediate interpretations. Again, as Adorno postulates:

If a work opens itself up completely, it reveals itself as a question and demands reflection; the work vanishes into the distance, only to return to those who thought they understood it, overwhelming them for a second time with the question "what is it?" (Adorno 2004: 161)

My discomfort with such blatant emotional trickery did make me question my initial analysis of the piece as an extreme parallel between the performative nature of seduction and the theatrical intimate encounter. With time, it has opened up other questionings about how far spectators can be willing to let themselves go within the context of a participatory performance, if not physically, at least emotionally. In a way, this intimate performance was exacerbating its own conventions, playing with its form in order to push spectators to a point of discomfort. Whilst creating the most intimate and agreeable universe, there was a complete refusal to seek harmony as a premise for the spectator's integration. The proposal it made was neither better than life, nor was it an idealized life; rather, it made the theatrical moment more desirable than reality, before confiscating it. In a way, inasmuch as physical integration was used, it was like in Kantor's works, so far removed, in its

stereotypical use of cliché, from any concrete reality and everyday interactions that it managed to both transport me into its aesthetic universe and make me painfully aware of the external world of human interactions. The intent of *Internal* seemed both fantastic enough to create an autonomous realm, but rooted enough in the cruelty of the real to avoid kitsch or extensive trickery. Although based on an interaction that can appear to be, politically, the most trivial of encounters, the experience left me with a memorable feeling of aftershock. It feels impossible to like this performance; pleasure or entertainment is certainly not part of its appeal, yet the experience as a whole provided me with an indescribable satisfaction.

Compared to Kantor's work, *Internal* does rely quite heavily on a content of sorts – a date narrative as it were. Yet this content could not be fulfilled were it not for the careful reflection given to form. Similarly to Kantor's participatory pieces, participation is also here a necessary part of the construction of the piece, and it transmits its content diffusely, through games of physical proximity and distance. Again, we are caught in a universe caught between artifice and reality. It is not a concrete utopia, and if the physical involvement intensifies the experience, its purpose is not to offer a momentary distraction, nor does it propose to invent better relations with our neighbors. If anything, it reveals quite a predatory aspect to human interactions. It participates in a form of art both relational and autonomous, an art that, as Bishop affirms in her critique of Bourriaud's theories, in which she coins the term *antagonist aesthetics*: "The relational antagonism would be predicated not on social harmony, but on exposing that which is repressed in sustaining the semblance of this harmony. It would thereby provide a more concrete and polemical relationship to the world and the one other" (Bishop 2004: 79). There is something to find in that gap that autonomy opens before our world.

Conclusion

We never get away from our life. We never see ideas or freedom face to face
(Merleau-Ponty 290).

There is much insistence on reclaiming the communal and social aspect of performance practice, and this is perhaps related to the virulent attacks by critics on theatre's status as a lesser art. It may be that because of the refusal to acknowledge theatre's potential as art, practitioners have felt the need to emphasize its value in its social aspect, a way to justify its existence. Yet as soon as one escapes the subordination of theatre to text, a whole variation of possibilities re-emerge. The co-presence of spectators and creators does not necessarily need to become the sole purpose of the theatrical encounter. Indeed, if one starts to think of spectators as

formal material, in the way Kantor did to some extent, a whole range of possibilities emerge, not least the ambiguous space for making audiences both a malleable element of the work and its recipient.

There is also something to be reclaimed in the instance of suspension an autonomous work can offer. It offers a pause from recognizable surroundings; it can help us escape, just for an instant sometimes, our drive towards productivity, to enjoy an object for no other reason than the fleeting feeling it can offer. The uselessness of such moments, the lack of concrete results they offer is something to be cherished in a world that demands constant achievements. As Adorno articulates it:

The double character of art – something that severs itself from empirical reality and thereby from society’s functional context – is directly apparent in the aesthetic phenomena, which are both aesthetic and *faits sociaux* (Adorno 2004: 328).

In this it also can help us think social relations otherwise, and it really can be the space of performance to provoke new ways of engaging that do not rely on spectators presenting themselves as they do in everyday life but rather approach this life from an awkward angle. If we never see ideas of freedom face to face, maybe we can approach them obliquely. In this instant, maybe we can re-emerge as a different humanity, realizing for an instant that to go nowhere in particular can be to go very far indeed.

REFERENCES

- Adorno, Theodor, “Commitment” in *Aesthetics and Politics*, Adorno et al. London: Verso Books, 2007. pp. 177-195. Print.
- Adorno, Theodor, *Aesthetic Theory*, London: Continuum, 2004. Print.
- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max, *The Dialectic of Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press, 2002. Print.
- Amey, Claude, “Le Theatre litteral de Kantor” in *Theatre/Public*, pp. 166-167. (2003). Print.
- Bishop, Claire, “Antagonism and Relational Aesthetics” in *October*, no.110, (Oct. 2004), pp. 51-80. Print.
- Bishop, Claire, “The Social Turn: Collaboration and its Discontents” in *Artforum* (Feb. 2006), pp. 179-185. Print.
- Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les Presses du Reel, 2002. Print.

- Briers, David, "The impossible Theatre" in *Art Monthly*, no. 296 (May 2006), p. 47. Print.
- Fried, Michael, *Art and Objecthood*, Chicago: University of Chicago Press, 1998. Print.
- Jones, Amelia and Stephenson, Andrew (eds.), *Performing the Body/Performing the Text*, Oxon: Routledge, 1999. Print.
- Tadeusz Kantor, *A Journey Through Other Spaces, Essays and Manifestos, 1944-1990*, edited and translated by Michal Kobialka, Berkeley: University of California Press, 1993. Print.
- Merleau-Ponty, Maurice, "Cezanne's Doubt" in *Sense and Non-Sense*, Evanston: Northwestern University Press, 1971. Print.
- Rancière, Jacques, "The Emancipated Spectator", Bnet (March 2007), http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_45/ai_n24354915/, accessed 15 July 2010.
- Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, London: Continuum, 2006. Print.
- Teatr Tadeusz Kantora*. Interpress Film/TVP, no date. VHS.

CAOIMHE MADER MCGUINNESS is an independent scholar. She studied at Goldsmiths, and obtained an MA in Theatre and Performance at Queen Mary University of London. She is also part of the theatre collective Seventh Storey and will be published in Contemporary Theatre Review.

KANTOR ET L'URGENCE DU PRÉSENT. LA PRÉ-EXISTENCE SCÉNIQUE COMME MODALITÉ DE RÉSISTANCE À LA RÉACTION ESTHÉTIQUE

BENJAMIN ABITAN*

ABSTRACT. Kantor and the Urgency of the Present. Stage Pre-existence as Mode of Resistance Against Aesthetic Reaction. In France, it is generally accepted that Kantor left no legacy. However, we are currently witnessing a renewed interest in his work amongst younger artists. This can partly be explained as the need to break away from a certain reactionary climate in terms of aesthetics, which is visible notably through: - the existence of a general defiance against the autonomy of the stage, therefore implying a need to work on supposedly "legitimate" themes; - the explicit political position of the artist as a prerequisite to subsidized creation.

The opposition stated here does not come from a generational conflict, but rather a dichotomy that positions French theatre between a theatre of representation, which is the largely dominant pole, and a theatre of presence, of which Kantor contributed to open up the way. There are in France, therefore, two opposing visions of the actor, seen either as having a proficiency that is summoned from a "neutral" state, or as a real presence that comes before all fictional construction; likewise, there are two ways of considering the separating line between the stage and the public, either as a threshold that calls to fraternize or as an unassailable barrier.

This point of view is not that of a researcher, but rather one of a practitioner, educated at university and then at the Conservatory in the 2000's and who, therefore, knows Kantor's work only from its traces.

Keywords: Tadeusz Kantor, legacy, France, young theatre companies, esthetic reaction, autonomy of the stage, theatrical pre-existence, legitimacy of art, politicization, subversion, function of art, post-dramatic theatre, avant-garde, actor, illusion, representation, presence, stage/public separation, crisis of meaning.

Le présent point de vue n'est pas celui du chercheur ou du critique, mais du praticien. Il est, en outre, celui d'un jeune praticien venu au théâtre après 1990, formé dans les années 2000 et pour qui la question de « l'héritage » de Kantor se pose dans toute sa complexité. Quelle part revendiquer de cet héritage, nous qui ne connaissons jamais que les traces d'une œuvre qui nous a pourtant bouleversé?

* Actor, writer and theatre director; e-mail: benjaminabitano@gmail.com

Les spécialistes interrogés pour préparer cet article – chercheurs, critique, praticien¹ – s'accordent à dire qu'il n'y a pas, et ne saurait y avoir, d'héritage de Kantor². Tout au plus pourrait-on parler d'un héritage diffus et plus ou moins conscient, d'un état autre du théâtre depuis son passage : on peut identifier des analogies formelles (Tanguy, Znorko) et des parentés dans les processus de création (Pommerat), mais presque aucun artiste français d'aujourd'hui ne se réfère explicitement aux théories ou aux spectacles de Kantor.

Didier Plassard remarque cependant, depuis une dizaine d'années, un regain de curiosité pour son œuvre de la part la jeune génération. Nous appartenons à cette mouvance ; toutefois, plutôt que de curiosité, il faudrait parler ici de nécessité impérieuse.

Comme les personnages de *Ô douce nuit*, nous sommes dépositaires d'un langage ruiné, de fragments d'alphabet avec lesquels nous tentons des assemblages maladroits. Nous reconnaissons ces objets, ils sont vibrants, ils nous appellent ; nous aimons leur vétusté, leur obsolescence, leur tendance à se refuser pour partie au présent. Mais ils sont toujours trop un peu trop lointains pour que nous puissions nous en emparer. Il y a entre Kantor et nous un chaînon manquant, une introuvable pierre de Rosette, un relais que personne n'a pris. Et pour cause : faire du Kantor après Kantor, de l'avis général, est impossible. Soit parce que la présence physique de Kantor était si étroitement liée à son œuvre qu'elle ne saurait lui survivre (Guy Scarpetta), soit parce qu'il est déjà allé « tellement loin » qu'il n'y a plus rien à faire dans les territoires explorés par lui (Claude Amey) ; en tout cas l'œuvre de Kantor est bel et bien finie, comme il l'avait souhaité lui-même au point de le demander en prière³.

Il s'agit donc moins ici de Kantor que de l'absence de Kantor, et du sentiment de manque ardent (« longing ») provoqué par cette absence ; c'est pourquoi ce texte ne saurait être que personnel, péremptoire et passionné, un peu comme l'étaient ses propres écrits théoriques – une manière de manifester.

Nous ne sommes pas fascinés par les images du théâtre de Kantor. Comme le souligne Claude Merlin, ce n'est d'ailleurs pas un théâtre d'images mais un théâtre d'actions ; Kantor lui-même, quand il est apparu sur la scène de l'art, n'était pas seulement un créateur, mais une force agissante qui cognait, creusait, faisait bouger les lignes et avec laquelle il faudrait désormais composer, qu'on le veuille

¹ Nous avons interviewé pour cet article quatre spécialistes de Kantor qui ont tous, chacun à sa manière, fréquenté l'homme ou l'œuvre : Claude Amey (chercheur), Claude Merlin (comédien et metteur en scène), Guy Scarpetta (critique) et Didier Plassard (chercheur), en partant à chaque fois de la question de l'héritage de Kantor dans le théâtre français contemporain.

² A l'exception, sans doute, de certains courants dans le domaine de la marionnette et du théâtre d'objets, que nous connaissons trop peu pour en parler ici.

³ Cf. Tadeusz Kantor, « Ô ! Seigneur », in *Le Théâtre de la mort*, L'Age d'Homme, p. 277.

ou non. En tant que jeunes artistes français, nous constatons que ce bouleversement est demeuré enclos dans l'espace-temps où Kantor a directement exercé son influence ; bien qu'il l'ait fortement marqué, il n'a pas « pris » sur le théâtre de notre pays et le phénomène Kantor s'est arrêté avec Kantor. Aujourd'hui nous avons besoin d'une autre « catastrophe naturelle » de cet ordre.

Ce besoin résulte d'un certain climat qui règne dans la création contemporaine et qui s'apparente selon nous à une réaction, non pas politique, mais esthétique. Notre théâtre nous paraît dominé par un cloisonnement et un académisme qui l'étranglent, s'exprimant notamment par le maintien d'une série de mythes et de dogmes d'un autre temps.

C'est ainsi que le truisme « Kantor revient », constat qu'il fut le premier à faire sur lui-même, devient pour nous l'injonction « Reviens, Kantor ! » – que nous ne sommes sans doute pas les premiers à préférer, mais que nous nous approprions en tant que créateurs d'aujourd'hui et de demain, en dépit de notre ignorance relative de ce que fut vraiment le phénomène Kantor pendant les vingt années de son existence dans la sphère du théâtre français.

Défiance française à l'égard de l'autonomie de la scène

En tant que jeunes compagnies, metteurs en scène et collectifs, nous constatons que l'intérêt porté par l'institution à notre travail dépend moins de la qualité de celui-ci que de la légitimité a priori de son contenu. Il est, par exemple, beaucoup plus facile d'obtenir une subvention de l'Etat pour la mise en scène d'un texte classique que pour une création collective, surtout dans le cas où cette création explore des matériaux non-théâtraux.

On se souvient du mot de Kantor sur « les poubelles et l'éternité »⁴. Dans l'effondrement des repères qui définit le cadre de la condition artistique contemporaine, la démarche du poète s'apparente à la fabrication d'objets recyclés : si nous, jeune génération d'artistes, voulons relever le défi que représente dans ce contexte l'invention de nouvelles formes, nous devons admettre que les « ordures » de l'Histoire, y compris de l'Histoire artistique et littéraire, sont notre principal matériau.

Dans le développement artistique arrive souvent un moment où l'acte vivant de création se transforme en pratique d'une convention, où l'œuvre d'art, privée de risque, d'aventure, de révolte et d'« inconnu » – se solidifie, se fige dans l'autorité, la dignité et le prestige.

Le réflexe le plus sain est dans ce cas d'abandonner le podium sanctifié et de s'occuper d'actions désintéressées au point d'en être ridicules, intimes jusqu'à l'impudeur, « dignes de mépris », d'emblée condamnées au dédain.

⁴ Tadeusz Kantor, « Le Théâtre-Happening », in *op. cit.*, p. 163.

[...]
 Jeu en sourdine
 Jeu
 de l'indigne

du vide,
 du n'importe quoi,
 de l'inimportant,
 d'être représenté.⁵

Or nous avons pu constater dans notre pratique combien il est difficile de défendre, que ce soit auprès des acteurs culturels ou des comédiens, le bien-fondé d'une démarche de création qui s'applique à des contenus non identifiés comme proprement poétiques ou théâtraux.

Comme le souligne Didier Plassard, cette peur du caractère illégitime de l'objet représenté témoigne d'une défiance envers le théâtre lui-même. Encore aujourd'hui, on ne croit pas en France au phénomène autonome de la scène, territoire où le sens se déploie selon des lois spécifiques, comme suffisant et méritant d'être en soi l'objet du regard ; on n'accepte de regarder la scène qu'en tant qu'elle est le véhicule d'un propos identifiable et légitime qui se développe à travers une dramaturgie. Malgré tout l'apport de l'expérience picturale des avant-gardes, les nombreux exemples de théâtralités « postdramatiques »⁶ apparus partout pendant plus d'un siècle – des symbolistes à Bob Wilson en passant par le Bauhaus – sont considérés comme des parenthèses déjà refermées, des tentatives singulières qui méritent le respect mais ne mènent nulle part, des « curiosités » inclassables.

En outre, indépendamment de la question dramaturgique, les acteurs français ont besoin, pour « monter sur le plateau », de se sentir confortés par un surcroît symbolique de crédibilité qui réside souvent dans la validation préalable du texte ou du metteur en scène par une autorité esthétique. Ceci démontre une fois de plus que nos acteurs ne sont pas libérés du désir de se représenter, et ce malgré le succès d'estime grandissant de modes de théâtralité fondées sur la « présence réelle » et sa primauté sur la construction dramaturgique et le « rôle ». Les spectacles de Joël Pommerat, par exemple, rencontrent les attentes d'un public de plus en plus large et son travail est désormais largement reconnu par l'institution ; il continue pourtant à faire peur aux acteurs, qui trouvent suspect l'engagement réputé « sacerdotal » des membres de sa compagnie. On parle à son sujet de « secte », d'approche mystique du théâtre.

Une présomption semblable, selon Claude Merlin, est à l'origine de l'opposition violente des acteurs français dirigés par Kantor en 1972, lorsqu'il mit en scène *Les Cordonniers* de Witkiewicz à Malakoff – le seul de ses spectacles

⁵ Tadeusz Kantor, « Le Théâtre Zéro », in *op. cit.*, p. 83.

⁶ Cf. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002.

dont il ne voulut conserver aucune archive et sur lequel les chercheurs de la Cricothèque, craignant d'aller contre sa volonté, n'ont pas osé se pencher avant 2009⁷.

On se méfie en France de « l'artiste-génie », de « l'esthète décadent » ; on peut tolérer, voire saluer sa singularité, mais on s'empresse de mettre en avant son aspect fantasque – sa « folie » – et d'étouffer ainsi la matérialité de ses propositions, quelle que puisse être par ailleurs la maturité de sa démarche esthétique. Comme le souligne Claude Amey, l'artiste réputé crédible est en France celui qui, travaillant dans la tranquillité, se livre à des « agencements » d'éléments prélevés dans un continuum culturel ; son mode opératoire est raisonnable et n'implique pas l'engagement de sa propre corporalité. Il y a bien cependant un mythe du metteur en scène « tyrannique »⁸ – et nombre de nos metteurs en scène construisent leur rapport aux acteurs sur cette fiction du créateur colérique et intransigeant qui leur procure un sentiment de légitimité ; mais le modèle dominant du metteur en scène est plutôt celui du capitaine de vaisseau à la tête froide, capable de maîtriser ses propres sentiments et donc de penser l'ordonnancement dramaturgique de ceux des autres.

Pourquoi le caractère exubérant de Kantor a-t-il recouvert sa pensée au point de le confondre avec ce cliché du « fou génial », éclipsant ainsi la cohérence pourtant réelle de sa démarche esthétique⁹? N'est-ce pas parce qu'une œuvre inclassable comme la sienne ne pouvait être tolérée qu'à titre exceptionnel et temporaire, à condition de prendre fin avec son créateur? Dans le milieu universitaire français, seul Claude Amey a rendu justice, à travers l'unique monographie qui lui est consacrée¹⁰, au caractère structuré de la réflexion d'un homme de théâtre qui ne voyait finalement dans la mort qu'une « méthode de travail ».

Art et politique

Dans cette méfiance s'exprime aussi une hostilité de principe à l'égard de tout artiste qui construit son œuvre sans la politiser explicitement – positionnement qui était bien sûr aux antipodes des exigences marxistes de la jeunesse à l'époque

⁷ Cf. Karolina Czerska, « *Les Cordonniers* » de *Tadeusz Kantor*, Cricoteka, 2010.

⁸ Ce que n'était d'ailleurs pas Kantor, comme nous l'explique Guy Scarpetta en le comparant à Jean-Luc Godard qui, lui, sadisait effectivement ses acteurs. On a cependant tendance à le considérer comme tel, ce qui participe de l'élaboration du mythe de Kantor en demiurge torturé.

⁹ Claude Merlin relève qu'Artaud – peut-être à cause de ses enregistrements pour la radio – a souffert en France de la même surinterprétation univoque de son œuvre sous l'angle de la folie, nourrissant chez ses épigones le mythe d'une vision hystérique et vociférante de l'acteur et d'une théorie du théâtre presque exclusivement délirante, qui devient prétexte au congé de la pensée.

¹⁰ Claude Amey, *Kantor. Theatrum litteralis*, L'Harmattan, 2002.

des Cordonniers, mais reste proscrit de nos jours, alors que le contenu politique réel des spectacles français est parmi les moins subversifs en Europe. C'est là un autre, peut-être le pire, des consensus frelatés sur lesquels repose notre « réaction esthétique » : le propos politique comme pré-requis de la démarche artistique. L'artiste se doit d'être positionné explicitement contre la société ; son engagement politique doit être visible, traçable, identifiable.

Il a pourtant été largement démontré que subversion et revendication se conciliaient difficilement au théâtre, comme le formulait Heiner Müller en 1990 :

Je crois que ce fut l'illusion de la gauche des dernières décennies, celle des intellectuels européens et en particulier des gens de lettres de croire qu'il pourrait et devrait y avoir une communauté d'intérêts entre l'art et la politique. En dernier ressort l'art n'est pas contrôlable. Ou alors il peut se soustraire sans cesse au contrôle. Et c'est pourquoi il est presque automatiquement subversif dans ce genre de structure. [...]

Naturellement l'art abandonne sa qualité subversive dès l'instant où il essaie d'être directement politique, c'est là le problème.¹¹

De fait, cette qualité subversive du théâtre français est aujourd'hui purement conventionnelle – on pourrait même dire « subventionnelle » – et n'apparaît bien souvent que dans les feuilles de salle et les dossiers de presse. Cette hypocrisie est redoublée par une certaine approche des politiques culturelles qui s'est durcie ces dernières années, s'exprimant notamment par l'institution du Conseil d'Etat à la création artistique en 2009, avant de culminer en 2011 dans le programme du Ministère de la Culture intitulé « L'art pour chacun ». Ce programme, qui a déclenché une vaste polémique, établit une distinction entre d'un côté des formes réputées « élitistes » et intimidantes pour le grand public, et de l'autre un volet de dispositifs pédagogiques d'action culturelle censés permettre un accès encadré à l'art et à la culture pour les citoyens de certains « territoires » problématiques (zones rurales, banlieues). Sans parler du caractère dérisoire des moyens financiers alloués à ces dispositifs¹², l'idée générale est de justifier la présence des artistes dans la société en leur attribuant un rôle de conciliation et de resserrement du tissu social – c'est-à-dire, comme a pu le formuler Jean-Pierre Vincent, de « faire le travail des forces de l'ordre ». Là encore, il est demandé aux artistes de démontrer la légitimité de leur existence par des preuves tangibles et immédiatement identifiables, et donc de renoncer pour partie aux prérogatives de leur condition.

Dans une telle atmosphère, comment ne pas envier la liberté de Kantor déclarant dans une interview : « L'art n'a pas à guérir, moi, je ne suis pas un guérisseur ! [...] moi, je suis pour le poison ! ». Nous avons aujourd'hui besoin

¹¹ Cité par Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 59.

¹² Cf. Philippe Henry, « La culture pour chacun : une approche tout à la fois large et étriquée de la culture », in *Points de vue* n°3, octobre 2010.

(http://www.artfactories.net/IMG/pdf/Philippe_Henry_oct_2010.pdf).

d'une nouvelle formulation de ce refus de l'assimilation de l'art à la sphère socio-politique, qui via Kantor nous vient d'Adorno : « Ce qui est social dans l'art, c'est son mouvement immanent contre la société et non pas sa prise de position manifeste » – ou encore : « La fonction de l'art dans ce monde totalement fonctionnel est son absence de fonction »¹³. Idée que l'on retrouve pratiquement telle quelle dans le Manifeste 1970 :

L'œuvre d'art a toujours été illégitime.
Son existence gratuite a toujours troublé les esprits. Mais très tôt on s'avisa de tirer parti de l'œuvre d'art. On posa des exigences! [...]
On lui demanda des preuves indiscutables d'utilité et de soumission.
La défense employa tout un échafaudage ingénieux
d'explications
de justifications
de théories
de dogmes
en demandant
L'APPROBATION [...]

Mais ayons le courage de dire ouvertement une fois pour toutes :
LA FINALITÉ N'EST PAS INHÉRENTE
À L'ACTE CRÉATEUR ET À L'ŒUVRE D'ART.¹⁴

Pour autant un tel point de vue n'implique pas un désengagement de la question politique elle-même. Au contraire, s'il est urgent de restituer au théâtre son autonomie, c'est parce qu'il n'y a qu'ainsi qu'il pourra redevenir réellement subversif, comme le déclare encore Claude Régy :

Il faut que l'Etat comprenne qu'il doit subventionner l'art justement parce qu'il est un élément de contestation, parce qu'il est le contraire de l'Etat, la subversion même, le renversement des valeurs, et c'est à ce titre que l'art est indispensable et non pour servir à répandre une fausse culture dans une masse qu'on prive justement de sa pensée créatrice et de sa liberté de jugement.¹⁵

Une certaine idée de l'acteur

Si nous avons de cette « réaction esthétique » une perception si nette, c'est sans doute parce qu'elle s'exprime avec une intensité particulière dans les structures de formation, que nous avons fréquentées récemment et qui constituent – comme nous le fait remarquer Guy Scarpetta – le comble du cloisonnement des

¹³ Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, 2001.

¹⁴ Tadeusz Kantor, in *op. cit.*, p. 192.

¹⁵ Claude Régy, *op. cit.*, p. 60.

arts encore en vigueur en France, en dépit de l'intense circulation interdisciplinaire qui s'est développée dans d'autres pays depuis les années 1960¹⁶. Dans les grandes écoles de théâtre françaises, on ne sait que faire d'une théâtralité comme celle de Kantor, débordant le cadre de la scène comme elle avait débordé celui du tableau. Jusqu'à une époque récente, les captations des spectacles de Kantor ne figuraient d'ailleurs pas au catalogue de la médiathèque du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, dont nous avons suivi le cursus ; cette lacune trahit un manque d'intérêt qui procède certainement du fait que le CNSAD, avant d'être une école d'art ou même une école de théâtre, est une école d'acteurs. Or, Kantor ne livre pas vraiment de méthode à destination des acteurs, comme l'ont fait Stanislavski, Grotowski, Brecht et même Artaud. De par la nature même de son œuvre, il ne pouvait simplement pas « faire école ».

L'enseignement dispensé dans les écoles françaises – en tout cas au Conservatoire – repose sur des présupposés idéologiques implicites qui rendent impossible la prise en compte d'une mouvance initiée dans les années 60, mais qui prend sa source à la fin du XIX^e dans le théâtre symboliste et les théories de Craig, pour devenir aujourd'hui un des « lieux communs » de la création théâtrale : celle qui consiste à fonder l'acte théâtral sur la présence singulière de l'acteur en tant qu'elle préexiste à la construction du personnage. Particulièrement depuis que Daniel Mesguich en assume la direction, il règne dans cette école une conception univoque de l'acteur en tant que détenteur d'une technicité qui lui est propre – lui conférant, encore une fois, sa légitimité – et mettant ce répertoire de techniques au service d'un metteur en scène. La dimension modulaire de cette conception de l'acteur – déploiement de techniques à partir d'un état neutre – entre fortement en résonance avec cette vision du metteur en scène comme responsable de l'agencement raisonnable des éléments du spectacle que nous avons mentionnée plus haut.

Pour permettre cette disponibilité de l'acteur, envisagé comme un « prestataire » d'émotions, on a recours à des concepts particuliers qui n'ont de consistance que dans la sphère restreinte de l'enseignement dispensé par l'école, et d'un certain théâtre se situant dans le prolongement de cet enseignement. Ces concepts ont principalement à voir avec une « neutralité » de l'acteur et tendent à considérer la scène du théâtre et le corps de l'acteur comme un « degré zéro » à partir duquel le spectacle va apparaître « en soi », hors de tout contexte, par la volonté du metteur en scène.

Pour désigner l'espace par défaut de la création théâtrale, on emploie le terme de « boîte noire », avatar moderne du « plateau nu » de Jacques Copeau. La boîte noire est la convention par laquelle le spectateur accepte d'oublier les particularités de la salle, les poutres, les projecteurs et la présence de ses voisins pour ne prendre en considération que la proposition formelle du spectacle. A cette notion

¹⁶ Cf. Theodor Adorno, *L'Art et les arts*, Desclée de Brouwer, 2002.

de boîte noire correspond, pour l'acteur, celle de la « page blanche » mallarméenne : l'acteur se doit d'être un support universel de projection, susceptible de s'adapter, par le moyen de techniques qu'il a appris à maîtriser, aux désirs du metteur en scène. Ainsi, l'un des exercices les plus fréquents dans les cours est l'apprentissage d'une « position neutre », soit un mode d'être par défaut du corps dont la définition varie d'un enseignant à l'autre selon qu'il se réfère aux arts martiaux, à la danse classique ou à l'école russe (rectitude du dos, hauteur du menton, angle formé par les pieds, contraction des muscles abdominaux...), mais qui est toujours donné comme indiscutable et constitue le point de départ absolu de toute construction de personnage¹⁷. Car tout ceci implique que le recours principal de l'acteur reste la composition, et Stanislavski sa référence majeure.

Kantor a pourtant démontré pendant des années qu'il n'y avait plus de page blanche – y en a-t-il jamais eu? – et que nous écrivions désormais sur des palimpsestes, ces parchemins sur lesquels on déchiffre en transparence la trace d'écrits passés. La prise en compte de ces traces, leur influence inévitable sur le sens du geste artistique et surtout la prééminence de la réalité du plateau et de l'acteur sur le développement de la fiction sont autant d'outils que Kantor a été, peut-être, le premier à employer avec une telle obstination, mais qui ne sont pas demeurés sa propriété. Comme on l'a vu, ils ont trouvé des échos dans d'autres approches de l'écriture scénique, sans parler du cinéma (les « modèles » de Bresson sont antérieurs à Kantor). Pourtant, dans notre théâtre, ils restent considérés comme une pratique marginale ne valant que dans le cadre d'une économie esthétique bien identifiée, construite dans ce but et hors de laquelle ils ne seraient pas transportables (Régy, Pommerat, Quesne).

Aujourd'hui nous avons encore besoin de Kantor, de ses textes et de ses captations de spectacles, pour contrebalancer la prégnance de cette conception de l'acteur comme un prestataire d'émotions et de signes plutôt que comme une présence réelle qui fonde le théâtre antérieurement à la construction d'une fiction, ce que lui appelle « cette pré-existence scénique qui est la matière même de la scène »¹⁸. Il nous a bien livré une brève « Méthode de l'art d'être acteur » dans laquelle on trouve formulée cette conception de la « pré-existence scénique » de l'acteur comme étant la base de l'autonomie du théâtre :

Je veux retenir [l'acteur] le plus longtemps possible à l'étape de ses « PRÉDISPOSITIONS » ÉLÉMENTAIRES.

Faire jaillir ses possibilités et ses activités « innées », « premières », créer cette ZONE DE « PRÉ-EXISTENCE » DE L'ACTEUR, qui n'est pas encore encombrée par l'univers illusoire du texte. [...]

¹⁷ Il en va de même du « masque neutre » qui charrie des décennies de connotations, aussi « neutre » en cela que les chapeaux melons canoniques de Beckett, mais reste utilisé dans les structures de formation où il remplit la même fonction que s'il venait d'être inventé la semaine dernière.

¹⁸ Tadeusz Kantor, in *op. cit.*, p. 165.

JE VEUX QUE LA RÉALITÉ QUE REVENDIQUE LE TEXTE NE SE CONSTITUE PAS FACILEMENT ET SUPERFICIELLEMENT, QU'ELLE S'AMALGAME, S'UNISSE INDIVISIBLEMENT AVEC CETTE PRÉ-EXISTENCE (PRÉ-RÉALITÉ) DE L'ACTEUR ET DE LA SCÈNE, QU'ELLE S'Y ENRACINE ET QU'ELLE EN SURGISSE.

Je considère cette méthode comme essentielle, décidant de l'autonomie du spectacle.¹⁹

Nous avons besoin du troisième terme proposé par Kantor à l'alternative française entre théâtre de texte et théâtre de corps²⁰, ouvrant la voie à un théâtre de présence qui se trouve être davantage en phase avec les préoccupations des jeunes artistes et du public d'aujourd'hui²¹. Ainsi que le souligne pour nous Didier Plassard, cette percée du comédien sous le personnage, cette désacralisation du dogme de l'illusion qu'on retrouve dans les travaux de tant de nouvelles compagnies est en partie issue de la performance ; elle participe de ce fameux décroisement des disciplines que Kantor a toujours pratiqué et encouragé, et implique un renouveau de notre façon de penser la fonction du théâtre.

La séparation scène/salle

La formulation de l'existence, en France, d'un tel climat de « réaction esthétique » nous a été inspirée par une conférence donnée au Conservatoire par Régis Debray en 2009, sur l'invitation de Daniel Mesguich, dans le cadre d'un cycle de rencontres intitulé « Pensée du théâtre ». Devant les étudiants et une partie du corps enseignant, l'inventeur de la médiologie partait en croisade contre l'abolition de la limite scène-salle, et plus précisément contre la rupture de la convention du quatrième mur qu'il allait jusqu'à qualifier de « barbare » (transposant peut-être au théâtre, par une opération d'analogie dont il est coutumier²², la thèse de son *Eloge des frontières* alors en passe d'être publié). Si ce point de vue n'est pas surprenant de la part d'un théoricien de la culture capable d'écrire un pamphlet sur le fait que son expérience de spectateur au Festival d'Avignon n'est pas la même en 2005 qu'un demi-siècle auparavant²³, il est significatif qu'il soit formulé dans une école d'art sans rencontrer d'opposition particulière.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cette dichotomie est encore largement à l'œuvre dans les formations théâtrales : à la souveraineté du texte n'est opposée qu'une mise en avant du corps, sans doute liée à l'influence de Grotowski, qui pousse plus loin encore – et sur le plan de la performance athlétique – l'idée d'un acteur équipé d'un « arsenal » technique et se perfectionnant sans cesse par l'exercice.

²¹ Ceci mérite une nuance : dans les travaux de plusieurs jeunes compagnies et collectifs, comme ceux de Sylvain Creuzevault ou Vincent Macaigne, c'est la personnalité de l'acteur qui pointe sous le personnage, ce qui constitue une rupture de l'illusion mais non de la représentation ; chez Kantor, Pommerat ou Quesne, c'est la personne elle-même.

²² Cf. Jacques Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Raisons d'agir, 1999.

²³ Cf. Régis Debray, *Sur le pont d'Avignon*, Flammarion, 2005.

Claude Merlin indique justement que la séparation scène/salle est une autre spécificité du théâtre de Kantor qui s'est avérée incompatible avec le théâtre français, et qui a peut-être contribué, indirectement, à la consternation de Régis Debray face au spectacle de Jan Fabre. Dans la tradition théâtrale française, cette séparation – tout comme la « frontière » de Debray – est justement faite pour être franchie ; dans une perspective pseudo-humaniste, les acteurs et les spectateurs tendent à fraterniser, à entrer en communion, à la fois en dépit de la séparation et grâce à elle. Mais depuis Kantor, on sait que l'apparition de l'homme sur la scène du théâtre est justement conditionnée à son éloignement. C'est précisément en tant qu'il est « infiniment LOINTAIN, terriblement ÉTRANGER », que son image apparaît aux spectateurs « comme s'ils le voyaient pour la PREMIÈRE FOIS »²⁴. La barrière de la séparation scène/salle est donc primordiale et fonde le phénomène théâtral ; mais cet éloignement ne correspond en rien à celui qu'induit la prise en compte du quatrième mur dont Debray est nostalgique. Il s'accompagne au contraire d'une frontalité à laquelle le spectateur ne peut échapper. Le théâtre français semble se maintenir dans l'ignorance de ce bouleversement fondateur par lequel la scène du théâtre est redevenue, indépendamment de tout appareil dramaturgique ou scénographique, le lieu unique de l'apparition.

Nous devons rendre à la relation SPECTATEUR/ACTEUR sa signification essentielle. Nous devons faire renaître cet impact originel de l'instant où un homme (acteur) est apparu pour la première fois en face d'autres hommes (spectateurs), exactement semblable à chacun d'entre nous et cependant infiniment étranger, au-delà de cette barrière qui ne peut être franchie.²⁵

En conclusion

La « réaction esthétique » dont nous parlons ici n'est pas le simple fait d'un conflit de générations ou d'une querelle entre anciens et modernes, car nous avons pu constater qu'elle se manifestait chez des artistes de tous les âges et de tous les niveaux de formation. Il s'agit encore une fois d'un véritable antagonisme, qui n'est pas assez nommé, entre un théâtre de représentation et un théâtre de présence. Le premier est fondé sur un art de l'illusion – indépendamment du niveau de réalisme de la proposition esthétique – qui met en jeu le savoir-faire des comédiens et l'intelligence du metteur en scène. Le second est fondé sur la présence réelle et l'autonomie de la scène du théâtre comme lieu d'apparition préexistant à la construction dramaturgique. On a vu par ailleurs que cette querelle n'était pas purement esthétique mais avait des implications philosophiques : l'art

²⁴ Tadeusz Kantor, « Le Théâtre de la mort », in *op. cit.*, p. 222.

²⁵ *Ibid.*, p. 223.

de la représentation se justifie par la beauté ou l'à-propos de ses contenus, alors que l'art de la présence trouve en lui-même sa propre justification, remettant en question la fonction même de l'art.

Cette question a suffisamment été formulée en un siècle de crises, de la naissance des avant-gardes à la création contemporaine en passant par le pop-art et, naturellement, par Kantor au carrefour de toutes ces influences, pour que nous estimions légitime de nous inquiéter de son apparente inactualité dans les discours sur l'art, si ce n'est dans l'art lui-même. Nous avons plus que jamais besoin du théâtre de Kantor et des outils concrets qu'il offre – y compris, s'il le faut, la table rase du Théâtre Zéro – pour repenser notre pratique de la scène au regard du défi lancé par la crise du sens, principal enjeu de la création contemporaine qu'il est grand temps de regarder en face.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor, *L'Art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004.
- Amev, Claude, *Kantor. Theatrum litteralis*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Bouveresse, Jacques, *Prodiges et vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris, Raisons d'agir, 1999.
- Czerska, Karolina, *Szewcy / Les Cordonniers de Tadeusz Kantor*, Cracovie, Cricoteka, 2010.
- Debray, Régis, *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion, 2005.
- Debray, Régis, *Eloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010.
- Henry, Philippe, « La culture pour chacun : une approche tout à la fois large et étriquée de la culture », in Points de vue n°3, octobre 2010 (http://www.artfactories.net/IMG/pdf/Philippe_Henry_oct_2010.pdf).
- Kantor, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2004.
- Lehmann, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- Régy, Claude, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.

BENJAMIN ABITAN is an actor, writer and theatre director. After having studied at the University of Paris 8 (Saint-Denis), where he discovered Kantor by attending the courses of Claude Amev and Claude Merlin, in 2006, he entered the Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, where he worked notably with Andrzej Seweryn, Dominique Valadié, Nada Strancar and Yann-Joël Collin. Greatly influenced by the writings of Kantor and the traces of his theatre, he founded in 2004 the Théâtre de la Dèmesure, a research space, and then, theatre company, with which he directed a number of collective projects based on non-theatrical material: Hôtel du Brésil, based on accounts of dreams (CNSAD, 2006); Une piètre imitation de la vie, based on self-study language methods (FITEI, Porto, 2010).

STUDIES AND ARTICLES

II. POLISH THEATRE: PRESENCE AND PERSPECTIVES / LE THEATRE POLONAIS : PRESENCE ET PERSPECTIVES

AVANT-GARDE THEATRE PROJECTS IN POLAND: 1923 – 1939. ANDRZEJ PRONASZKO AND SZYMON SYRKUS

CRISTIAN RUSU*

ABSTRACT. The present analysis represents a critical view on the mostly unknown or totally forgotten Polish avant-garde theatre projects of Andrzej Pronaszko and Szymon Syrkus from the 1920's and 1930's, such as the Simultaneous Theatre, the Youth Theatre and the Mobile Theatre. The main challenge of all these projects was to reshape the performance space, both the stage and the auditorium, involving mechanical circular movements of these two components, in order to build a simultaneously visual composition requested by the performance.

Keywords: Polish avant-garde theatre, theatre architecture, moving theatre, theatre in the round, Constructivism, Bauhaus.

In the interwar period, Polish artistic avant-garde was clustered around the magazine *Praesens*, which appeared between 1926 and 1930¹. Its founders and editors, architect Szymon Syrkus and fine artist and scenographer Andrzej Pronaszko, published in Warsaw a magazine synchronized with the most prestigious avant-garde publications in Europe, like *G: Material zur elementaren Gestaltung* (Berlin), *Ma* (Budapest), or *De Stijl* (Paris), to mention only a few. All publications of the avant-garde movements were postulating a profound transformation of arts according to the new

* PhD student, Faculty of Theatre and Television, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca, Romania, e-mail: cristianrusu_ubb@yahoo.com

¹ The first issue of *Praesens* magazine was published in 1926. The second issue, covering the years 1927/28/29/30, was published in 1930.

material and spiritual conditions of the interwar period. They were debating upon the new status and role of fine arts, of film, design, literature, but mostly of architecture (theatre was very little referred to). For instance, articles published in *Praesens magazine* by European avant-garde members like El Lissitzky (editor, founder of *G magazine*), Kazimir Malevich or László Moholy-Nagy, brought these ideas to the attention of the Polish public. According to the spirit of Constructivism, spread about like an official ideology of the avant-garde in the 1920's, these politically and socially engaged publications were looking for a material-dialectic solution to the deep crisis of interwar artistic forms. Theatre, clearly neglected by the ongoing debates of the European avant-garde, was seeking its own answers, aiming at synchronizing them with innovative artistic concepts, which had already proven themselves artistically. The solutions, however, had to be found inside the theatre halls, and not within the apparently hermetic space of these magazines.

Despite this effervescent environment, not many ideas about the reformation of theatre found their way inside these avant-garde publications. However, Pronaszko and Syrkus found in *Praesens* magazine a fertile ground for the popularization of their ideas about the reformation of theatre as concept, space and architecture. Therefore, the driving principles of the theatre of the future, as well as those of the *Simultaneous Theatre* (formulated both by Pronaszko and Syrkus) were published in *Praesens*: “acknowledging the importance of cultural propaganda nowadays, we cannot exclude new grounds from the cultural map of the world, and, therefore, we are searching for models... it is the least we can do” (Syrkus qtd. in Frankowska, 1964, 156), wrote Helena and Szymon Syrkus, both architects. These were the answers of the Polish avant-garde to the European versions of the Total Theatre (Gropius), the spherical theatres of Bauhaus, the Theatre of Totality (Moholy-Nagy), or the circular theatres designed by architects from Vienna (Strand, Kiesler). These concepts were whimsical most of the times, but their aim was to generate, through their utopian force, viable projects for new theatre buildings having new stage technology, realistic from an architectural viewpoint and economically profitable.

Pronaszko and Syrkus outlined their own concept of how this theatre of the future would function, sketching their own version of an avant-garde theatre, which they named *Simultaneous/Elastic Theatre*. This concept was not fundamentally different from the ideas already conveyed by the Bauhaus futurist theatre or by the constructivist theatre, artistic trends that had already created their own projects.

The main principle of the simultaneous theatre, its starting point, is the principle of breaking down the existing demarcation between the stage and the auditorium, of merging these two elements into one entity, of strongly blending them into a common activity, so that between the actors and the public there should be a connection as intimate as the one that had previously existed only between the book and its reader (Pronaszko in Marczak-Oborsky 1973, 295).

A constant among all these innovative interwar projects was the interaction of the stage with the auditorium, as well as the use of a general circular shape, opposed to the commonplace rectangular shape of the Italian stage.

The experience of these two artists in working as a team while exploring the new geometries of the non-illusionist theatre started through a collaboration for the scenography for *Golem*, a performance directed by Henryk Leiwik, staged in the arena of the Warsaw Circus in 1928. In this arena, the two artists installed a geometric, schematic setting, in the most authentic constructivist spirit, made of ramps, podiums of different sizes and staircases: the staging of this performance was a grand three-dimensional constructivist composition.

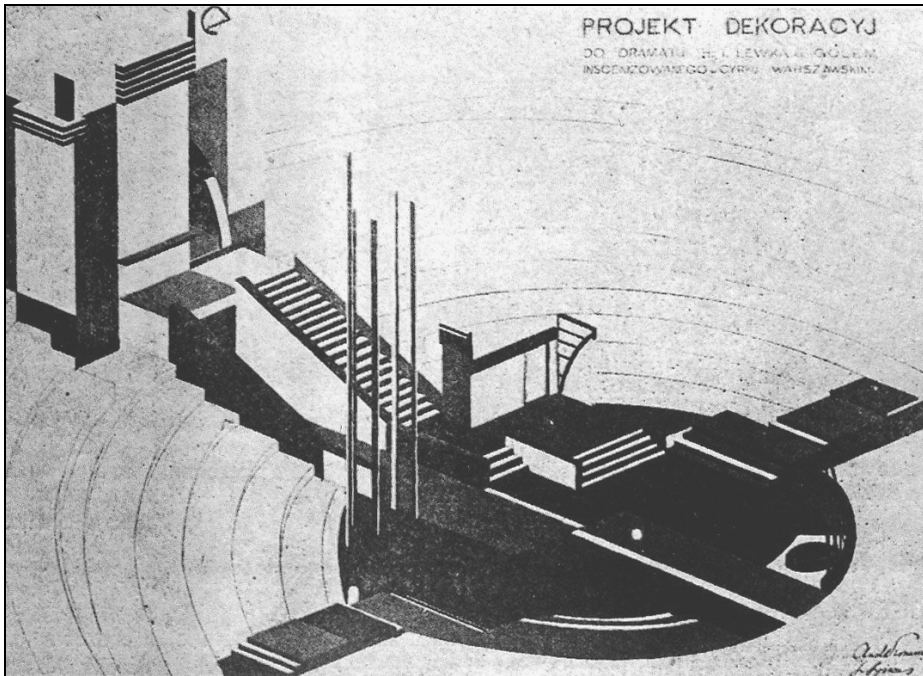


Fig. 1: A. Pronaszko, S. Syrkus, stage design project for *Golem* in the Warsaw Circus, 1928.

Subsequently, in his 1934 article *The Rebirth of Theatre*, Pronaszko described other staging experiences that led him to the idea of the necessity to create a theatrical space that should break all connections with the box-like, illusionist theatre space. The performances that he had worked on and had posed challenges in terms of space were Tretiakov's *Roar*, *China!*, Marinetti's *Prisoners*, Schiller's *Thieves* and Blaga's *Master Manole*.

The Simultaneous Theatre. Andrzej Pronaszko and Szymon Syrkus, 1927- 1929, model

The retrospective exhibition dedicated to the art of the Pronaszko brothers (Andrzej and Zbigniew) – organized in January 2012 at the Theatre Museum of the Teatr Wielki in Warsaw – was an excellent opportunity to display, among other important staging projects of the two artists, a model of the Simultaneous Theatre project, conceived between 1927 and 1929 by Andrzej Pronaszko and architect Szymon Syrkus. The Simultaneous Theatre designed by the two was a revolutionary project at the time, thanks to the originality of the use of mechanics as an answer to theatre professionals' ardent desire to suppress the illusionist theatre and to create a new theatre model from the viewpoint of its architectural and aesthetic program, a dynamic, total theatre.

The Simultaneous Theatre is a little-known project, especially since it was never materialized, even though it was exhibited in Paris in 1931. Both Andrzej Pronaszko and Helena and Szymon Syrkus wrote about this project. Their texts, together with the building design and a model reconstructed in 1983 (the one exhibited in January 2012 in Warsaw) are all that is left of this project. In short, its originality consists in the very functioning scheme of the theatre itself, in which the public is placed at the centre of the construction, in a circular amphitheatre and is surrounded by two mobile annular stages rotating both clockwise and counter-clockwise. Unlike the model dating from the 1920's, its recently-displayed copy is, unfortunately, no longer electrically powered.

The project was ordered by the Polish State and the steps taken for financing the building design between 1928 and 1929 were a symbolic gesture celebrating the 10th anniversary of the Rebirth of the Polish State. The building design, as well as a model (with the collaboration of eng. Zygmund Leski), were then carried out. The building was meant to be the location of the Warsaw Opera House, but due to the lack of funds, the works were halted and thus the Simultaneous Theatre began its carrier as a "project". Plans were made to have it displayed at the National State Exhibition in 1929, in which the project, as theatre historian Bożena Frankowska states, "was only granted a theoretical significance (this was the demonstration of a new concept in theatre, which went beyond the artistic and architectural Polish spheres)" (Frankowska, 1964, 154). This assertion undoubtedly emphasizes the project's contemporaneous character and the fact that it synchronized itself with the major theatre reform projects of the interwar period. However, the models section in the major exhibition was not to materialize, either. Subsequently, the model of the theatre was exhibited in the Polish capital in 1930 during a theatre exhibition, but with no significant consequences. Also in 1930, while visiting Warsaw, Erwin Piscator asked Mr. and Mrs. Syrkus details about how the Simultaneous Theatre would work, according to the notes of the two architects.

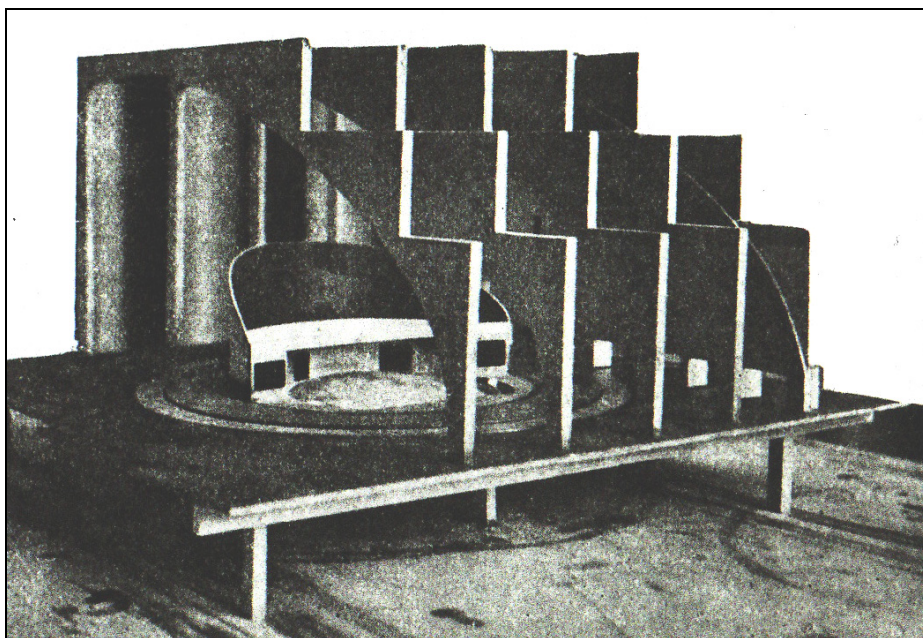


Fig. 2: A. Pronaszko, S. Syrkus, *The Simultaneous Theater*, 1929; model.

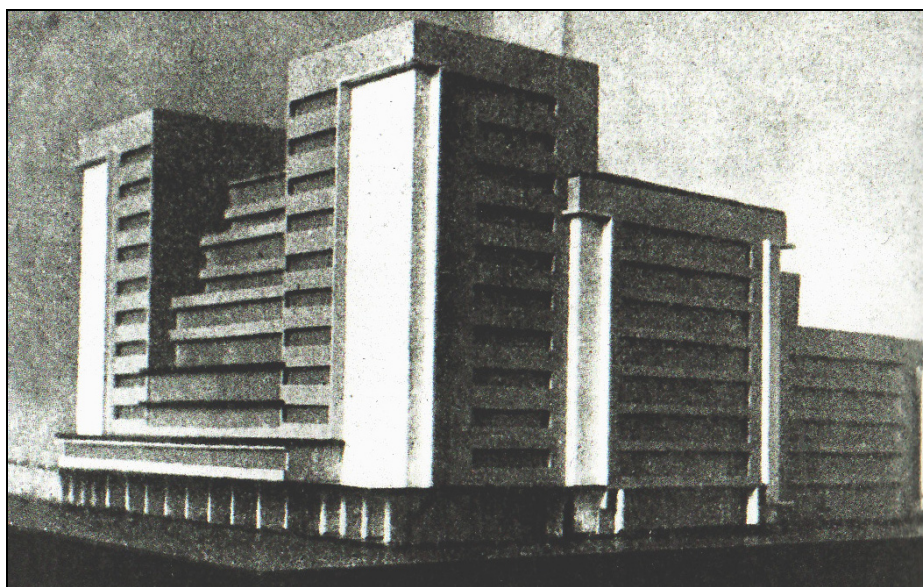


Fig. 3: A. Pronaszko, S. Syrkus, *The Building of the Simultaneous Theater*, 1929; model.

The conceptual origins of this project are connected to the notorious mobile theatre projects of the time, namely Walter Gropius' Total Theatre conceived together with Erwin Piscator in 1927 and Oscar Strand's project for a circular theatre (1921). Thus, the idea of inventing and building a mobile theatre was a focal point of theatre reformation, but the idea of an annular stage was not necessarily new: Pronaszko and Syrkus were familiar with reformation ideas that circulated among Viennese architects, such as Oscar Strand's project *Rundtheatre* (Circular Theatre), which required an annular stage surrounding the public. This project was exhibited in Amsterdam in 1922 and aroused Gordon Craig's interest. In Poland, Helena and Szymon Syrkus wrote enthusiastically about it in 1925. In 1934, Pronaszko wrote:

We must mention the names of a few people clearly involved in the reformation of theatre, such as Hans Poelzig, [...] Auguste Perret, [...] or Oscar Strand, who are about to find the ultimate solutions to the problem of the theatre space, which was brought to Poland and implemented under the name Simultaneous Theatre" (Pronaszko in Marczak-Oborsky 1973, 286)².

But even Strand's annular stage is based on a patent of architect Alfred Bernau from 1914:

Oscar Strand's *Ringtheather* was a circular theatre conceived, from the viewpoint of its construction, as a historicist building, a project based on an idea of Alfred Bauer's. The latter patented in 1914 the invention of a theatrical device having a rotating circular stage. Like the name *Ringtheatre* suggests, the stage was annular, surrounding a central area in which the public was seated in orderly rows, shaped like an amphitheatre; a row of columns scattered all around this circle marked the separation between the annular stage and the auditorium (Lesák, 1988, 103).

From a morphological viewpoint, the Polish Simultaneous Theatre was not much different from this model or from Gropius' model. Besides a generous forestage placed right in front of the public, inside the interior annular stage, the novelty that the Simultaneous Theatre project brings is the doubling of this annular stage, in other words, an overburdening of the stage machinery meant to increase its dynamics: the constructivist spirit of the time was the one that potentiated the model and determined the dynamism of the entire stage mechanism; we can envision this project only within these technical coordinates. In Gropius' terms, we could imagine it as a "machine to make theatre". Syrkus describes the desiderata that led him to the elaboration of the new project:

² Hans Poelzig is mentioned here because of Großes Schauspielhaus theatre in Berlin – the stage on which Max Reinhardt worked – (1913), and Auguste Perret for the Théâtre des Champs-Élysées (1913), both theatres being considered very advanced buildings, from an architectural and technical viewpoint.

A stage that offers complete possibilities for multi-directional movements so as to obtain quick, efficient and successive changes of sets, but also, similar to the way contemporary life finds its expressions in film, photography, radio, TV, in order to make possible the simultaneous presentation of various fragments of the dramatic action;

The psychological factor that comes from the tendency to democratize art: as a symbiosis of the stage and the theatre hall – with the hall calculated so as to host large masses of people, which would find in this theatre a direct contact with modern art, whose social significance and necessity are ever more important (Syrkus in Marczak-Oborsky, 1973, 221).

The ideals of architect Syrkus were visions common to all architects and theatre professionals of the interwar avant-garde. Animated by the same ideas, scenographer Pronaszko described the grounds on which the project was based:

The unity of the theatrical space, the simultaneity of the action, the elasticity of the stage and the fact that the stage is invaded by the area designated for the public, these are a few coordinates that guided us in the creation of the first modern theatre. [...] If we imagine the generous space of the theatre hall under a curved ceiling and, right below, the two big annular stages surrounding the auditorium and rotating in different senses, we will have a full picture of this model (Pronaszko in Marczak-Oborsky, 1973, 228-229).

Moreover, the designers envisaged trap doors on these annular stages, so that the double revolution rotation of the stages could be completed by a vertical independent movement of the trap doors. A third of the total length of the rings was hidden under the amphitheatre, behind the public, being a place designed for making, loading or unloading stage setting items. Thus, the appearance or disappearance of sets or even of actors could be done very discretely (the rings would have been built on basins filled with a special liquid to prevent any noise of their rotation) and dynamically, thus accomplishing a permanent interpenetration of these elements on the two circular rings.

Let's imagine for a moment that, upon the director's will, both rings rotate around the hall with different speeds and in opposite senses of direction; in addition, the rotating platforms and trap doors are in motion as well – then, MOVEMENT is perceived as a fully independent element of the performance [...] The movement of the stage becomes an equivalent of LIFE's agitation – an equivalent made, however, not according to the rules of life, but according to those of the theatre (Syrkus in Marczak-Oborsky, 1973, 222).

Thus, the visionary character of the dynamic theatre – one of the favourite themes of the Bauhaus project (Gropius, Moholy-Nagy, Weininger, Schawinsky) found its Polish correspondent in this project. Light as a dynamic dramatic element would have played a very important role, leading and emphasizing the action place with the clear possibility of presenting two actions simultaneously, thus

creating a dramatic simultaneous composition. Lighting devices would have also replaced the role of the (eliminated) curtain in separating the various moments of the performance, as well as highlighting different action places, according to the dramatic composition.

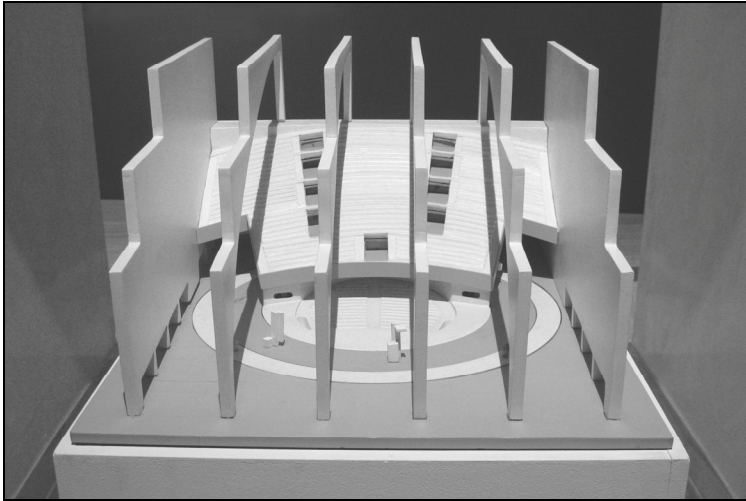


Fig. 4: A. Pronaszko, S. Syrkus, *The Simultaneous Theatre*; model, reconstruction, 1983

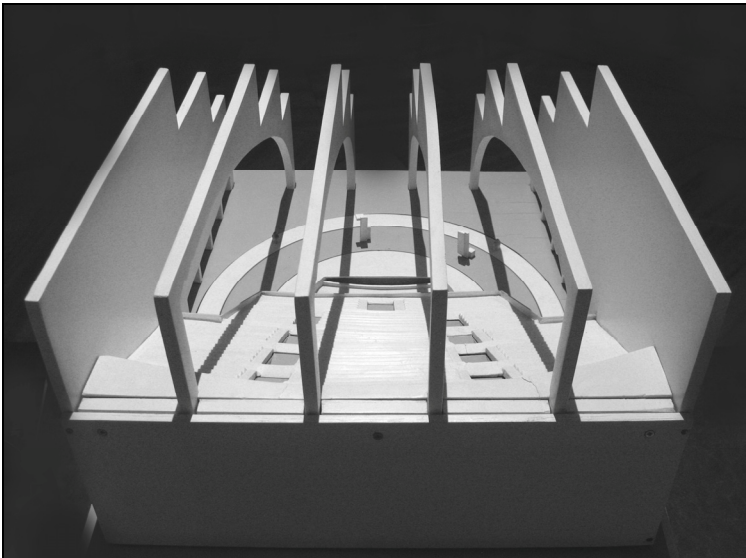


Fig. 5: A. Pronaszko, S. Syrkus, *The Simultaneous Theatre*; model, reconstruction, 1983. Audience view.

In 1929, when the model of this theatre was built, the fundamental problem of allocating a certain number of seats for the public was an acute one. In other words, since this was the project for a national opera theatre, it was necessary for the designed theatre hall to be able to seat thousands of people for one performance. We find here another common interwar theatre design theme: that of the “theatre for the masses”. Actually, the Simultaneous Theatre would have had a capacity of 3,000 seats – not enough according to Syrkus, who estimated that “in Warsaw there should be a popular theatre of 6,000-10,000 seats” (Syrkus in Marczak-Oborsky, 1973, 223). But no later than 1934, Pronaszko vehemently criticized this aspect of the project, distrustful of the absolute functionality of theatres for the masses, believing only in transmitting the aesthetic message to the public, regardless of their number. Pronaszko considered that:

unfortunately, due to the impressive dimensions of the theatre hall, there is a big differentiation among the value of the spectators’ seats. Suspending it over the stage makes impossible the creation of a tight contact between the stage and the public. [...] This mistake that was made is due to the fundamental desire to build a theatre for large masses of people. [...] The above-mentioned design fault of the model is very similar, through the previously described significance, to the great old faults of the Italian theatre” (Pronaszko in Marczak-Oborsky, 1973, 289).

Large masses of people will always imply impressive dimensions, which would require a very intelligent proportioning of the performing space in relation to the auditorium, for an as complete as possible perception of the performance. But the bigger the theatre hall grows, the deeper and more complex this fundamental aspect of the popular theatre gets. Aside from this direct critique against the theatre for the masses, the project is an original contribution to the theme of reforming the performance space; the Simultaneous Theatre is the Polish version of the interwar avant-garde theatrical thinking. Both Pronaszko and Mr. and Mrs. Syrkus wrote their manifests strongly believing in and foreseeing the need for a major change in interwar theatre, as it was postulated by great directors like Leon Schiller.³ Syrkus wrote:

³ To complete this assertion, we can add: “The Simultaneous Theatre was most certainly on Leon Schiller’s mind when he wrote, in the program of the article *The Theatre of Human Democracy*: ‘We will show to all those interested a theatre building like none before and, inside it, a functional amphitheatre perfectly connected to the stage; depending on the needs, everything can move around, with the help of a machine like none has ever existed and we will stage a monumental performance, having a scope and acting forms like no one has ever seen before – destined for a public that should seek in theatre – besides the performance – to experience powerful, intense feelings which should also trigger a revigoration of morality” (Frankowska, 1964, 156).

Our stage provides stage managers with a full range of possibilities: it emphasises through its dynamic construction the three essential spatial directions [...] it gives the possibility to create a new SIMULTANEOUS COMPOSITION, in which stage setting and gestures will act in time, and the word and music, in space. [...] Then the author, whose working material is dramatic action transposed into WORDS and GESTURES set in time and space, will finally be able to fully express himself – then the DRAMA will be renewed. It's only up to the director and the author to become a CREATOR on that stage, or go down in shambles (Syrkus in Marczak-Oborsky, 1973, 222).

A reduced version of the functioning system of this annular stage was created in 1960 by Jacques Polieri: the mobile theatre for the performance *Rythmes et Images*, presented within the Third Avant-garde Art Festival in Paris. The functioning principle was not quite as complex as the one designed by the two Poles, but the fundamental element – the functional annular stage – was the absolute novelty of Polieri's project. This theatre-object was meant to seat 300 spectators and the innovation of the annular stage made quite a sensation at the time.

Youth Theatre. Szymon Syrkus, Żoliborze / Warsaw, 1923-1939 (?)

The Youth Theatre was an accomplished, fully functional theatre project that functioned between 1923 and (we can only assume) until 1939, the year Poland was invaded by Nazi Germany. Information on this project is scarce. Andrzej Pronaszko mentions in 1934, in his text *The Rebirth of Theatre*, that the theatre was inaugurated in 1923. We also know that Mr. and Mrs. Autant-Lara visited it in 1937, returning to France with its plans (Autant-Lara in Viliers, 1950, 95); Edouard Autant (architect) and Louise Lara (actress) visited Warsaw in 1937 and saw how Syrkus' theatre was functioning. Subsequently, this project was published by Jacques Polieri in *Scénographie Nouvelle* in 1963 with 2 plans obtained – most certainly – from Mr. and Mrs. Autant-Lara, Polieri being very familiar with their research on the *Théâtre de l'espace* from the interwar period. It is in the same publication that Polieri mentioned that Syrkus' experimental theatre functioned with an amateur company. (Polieri, 1963, 173)

The theatre, designed at the beginning of the 1920 according to the Bauhaus principles⁴, was meant to “serve” the new district Żoliborze, back then a suburb of Warsaw, nowadays a district of the Polish capital. The principles according to which a district was designed in the interwar period, as a socially and culturally functional unit, also stipulated the building of leisure facilities for the inhabitants of these areas. For the architects, the challenge was double: since the design of

⁴ The Siemenstadt and Britz districts in Berlin, or Jahrrestadt in Hamburg, areas extremely valuable for their urbanistic and architectural vision, were designed according to the same principles.

new apartment buildings was conceived according to new spatial standards, in order to achieve the conceptual unity of this entire newly-constructed space, all public spaces, both open and closed – in our case, theatre halls – had to be designed according to the same innovative standards.

Syrkus' project, even though smaller in size, being a "district" theatre, was extremely ambitious. Its morphology was that of a multifunctional studio in which the stage area and the auditorium were practically dissolved, blended with one another. It was most likely a modular theatre, adjustable according to the performance on stage. The idea was absolutely revolutionary at the time, even though it did not reach the desiderata of the theatre for the masses in terms of number of spectators – the ideal that animated interwar theatre professionals and architects.

Szymon Syrkus imagined an extremely complex theatre, in line with the complexity of the Constructivist theatre and architecture concepts to which it was connected through this urban, social and cultural project. His theatre had the dynamism necessary for the experimental-revolutionary socialist innovative vehicle. His theatre was an absolute novelty in the interwar theatre environment from the viewpoint of its ideas and research in terms of architecture program and spatial morphology – especially because it was functional for over 20 years! Naturally, the advantages of this project come from the conditions under which it was created: a priori stood the fact that architect Syrkus, as a city planner, designed sectors of the new district, and implicitly the functions of these sectors. He thus included a theatre in his plans. Secondly, he designed a relatively small-sized theatre, whose construction was feasible under the realist circumstances of the time, in total opposition with all the valid interwar projects of reformation of the theatre building, animated by the ideal of a theatre for the masses, which meant big buildings, very well equipped technically but, implicitly, costly. Syrkus, quoted by Pronaszko in his article, briefly described this theatre in an article published before its opening:

The entire theatre hall is a synthesis of the space in which the action of the play takes place. There is no stage in a corner... there is no space conceived especially for the stage... Each performance has different requirements... If we were to push things to an extreme, we would build a theatre for every performance, but if we were to think about the most feasible possibility, we would think of exactly this theatre, whose space should be arranged differently for every performance.... The floor of the hall is divided into several mobile podiums that can be moved or removed.... We can have one, or over ten stages (Syrkus qtd. in Pronaszko in Marczak-Oborsky, 1973, 290).

This modular principle undoubtedly brought into discussion a new spatial concept, a new approach to the auditorium, due to the new system dividing vertically the entire space into mobile modules through "this system of mobile podiums

similar to the system of trap doors of the Italian stage”, as Pronaszko describes it.⁵ What we still don’t know is whether this modular system functioned from the very beginning of the theatre or it was added later, as a technical element. What is certain is the fact that we have its description also because of the interventions of Mr. and Mrs. Autant-Lara in the symposium *Architecture et dramaturgie* organized in Sorbonne in 1948:

The spatial theatre exists. However, new scripts must be written to match this theatre. [...] I have documents. I was near Warsaw and saw a theatre in which a play entitled *Krasin* was staged. The seats were steered so as to follow the scenes, with a panorama unfolding all around. There were mobile seats, not rear-view mirrors. In a way, this was like a panoramic view from the front and the sides (Autant-Lara in Viliers, 1950, 94-95).

One of the documents architect Edouard Autant-Lara was referring to is the sketch of the plantation for *Krasin* (a stage montage consisting of 52 tableaux), made by Szymon Syrkus and presented by Michel Corvin in his book *Le théâtre de recherche entre les deux guerres – Le laboratoire art et action*. This is where we can find the official name of Syrkus’ theatre, namely “Youth Theatre” (*Teatr Młodych*). Corvin emphasizes the ingenuity and simplicity of the technical solutions found in this theatre:

[...] simple parallelepipeds offered the director the indispensable technical devices; this hall stands out first due to the elasticity of its use and the ingenious way in which their very scarcity was benefited from (Corvin, 296).

Beyond the documentary importance of Pronaszko's article, in which the theatre hall designed by Syrkus is mentioned, it is also extremely valuable from two other viewpoints: Pronaszko firmly criticises the “total” functionality of this project (pleading pro-domo for the Simultaneous Theatre project – designed together with Syrkus) from the perspective of his original *elastic theatre* theory, which was another way of describing the total mobility of the performing area.

[...] what I call “elastic theatre” refers exactly to the possibility of organizing the entire space of the theatre in a multitude of ways; in other words, to put each time the components of the stage and the auditorium in a new position, scattered around the entire space (Pronaszko in Marczak-Oborski, 1973, 291).

⁵ This functioning system of the theatre hall was adopted in 1958 by architect Werner Ruhnu for his mobile theatre project from Düsseldorf, carried out in collaboration with Jacques Polieri (project that was not materialized).

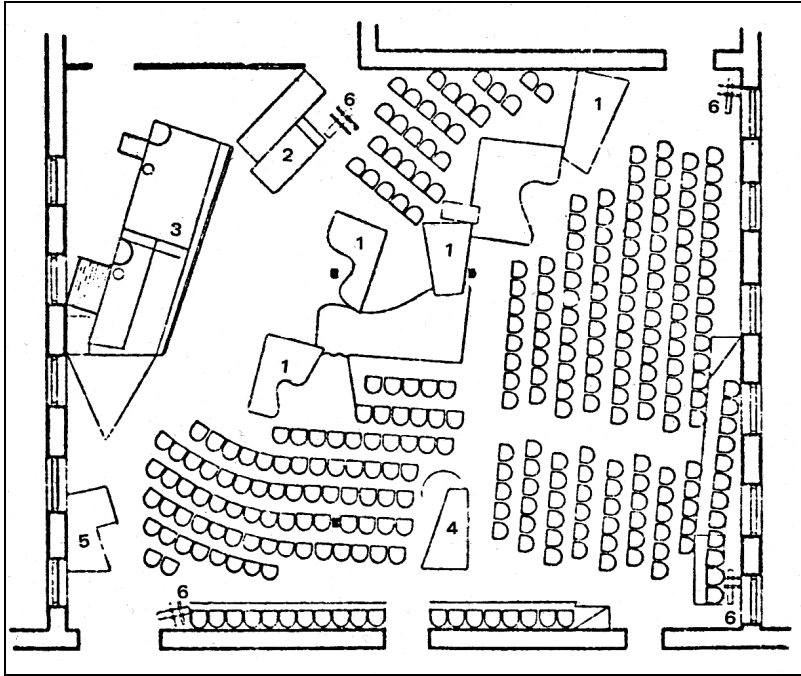


Fig. 6: S. Syrkus, Youth Theatre from Żoliborz, ground plan for *Krasin*; the numbers indicate the different places of action.

Referring to the Simultaneous Theatre system, in which the mobility of set elements and of the actors seemed absolute (due to the two annular stages surrounding the public), the limited mobility of Syrkus' theatre appears to Pronaszko to be an unfulfilled mobility, a dynamic limited by the very purpose of mechanically revitalizing the common space of the stage-auditorium. Finally, Pronaszko denounces as insufficient the arrangement of the modules in a certain manner – dedicated to a given performance – and the configuring of a dynamic space from a geometrical viewpoint, as long as this spatial structure does not change throughout the performance. Pronaszko writes:

Another obstacle is the fact that the floor is divided into a multitude of right-angled podiums placed right next to one another, favouring, of course, only a vertical movement and marvellously fulfilling their mission related to the above-mentioned changes of composition of the theatre space with every change of act. Nevertheless, they cannot fulfil any mission related to the change of the place of action during its unfolding, to the replacement or elimination of place of action once a scene has been played and when it would be necessary to make changes (Pronaszko in Marczak-Oborsky, 1973, 291).

Thus, the elasticity Pronaszko refers to is quite inexistent in this theatre, as this concept cannot go beyond the spatial organization pre-determined through the relative dynamicity of the modules. Then there was the difficulty to break down the performance area into action points, around which the sectors meant for the public would have been organized. The spatial perception issue would have been a real problem, as visual perception would have been unequally distributed:

By organizing space in this manner, the closeness or farness of the action are always random, and by scattering the places of action throughout the entire theatre, what for some members of the audience proves to be too far away, for others will be too close, and vice versa (Pronaszko in Marczak-Oborsky, 1973, 292).

However, the most important merit of this project was the fact that it proposed as a manner of staging, performing and perception a spatial and spatializing vision completely opposed, from the very beginning, to the Italian stage, which was still strong at the time. Under the powerful influence of Constructivism, the geometric, almost “de-structured” character of the proposed scenographic spaces – which can be read from the ground plans – through the existing angles, axes and dynamic interpenetration of plans, this theatre had the capacity of permanently restructuring itself from a dramatic-narrative perspective, due to the multiplication of action points scattered around, and intercalated among the public according to the repertorial program. Even if the public's attention was challenged to the maximum, the fact that frontal perception was broken and the possibility to follow the dramatic flow of the points of succession of the performance could give the impression of a total theatre, even if at a smaller scale.

Through its innovative morphology, the theatre in Żoliborze served as an example and was mentioned obsessively during the famous conference *Architecture et dramaturgie* in 1948⁶ by Mr. and Mrs. Autant-Lara, the animators of the *Laboratoire art et action* in interwar Paris. Moreover, for the French, this theatre was a model for the development of their own theories related to their own *Théâtre de l'espace*, as part of the series of the five innovative models of theatre typology presented in 1937 at the World Exhibition in Paris.⁷ The more significant is this influence of the Polish project of theatre reformation ideas upon French theatre culture, as it is common knowledge that French Theatre has proved (and it still does) an unbelievable conservatism.

⁶ I would like to mention here the repeated interventions of the two throughout the *Architecture et dramaturgie* conference, Sorbonne Paris 1948, in which the issue of reforming the theatre space and, implicitly, the existing theatre forms was acutely debated.

⁷ *Laboratoire art et action* formulated 5 dramatic principles of structuring space inside the theatre and designed 5 models to illustrate them: *Théâtre choréique*, *Théâtre de l'espace*, *Théâtre du livre*, *Théâtre de chambre*, *Théâtre universitaire*. For details, see Polieri, 1963, 173.

The Mobile Theatre. Andrzej Pronaszko and Stefan Bryła, 1934 – 1935, project

The idea of this mobile theatre (*Teatr ruchomy*) has its origin in 1927, back when Pronaszko worked together with Syrkus on the Simultaneous Theatre model. Morphologically, the two projects are part of the same category of circular theatres. The novelty of this project resides, however, in the fact that this time, its mobile part, located in the middle of a circular stage, is the one meant for the public – a pioneering idea in the theatre architecture of the beginning of the 20th century⁸.

Besides the mechanics that it proposed, this new theatre was a mobile unit, designed so as to be moved around throughout the entire Poland and be very quickly assembled/disassembled. It was Pronaszko's idea to invent such a mobile, travelling theatre with the educative purpose of bringing culture to the masses. The project and model were presented in 1935 in Warsaw, both to high government officials and to the Polish cultural and theatre elite. Subsequently, due to the success of this travelling theatre project, there was even the intention of creating a governmental theatre education program. Frankowska wrote about it:

Another project that was brought up – unfortunately, it was never accomplished – was that of setting up a Centre of travelling theatres based in Warsaw. A detailed plan of this action was drafted, as well. According to this plan, the Centre would have had at its disposal 15 travelling theatres that could cover the entire country (Frankowska, 1965, 162).

These theatres would have travelled along previously established routes, and, according to a certain rotation strategy to make sure they were sent on different routes, a given play could have been performed throughout Poland in two years' time. This project was even supported by Leon Schiller who wrote, years later: "We considered extremely important, and today we think the same, the organization of a number of travelling theatres, endowed with modern communication equipment and stagecraft (Schiller qtd. in Frankowska, 1965, 163).

Pronaszko's ideas could be put into practice by the brilliant engineer Stefan Bryła, who designed this complex theatre. The principle from which Pronaszko started was the functioning principle of the arena, but upside down:

⁸ As Bożena Frankowska notes: "Even if there had been a theatre competing with the one of Pronaszko and Bryła, we are not aware of it. Nowadays, the closest of the precursors of Pronaszko's idea could be Josef Furttenbach's project, as he wrote in 1650 in *Mannhafter Kunstspiegel* [from Ulm] about the Court Theatre with a rotating auditorium" (Frankowska, 1965, 165).

The concept of this theatre is actually a reversal of arena theatres, because [...] the auditorium was located in place of the arena and the amphitheatre, in place of the stage [...] Had we designed the Italian theatre with a rotating stage on it, we could have made room on it for the first step towards this type of theatre (Pronaszko in Marczak-Oborsky, 1973, 292)⁹.

Pronaszko analyzed this circular theatre typology very carefully, noting that:

the essential properties of the arena theatre are: a permanently relative notion of distancing the action place from the public and the possibility for the spectators facing one another to look at one another (Pronaszko in Marczak-Oborsky, 1973, 294).

The concept of the Mobile Theatre was developed against these two principles, precisely in order to “protect the viewer from the interference of secondary impressions” – in this context, from the perception jamming coming from the other spectators.

From a structural viewpoint, the mobile theatre would have been built on a steel structure with a set-up time of 8 hours and a much shorter time for disassembling. All its components (walls, roof and floor) could have been transported in four trucks. The completely original element of the project was the mobility of the auditorium:

The auditorium was situated in the middle of the theatre, stretching over 13 meters. Benches for the audience were placed on it. It looked like “a dinner plate lifted up on one side”. Each spectator had about 50 cm to sit on and 60 cm to get out; benches were used instead of chairs in order to save some room. Thus, about 360-400 people could sit in a theatre hall. The public could be rotated manually or with the help of an electric engine. [...] The stage could be seen from any place in the audience, either from the far end of the hall, or from the places next to the wall. This allowed for the creation of some setting items before the performance, due to the fact that the public was continuously rotated and thus the setting could change very quickly (Frankowska, 1965, 163-164).

Access to the sides of the stage was possible through the inside of the walls, which were covered on the inside and outside with cloth creating an interior corridor. The idea of scattering elements of the setting in fixed points around the circular stage, around the public, came from the need to maximize the functionality of the entire ensemble. Once again, Pronaszko clarifies this new spatial morphology in terms of functionality: “From the very beginning, as the public rotates on the circular, rotating stage, the spectators can just ‘skip’ several scenes if they wish, or they can follow the ongoing action” (Pronaszko in Marczak-Oborsky 1973, 294).

⁹ For more details on the functioning of the arena / circular theatre, see Villiers A., *La scène centrale – esthétique et pratique du théâtre en rond*, Paris: Éditions Klincksieck, 1977.

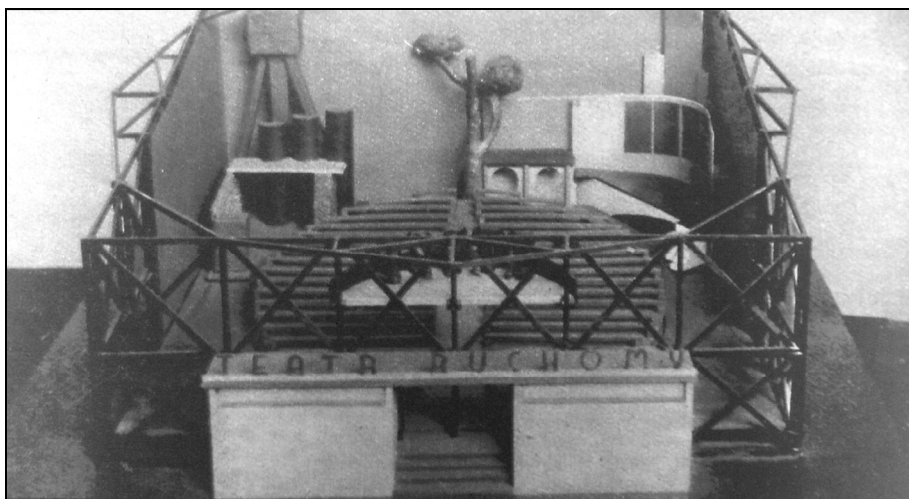


Fig. 7: A. Pronaszko, S. Bryła, *The Moving Theatre*, 1933-1934; model.

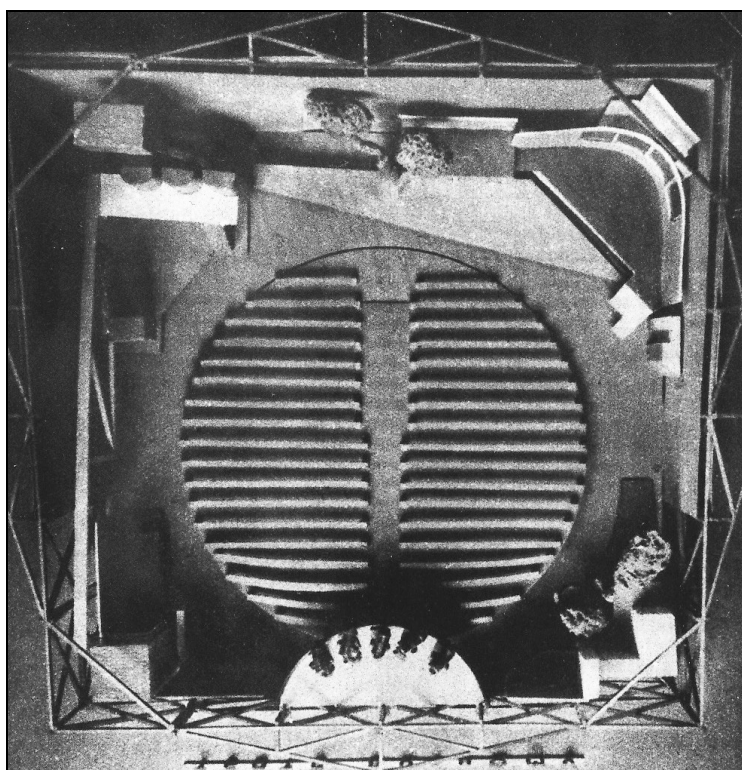


Fig. 8: A. Pronaszko, S. Bryła, *The Moving Theatre*, 1933-1934, view from above; model.

From the few photographs of this model that have survived, we can conclude that the simulation of the stage setting made by the author suggests the image of a rather schematic stage setting, but scattered all around the circular stage. Therefore, one could say that at the foundation of this project (even though it is at a much smaller scale) rests the principle of simultaneousness formulated through the Simultaneous Theatre project, as long as the different setting elements scattered around the circular stage appeared simultaneously, without a clear-cut demarcation among them, in the visual range of the spectators. Even distributed in sectors, the stage setting would have inevitably formed, regardless of the lighting conditions, a visual continuum, a simultaneous panoramic image.

This project was no more successful than the others, first and foremost because of financial reasons. However, a theatre of this type was inaugurated in 1968 in Grenoble, France, (also) built by Jacques Polieri and architect André Wogenscky. The mobility principle that characterises this theatre resembles the conformation of the mobile theatre hall created in Paris in 1960, on the occasion of the performance *Rythmes et Images* and is based on Pronaszko's theatre principles combined: the public is placed on a rotating circular plate and is surrounded by an ovoid stage having variable depth. So this theatre benefited from a double revolution rotation. The Grenoble project was, in fact, the rearrangement of an existing space; therefore it cannot be considered a project for a new theatre. Facing a fair dose of scepticism at the time, it was abandoned and subsequently demolished.

The value of these Polish projects in the genealogy of theatre reformation in terms of space-concept is undeniable. Despite the fact that the Simultaneous Theatre has never gone beyond the status of a model, or that the Mobile Theatre made by Pronaszko and scenographer and engineer Bryła never came to life, and due to the fact that Syrkus' Theatre in Żoliborze was functional and operational for some time, these Polish projects are undeniably valuable contributions to the evolution of the idea of space in interwar theatre. These ideas were reactivated in the 1950's - 1960's at least as principles standing at the basis of original theatre projects. The idea of the total theatre and that of the popular theatre were reactivated after World War II, due to the galloping development of technology and also due to the new social desiderata of bringing culture to the masses. However, none of these published projects could have avoided – in an ideal history of the theatre reform project – the “Polish experience” described in this article.

Subsequently, the intimate contact between the actors and the public, comparable only to that between the readers and the books, mentioned by Pronaszko in 1934, was made possible also by the Polish theatre, but in a completely different manner: contrasting, minimalist, but equally radical. The “totality” of theatre was discovered somewhere else, not in the form of a technological performance for the masses, but in the laboratory theatre of Tadeusz Kantor and Jerzy Grotowski.

REFERENCES

- Corvin, Michel. *Le théâtre de recherche entre les deux guerres – Le laboratoire art et action*, Paris: La cité – L'Age d'homme. Print.
- Frankowska, Bożena, "Architektura teatralna Pronaszki (Pronaszko's Theatre Architecture), *Pamiętnik Teatralny* (1964) no. 1-2, Warszawa (translated by Mircea Pasenciu, unpublished).
- Lesák, Barbara, *Die Kulisse explodiert; Friedrich Kieslers Theatreexperimente und Architekturprojekte 1923-1925*, Wien: Löcker Verlag, 1988, Print.
- Polieri, Jacques, *Scénographie Nouvelle*, Aujourd'hui, no. 42-43, Paris, 1963, Print.
- Pronaszko, Andrzej, *Odrodzenie teatru (The Rebirth of Theatre)*, in Marczak-Oborsky, Stanisław (edit.), *Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919-1939 – antologia*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1973, Syrups.
- Syrkus, Szymon and Helena, *O teatrze symultanicznym (About the Simultaneous Theatre)* in *Praesens 1927-1930*, No. 3, in Marczak-Oborsky, Stanisław (edit.), *Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919-1939 – antologia*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1973, (translated by Ioana Diaconu-Mureşan, unpublished).
- Villiers André. edit. *Architecture et dramaturgie*, Paris: Flammarion, 1950, Print.
- Villiers André. *La scène centrale – esthétique et pratique du théâtre en rond*, Paris: Éditions Klincksiek, 1977, Print.

CRISTIAN RUSU was born in 1972 and he lives and works in Cluj. He is a set and costume designer at the National Theatre of Cluj and also works as an independent artist. He holds a teaching position at the Faculty of Theatre and Television from the Babeş-Bolyai University of Cluj and he is a PhD student at the same faculty. He is co-author of several highly awarded theatre productions in Romania and abroad. As a visual artist he exhibits his works in various galleries and contemporary art spaces from Europe and the US.

GROTOWSKI ET BARBA : SUR LA VOIE DU THÉÂTRE-DANSE

MONIQUE BORIE*

ABSTRACT. Grotowski and Barba: towards Dance-Theatre. The starting point of the paper is represented by the desire to erase the barriers between theatre and dance, strongly affirmed by both Grotowski and Barba in their theoretical writings. This idea also guided their work with the actor. The approach allows the author of the paper to emphasize the unifying principles which represent the basis of Grotowski's different creation stages (Laboratory Theatre, Theatre of Sources, Art as Vehicle) and which can be encountered in his work on the body (of the actor, of the Performer). This refers to work on movement techniques, on the impulses and organic processes that take place inside the actor, allowing him to become not just a plastic instrument, but "a body-memory", "a body-life" opened towards the spiritual. On the other hand, by evoking Barba's admiration of the oriental actor, the author analyses the director's reflections on the actor-dancer and on the fusion between theatre and dance, which allows him to create a "fictive body", an "artificial body", a "dilated" body, through which the world of emotions and thoughts becomes visible.

Keywords: Grotowski, Barba, Delsarte, Jaques-Dalcroze, Meyerhold, Rudolf von Laban, theatre, dance, actor's training, impulse, organic process, physical action, intimate experience, Laboratory Theatre, Theatre of Sources, Art as Vehicle, possession rites, form, formalizing, performer, "artificial body", "acculturate body", "fictive body"

Entre théâtre et danse : l'entraînement de l'acteur grotowskien

Lorsque Grotowski fonde le Théâtre Laboratoire, il le définit comme un centre de recherche sur le jeu de l'acteur. En effet, pour lui, le théâtre a pour noyau l'acte accompli ici et maintenant dans l'organisme de l'acteur. Au centre se trouve donc l'acteur, « l'homme en action », avec son corps – un corps qui doit être engagé tout entier dans l'acte. Pour cela il s'agit de libérer ce corps de tous ses blocages, d'en rompre les défenses, d'éliminer la peur et la tentation du refuge dans les stéréotypes. Et Grotowski donne au travail de l'acteur la dimension d'un

* Professor of Theatre Studies at Institut d'Etudes Théâtrales, Sorbonne Nouvelle - Paris III, e-mail: georges.banu@wanadoo.fr

véritable défi, celui du franchissement des barrières et des limites pour s'ouvrir à l'expérience de l'extrême. Cela implique la maîtrise du mouvement, de la « plasticité du corps »¹, indissociable de la connaissance par l'acteur « des lois qui le gouvernent »². Connaître les lois du corps en mouvement pour mieux les défier, tenter d'en franchir les limites.

Dans cette perspective, Grotowski va proposer tout un ensemble d'exercices physiques et plastiques³ où l'entraînement de l'acteur est assez semblable à celui du danseur. D'abord au niveau des références : on retrouve la biomécanique de Meyerhold, l'héritage de Delsarte, celui de Jaques-Dalcroze, la pratique du hatha-yoga, les techniques du théâtre oriental – des références qui sont très souvent revendiquées dans la danse moderne. De même au niveau du concret des exercices proposés : le grand écart, l'exercice du vol avec la pointe d'un pied comme seul contact avec le sol, l'insistance de Grotowski sur l'importance de ce contact avec le sol et des pieds nus... ces exercices nous renvoient directement à l'entraînement du danseur. Plus largement dans la plupart des exercices, le travail sur l'équilibre, le centre de gravité du corps, la pesanteur est mis en jeu. Le défi à la pesanteur, la recherche d'un sentiment de légèreté et de possibilité d'envol sont au cœur des exercices. S'agissant des exercices de yoga, Grotowski insiste sur la nécessité d'introduire dans leur reprise une dynamique de travail sur l'équilibre des énergies et l'adaptation à l'espace⁴.

Grotowski lui-même reconnaît à l'époque du Théâtre Laboratoire que « dans tous ces exercices, en dehors du facteur de recherche et d'étude de l'organisme, il y a également un élément de rythme et de danse »⁵. Et s'agissant du mouvement, lorsque Grotowski revient plus tard sur cette période du Théâtre Laboratoire, il évoque une découverte : « découverte que le mouvement, s'il vient d'un processus profond qui englobe toute la nature, devient un phénomène dont il est très difficile de comprendre s'il est danse, marche, mouvement »⁶.

Ce processus profond qui implique l'être humain tout entier (toute la nature), donne sa vraie dimension, sa signification artistique au travail des exercices. Les techniques du corps, au service de la conquête de la maîtrise plastique de ce corps (et à la référence à la danse Grotowski associe la gymnastique, l'acrobatie et

¹ Jerzy Grotowski, « Le nouveau testament du théâtre », in *Vers un théâtre pauvre*, La Cité-l'Age d'homme, Lausanne, 1971, p. 35.

² Jerzy Grotowski, « Recherches sur la méthode », *ibidem*, p. 97.

³ Pour les détails sur ces exercices voir les descriptifs qui leur sont consacrés dans *Vers un théâtre pauvre*, *op.cit.*

⁴ Jerzy Grotowski, « Rencontre américaine », *ibidem*, p. 208.

⁵ Jerzy Grotowski, « L'entraînement de l'acteur », *ibidem*, p. 107.

⁶ « Grotowski: vingt ans d'activité », entretien avec Ugo Volli, in la revue *Sipario*, Milano, n° 404, 1er trimestre, 1980, p. 33 (numéro consacré au Théâtre Laboratoire).

la pantomime comme techniques du mouvement) ne prennent leur sens et leur portée qu'en relation avec l'impulsion intime. Il faut que le mouvement, le geste, commencent à l'intérieur du corps – ce que Grotowski aime nommer « le dedans » du corps.



Fig. 1: University of California, Irvine: la « yourte », bâtie sur le campus, selon les instructions précises de Grotowski, qui y enseigna entre 1983-1986. La yourte servit surtout comme lieu d'entraînement nocturne des étudiants américains. (Photo : Anca Măniuțiu)

« Créer sa propre danse » : l'élaboration de la partition

La présence de la technique seule ne signifie pas la présence de l'acte. Elle apporte un élément essentiel, la précision, la rigueur. Mais à elle seule elle ne permet pas l'élaboration d'une expression organique. Ce qui va donner leur sens aux exercices c'est leur individualisation en relation avec ce que Grotowski nomme « le corps-mémoire », « le corps-vie » – ce corps-vie qui renvoie au plus intime, au plus secret de l'être humain, de « l'essere umano ». A travers le training l'acteur

doit parvenir à construire son propre langage, à élaborer sa propre partition. Et à ce propos Grotowski utilise des métaphores qui renvoient à l'acrobatie ou à la danse. Parlant d'« acrobatie organique » il souligne que, s'il est nécessaire à l'acteur d'arriver au niveau d'un artiste de cirque, il ne s'agit pas de confondre l'acteur avec l'artiste de cirque⁷. De même pour la pantomime ou la danse. Dans tous les cas, pour donner au corps la possibilité de « vivre », il ne suffit pas à l'acteur d'être capable d'exécuter de façon parfaite les mouvements de l'acrobatie, de la pantomime ou de la danse, autrement dit de développer son agilité, la maîtrise de ses muscles, de domestiquer son corps. Il faut que les impulsions personnelles donnent le vrai rythme. Ainsi, rappelle Grotowski, « l'acteur peut danser de façon moderne ou classique, il peut exécuter des mouvements de danse plus ou moins disciplinés, mais de cette façon il ne crée pas sa propre danse »⁸.

Créer sa propre danse, élaborer sa propre partition, tel est le but d'un training où la technique vise à développer les impulsions vivantes d'un corps qui n'est pas seulement instrument plastique mais corps-vie, corps-mémoire. Dans la construction de cette partition physique que Grotowski compare avec l'écriture du poète qui crée son propre langage de mots, il ne s'agit pas de monter ensemble des signes séparés. Grotowski souligne la différence entre le simple montage d'un système articulé de signes gestuels et le processus organique d'une partition caractérisée par la fluidité, qu'il métaphorise à travers l'idée d'une énergie de forme ondulatoire. Tout se joue dans la tension entre spontanéité et rigueur, entre impulsion intime et inscription dans une structure. S'agissant de cette « danse » de la partition qui prend sa source dans un vécu intime, l'exemple de Ryszard Cieslak est emblématique. Commentant le film de 1972 sur le training au Théâtre Laboratoire⁹, Ferdinando Taviani propose une lecture du travail de Cieslak tout à fait pertinente : « on assiste, dit-il, au passage de l'exercice du corps au flux organique qui est pensé » si bien que, selon Taviani, il s'agit finalement non pas d'un « théâtre du corps » mais d'un « théâtre de l'esprit où des processus mentaux sont rendus palpables, visibles ». Finalement « c'est toujours le rythme de la pensée que nous voyons ».

A la source du rythme de cette sorte de « danse de la pensée » (pour utiliser un terme que l'on trouvera chez Eugenio Barba) il n'y a pas seulement la maîtrise d'un savoir technique concernant le corps mais un vécu intime, une expérience profonde. Sans doute pourrait-on nourrir ici la réflexion du rapprochement

⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁸ « Il lavoro dell attore », *ibidem* p. 26.

⁹ Ferdinando Taviani, « Cieslak pour mémoire » in *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années 60*, ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu, Actes Sud – Papiers/ Académie Expérimentale des Théâtres (A.E.T.), 1992, p. 48-49.

entre deux textes de Grotowski. Le premier se trouve dans « Vers un théâtre pauvre » et concerne la notion de « signe organique » opposé au geste commun. Selon la formule célèbre, « *le signe organique* et non le geste commun est pour nous l'expression élémentaire ». Cette formule vient en conclusion directe de remarques sur le vécu de l'être humain dans des situations extrêmes. « Au moment d'un choc psychique, de terreur, de danger mortel ou de joie incommensurable, un homme ne se conduit pas *quotidiennement*. Emporté par l'enthousiasme (dans le vieux sens de ce mot) l'homme utilise des *signes rythmiques* (n.s.), il commence à danser, à chanter »¹⁰. Cette danse est autre chose qu'une simple chorégraphie si l'on se réfère à un deuxième texte de Grotowski à propos cette fois de la partition de Cieslak dans le rôle du Prince constant¹¹. Dans ce texte Grotowski récuse l'idée avancée par certains critiques qu'il s'agirait d'un ballet dont lui-même aurait été le chorégraphe. S'il refuse la référence à la chorégraphie du ballet n'est-ce pas précisément parce qu'il s'agit d'une autre danse qui a sa source dans celle qu'il évoquait dans « Vers un théâtre pauvre » ? (Souvent Grotowski renverra d'ailleurs à l'expérience intime – la joie incommensurable de la première expérience amoureuse – qui fut à la source du travail de Cieslak pour le Prince constant.)

Cette danse-là il est impossible d'en rendre compte par de simples signes tracés dans l'espace, par la notation d'une partition chorégraphique. C'est ce qu'avoue Serge Ouaknine dans les réflexions où il évoque le travail de transcription graphique élaboré pour *le Prince constant* dans le cadre d'un volume des *Voies de la création théâtrale*¹². S'essayant à noter le dessin des mouvements des acteurs dans ce spectacle, il avoue avoir échoué en ce qui concerne Cieslak. À côté d'une certaine danse des images que l'on peut traduire en dessin, par exemple pour les mouvements, les postures de Cieslak renvoyant à l'iconographie du Christ, il est une autre danse, dans les trois grands monologues, à laquelle une forme de danse vocale est associée, une danse habitée par « la combustion de l'incarnation » qui « ne se dessine pas », car elle mobilise le plus intime en même temps qu'une mémoire du fonds des âges.

Il y a déjà en germes dans le travail de Cieslak les enjeux qui vont prendre tout leur sens avec le Théâtre des Sources et qui conduiront au projet du Centre de travail de Pontedera.

¹⁰ Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 16.

¹¹ Jerzy Grotowski, « Le Prince constant de Ryszard Cieslak », in *Ryszard Cieslak, acteur-emblème...*, op.cit., p. 18.

¹² Serge Ouaknine, « Etude et reconstitution du spectacle », in *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 1, Paris, Ed. du CNRS, 1970. Il revient sur ce travail dans un texte « La graphie de l'acteur », à l'intérieur du volume déjà cité consacré à Ryszard Cieslak, p. 57 et suivantes.

De la partition à la danse du rituel

La réflexion de Grotowski sur le processus organique prend une nouvelle ampleur avec la mise en place du projet du Théâtre des Sources, et il faut rappeler qu'à la fin de sa vie, la série de ses conférences dans le cadre de son cours au Collège de France aura pour thème cette question de l'organicité de l'expression. Une référence va s'imposer de plus en plus tout au long des années 80 et des années 90 : la référence au rituel et plus particulièrement aux rites de possession. A maintes reprises pour appuyer ses analyses du processus organique, dans des stages ou lors de conférences, Grotowski fait projeter des films concernant les danses de possession : film sur le vaudou, film sur un exemple balinais, film sur les bauls au Bengale, film sur la tarantelle en Italie du Sud... Dans le prolongement de sa réflexion très ancienne sur la spontanéité et la rigueur, sur le lien indispensable entre l'impulsion intime et la structure, Grotowski, en s'appuyant sur le document anthropologique, va en quelque sorte se réappropriier la notion clef de *formalisation*. La possession n'est pas chaos, elle est structurée, formalisée. Qu'est-ce que le danseur des rites de possession peut apprendre à l'acteur, cet acteur qui, au terme du travail sur soi doit être capable de se laisser traverser par des forces ? Le rituel suppose une compétence, un savoir associé à une technique. On est dans un cadre où le faire et la connaissance sont indissociables et un cadre qui nous renvoie à un savoir des origines, à une corporéité très ancienne, quelque chose qui est « à l'origine »¹³. Lorsque Grotowski met en place le projet du Théâtre des Sources, en réunissant des « maîtres » venus de différentes traditions rituelles pour qu'ils puissent transmettre leur savoir, il vise l'approche de techniques dont les principes précèdent les différences culturelles. Il parlera de « techniques des sources ».

Il est clair que la fondation du Centre de travail de Pontedera s'inscrit très directement dans la continuité du Théâtre des sources. Si l'on se reporte dans la brochure-programme du Centre au texte de Grotowski intitulé le *Performer*¹⁴, « le Performer c'est l'homme de l'action. Ce n'est pas l'homme qui joue un autre ». Son acte ne renvoie plus au théâtre comme spectacle, comme représentation, il renvoie au rituel comme acte, accomplissement d'une action : « le rituel est performance, une action accomplie, un acte ». Et le faire du Performer est indissociable de la connaissance. Le Performer comprend parce qu'il fait. La connaissance est un problème de faire. Le Performer est donc bien l'héritier du Théâtre des Sources.

¹³ Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un », in la revue *Europe*, n° 726, octobre 1989, p. 16-17.

¹⁴ Jerzy Grotowski, « Le Performer », in Centro di lavoro di Jerzy Grotowski, Brochure programme publiée par le Centre en trois langues (italien, français, anglais), p. 53.



Fig. 2 : University of California, Irvine : à côté de la « yourte », se trouve « the Barn » (« la grange ») un autre bâtiment construit par UC Irvine à l'intention de Grotowski, lieu de travail et de recherche de l'Objective Drama Project, titre sous lequel se sont déroulées à UC Irvine les activités pédagogiques et expérimentales de Grotowski. (Photo : Anca Măniuțiu)

Le passage de l'art comme représentation (Grotowski préfère d'ailleurs le terme de « présentation ») à l'art comme véhicule s'est pleinement accompli. Dans la brochure-programme du Centre, le texte de Peter Brook consacré à la question de l'Art comme véhicule¹⁵ marque avec force les enjeux. Plus tard lorsque Grotowski, dans un texte de 1993, fait en quelque sorte un bilan de son itinéraire¹⁶, il précise concernant la dernière période, celle de Pontedera, que l'on peut dire « l'art comme véhicule » mais aussi « objectivité du rituel » ou « arts rituels ». En effet s'il a introduit la notion de rituel c'est par référence à son *objectivité*, « c'est-à-dire que les éléments de l'Action sont – par leur impact direct – les instruments du travail sur le corps, le cœur et la tête des *actants* ». Mais en même temps, et ce n'est pas le moindre des paradoxes en apparence, le travail du Centre concerne néanmoins

¹⁵ Peter Brook, « Grotowski: l'Art comme véhicule », *ibidem*, p. 49 et suivantes.

¹⁶ Jerzy Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », in Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, A.E.T., série Le temps du théâtre, 1995, p. 175 et suivantes.

les gens de théâtre. S'expliquant sur le Centre de Pontedera, Grotowski distingue deux pôles du travail : un pôle de formation dans le domaine des actions physiques, des exercices plastiques et physiques (on retrouve la terminologie même de l'époque du Théâtre Laboratoire) et dans le domaine du chant ; un autre pôle qui va vers l'Art comme véhicule, vers quelque chose d'inconnu ou plutôt d'oublié (on reconnaît ce savoir oublié qui est « à l'origine » dans les pratiques rituelles) et Grotowski souligne que dans l'Art comme véhicule on travaille sur le chant, les impulsions, les formes de mouvement, parfois même sur des motifs textuels avec comme finalité d'aller « jusqu'à créer une structure aussi précise et achevée que dans un spectacle : l'Action »¹⁷.

Dans cette Action, la dimension de la verticalité est essentielle, elle implique le passage vers des énergies plus subtiles, mais sans renoncer au corps, à la descente du subtil vers la densité du corps. Grotowski utilise l'image de l'échelle de Jacob, mais d'une échelle de Jacob qui « doit être construite avec une crédibilité artisanale »¹⁸. Cela implique un travail très long où chant et danse sont étroitement associés, un travail « avec les chants, la partition des réactions, les modèles archaïques de mouvement, la parole si ancienne que presque toujours anonyme »¹⁹. Les chants associés à la danse sont des chants empruntés à la tradition. S'ils peuvent devenir un instrument de la verticalité, c'est que « ces chants sont enracinés dans l'organicité. C'est toujours le chant-corps. Ce n'est jamais le chant dissocié des impulsions de la vie qui passe à travers le corps »²⁰.



Fig. 3 & Fig. 4: Le professeur Robert Cohen du Département de théâtre de UCI, l'artisan de la présence de Grotowski à Irvine et la plaque commémorative qu'il a fait apposer sur la « Grange de Grotowski », afin de la sauver de la démolition. (Photos : Anca Măniuțiu)

¹⁷ *Ibidem*, p. 184.

¹⁸ *Ibidem*, p. 189.

¹⁹ *Ibidem*, p. 195.

²⁰ *Ibidem*, p. 192. Dans son livre, Thomas Richards donne des exemples de ces chants.

Finalement l'art comme présentation et l'art comme véhicule ne sont pas antithétiques. Ils apparaissent plutôt à Grotowski comme les deux bouts d'une même chaîne. Ce qui explique que tant de groupes théâtraux ou de gens de théâtre soient venus à Pontedera : « parce que l'art comme véhicule pose en pratique les questions liées au métier en tant que tel, valables aux deux extrémités des *performing arts*, des questions artisanales »²¹. Si bien qu'entre les deux extrémités « il doit être possible que quelque chose passe, les découvertes techniques, la conscience artisanale »²².

Ainsi Grotowski nous invite peut-être à voir derrière le terme de *Performer*, à la fois danseur, prêtre et guerrier, dont le corps-danseur dans le défi qu'il lance, semblable au combat du guerrier, est en quête de l'ouverture vers le spirituel – un de ces « mots-ombres » dont nous parle Eugenio Barba²³. Pour Barba, en effet, parallèlement au vocabulaire de la technique il y a ce chemin de mots, ce chemin de grandes métaphores qui ne sont pas de simples approximations, mais qui dessinent des ombres portées sur la voie du travail concret. Le Performer ne serait-il pas un de ces « mots-ombres » sur la route du théâtre-danse ?

Barba et le refus de la distinction entre théâtre et danse

Barba, de manière très explicite, refuse la distinction traditionnelle opérée en Occident entre théâtre et danse. Ce refus s'appuie sur une longue expérience de travail. Dans le texte intitulé « Théâtre eurasien », Barba souligne qu'il a été conduit à travers vingt ans de travail avec l'Odin teatret « à ne pas tenir grand compte de la différence entre ce qu'on appelle *danse* et ce qu'on appelle *théâtre* »²⁴. En effet pour lui²⁵ la rigoureuse distinction entre le théâtre et la danse révèle une cassure profonde, un vide de la tradition qui risque sans cesse d'attirer l'acteur vers le mutisme du corps et le danseur vers la virtuosité. Et Barba va jusqu'à parler de l'« étrange hallucination selon laquelle la danse serait quelque chose de différent du théâtre », cette hallucination qui hante le modèle occidental. Le modèle oriental, lui, ne fait pas la différence, il se fonde sur l'idée d'un substrat technique commun au danseur et à l'acteur – ce substrat technique qui donne à l'acteur-danseur la possibilité de construire un nouveau corps, ce corps fictif d'où jaillira la force expressive d'un corps en vie.

²¹ *Ibidem*, p. 199.

²² *Ibidem*, p. 200.

²³ Eugenio Barba, *Le Canoë de papier*, Bouffonneries, n° 28-29, Lecture, 1993, p. 217.

²⁴ Eugenio Barba, « Théâtre eurasien », in *Le théâtre qui danse*, Bouffonneries, n° 22-23, Lecture, 1989.

²⁵ Eugenio Barba, *Le Canoë de papier*, *op. cit.*, p. 41.

Pour Barba la grande leçon du théâtre oriental n'est pas seulement d'offrir tout un ensemble de formes où l'acteur est en même temps un danseur mais avant tout de nous enseigner à ne pas prendre le terme de danse par référence à un genre mais par référence à une logique des actions fondée sur un savoir physique. Un savoir physique qui repose sur des principes où la distinction théâtre et danse n'est plus pertinente. « Les principes que nous cherchons et d'où jaillit la vie de l'acteur ne tiennent pas compte des distinctions entre théâtre, mime ou danse »²⁶. Ces principes qui permettent de construire l'expressivité du corps en situation de représentation que l'acteur-danseur oriental aide à approcher d'une façon privilégiée, leur quête n'est pas absente de la tradition occidentale. On le voit bien lorsque Barba propose de substituer à l'opposition théâtre et danse l'opposition entre « acteur du pôle Nord » et « acteur du pôle Sud »²⁷. Sous le terme « acteur du pôle Nord » Barba regroupe les théâtres orientaux, le ballet classique, la Modern Dance, le mime et il ajoute aussi l'opéra. De cet « acteur du pôle Nord » il donne un portrait significatif : cet « acteur-danseur » reçoit de la tradition des règles pour modeler un comportement scénique fixé dans son artificialité. C'est à partir de là qu'il construit son propre langage en personnalisant le modèle. A l'opposé, « l'acteur du pôle Sud » ne possède pas de règles transmises. Ses seules références ce sont les autres acteurs, les metteurs en scènes, les livres. C'est là globalement la situation de l'acteur de théâtre en Occident.

Toutefois dans l'histoire du XXème siècle en Occident, un certain nombre d'artistes de la scène ont, implicitement ou explicitement, travaillé dans le sens d'une négation a priori de la distinction entre acteur, mime et danseur. C'est le cas notamment de Meyerhold. Barba, évoquant les critiques faites au *Don Juan* de Meyerhold selon lesquelles ce n'était pas du théâtre, mais du ballet, stigmatise ainsi les auteurs de ces critiques : « ils ne voyaient pas encore ce qui pour Meyerhold était déjà évident : l'essence du mouvement scénique basé sur les contrastes – ce qu'il appellera plus tard la biomécanique – est commun au théâtre dansé et au théâtre parlé »²⁸. C'est aussi le cas de Craig dont Barba aime évoquer le discours sur le grand acteur Irving. Il ne marchait pas sur scène, selon Craig, il y dansait. Et Craig commentant le rapport d'Irving à Shakespeare, suggère que ce dernier lui a enseigné à capter le rythme, à habiller le mot d'action. « Et alors apparurent ce qu'Irving nommait des danses et qui s'adaptaient parfaitement aux paroles que Shakespeare lui avait données »²⁹.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 29-30.

²⁸ *Ibidem*, p. 41.

²⁹ Gordon Craig, *Henry Irving*, Longmans, Green & Co., New York – Toronto, 1930. Ferdinando Taviani donne quelques précieuses citations de ce livre dans son texte « La danse occulte », in *Le Théâtre qui danse, op.cit.*, p. 105 et suivantes.

Ces « danses » renvoient à la mesure, au rythme des mouvements, à une danse qui peut se constituer même lorsqu'Irving est assis. Une sorte de danse concentrée dans des postures qui sont proches de l'immobilité. Et Barba cite dans le même esprit le travail de Meyerhold pour le *Révizor*, l'exemple de Decroux pour qui « l'immobilité est un acte » et encore Pina Bausch disant combien il est important pour un danseur de savoir danser assis³⁰. La transformation de l'énergie en rythme n'implique pas forcément l'ampleur des mouvements. Ainsi peut-on parler du mouvement de l'acteur de Nô comme d'une danse de la marche. L'énergie condensée peut produire une exécution minimale.

Craig avait entendu dire de Mounet-Sully que cet acteur « comprenait ce qu'était chanter et danser un rôle ». Danser avec les mots, en eux et avec eux, tel est bien l'enjeu pour Barba lorsqu'il évoque les acteurs de l'Odin qui ne se contentent pas de raconter une histoire « mais dansent en elle et avec elle au gré du *bios* »³¹.

Le training à l'Odin : vers une dramaturgie de l'acteur-danseur

Pour y parvenir un long travail de training est nécessaire. Aux yeux de Barba il a un sens autonome, c'est une architecture en mouvement³². Et c'est dans le contexte du training ainsi conçu qu'a pris naissance l'Anthropologie théâtrale fondée en 1980 à travers la création de l'I.S.T.A (International School of Theatre Anthropology). Elle a pour base la possibilité de travailler sur des lois qui débordent précisément les frontières entre théâtre et danse, à travers une collaboration étroite avec des pédagogues orientaux. Le training comme possibilité de passer du comportement quotidien au comportement extra-quotidien implique la construction d'un corps « acculturé », d'un corps « artificiel », « fictif », un corps « dilaté » qui n'est pas fondamentalement différent du corps du danseur. Un corps qui, comme chez Grotowski, joue avec la gravitation, tend à s'affranchir de la pesanteur, construit une nouvelle architecture de tonus musculaire. Un des principes fondamentaux : l'altération de l'équilibre pour bâtir ce que Barba appelle « un équilibre de luxe », qui va donner au corps de l'acteur (comme au corps du danseur) cette dynamique visuelle qui est indispensable à la construction d'un corps en vie. Un autre principe fondamental : le jeu des oppositions, le jeu sur les tensions entre mouvements contraires – ce que Barba nomme « la danse des oppositions » ou « la danse des contraires »³³.

³⁰ *Le Canoë de papier, op. cit.*, p. 85-86.

³¹ « Théâtre eurasiens », *op. cit.*, p. 21.

³² *Le Canoë de papier, op.cit.*, p. 160-161.

³³ Pour ces « principes », voir *l'Energie qui danse, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Bouffonneries, Lecture, 1995. A noter que dans un texte qui figure dans ce volume sous le titre « Lois pragmatiques », p. 220-221, Grotowski reconnaît qu'il s'agit des mêmes principes que ceux mis en relief par l'expérience du Théâtre des Sources.

A ce niveau pour Barba se trouvent mis en œuvre les principes d'une technique extra-quotidienne qui permet de mettre en place le niveau pré-expressif du travail de l'acteur. Un niveau de travail qui a sa cohérence propre, indépendamment de la cohérence d'organisation ultérieure, celle du sens à transmettre. Les exercices (ils se fondent sur des références partagées avec Grotowski) doivent s'inscrire dans un flux. Dès lors « que fait l'acteur ? danse-t-il ? représente-t-il quelque chose ? »³⁴. Dans cette partition physique que l'acteur élabore l'implication personnelle, comme chez Grotowski, est essentielle. Pour que la partition s'inscrive dans le mouvement d'une dynamique, il est nécessaire que l'artificialité du travail de l'acteur soit reliée à la mobilisation intérieure. Elle seule permet la construction d'une séquence d'actions physiques personnelle. C'est l'unique moyen de donner à la précision extérieure, au schéma technique sa vie, son sang.

Le théâtre ou la danse des énergies

« Comment faire battre le sang du stéréotype ? » Cette question Barba la pose au cours d'un stage avec des danseurs en 1985 à Mexico. Cette série d'interventions figure dans le volume *Le théâtre qui danse* sous le titre « Caballo de plata » et Barba le reprend en conclusion de son livre *le Canoë de papier* sous le titre « Cheval d'argent », en traduction française³⁵. Tout au long de ces interventions Barba utilise le terme « danseur/acteur » ou l'expression « l'acteur ou le danseur ». Mais l'élément le plus significatif, c'est qu'il place en exergue à ces propos un texte de Stevenson sur le travail de l'écrivain où l'auteur analyse la création littéraire comme production d'un *tissu*, d'une texture, selon un principe à la fois logique et sensoriel où structure et thème sont en symbiose et où il s'agit de créer une variété de transformations destinées à intéresser et à surprendre³⁶. Et lorsque Barba, dans la suite de son discours, reprend la référence à ce texte en le commentant, c'est pour souligner que l'on peut tisser des paroles sur le papier, mais aussi « tisser des actions dans l'espace et dans le temps », ce qui « conduit au texte logico-sensoriel : le théâtre et la danse ».

Ainsi pour l'acteur-danseur c'est d'une écriture dans l'espace qu'il s'agit. Le corps de l'acteur-danseur est le pivot de l'élaboration de cette « texture » en mouvement qui inscrit dans l'espace une forme. Dans *le Canoë de papier*, Barba évoque la formule de Meyerhold, dans le programme de travail du Studio pour

³⁴ *Le Canoë de papier, op. cit.*, p. 160 – 161.

³⁵ « Caballo de plata », in *Le théâtre qui danse, op. cit.*, p. 37 à 65. (Repris dans la version française du *Canoë de papier, op. cit.*, p. 218 et suivantes sous le titre « Cheval d'argent ».)

³⁶ *Ibidem*, p. 38.

l'année 1914 : « vivre selon la forme d'un dessin », pour reprendre à son compte cette idée de l'acteur artiste du dessin, du dessin en mouvement, dans l'espace³⁷. Un peu plus loin Barba va y associer une autre référence, orientale celle-là : la notion japonaise de *kata*³⁸. *Kata*, rappelle Barba, se traduit par forme, moule, *pattern*, modèle et le terme désigne en fait le dessin d'un mouvement ou d'une séquence d'action. Il s'agit d'une forme qui se transmet, se reproduit mais que l'acteur-danseur peut remodeler. Dans cette forme, ce dessin en mouvement, comme dans la texture littéraire évoquée par Stevenson, les variations, les changements sont importants. Barba revient souvent sur la place essentielle des sauts de l'énergie, des *sats*, et il emploie la métaphore de la « danse de l'énergie » pour figurer ce qui permet de donner à la prestation physique un rythme chargé d'étrangeté qui va intéresser, surprendre le spectateur³⁹.

Pour preuve supplémentaire de cette association de la danse et du théâtre chez Barba dans la définition d'un langage de signes tracés par le corps en mouvement dans l'espace, on peut rappeler son point de vue sur Rudolf von Laban⁴⁰. Selon lui, Laban se situe à la lisière entre théâtre et danse à travers ce système de notation qu'il avait créé pour fixer sur le papier le dessin des mouvements rythmiques du corps. Et Barba de citer également Emile Jaques-Dalcroze et son idée de « réaliser à travers les actions physiques des acteurs-danseurs une *poésie en mouvement* et une *musique pour les yeux* »⁴¹. De faire également référence à tout un ensemble d'artistes (Ereinov, Reinhardt, Tairov, Copeau) qui se sont intéressés à « nier a priori la distinction entre acteur, mime et danseur », et cela au nom de la « hantise de la Forme ». « Il ne s'agit pas de la forme d'une matière inanimée, incapable de métamorphoses, il s'agit de la Forme d'un corps vivant mais réinventé. »⁴²

Face à cette partition physique inusitée « le spectateur ne voit plus l'utilisation d'une technique, il ne voit plus un corps instrument, mais un corps-en-vie »⁴³, un corps qui ouvre à l'invisible.

Le monde des émotions, des pensées devient visible à travers le corps fictif et dilaté de l'acteur. La danse des énergies est aussi une danse de la pensée. Il ne suffit pas de construire des relations dans l'espace physique, il faut qu'il y ait des relations dans l'espace mental. Ne pas être un « cheval d'argent », qui a

³⁷ *Le Canoë de papier, op. cit.*, p. 182.

³⁸ *Ibidem*, p. 185.

³⁹ Voir le texte d'Eugenio Barba, « La fiction de la dualité » in *Le Théâtre qui danse, op.cit.*, p. 31 et suivantes.

⁴⁰ *Le Canoë de papier, op. cit.*, p. 152.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ « La fiction de la dualité », *op. cit.*, p. 34.

« recouvert (son) pouvoir d'être en vie avec des plaques précieuses de technique »⁴⁴, mais garder le contact invisible avec l'univers intime. « Je ne veux pas, dit Barba, voir de la danse. Je ne veux pas voir du théâtre. Je veux m'affronter à ce qui est en vie et réveille échos et silences », « entendre les mélodies derrière la virtuosité »⁴⁵.

Le canoë de papier se termine sur la formule de Decroux : « les arts se ressemblent dans leurs principes, mais pas dans leurs œuvres ». La question a été posée par Barba de spectacles en quête d'un genre, ni théâtre au sens courant, ni danse, ni mime. Au-delà de la différence des œuvres, la communauté des principes nourrit la difficulté à tracer des lignes de séparation claires, à donner des définitions tranchées. Grotowski et Barba nous ont conduit au niveau des principes dépassant le clivage danse/théâtre. Aujourd'hui on est en quelque sorte au-delà de la phrase de Decroux. La question est posée au niveau des œuvres. La revendication d'une œuvre comme appartenant au théâtre-danse implique autre chose que la référence à des principes communs. Mais avec Grotowski et Barba on était déjà sur le chemin de ces enjeux.

BIBLIOGRAPHIE

- Barba, Eugenio, *Le Canoë de papier*, Bouffonneries, n° 28-29, Lecture, 1993.
- Barba, Eugenio, « Caballo de plata », in *Le théâtre qui danse*, Bouffonneries, n° 22-23, Lecture, 1989.
- Barba, Eugenio, « La fiction de la dualité » in *Le Théâtre qui danse* Bouffonneries, n° 22-23, Lecture, 1989.
- Barba, Eugenio, « Théâtre eurasien », in *Le théâtre qui danse*, Bouffonneries, n° 22-23, Lecture, 1989.
- Brook, Peter, « Grotowski l'Art comme véhicule », in Centro di lavoro di Jerzy Grotowski, Brochure programme publiée par le Centre en trois langues (italien, français, anglais).
- Grotowski, Jerzy, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », in Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, A.E.T., série Le temps du théâtre, 1995, p. 175-201.
- Grotowski, Jerzy, « Lois pragmatiques », in *L'énergie qui danse, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Bouffonneries, Lecture, 1995.
- Grotowski, Jerzy, « Le Performer », in Centro di lavoro di Jerzy Grotowski, Brochure programme publiée par le Centre en trois langues (italien, français, anglais).

⁴⁴ « Caballo de plata », *op. cit.*, p. 64-65.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 50-51.

- Grotowski, Jerzy, « Le Prince constant de Ryszard Cieslak », in *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années 60*, ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu, Actes Sud – Papiers/ Académie Expérimentale des Théâtres (A.E.T.), 1992, p. 13-21.
- Grotowski, Jerzy, « Tu es le fils de quelqu'un », in la revue *Europe*, n° 726, octobre 1989.
- Grotowski, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, La Cité-l'Age d'homme, Lausanne, 1971.
- Ouaknine, Serge, « Etude et reconstitution du spectacle », in *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 1, Paris, Ed. du CNRS, 1970.
- Taviani, Ferdinando, « Cieslak pour mémoire » in *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années 60*, ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu, Actes Sud – Papiers/ Académie Expérimentale des Théâtres (A.E.T.), 1992, p. 31-54.
- Taviani, Ferdinando, « La danse occulte », in *Le Théâtre qui danse*, Bouffonneries, n° 22-23, Lecture, 1989.
- « Grotowski: vingt ans d'activité », entretien avec Ugo Volli, in la revue *Sipario*, Milano, n° 404 (numéro consacré au Théâtre Laboratoire), 1er trimestre, 1980.

MONIQUE BORIE is professor of Theatre Studies at Institut d'Etudes Théâtrales, Sorbonne Nouvelle – Paris III. She is considered to be one of the pioneers in the study of the relationship between Theatre and Anthropology. From this perspective she has published numerous studies dedicated to the emblematic figures of the 20th century theatre: Antonin Artaud, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba. Monique Borie authored such referential books as *Mythe et théâtre aujourd'hui* [Myth and Theatre Today] (Ed. Nizet, 1981), *Antonin Artaud: Le théâtre et le retour aux sources* [Antonin Artaud. Theatre and the Return to the Origins] (Ed. Gallimard, 1989), *Le fantôme ou Le théâtre qui doute* [The Ghost or the Theatre that Doubts] (Ed. Actes Sud, 1997).

WARLIKOWSKI : DU THÉÂTRE ÉCORCHÉ AU THÉÂTRE DE L'ERRANCE

GEORGES BANU*

ABSTRACT. Warlikowski: from the Skinned Theatre to the Theatre of Wandering.

The author analyzes the artistic work of one of the most renowned and controversial contemporary directors, the Polish Krzysztof Warlikowski, by placing it under the sign of "the theatres of the I" (*les théâtres du moi*). By introducing such concepts as „skinned theatre” (*théâtre écorché*), „theatre of wandering” (*théâtre de l'errance*), “aesthetics of the archipelago” (esthétique de l'archipel), the author identifies the tensions which nurture Warlikowski's theatre, as well as the aesthetic and philosophical constants which define the oxymoronic poetics of this great artist.

Keywords: Theatres of the I, Warlikowski, skinned theatre, theatre of wandering, theatre of divulsion, theatre of the oxymoron, the elegy of loss, aesthetics of the archipelago, art theatre

Il y a une catégorie de metteurs en scène, de Patrice Chéreau à Krzysztof Warlikowski, qui imposent, chacun à sa manière, ce que l'on pourrait désigner comme étant *les théâtres du moi*. Théâtres à la première personne, plus ou moins explicite. Pour les approcher, il faut adopter une posture apparentée et éprouver le théâtre qu'ils accomplissent comme une expérience à même de rejoindre l'expérience qui fonde leur positionnement et légitime leur pratique. Cela appelle donc une relation de subjectivité à subjectivité. Il n'y a pas de la place pour le neutre ici. Exigence indissociable des *théâtres du moi*.

Le Théâtre écorché

« Théâtre écorché » – diagnostic qui s'imposa avec évidence dès que j'ai cherché un lien pour relier les spectacles de Krzysztof Warlikowski. C'est à cette expérience extrême qu'il renvoie, lui et son art. Si Grotowski, le grand polonais,

* Essayist and theatre critic, professor at Institut d'Etudes Théâtrales Paris III, Sorbonne Nouvelle, Honorary President of the International Association of Theatre Critics (IATC), e-mail: georges.banu@wanadoo.fr

avait placé son spectacle emblématique *Le prince constant* sous le signe de *La leçon d'anatomie* de Rembrandt, le jeune metteur en scène d'aujourd'hui nous livre, presque en droit fil, des *écorchés vifs*. Que sont-ils ces personnages arrachés à eux-mêmes, ces amants en quête d'amour, ces égarés qui ne retrouvent pas le chemin du retour sinon, justement, des *écorchés vifs* ? Ils s'avancent dans le monde sans protection et, les nerfs exposés, les artères ouvertes, leur temps de vie est décompté, réduit, chronométré. Tout est à vif chez eux... et, dans ce sens, ils sont intouchables. Le moindre geste les blesse, et seule, parfois, la parole les apaise. Elle retarde la fin et les empêche d'expirer... jeunes, toujours jeunes, blessés inguérissables, les héros de Warlikowski semblent être dépourvus de toute sécurité, et, désarmés, ils côtoient les précipices.

Pourquoi la métaphore de l'écorché vif leur convient-elle à ce point ? Parce qu'ils ne nous apparaissent pas comme les victimes d'un combat, comme les héros d'un engagement, ils sont l'incarnation d'un mal de vivre, d'un insupportable destin qui les dépouille et les livre au monde, fragiles comme un jaune d'œuf. Sans doute est-ce dans ce sens-là que nous pouvons interpréter la nudité chez Warlikowski : symptôme de l'homme sans défense. Et le travestissement : symptôme de l'homme en quête d'un soi-même, secret et non-dévoilé. Sans peau, ces personnages sont voués à tous les dangers. C'est ainsi que je les ai découverts dans les nuits d'Avignon... *Hamlet* d'abord, ensuite ce chef d'oeuvre de mise en scène que furent *les Purifiés*, puis *Dibbouk* ou *Kroum*. En voyageant je les ai reconnus ailleurs, dans d'autres pays, dans d'autres spectacles. Ils semblaient tous faire leurs les mots de Marsyas, le satyre musicien, premier écorché en raison d'un concours perdu avec Apollon qui lui infligea la terrible sanction : « Pourquoi m'arraches-tu à moi-même ? criait-il. Pourquoi n'ai-je plus droit à ma peau ? Pourquoi jouer m'est interdit ? Pourquoi suis-je seul ? » Autant de questions clamées par les écorchés vifs du théâtre de Warlikowski. Ce n'est pas la compassion qu'ils suscitent, mais le sentiment d'une clarté douloureuse, la clarté des humains parvenus au bord du dépouillement. De leurs alarmes surgissent ces appels qui nous éveillent et maintiennent en alerte.

Ni d'ici, ni de là-bas, ces écorchés vifs, d'Hamlet aux personnages de Sarah Kane ou Hanna Krall, de Hanok Lévi, Mishima ou Tony Kushner, s'avancent sur la voie étroite qu'emprunte toujours l'étranger. Etranger qui ne s'appartient pas et n'appartient pas aux autres, il est écartelé et le sentiment de non-appartenance à une communauté le conduit à l'écorchement. Tous les personnages jeunes chez Warlikowski s'apparentent à la condition de l'étranger. A force d'être distendue la peau se déchire, l'identité s'effrite, une béance s'ouvre et ils ne peuvent plus avancer que vers l'anéantissement d'eux-mêmes. Mais avec quelle dignité le font-ils ! Tout est physique, sans être abusif, tout est concret, sans être grossier. La matière est là, toujours, mais nullement suffocante, étouffante, banale. Elle s'érige en double

qui ne contrarie pas le héros, mais lui fournit la version glaciale du monde. Comme jadis dans ces tableaux de la Renaissance, de Bellini surtout, où l'on découvre en gros plan une Descente de la Croix tandis qu'au loin, au second plan, se dessine les contours d'une ville muette, indifférente aux larmes de la Vierge et aux repentirs de Marie Madeleine. Warlikowski retrouve cette structure qui lui permet de conjuguer désespoir des écorchés et indifférence des milieux. De cet entre-deux, des larmes des êtres et de la céramique des toilettes, élément récurrent, surgit la perplexité d'une affectivité moderne. Warlikowski fait s'avancer sur le plateau des êtres en proie à la destruction et, en même temps, tempère ces excès en les plongeant dans l'anonymat des lieux publics, souvent « hostiles ». Ainsi il ne tombe pas dans un lyrisme monocorde, dépourvu de contradiction, et, en même temps, il ne procède non plus à son dénigrement. Lyrisme préservé, lyrisme tout simplement tempéré. Le prince constant de Grotowski se consumait sur le plateau vide du « théâtre pauvre », théâtre réduit à son noyau ultime, les écorchés de Warlikowski se débattent avec leurs terreurs dans des salles de bain.

Sans vouloir construire des filiations ou des généalogies, il serait injuste de ne pas rappeler ici Krystian Lupa dont Warlikowski fut proche. Le grand metteur en scène de Cracovie a fourni ces derniers temps, c'est incontestable, les plus radicaux affrontements de l'homme avec ses démons. Dostoïevski, Musil, Bernhardt et tant d'autres ont servi de terrain d'expérimentation scénique à ce travail sur la déchirure de l'être. Elle sera accomplie, toujours, chez Lupa, sur fond d'espaces ébranlés, presque de fortune grâce à des portes dépareillées et des fenêtres récupérées dans les magasins des décors... Chez lui la matière scénique vient confirmer les désarrois des êtres. Tout peut s'effondrer à chaque instant... les humains comme les lieux ! Warlikowski s'inscrit dans cette mouvance, mais d'une certaine manière la radicalise, lui donne un romantisme que Lupa évite et censure car dans son théâtre s'impose la volonté jamais démentie de se fier aux pouvoirs de la parole et de tout ce qu'elle peut libérer comme vérité. Elle sert de cadre, un cadre que Warlikowski respecte et déborde au nom de son attrait pour l'extrême. Lupa fournit le scalpel et Warlikowski procède à l'écorchement.

La dialectique hégélienne et l'oxymore des larmes glacées

Comment résister à la tentation de revenir au célèbre discours hégélien sur la dialectique ? En assumant ce risque car, on le sait, « tu es le fils de quelqu'un », on parvient à intégrer Warlikowski dans le paysage polonais, lui, qui est à moitié allemand. Si Grotowski peut être assimilé à la thèse et Lupa à l'antithèse, lui, il serait la synthèse. Non pas molle et assagie, mais toujours animée par une énergie qui, comme le souhaitait Hegel, permet de relancer le

mouvement. Son théâtre ne marque pas un aboutissement, mais invite à une relance qui ne procède pas de la table rase, il renvoie à des artistes et des œuvres qui le précèdent. Non seulement Lupa, mais Brook ou Strehler aussi. Il ne se constitue pas pour autant en héritier, il s'affirme et intègre dans son théâtre les paniques des jeunes gens d'aujourd'hui ayant les yeux rivés vers des horizons vertigineux. Ses spectacles l'attestent, ses textes le confirment. Warlikowski – un artiste qui ne s'accommode pas du réel, sans chercher pour autant à l'abandonner.

Comment ne pas rappeler un aveu symptomatique ? Nous étions voisins de chambre dans un hôtel à Moscou, près de la Place Rouge. Lors d'une journée pluvieuse, après m'être livré à une expérience culturelle plutôt décevante, je rencontre Warlikowski.

« – Qu'as-tu fait ? je lui demande.
– J'ai regardé les larmes du Kremlin. »

Cette métaphore fait sens: lui-même est né des « larmes du Kremlin » en tant qu'artiste qui porte la marque du pouvoir russe exercé dans l'ancien Est et en même temps bénéficiaire de sa chute. Son œuvre est nourrie des « larmes du Kremlin », larmes traumatisantes mais aussi larmes libératrices. Sans elles, il ne serait pas ce qu'il est ! Comme au XIX-ème siècle les romantiques, polonais ou allemands, sont issus des « larmes de Paris », de sa Révolution défaite, dévoyée, détournée dont ils ont pleuré l'échec. Tout grand romantique est un être en larmes. D'abord les larmes de l'Histoire : elle lui assigne la place d'un témoin de la défaite. Warlikowski ne pleure pas la chute de l'Empire soviétique, mais il en assume les retombées. Il est son héritier. Enfant des « larmes du Kremlin » il se confronte avec le vide à l'heure où les utopies se sont à tout jamais effondrées.

Comme tout romantique il cultive une relation ambiguë avec son territoire d'origine. Ce fut le cas aussi de Büchner et de Mickiewicz. Mélange entre aveu et horreur d'appartenance. Ne parlait-il pas, dans un colloque, de la Pologne comme d'« un pays *second hand* »? Autre métaphore qui regorge de sens : il faut se confronter à ce que le « second hand » implique comme manque d'autonomie aussi bien que de virginité perdue. Tout a été consommé, point de pureté. Rien n'est premier, les draps sont sales et le désir pervers. Il n'entretient pas le mythe de la Pologne martyre. Voilà l'autre source de l'ambivalence qui habite Warlikowski : l'amour/haine de la Pologne. Il ne s'accommode pas d'elle, mais il ne la sacrifie pas non plus. Il porte son empreinte.

Enfin une troisième tension se nourrit de ce qu'on pourrait appeler « les incertitudes du sexe ». Warlikowski se situe au cœur même de cette érosion des différences sexuelles qui entraîne un égarement et produit une jouissance. Parce que les frontières semblent poreuses et l'étanchéité ancienne perturbée, il s'avance dans une sorte de *no man's land* sexuel où hétérosexualité et homosexualité

cohabitent, où l'approche des corps se place sous le signe de l'amour indifférencié. Il peut être pur et angélique ou déchirant, caricatural, grotesque. Mais il sera toujours intense. Sans exclusion partisane, ni sanction morale, Warlikowski se réclame de cette incertitude moderne. Elle n'affaiblit pas les passions, les libère et leur assure droit de cité sans assignation de sexe.

Dans *Purifiés* de Sarah Kane aussi bien que dans *Madame de Sade* de Mishima ou *Angels of America* de Tony Kushner, Warlikowski travaille sur le corps travesti. En romantique invétéré, il déplace et assume le registre de la passion amoureuse entre deux hommes : le corps travesti atteste le déchirement d'un éros insatisfait et blessé. Il n'a plus rien de théâtral ni de dissimulé, il est un cri... et, de la salle, nous entendons, sa détresse. Ici le désordre affectif s'accompagne de dépense corporelle et les deux réunis confirment l'ampleur du manque. Chez lui il y a une incandescence tragique dont l'inconfort du corps travesti atteste la déflagration. Par-delà les différences et les identités, chercher l'amour et ne pas parvenir à l'atteindre, voilà l'aveu d'une scène qui ne s'encombre de nul interdit et se montre en même temps assoiffée de ces sentiments qui dilatent l'être pour l'entraîner au-delà de ses limites « Joie spacieuse »... C'est d'une passion qui s'assume et d'une blessure qui saigne, par-delà les sexes, que le corps travesti témoigne ici. Comme dans les poèmes de Michel-Ange ou les sonnets de Shakespeare !

Les trois données évoquées renvoient, ensemble, à l'Histoire, à l'origine et au sexe et elles expliquent pourquoi le théâtre de Warlikowski se présente comme un théâtre du déchirement. Dans le contexte d'un inconfort de l'être à tous ces niveaux le metteur en scène est littéralement « déchiré ». Condition d'un « écorché vif » dont la scène enregistre et révèle l'insupportable régime d'existence. C'est un théâtre qui se nourrit non pas de l'expérience du mal, mais de celle de la douleur. Sa scène est une scène où la souffrance s'affirme dans sa version noble. Et en ce sens elle sauvegarde une confiance dans l'être dont, je l'ai déjà dit, la scène allemande s'emploie de manière systématique à dire la misère extrême. Les larmes, le rachat de l'être qui souffre. Traces du Christ fait homme. Il n'y a rien de mystique là-dedans, seulement une intensité qui renvoie à l'expérience christique comme modèle de l'homme sublimé par la douleur.

Warlikowski ne se départit pas de l'amour. L'amour transgressif des hommes qui osent affirmer leurs passions, assumer leurs désarrois, hommes entre hommes auxquels les larmes ne sont pas interdites. Il y a dans ce théâtre poétique un chant d'amour qui le traverse sur fond d'éternel inassouvissement. Mais Warlikowski n'est pas Fassbinder... il ne cherche pas la provocation. L'amour homosexuel est une expression de la sensibilité des êtres pour qui la seule condition de survie ce sont justement les affects. Warlikowski se place plutôt du côté d'Oscar Wilde et de Mishima dont il a mis en scène brillamment l'ambiguë *Madame de Sade*. Ici l'amour s'accompagne toujours d'une inlassable mélancolie car vécu comme quête

de son double parfait. Il y a là-dedans du narcissisme propre à tout moi qui ne pense se sauver que par la rencontre enivrante avec soi-même. Cela explique sans doute la fréquence des miroirs dans ce théâtre où le sujet se lance à la recherche de sa propre image reflétée. Cela conduit à une clôture protectrice et également destructrice. L'amour, chez Warlikowski, est une expérience de souffrance déchirante.

Rien de plus étranger à Warlikowski que le sentimentalisme. Il n'échoue jamais dans pareille posture. Chez lui les espaces, qu'il conçoit avec sa scénographe Malgorzata Szczesniak, sont vastes, les carrelages froids, les miroirs indifférents... il bâtit les laboratoires d'une anatomie de l'être. La posture est chirurgicale : la scène ne se dérobe pas aux larmes et au sang mais elle n'entretient aucune relation de complaisance, de miséricorde avec ces personnages à la dérive. Ce n'est pas de l'indifférence qu'il s'agit, mais de la présentation clinique du mal d'être. Les lieux ne viennent pas l'apaiser ni entrer en dialogue avec lui, il reste le lot de la solitude qui, malgré tout, ne cesse pas de vouloir se surmonter, de communiquer, d'appeler au secours. C'est le propre des écorchés vifs qui ne craignent pas l'expression de la douleur la plus extrême. Voilà pourquoi Warlikowski restera le meilleur metteur en scène de cette autre romantique qu'est Sarah Kane. Il en restitue la souffrance tout en demeurant glacial. Des larmes glacées... c'est l'oxymore qui fonde le théâtre de Warlikowski.

Chez lui le sang ne coule pas comme chez tant d'autres metteurs en scène actuels. Non, on pourrait dire que ses personnages subissent des attaques plus graves, qu'ils sont encore plus en danger suite à de terribles hémorragies internes. Le cœur explose, les artères craquent, le sang envahit les organes sans se répandre sur les planches ni exaspérer par abus d'artifice. Non, ici, comme dirait Grotowski avec une de ses formules hybrides qu'il affectionnait, la blessure est « dedans soi-même ». Et nous en sommes les témoins tétanisés. Nous sommes réduits à en faire le constat sans imaginer nulle solution de secours. Et alors on se résigne au silence comme dans cette belle phrase : « Je pleure. Ne me dérangez pas ». Cela interdit l'indifférence, et conduit à l'effroi du silence.

Warlikowski focalise son théâtre sur la question de la jeunesse confrontée aux désastres et déceptions du monde. Il met en scène la destinée des anges déchus, le scénario de la chute. Cela ne s'accompagne de nulle démission, de nulle trahison, mais, conviction extrême, la vie ne peut conduire qu'à la défaite. Défaite qui jamais ne déshonore, elle est seulement inéluctable. La survie semble être interdite à ces êtres en manque de pureté et à la recherche de l'amour : leur échec les rehausse. Ils sont inadaptables, ils se brûlent les ailes malgré leur appétit d'accès à ce qu'il leur manque. « Il y aura toujours quelque chose d'absent qui nous tourmente », disent-ils presque en paraphrasant une phrase de Camille Claudel qui, depuis des années, me hante... Et cette absence seulement par la douleur qu'on peut espérer la combler ! Voilà les assises du lyrisme propre à Warlikowski et son théâtre.

Nous parlons d'anges, mais il n'y pas de ciel chez Warlikowski. A la verticalité il préfère l'étendue horizontale, panoramique où les êtres cohabitent, réunis dans la douleur et sauvés par les larmes. Ils ne lèvent pas les yeux, ils se profilent derrière des vitres, ils se regardent dans des glaces. Ils sont nos semblables et ils ne cherchent pas secours ailleurs, de même qu'ils ne réduisent pas leurs désirs aux actes les plus primaires de l'être. Une névrose du manque les trouble et une quête inassouvie d'accomplissement les habite. Ils dispensent l'énergie des êtres blessés. Ni dérisoires, ni violents... seulement blessés.

Pour l'instant tout concorde pour mettre ce théâtre sous le signe des risques et de l'insécurité de la jeunesse. Warlikowski, en romantique, se montre indifférent à l'égard de l'âge adulte – sinon pour en fournir ici ou là la version caricaturale, dérisoire, grotesque. Son théâtre invite constamment à faire l'expérience de cet âge des commencements qu'il entend prolonger pour ne pas se démettre ni faillir à ses idéaux. Sur le plateau de cet encore jeune artiste s'avancent surtout des corps jeunes en manque d'amour, des êtres rebelles qui résistent à la menace de la glaciation que tout abandon des idéaux entraîne. La vie n'épargne pas ces êtres, mais ils se rendent pour autant. De cette incandescence la scène n'est pas prisonnière, car Warlikowski cultive une distance et adopte un regard clinique. Il se place entre compassion et observation. Ni complaisant, ni indifférent. Si les jeunes se consomment, les adultes s'empâtent, grossissent, abandonnent leurs corps aux ravages de la négligence. Et ainsi, sur la scène de Warlikowski, ils désignent les menaces qui guettent les survivants... mais c'est toujours aux perdants que l'artiste polonais se fie et grâce à eux se confie. Un vrai cordon ombilical les lie.

Le théâtre de Warlikowski est un théâtre rimbaldien. Rimbaud, l'écorché rebelle des temps modernes, est son ancêtre.

La musique ou la souffrance bien tempérée

A l'invitation de Gérard Mortier, directeur de l'Opéra de la Bastille, Warlikowski eut accès à l'opéra. Il sauvegardera son univers et les espaces resteront tout aussi réfractaires à l'homme, mais, forcément la musique va apporter une couleur différente, « tempérer » la douleur sur le plan de l'expression immédiate, physique, concrète pour la rehausser sur le plan de la condition de l'être qui chante par besoin de déborder les mots. Il a débuté avec *Iphigénie en Aulis* et, réfractaire à tout éloignement mythique, il place le récit de Gluck dans une maison de vieillards affaiblis et égarés. C'est là que se joue le réputé scénario antique : l'humanité est malade !

Ensuite il signera un chef d'œuvre en mettant en scène *l'Affaire Makropoulos* de Janacek, opéra qui reprend l'ancienne antienne de « l'éternel féminin » qui remonte à Goethe et qu'ici incarne Emilie Marty, la femme qui traverse les siècles en préservant sa jeunesse et sa beauté suite à l'absorption d'une potion magique.

Qui peut être aujourd'hui Emilie ? Warlikowski sait que la scène a besoin de conversion concrète et pour avancer sa réponse, il a une intuition prodigieuse. Emilie ne peut-être que Marilyn Monroe ! Et le spectacle procède à leur assimilation sur fond de résurrection d'une époque et de ses films... une femme et un monde ressuscitent sous nos yeux. Ce qui, dans l'opéra de Janacek à partir du livre de Čapek, est teintée de science fiction se convertit ici en expression immédiate et lisible. Le plateau fournit la version moderne de la femme utopique !

Warlikowski, dans ce spectacle d'une pertinence rare, n'identifie pas complètement Emilie Marty, la femme aux mille visages, à Marilyn, mais les fait coexister côte-à-côté, pour qu'elles s'éclairent réciproquement. Il n'y a pas de mainmise de l'une sur l'autre, et sans identification abusive, elles cohabitent sous nos yeux, Emilie sur la scène, Marilyn sur l'écran. Ainsi la femme éclaire la femme.

Edgar Morin dans son livre historique des années 60, *Les Stars*, confirme implicitement le choix de Warlikowski car, dit-il, ce phénomène, « efflorescence historique de l'économie capitaliste et d'une civilisation bourgeoise, répond à des aspirations anthropologiques profondes qui s'expriment sur le plan du mythe et de la religion ». La star est un mythe moderne, ou, plutôt, comme dirait Roland Barthes, une mythologie, version dégradée du mythe. Elle bénéficie d'une force de reconnaissance à l'échelle d'une société, occidentale en l'occurrence, et elle suscite un pouvoir d'adoration proche de celui exercé jadis par les grandes figures antiques. La star n'est pas immortelle, mais elle n'est pas mortelle non plus, elle a le statut des demi-dieux, comme les héros des mythes, et en cela Emilie peut servir de clef d'interprétation pour Marilyn. Cette construction mentale, cette figuration abstraite de l'éternel féminin, grâce à la star de Hollywood, prend un corps, s'individualise et se montre comme possible. Marilyn c'est Emilie faite chair.

Emilie Marty paraît deux fois nimbée de lumière, précise le livret de Janacek. Elle surgit telle une sainte profane entourée d'une auréole mystique. Mais les stars, et Marilyn en particulier, ne se définissent-elles pas justement par leur aura « qui brûle les planches et crève l'écran » ? Marilyn, tout le monde s'accorde là-dessus, brillait de tous ses feux et ses prestations mythiques profitaient toujours de la lumière qui lui était propre. Emilie et son double, Marilyn, ont en commun l'aptitude à éclairer le monde par leurs apparitions.

Ce double féminin Emilie/Marilyn déborde les cadres logiques et la perception concrète du réel. Pour fonctionner il exige de la croyance car ces femmes avec leurs charmes suprêmes tiennent du miracle qui échappe au commun des mortels. Si leur rencontre produit la dilatation de l'être suscitée par chaque événement démesuré, leur disparition plonge dans un intense deuil collectif. Ce qui s'en va, c'est la version idéale de la femme éternelle qui ainsi creuse un abyme de détresse à même de nous aspirer comme le Titanic.

Cette mise en scène marque la vraie entrée de Warlikowski dans le monde de l'opéra. Il poursuivra avec *Parsifal* et *le Roi Roger* à la Bastille, mais surtout signera deux chefs d'œuvre à la Monnaie à Bruxelles : *Médée* de Cherubini et *Macbeth* de Verdi. Chaque fois l'immédiateté de la souffrance sera exaltée par la musique et le désarroi des êtres s'élèvera jusqu'à l'alliance de l'archaïque et du moderne. A l'opéra, la folie des êtres extrêmes, personne ne la met en scène avec la justesse de Warlikowski.

Une mélancolie des temps actuels et l'esthétique de l'archipel

Dans le théâtre de Warlikowski rien ne résiste et tout semble être voué à une inévitable érosion, mais la perspective sera à jamais non pas celle du désastre brutal, de l'effondrement précipité, mais plutôt celle de la lente dégradation, de la décomposition, de la déchéance progressive. Il apporte aujourd'hui, à l'époque des spasmes et de la violence directe, époque du « bruit et de la fureur », l'élégance de la chute irréversible sur fond d'élégie. Cette conviction m'est apparue avec évidence après son célèbre *Angels in America* de Tony Kushner où, avec une discrétion infinie, il suivait le cheminement progressif de la mort. Il aime avancer demi-ton par demi-ton, pas à pas, et, sur la pointe des pieds, comme un Watteau à l'envers, Warlikowski ne nous dirige nullement vers une Cythère enchantée mais, chaque fois, vers une impasse sans issue ni perspective. Lui, l'être moderne par excellence, s'échappe à « la modernité » agressive de certains collègues de génération pour suivre, avec un goût particulier pour la nuance, le mouvement d'un coucher du soleil qui conduit, irrémédiablement, vers la nuit.

Ensuite il s'engagera sur le chemin des spectacles – essais, spectacles où son « théâtre du moi » intègre des fragments de textes étrangers, conjugue les durées, anciennes et actuelles, se place sous le signe de l'hybridation. A cet égard (*A*)*pollonia* reste l'exemple révélateur : c'est ici que le récit de guerre que fait Agamemnon qui rentre est repris tel quel du célèbre livre *les Bienveillantes* de Jonathan Littell. La friction entre l'ancien et le moderne n'a jamais trouvé meilleure résolution ! Et ici aussi, les conquêtes concernant l'usage de la vidéo obtenues à l'opéra s'imposent avec une pertinence inouïe : les héros acquièrent une immédiateté physique et physiologique qui surdimensionne leur présence pour préserver ainsi l'aura qui leur est propre et vient entrer en dialogue avec des silhouettes frêles, fragiles de jeunes êtres à chaque instant prêts à se briser. Warlikowski dans ce spectacle de rupture révèle l'attrait qu'il éprouve pour le grand auteur sud-africain Coetzee dont il reprend des fragments pour les faire lire comme un signal d'alarme adressé au monde moderne. (*A*)*pollonia* – le spectacle de tous les dangers a attesté la grande mutation accomplie par Warlikowski et son théâtre.

Plus tard il présentera à Paris *le Tramway* adaptation de la célèbre pièce de Tennessee Williams. Par rapport au film d'Elia Kazan avec ses deux monstres sacrés, Marlon Brando et Vivien Leigh, chez lui on ne bascule pas dans le drame avec brutalité, bien au contraire on emprunte la voie implacable de l'extinction jusqu'au dernier souffle qui s'éteint, au dernier son que l'on entend. Warlikowski rappelle « la mélancolie » de ce grand artiste que fut Klaus Michael Grüber, le metteur en scène qui avait poussé le plus loin l'art du chuchotement, à peine audible, signal furtif d'un violent cri intérieur. Ne demandait-il pas aux comédiens qui jouaient *Bérénice* de Racine « d'avoir le cœur chaud et la bouche froide » ? Et, dans le noir de la salle, je me souviens, en regardant *le Tramway*, de la plus belle définition du mélancolique qui, écrit Diderot, est habité par « l'idée d'une certaine perfection qu'on ne trouve ni en soi, ni dans les autres, ni dans les objets de ses plaisirs, ni dans la nature ». La mélancolie c'est une expérience du manque. Ici, dans ce *Tramway* réputé par ses déchirements teintés de cette psychanalyse « sauvage » chère à Tennessee Williams, nous retrouvons le goût élégiaque de Warlikowski, artiste de plus en plus séduit par ce qui disparaît, ce qui s'évanouit et finit par creuser des vides vertigineux. C'est le son de cette élégie de la perte qui nous emporte trois heures durant.

C'est le propre du théâtre de Warlikowski d'accepter la scène pour la déborder ensuite, de vous inviter à plonger dans la fable pour mieux vous diriger vers un hors-scène mental qu'elle éveille et réactive. Théâtre qui appelle au voyage intérieur, qui vous libère, et cette liberté peut être bienvenue tandis que d'autres la craignent et réfutent. Réception écartelée que suscite cet artiste qui cultive la rupture ! J'aime me perdre avec Warlikowski car c'est la meilleure manière de me retrouver. La mélancolie qui s'empare du spectacle est autobiographique. Et d'ailleurs Warlikowski, de manière provocatrice, l'affirmait dans un entretien récent en affirmant : « *le Tramway nommé désir* parle de Tennessee Williams, *le Tramway* parle de moi ».

Warlikowski n'aime pas et ne cherche pas à ouvrir les guillemets lorsqu'il introduit des éléments empruntés à d'autres oeuvres, il considère que « tout nous appartient » et qu'il est plus pertinent de mobiliser des références et des citations sur le mode du parler quotidien comme si le spectacle nous entraînait « naturellement » sur les terrains familiers au metteur en scène et à ses collaborateurs. Ils ne souhaitent pas exposer leur geste, ils veulent l'accomplir sans évidence. Le texte est dit comme s'il s'agissait de la pièce d'origine, mais en réalité, pareil à un fleuve qui a changé de cours il charrie des fragments et des mots venus d'ailleurs. Ainsi s'instaure ce que j'aimerais appeler une apaisante « esthétique de l'archipel » qui réunit des îles et des textes disparates auquel l'eau du texte central sert de liant. Suivons son mouvement sans soubresauts ni tourbillons perturbateurs.

Ici le metteur en scène cherche des appuis ailleurs, mais bien qu'inquiète et sur les nerfs, sa pensée n'est pas agressive. Pensée qui fait le constat du désastre sans que la violence soit explicite, directe comme dans tant d'autres spectacles actuels. Cela n'empêche pas que les êtres subissent des attaques plus graves, qu'ils sont encore plus en danger mais leurs terribles hémorragies restent internes.

Une des pratiques courantes, même stéréotypée, de la mise en scène moderne consiste dans l'usage de « l'adresse directe ». Elle suppose la prise en charge de la présence du public érigé en partenaire avec lequel on souhaite engager un dialogue, amorcer un échange, surmonter le silence habituellement consenti. Cette « adresse directe », le plus souvent, se pratique sur le mode d'un appel à la vigilance, d'une invitation à l'éveil, d'une mise en procès du monde. C'est une pratique militante. Warlikowski l'adopte, mais pour lui donner, au contraire, une couleur différente, autre. De la scène on ne lance pas les mots pour interpeller les spectateurs, mais plutôt pour les rapprocher d'elle, pour en faire les témoins émus des destins qui s'effondrent, des vies qui s'écroulent. « L'adresse directe » prend ici le sens d'un appel de détresse, d'un S.O.S qui, sans réponse, nous érige en partenaires coupables de silence. « Je suis là, je vous entends et pourtant je ne réponds pas » – c'est ce que, replié dans mon fauteuil je me dis, tout en étant convaincu que l'appel résonne en moi, qu'il y a un écho, mais il est muet... Et alors je me souviens d'un des plus célèbres dispositifs poétiques dont Hans Blumenberg, avec génie, a exploré l'étendue : « naufrage avec spectateur ».

A propos de ce spectacle on a parlé de « crise » de Warlikowski. Et l'acception accordée fut celle de l'impasse, du repli sur soi, de l'absence d'innovation. Warlikowski en fut ébranlé. Il avait tort, mais je ne suis pas parvenu à le lui faire entendre. Car il y a « crise », j'ose l'affirmer, mais crise de croissance. Quel sens accorder à ce diagnostic ? Il s'agit d'un dépassement du statut de metteur en scène qui fut le sien jusqu'ici, d'un besoin d'affirmation encore plus explicite de soi, d'une ascension au statut d'« auteur » à part entière. Est-ce que Grotowski n'a-t-il pas éprouvé le même sentiment après *Apocalypsis cum figuris* où il appliqua cette « esthétique de l'archipel » qui l'a conduit à conjuguer la Bible, Dostoïevski et Simone Veil ? Terminus d'un parcours... Kantor, autrement, il se confronta au même écueil après les *Mignons et les guenons*. Brook, à peine de quelques années plus jeune que Warlikowski, quitta le théâtre à quarante ans pour s'interroger sur la meilleure manière de continuer. Grotowski s'est éloigné du théâtre, Kantor a découvert *la Classe morte* et la forme appropriée pour un discours autobiographique, Brook a inventé ce lieu magique de l'entre-deux vie/théâtre que sont les Bouffes du Nord. Voilà le sens de « la crise » ! Warlikowski trouvera-t-il la réponse pour répondre à la croissance qui est la sienne ? Ce qu'(A)*pollonia* annonçait, le *Tramway* le confirme. Son horizon d'attente a changé. Il faut choisir entre se retirer comme Grotowski ou inventer une forme comme Kantor. Car désormais il est plus qu'un metteur en scène. Voilà son défi actuel !

Streben... c'est un mot faustien cher à Strehler et Grüber. Aller vers... Grotowski s'est dirigé « vers » le théâtre pauvre, Brook « vers » le théâtre premier, Kantor « vers » le théâtre de la mort, Wilson « vers » l'ombre. Warlikowski est en route, plus que jamais *vers...*

« A la mi-vie, au coeur de la forêt obscure »

Krzysztof Warlikowski me semble incarner aujourd'hui le théâtre d'art à son comble. Le théâtre d'art dans son acception la plus noble, car chez lui l'art ne se replie pas sur lui-même, n'a rien de « parfait » avec tout ce que cela implique comme retrait du moi, comme culte de l'expression aux dépens de l'expérience. Théâtre d'art chargé, tendu comme un arc, lourd de vie ! Malgré cette forte implication nous sommes nombreux à être séduits par « l'art » qui s'impose sur le plateau, art généralisé, sans faille ni déchet. Les espaces et les acteurs communiquent avec une précision musicale, toujours sur fond de pudeur économe et d'aveux soigneusement distillés. Il n'y a chez lui ni culte de l'art dans son acception narcissique, ni rejet de l'art au nom d'une suspicion trop souvent réitérée. Je regarde cette scène comme une oeuvre d'art contemporaine. Je regarde ce théâtre et, comme Hamlet, j'ai l'impression qu'il tend le miroir où se reflète ma propre difficulté d'être dans le monde. Théâtre dans lequel je me reconnais, moi et, tout autant, mes amis plus jeunes. Le théâtre de Warlikowski est le théâtre de l'inquiétude... Un théâtre ayant au coeur le déchirement de l'être. Un théâtre lucide et intransigeant !

C'est en fréquentant le théâtre de Warlikowski que j'ai fini par l'assimiler à l'expression la plus juste des troubles qui sont les nôtres, qui nous traversent et nous habitent. Mais en même temps, c'est son mérite, il ne s'agit point d'un théâtre strictement autobiographique, ni, non plus, d'un théâtre pensé comme étant strictement générationnel. La scène s'érige, chez lui, en lieu propice à l'être dynamité, lieu de la rupture et de la blessure actuelles. Ces aveux se formulent sur fond de grande perfection formelle sans que cela n'affecte jamais l'intensité des questionnements. Alliance subtile qui procure l'impression que Krzysztof Warlikowski est parvenu au théâtre d'art accompli. Qu'il en propose sa variante moderne, réinventée et réanimée. Un théâtre d'art où la forme contrôle l'intensité de l'expérience, un théâtre d'art où l'expérience ne fait pas défaut. Il les réunit. Et c'est ce qui éblouit le spectateur que je suis.

Le théâtre d'art, un théâtre d'art aujourd'hui, me semble retrouver chez Warlikowski son expression la plus raffinée et la plus... directe. Et pourtant, de cette expérience non simplement artistique, mais teintée de subjectivité, se dégage un appel, une panique. Lesquels ? La question m'a longtemps poursuivi. Toujours sans solution, elle a mûri pourtant. Je devais trouver une réponse, mais je n'y parvenais pas. Elle m'est apparue un jour, longtemps après... car la dimension interrogative de cette expérience me happait.

Longtemps après *Fin*, je me suis interrogé sur l'œuvre de cet artiste car avec ce spectacle son théâtre s'accomplit et, en même temps, semble ouvrir sur une quête nouvelle, chercher un autre horizon... Sans préjuger de la solution adoptée, au croisement des chemins, Warlikowski ne peut plus avancer sans se confronter à la radicalité de la question et, forcément, choisir : rester dans le théâtre ou aller au-delà du théâtre...

Quel chemin prendre « à la mi-vie au cœur de la forêt obscure » ?

Et, ébloui, j'ai retrouvé sa réponse en suivant ses *Contes africains* à partir de trois textes de Shakespeare... et ces voyages, ces métissages de récits et de textes, cette réduction des moyens apportaient une ébauche de réponse : il reste dans le théâtre mais en réclamant une liberté absolue pour la mélancolie qui s'est emparée de lui et le besoin de respirer sans contraintes ni impératifs dramaturgiques. Le plateau se constitue en carnet de mémoires où alternent des bribes de textes, des raccourcis de vie, des murmures inextinguibles. Un art de la dérive !

Du théâtre écorché au théâtre de l'errance !

De rimbaldien, Warlikowski devient aujourd'hui pasolinien !

GEORGES BANU is essayist and theatre critic, professor at Institut d'Etudes Théâtrales Paris III, Sorbonne Nouvelle, Honorary President of the International Association of Theatre Critics (IATC). He has authored an impressive number of books dedicated especially to the theatre of the 20th century and to the relationship between theatre and painting. Here are just a few: *Le rouge et or. Le théâtre à l'italienne* [The Red and Gold. The Italian Stage] (1989), *Peter Brook: De Timon d'Athènes à La tempête* [Peter Brook: From Timon of Athens to The Tempest] (1991), *Exercices d'accompagnement: D'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt* [Accompaniment Exercises: From Antoine Vitez to Sarah Bernhardt] (2002), *La scène surveillée* [The Surveyed Stage] (2006), *Shakespeare, le monde est une scène* [Shakespeare, the World is a Stage] (2009), *Le rideau ou la fêlure du monde* [The Curtain or the Fissure of the World] (1997), *L'homme de dos* [The Man from behind] (2000), *Nocturnes: Peindre la nuit, jouer dans le noir* [Nocturnes: Painting the Night, Playing in the Dark] (2005). He is head of the magazine *Alternatives théâtrales* and of the collection *Le Temps du théâtre* at Actes Sud Publishing House and has coordinated numerous research projects and collective volumes.

INTERVIEWS

KANTOR'S "LIVING ARCHIVE" AND THE CHALLENGE OF THE PRESENT

ANCA MĂNIUȚIU*

*Interview with Natalia Zarzecka, director of Cricoteka –
Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor*

ABSTRACT. The present interview with Natalia Zarzecka, director of Cricoteka – Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor, was conducted by e-mail, as a result of my professional visit to Krakow, in July 2011. The main topic of our discussion is represented by the forthcoming inauguration of the new location of Cricoteka and the Museum of Tadeusz Kantor, in the spring of 2013. What follows is an interesting conversation about the history of Cricoteka and Cricot 2 theatre, Tadeusz Kantor's plans for the institution, the achievements of the Centre and its future projects.

Keywords: Cricoteka, Cricot 2, Tadeusz Kantor, exhibitions, new location.



NATALIA ZARZECKA is Director of Cricoteka, the Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor since 2004. She moved there from the Krzysztofory Gallery. In 2006, she began setting up the Museum of Tadeusz Kantor and a new venue of Cricoteka in an old power station on the Vistula River in Krakow, to be completed at the end of 2012, the beginning of 2013. Her research is focused on the reception of Kantor in Italy. She co-curated *An Impossible Journey: The Art and Theatre of Tadeusz Kantor*, 2009.

* Professor, PhD, at the Theatre Department of the Faculty of Theatre and Television, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, e-mail: anca.maniuțiu@yahoo.com

Introduction

I met Natalia Zarzecka in July 2011, on the occasion of a professional visit to Krakow. Eugen Wohl, who at that point had been in Kantor's city for almost two months, scheduled a meeting with her at the main offices of Cricoteka on Ulica Szczepańska. The offices are located above the medieval cellar that used to host the Krzysztofory Gallery, a mythical place where *The Dead Class* was first presented, just like other of Kantor's previous performances. It seemed therefore appropriate, at one point during our conversation, to candidly ask if we could visit the Gallery. I noticed a moment of hesitation in Natalia's look, a hesitation which I were to find completely understandable a few minutes later, after the big lock on the grate that separates the hallway from the stairs leading to the cellar had been opened. It was a true descent *ad inferos*. We went down in a rather insalubrious cellar, covered in darkness, which, we were told, hosted, on the left side, a night club and a disco. In the dim light, we could notice a clutter of chairs, speakers, cardboard boxes and spotlights, all huddled on the right side. To our amazement, Natalia and her colleague Marta headed in that direction very determinedly, fumbling for a light switch they were unable to find. I understood then that all those objects were in fact camouflaging (and blocking) the entrance to the Krzysztofory Gallery. By using the light from our mobile phones and the flashlight from my camera, we started walking among those objects, pushing aside either a chair, a speaker or a spotlight, and we advanced slowly until we reached another grate with a lock on it. Once opened, it seemed as if we stepped into a black hole that, for a brief moment, was lit by the flashlight of the camera. Eventually, Natalia found the light switch and before us appeared, much bigger than I had imagined from photos or from Wajda's filming of *The Dead Class*, a room with tall arches, clean and completely empty, ending with a sort of dark entrance which seemed to lead somewhere, but which, I was about to learn, was only a small space, an annex with no exit, a sort of *sui generis* "wings" of the kantorian "stage". It was here, in this black hole, a sort of fake dark corridor, that the characters from *The Dead Class* would disappear and then, as if returning from the Hereafter, appear again. It is hard to describe my emotions when I saw that space, which still seemed to vibrate with a phantasmatic life, although now a neutral, still space, beyond history.

I had a similar experience this winter at UC Irvine, while assisting at a performance made in Grotowski's Yurt by two students from the Department of Drama. The famous yurt built by the University of California, Irvine at Grotowski's request still preserves – at least for me – a special vibration, an ineffable aura. I know that, however you look at it, Kantor and Grotowski were miles away from each other, but for me, as I teach both of them to my students, they remain not only two great Polish artists, but also two authentic human beings who have enriched us because they explored new territories, not just of art, but of human knowledge.



Fig. 1: *Inside the Krzysztofory Gallery, on Szczepańska Street*
(photo: Anca Măniuțiu, July 2011)

Returning to Kantor and the Krzysztofory Gallery, I would like to thank Natalia Zarzecka for that affecting descent into this now alienated kantorian space and for her kindness in answering my questions.

ANCA MĂNIUȚIU: *How was Cricoteka – Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor, as we know it today, born? We know that Kantor himself inaugurated it in 1981, as a “living archive” of his performances, a museum-archive-exhibition meant to house the sets of his performances, or, better said, the theatrical objects, installations and plastic works that Kantor integrated in his performances.*

NATALIA ZARZECKA: To explain what Cricoteka is and what the main goals of the institution have been from the very beginning, I have to start from the specificity of the Cricot 2 Theatre, because Cricoteka was founded for the Cricot 2 Theatre.

The main idea of the foundation of the Cricot 2 was to deny traditional theatre. Kantor was against stiff principles of organization, predetermined plans for repertoire, limited number of rehearsals and imposed number of premieres. Kantor claimed that these conditions do not permit to obtain a real artistic atmosphere, essential for the creation of any artistic performance. This extremely negative way of thinking about traditional theatre came from the period between 1945 and 1955, which Kantor had spent in such institutions as a stage designer; during that time, he prepared stage and costume designs for more than 60 theatre

performances. Kantor's main idea about the Cricot 2 was not to create an institution, he wanted Cricot 2 to be an organism independent of all rules mentioned before and (from today's perspective, we can easily admit that) Kantor reached this aim – Cricot 2 never existed as an institution.



Fig. 2 & 3: Anca Măniuțiu (above) and Natalia Zarzecka (below) inside the Krysztofory Gallery, on Szczepańska Street (photo: Eugen Wohl & Anca Măniuțiu, July 2011)

For the first twenty years, the theatre existed as part of other artistic formations: since its creation in 1955, it was part of The Association of Polish Artists and Designers (ZPAP) and from 1957 till 1980 it was a section of the Krakow Group.

The (second) Krakow Group was set up in 1957 as a continuation of the pre-war avant-garde (first) Krakow Group. The main artists from the group were Jonasz Stern, Kazimierz Mikulski, Maria Jarema, Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski and others. In 1958 the Krakow Group obtained a space, a gallery located in a medieval cellar in the centre of Krakow. It was here, in the space called Krzysztofory Gallery, that all the productions of Cricot 2 from *In a Little Manor House* (1961) and other Witkacy dramas like *The Madman and the Nun* (1963) were shown.

With the performances *The Water-Hen* (1967) and *Lovelies and Dowdies* (1973) the international destiny of Kantor's theatre started (Rome, Paris, Edinburgh etc.), which meant that very often the Krzysztofory Gallery couldn't function normally, as most of the time the space of the gallery was occupied by theatre rehearsals, preparations for the trips etc.; the cohabitation became unbearable, especially after the great success of Tadeusz Kantor's masterpiece *The Dead Class*, in 1975; the number of invitations for tours abroad grew considerably and the situation became really uncomfortable, both for the artists from the Krakow Group and for Kantor. At the end of the 70's, Kantor started to think about a new place dedicated only to Cricot 2 Theatre.

At the end of 1978 he got a proposal to create his new performance in Florence, Italy. Before leaving Krakow, he had looked hard for a place where his theatre could work and exist. In November 1979 Kantor, together with a group of eleven actors, left to Florence. A few weeks after his departure, City authorities made a decision to give two rooms on the first floor and a cellar in a building on Kanonicza Street to Cricot 2 Theatre – the Centre for the Cricot 2 Theatre has been founded there. The first exhibition in the new institution, entitled "Ideas of Cricot 2 Theatre", was shown in January 1980.

During this period, Kantor was working on the new performance *Wielopole*, *Wielopole* in Florence and, at the same time, he was giving instructions for the institution in Krakow. It wasn't so difficult because he decided to found the centre of Cricot 2 in Florence as well. The common goal of both the Krakow and Florentine institutions, later named Cricoteka (from Greek – *θηκη*, *theke* – collection), was to collect the documents concerning Tadeusz Kantor and his theatre activities, as well as to organize and supervise the production of future performances. Kantor claimed that Cricoteka should form a combination of a museum and a research institute, in which the key role would be played by the archives of the Cricot 2 Theatre – organized and selected by the artist himself. After the successful premiere of

Wielopole, Wielopole in June 1980, Kantor came back to Krakow and, a few months later, the Florentine Cricoteka was closed. Since that moment, Kantor dedicated a lot of his attention to the formation and development of the Krakow Cricoteka.



Fig. 4: Entrance to Cricoteka Archives,
Ulica Kanonicza, no. 5
(Photo: Andreea Iacob, July 2011)



Fig. 5: *Kanonicza Street, general view*
(Photo: Andreea Iacob, July 2011)

In the period from 1980 till 1990 the Centre became a supervisor of the production of the performances and tour organizer for the Cricot 2 Theatre, but it was also an institution which was organizing exhibitions, lectures, meetings with the artist. In that decade Kantor created three performances with Cricot 2 Theatre which were shown in many countries, made another two performances, which he named *cricotage*, in France and Italy, conducted several workshops with students in Europe, accomplished new cycles of paintings which were shown in many individual and collective Polish and international exhibitions. Finally, he dedicated himself to reviewing – with the support of Cricoteka – his art.

The Cricoteka collection was designed according to three principles defined by Kantor:

– Firstly, the Archives – documents, books, catalogues, critical texts, pictures, notes, audiovisual materials; lots of materials regarding the times before Cricoteka existed were brought by Kantor from his personal archives; materials documenting the period from 1980 on were entirely collected by Cricoteka.

– Secondly, the Collection of objects including reconstructed objects and other objects and installations conceived for the purpose of the performances; these were to illustrate the mile stones in the history of the Cricot 2 Theatre and Kantor's art. Thanks to that, Cricoteka today is in possession of the biggest collection of Kantor's objects and installations. We own the complete stage sets for the Cricot 2 performances since the period from *The Dead Class* till *Today is My Birthday* and the collection of 24 key objects chosen by Kantor to describe the history of his artistic way. Among these 24 objects, some come directly from the sets of the performances, for example "The Trumpet of the Last Judgment", the cross from *Wielopole* or the "Aneantisising machine" from *In the Little Manor House*; but there are also objects – like "Boy in a Bench", "Children at Their Desks" or "The Classroom-Closed Work" – which are connected with the idea of The Theatre of Death.

– Finally, texts written by Kantor himself in which he re-wrote and re-defined his own creation.

We should say that all this work of summarizing and redefining was made by Kantor with the purpose of leaving the instructions for the future generations on how his art should be shown, especially by Cricoteka.

For two more years after Kantor's death, the last performance of Cricot 2 was presented to the public and, as before, Cricoteka was organizing the tours. However, when Cricot 2 Theatre ended its activity, Cricoteka had to redefine its aims and tasks.

Trying to face new needs, in 1993 the name of the institution was changed to *Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor* and its new goal was to preserve and document the totality of Kantor's achievements, not only his theatre.

A.M.: *How is the Centre structured and organized, what are its objectives and the concrete tasks of the 15 researchers working there? They are 15, are they not? Correct me if I am wrong, but this kind of "living archive" is unique in the world.*

N.Z.: From 1993 Cricoteka's principal aims were:

- organization of the exhibitions popularizing Tadeusz Kantor's art
- preparation and publication of books and video materials on the art and life of Kantor
- documenting and collecting all sorts of documents and information regarding Tadeusz Kantor
- collaboration with institutions and private persons with the purpose of popularizing Tadeusz Kantor's work.

In fact, Cricoteka, which from 1999 is an institution subsidized by Malopolskie Voivodeship and gets the budget for its activities from the regional budget, employs a total of 15 people, but, of course, this number contains all kinds of workers – researchers, administrative assistants, as well as technicians. After leaving Krzysztofory Gallery in 2010 (that was the effect of our investment in the new Museum of Tadeusz Kantor and plans for moving there at the end of 2012), these people work in several groups in 4 places: in the original Cricoteka stationed on Kanonicza Street, in our offices above Krzysztofory Gallery, in Tadeusz Kantor's last atelier situated near the Main Square on Sienna Street and in the storage of Kantor's objects where we preserve the key collection of his works. For a couple of years, some of them were also responsible for programming our activities in the building of the oldest power station in Krakow, obtained by the Cricoteka in 2006. Before beginning construction works for the new location of Cricoteka (at the end of 2009) – that will include also a space for the Museum of Tadeusz Kantor – we decided to start to accustom our guests to the idea of Kantor's art presence there, on the riverside of Vistula. All these people from our team are responsible at the same time for all the projects carried out in collaboration with Cricoteka in other museums, galleries or cultural centres in Poland and abroad. It is easy to imagine how busy this handful of enthusiasts must be.



Fig. 6: *Inside Tadeusz Kantor's last Atelier on Ulica Sienna, no. 7/5* (photo: Anca Măniuțiu, July 2011)

Kantor's main purpose when founding the centre was to preserve his ideas "not in a librarian system, but in the mind and imagination of generations to come". The modest team of Cricoteka, through all its activities, tries to carry out the artist's testimony of "the living archive".

A.M.: *Are there still unedited works of Tadeusz Kantor, besides the ones that have already been published by Professor Krzysztof Pleśniarowicz and Professor Michal Kobialka?*

N.Z.: Yes, for sure, there are still some of his texts which were not edited. Some of them are various versions of the ones already published, just kept in manuscripts at Cricoteka or in private collections, others were printed in fragments only in other languages during many of the artist's travels around the world. It would be a sign of conceit to claim that we have already found every mark of Kantor's more than 50 years-long artistic creation. Undoubtedly, there is still a lot to do about such materials and for many years to come researchers on Kantor will be able to find and explore blank pages in the enormous and complex output of the artist. These are our own experiences from the very latest years of work.

A.M.: *What are the accomplishments of Cricoteka, besides what is immediately visible, the excellent site and the professionalism of the people responsible with public relations?*

N.Z.: I'm sure that the areas you have mentioned still leave room for improvement. I'm also completely aware of many neglected aspects that in many cases arose from the serious financial limitations that Cricoteka has wrestled with in recent years, although this is a common problem to cultural life in this part of Europe. Anyway, I think that we can be quite proud of several undertakings we took up.

The first of them was opening some sections of our archives to all the people interested in Kantor's oeuvre around the world. Not all of them have the possibility to travel to Krakow and do research in our collections. Therefore, the publication of 3 thick volumes of Kantor's texts in Polish (followed by other publishers' translations), or the issuing of 11 DVDs with the recordings of Cricot 2 performances and documentaries about Kantor's life and work can be seen as a chance for basic education and quite effective popularization, as well as an incentive for further research.

The second crucial field of our activity is represented by the complex exhibitions and international projects that we organized or participated in. In this respect, I am thinking mainly about important shows in Florence (2002), Prague (2003), Ljubljana (2004), Warsaw (2005), Lyon and Valence (2006), Zurich (2008), Norwich

(2009) or Tallinn (2011), about conferences and meetings (very often also accompanied by smaller exhibitions or public screenings of films) in Moscow (2005), Seoul (2007) and New York (2009) or, recently, in Krakow, on the 20th anniversary of Kantor's death and 30 years after the establishment of the Cricoteka (2010).

Their influence can hardly be measured, but the large audiences and the incessant interest of European curators in future projects seem to be a proof that they are wanted and inspiring in many ways. And last but not least, I have to mention a local challenge which is the most important and, at the same time, the most risky amongst our tasks, that is creating the Museum of Tadeusz Kantor in Krakow.

A.M.: *Yes, we know that the construction of the new location of the Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor has already begun. This means leaving the historical buildings where Kantor carried on his work and the inauguration of a completely new space. How will Cricoteka preserve its specificity as a place where the presence of the artist and the man Tadeusz Kantor is still strongly felt?*

N.Z.: Well, this process was in fact unavoidable and caused by many factors – artistic, economic and historical. It was Kantor himself who was thinking of a better place for presenting the collection of Cricoteka. At the end of the 80's he tried to obtain the building of an old power station located close to the premises where the first Cricot 2 performances took place (in 1957, in the Artists' Cafe on Lobzowska Street). There, he wanted to elaborate new activities of Cricoteka by – I'm quoting Tadeusz Kantor –

*uniting in its form and function:
the visual sphere /exhibition, collections, reconstructions of stage situations/,
the research and archives sphere /archives, reading room/,
the didactic sphere /lectures, studio workshops, experimental atelier/,
simultaneously leaving space for live artistic events.*

Unfortunately Kantor's plan failed. In some way it is a happy coincidence that after a few attempts, in 2006 Cricoteka obtained from the local authorities the building of the old power station that I have previously mentioned, giving us in fact many more possibilities for the activities mentioned by Kantor.

Keeping the historical buildings became year by year more expensive and at the same time restricted our possibility of development and refreshment of ways of presenting our founder's oeuvre. Making his life and achievements accessible to new generations meant realizing ideas of Cricoteka activities in a much wider scope than it had been possible in the medieval cellars, with very limited space and difficult conditions.

It is sad but true, however, that nothing can replace the spirit of those walls, which were witnesses of Kantor's work. Nevertheless, it was high time to give all living witnesses the chance to be involved in various, more systematically organized, activities, in programming meetings and workshops at the new location of the centre, as well as to release the huge collection of Cricoteka from our storage and let it be presented in a more spectacular way in safe and large spaces, finally available in Kraków.

I also want to add that after opening the new location of Cricoteka and the Museum of Tadeusz Kantor, at the end of 2012 and the beginning of 2013, according to the artist's wish, Cricoteka will still be able to keep his last atelier (from the years 1987-1990) that will remain a witness of the conditions of his work and life and will still be opened to the public.



Fig. 7 & 8: Inside Tadeusz Kantor's last Atelier, on Ulica Sienna, no.7/5
(photo: Anca Măniuțiu, July, 2011)

A.M.: *Can you please describe to us how the new Centre will look and what are the benefits of this new location in comparison with the historical Cricoteka?*

N.Z.: As a consequence of an international architecture competition organized by the Cricoteka in 2006, a project that suggested adapting the old building of the power station and creating a new one united with the historical premises was chosen by the Jury. It was rewarded “for its form clearly inspired by the artistic concepts of Tadeusz Kantor, especially the idea of emballage and the art of conflict, tension, breaking stereotypes and unusual collisions of forms and contents. The project offered a distinct spatial landmark, much needed in this part of the city, a form strongly defining the new panorama of the district” located on the Vistula riverside. Respecting the context of the area, it treats the old building as Kantor’s “object” and respects the postindustrial spirit of the Podgórze district in Kraków.



Fig. 9: *The old power plant of the Podgórze District in Krakow, view from the Vistula River*
(photo: Andreea Iacob, July, 2011)

All the exhibitions spaces administered by Cricoteka until 2010 (the Krzysztofory Gallery, the cellars at the Archive located on Kanonicza Street and the gallery added to Kantor’s atelier on Sienna Street) were about 300 square meters. Located in 3 different places and two of them in cellars, it doesn’t come

as a surprise the fact that they could hardly give us the possibility to show our collection or to create complex exhibitions presenting wider contexts meant to uncover Kantor as one of the major figures of the 20th century art.



Fig. 10: *Visual design for the new location of Cricoteka and the Tadeusz Kantor Museum*
(Design: IQ2 Konsorcjum; Wizja Sp. z o.o.- Stanisław Deńko;
nsMoonStudio Sp. z o.o.- Piotr Nawara, Agnieszka Szultk, Krakow)



Fig. 11: Same as above

Thanks to the investment in the new location of Cricoteka, namely the revitalisation process of the Podgórze power station premises and the erection of a new building, this multifunctional cultural institution will consist of:

– The Museum of Tadeusz Kantor – a long-awaited permanent exhibition of the artist's works. At the moment, Cricoteka houses the largest collection of Kantor's work in Poland and abroad, including its own collection, donations and deposits. So far, it has not been possible to exhibit the entirety or even the majority of the collection in Krakow or anywhere else in Poland.

– A Modern exhibition centre – holding temporary exhibitions in the new premises will allow the presentation of selected aspects of Tadeusz Kantor's art, including exhibits from other museums and galleries. This will make it possible to cooperate with other cultural institutions and curators of particular projects and to present artists from Poland and abroad.

– Theatre and conference centre – multifunctional halls ready for guest performances, theatre workshops, internships and trainings, artistic workshops co-organized and run by groups of students from art schools in Poland and abroad, organization of artistic events also in the outdoor area adapted to the requirements of open-air events (the 600 sq. m. square in front of the building may function as an outdoor stage).

– Modern Centre for the Documentation of History of Theatre and Visual Arts – expanding Cricoteka's archive collection by adding materials concerning the leading trends in the 20th century art and contrasting them with Kantor's art; documentation of current events; establishing a publishing department; digitization of the archives and making them accessible on the Internet.

– Reading room – Library – Bookshop.

I do believe that we will be able to finish the building process before the end of this year and to invite you for opening of the first exhibitions in spring of 2013!

A.M.: *As a conclusion, could you please tell us how do the young artists, who become acquainted with the works of Tadeusz Kantor solely through Cricoteka, relate to his art?*

N.Z.: First of all I must say that I hardly believe that Cricoteka is the only source of their knowledge of Kantor's work! Although the role of the institution founded by the artist cannot be underestimated, I'm sure that Kantor's complex activities in many fields and in many countries left too many tracks to be missed. People interested in arts or theatre, will simply discover them, earlier or later in life, and not only thanks to Cricoteka. His works (mainly paintings) are collected by many important Polish museum and galleries as well as held and exhibited by private collectors here and in France, Germany, Switzerland or Italy, his actions and happenings from the 60's and 70's were widely discussed by the art world of this part of Europe and still

inspire many thanks to the often published documentation on them, his theatre gained him international acclaim in late 70's and 80's. The role of Cricoteka is in some way to help this interest grow, to provide a solid background for what might otherwise be fragmented, dispersed knowledge. Our archives and collection, our publications and the information available here, all represent a great advantage for all those people who were already bitten by the Kantor bug. Exhibitions like *"The Impossible Theatre: Performativity in the Works of Paweł Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kuśmirowski and Artur Żmijewski"* curated by Sabine Folie and Hanna Wróblewska and presented in Kunsthalle Wien, Barbican in London and Zachęta in Warsaw in 2005 and 2006 can be just some of the examples of the inspiring role that Kantor himself played. But our plans for creating the Museum of Tadeusz Kantor are also meant to prevent a risk that after several years might become much more serious. Especially in Poland we realize that for younger generations, which could not hear about Kantor when he was still amongst us, great artistic personalities from the last century – like him – fade or become unrecognized. My impression is that since the foundation of Cricoteka light was shed only on Kantor himself and what we have to try now is to spread his brilliance around. This can only be done by organizing problem exhibitions and programs originating from Kantor, yet mirroring his art in the creation of his contemporaries and successors. His creation is a wonderful material to develop in such kind of activities, since the complexity of his output and the number of links one can draw from it is astonishing. My deep conviction is that we owe this not only to Kantor, but also to the wide public.

A.M.: *Thank you very much!*

ANCA MĂNIUȚIU, PhD, is professor at the Theatre Department of the Faculty of Theatre and Television, Babeş-Bolyai University, Cluj. Her main research field and teaching activity focus on the innovative theatre theories and stage practices of the XXth century European directors, on the contemporary tendencies that emerge in nowadays theatre practices and on the mutual influences between theatre and cinema, since the beginning of cinematography. She published 11 volumes of translations from French, English and Spanish authors, numerous critical essays and three volumes dedicated to the Belgian playwright Michel de Ghelderode, a complex comparative research implying Bakhtin's categories of the carnivalesque, Artaud's „Theatre of Cruelty”, Meyerhold's „scenic grotesque” and „Theatrical Theatre” as well as the plays and manifestoes of the Futurist and Dadaist artists: Carnival and Plague. Theatrical Poetics in the Mirror (2003), Michel de Ghelderode in Search of a Theatrical Theatre (2004) and Death Performance in Michel de Ghelderode's Theatre (2007).

TADEUSZ KANTOR AND YOUNG ROMANIAN AUDIENCES

ANCA MĂNIUȚIU*
EUGEN WOHL**

ABSTRACT. The following material has a double purpose: on the one hand, it briefly describes the events which allowed Polish theatre works to be known to Romanian audiences and, on the other, it presents the result of a writing exercise, conducted with students, alumni and collaborators of the Faculty of Theatre and Television from the Babeș-Bolyai University of Cluj. Based on a short questionnaire specially designed to allow participants to share their impressions on Tadeusz Kantor's works, the purpose of this "experiment" was to see whether Tadeusz Kantor's artistic work appeals to young audiences from Romania, a country in which the Polish artist's legacy is still widely unknown.

Keywords: Tadeusz Kantor, Cricot 2, Theatre of Death, Romanian reception, audience response.

Polish Theatre in Romania: a Brief Overview

During the Communist Regime, one could hardly imagine the possibility of hosting performances created by outstanding European or American artists. The harsh political climate of dictatorship prevented, as in most Eastern European countries, the circulation of artistic works of such groundbreaking artists as Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba or Robert Wilson, to name but a few from the field of performance arts. The contact of Romanian audiences with the works of these artists was only possible after 1989, but it took more than a decade for their art to become known. In recent years, efforts were made to translate their most important writings, to organize events dedicated to their work and, when possible, to invite them to theatre festivals where some of their performances were presented to the public: Eugenio Barba at the International Theatre Festival in Sibiu in 2010 or Robert Wilson at the International Shakespeare Festival in Craiova in 2008 and again, in 2012.

* Professor, PhD, at the Theatre Department of the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, e-mail: anca.maniutiu@yahoo.com

** PhD Student, Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University of Cluj, e-mail: eugenwohl@yahoo.com

The first important initiative of recovery in Performance Arts was represented by the International Seminar *Jerzy Grotowski and the Laboratory Theatre. The Reparation of an Oblivion*, organized in Bucharest by the ACT Theatre and the Académie Expérimentale des Théâtres in Paris, with the support of The Workcenter of Jerzy Grotowski in Pontedera (Italy), the International Center for Contemporary Art in Bucharest and the Cultural Services of the French Embassy in Bucharest. The seminar was honoured by the presence of two of Grotowski's former collaborators, Ludwig Flaszen and Zygmunt Molik, and by outstanding critics: Georges Banu, Monique Borie and Michelle Kokossowski. Held in December 1998, this event marked not only the first Romanian act of cultural "reparation" in the field of theatre, but also the last manifestation dedicated to the Polish artist before he passed away in January 1999. Ten years later, the National Theatre Festival in Bucharest in collaboration with the Polish Cultural Institute in Bucharest commemorated Grotowski by organizing screenings, book releases, exhibitions and conferences.

Tadeusz Kantor posthumous "Romanian journey" is, unfortunately, a delayed one as well, and is represented by a series of events – conferences, exhibitions, screenings of his performances, articles and book translations – organized in recent years with the purpose of bringing his work closer to Romanian audiences. Animated by scholars and cultural managers, they represent necessary and important steps in acknowledging the works of one of the most important artists of the 20th century, known, up to this point, mostly in the academic media or among theatre practitioners.

A few objects and set designs from Tadeusz Kantor's "Theatre of Death" were first presented publicly in Romania in 2009, when the International Theatre Festival of Sibiu, in collaboration with Cricoteka, organized an exhibition dedicated to his work. The following year, in 2010, twenty years after his death, Kantor was celebrated by two of the most prestigious theatre events of the year. The National Theatre Festival in Bucharest invited professor Michal Kobialka for a conference on Kantor's "Theatre of Death", organized a series of screenings with his best known performances and put together an open-air exhibition with photographs from Kantor's performances by Romano Martinis. In Cluj, the "Interferences" Theatre Festival also paid homage to Kantor with a series of screenings of his performances and talks given by professor Georges Banu from Institut d'Etudes Théâtrales Paris III, Sorbonne Nouvelle and professor Nina Kiraly from the University of Budapest.

Another important advancement in facilitating Kantor's reception in Romania was represented by the publication into Romanian – also in 2010 and in collaboration with the National Theatre Festival in Bucharest – of Michal Kobialka's essay *A Journey through Other Spaces. Tadeusz Kantor's theatre*, an achievement made possible by the efforts of Cipriana Petre Mateescu PhD, who translated the book and who had the initiative to invite Michal Kobialka for a conference at the National Theatre Festival in Bucharest. The book was published in the Theatre Book Collection of the Faculty of Theatre and Television, Babeş-Bolyai University of Cluj, edited and coordinated by Professor Anca Măniuțiu PhD.



Fig. 1: Tadeusz Kantor in the courtyard of Cricoteka Archive in Kraków, 1987
(Photo: Daniel Simpson). Courtesy Cricoteka

Without any doubt, there is still much more work that should be done. Very little is known in Romania about Kantor as a visual artist and none of his important writings and manifestos – except for the “Theatre of Death” Manifesto published partially in Georges Banu’s and Mihaela Tonitza-Iordache’s anthology *Arta Teatrului* [The Art of Theatre] – have up to now been translated into Romanian. Acknowledging the problem, however, may be the first step towards finding solutions and Kantor’s impact on future generations of Romanian theatre practitioners and spectators is still to be revealed.



Fig. 2: Same as above

Young Romanian people about Tadeusz Kantor and his theatre. A questionnaire

Tadeusz Kantor's performances, though profoundly personal and anchored in Polish Culture, have managed to impress spectators from all over the world. Critics unanimously spoke about the "universal language" and the emotional power of Kantor's theatre works. But what is the case today, when Kantor's performances can reach people only through video recordings, through images edited after having been selected – in an inspired or less inspired way – by the camera, in the absence of that vibrating, magic force that emanates from a live show? We decided to submit a questionnaire to some young people, mainly students, alumni and collaborators of the Faculty of Theatre and Television from the Babeş-Bolyai University of Cluj.

The purpose of this exercise was to "take the pulse" of a virtual audience response and to determine "spectators" to share their impressions after viewing Kantor's recorded performances. We asked participants to briefly answer four questions regarding their personal experiences as today's „spectators" of Kantor's theatre, the impact it might have had on them and their outlook on Kantor's work. What follows is a selection of the most representative answers from a total of twelve persons to whom the following questionnaire was handed:

1. *Have you heard of Tadeusz Kantor before attending the course in Contemporary Performance Art? If yes, where?*
2. *What was your first impression upon seeing some of Kantor's performances and reading his works?*
3. *What impressed you the most in his artistic creation?*
4. *In two sentences, what would you tell somebody who has never heard of Tadeusz Kantor and would like to know something essential about him?*

"I first heard of Tadeusz Kantor from the books I consulted for the course in History of World Theatre, in my second year of studies. After seeing the recordings of his performances, I discovered an artist which moves naturally through different aesthetic movements, without being 'stuck' in any of them. I was under the impression that Kantor's personal aesthetics is a continuous oscillation between the avant-gardes, Dada influences, Bauhaus, Constructivism, Expressionism and Surrealism, impregnated with techniques of happenings, visual arts and the art of the object. I immediately understood that his performances, especially *The Dead Class* and *Wielopole, Wielopole*, were created and transposed in a universal sphere, way beyond their Polish immediacy, and that in essence, his work emphasizes the tragedy of human beings, tormented by their own existence, in a decaying world.

I was especially drawn to his happenings or *emballages*, rituals without symbolism, in which the act of wrapping and hiding the forms had the purpose of emphasizing the rough material from which those objects were made. By stripping them of their recognizable features, they lose meaning and utility. Kantor's happenings do not add multiple layers of meaning to what is immediately visible, instead they *diminish, reduce*

meaning in order to reach the pure objectivity of the objects. He is an artist who destroys illusion and digs deep into the core of reality, towards the void where reality doesn't yet have a shape. The disposable, poor object, lacking any function or purpose, withdrawn from daily use, becomes a pure, autonomous element which helps the artist create an artistic reality characterized by total freedom, in which the nothing is more concrete and more important than any form.

As an artist of memory, Kantor's theatre expresses the fears and anxieties of this world. By confronting the memory, the shadows of the past and death, he constructs a theatre of the essence, which, paradoxically, is not a work about death or dying, but one that metaphorically transforms death in a form of life, art and memory." **(Ozana Budău, B.A. in Theatre Studies, PhD Student, Faculty of Theatre and Television, BBU Cluj)**

"I first read of Tadeusz Kantor in Encyclopedia Britannica and, since I haven't seen any of Kantor's performances live, my answers will inevitably refer to performances reconstructed from screenings, catalogues, an encounter with his objects and set designs and discussions. After seeing recordings of his performances for the first time, I remember saying to myself 'Hmmm...complicated'.

I am still intrigued by the oscillation between intuitive and rational, poetical and grotesque and I was most impressed by the atmosphere of these performances, by their extraordinary capacity to express something universal (or at least Pan-European). I truly believe that Kantor's theatrical work is universal – not in a realistic system of reference, but at an unconscious level – and I am absolutely convinced that they would still have an enormous success today.

If I were to speak of Kantor in a few words, I would say that he was a great European Theatre director whose work spoke a great deal about stupidity and despair. If you want to witness something intelligent and you need material for your dreams, see any of Tadeusz Kantor's performances." **(Rareş Crăiuţ, executive manager, Raţiu Romania Foundation, B.A. in Theatre Studies, Faculty of Theatre and Television, BBU Cluj)**

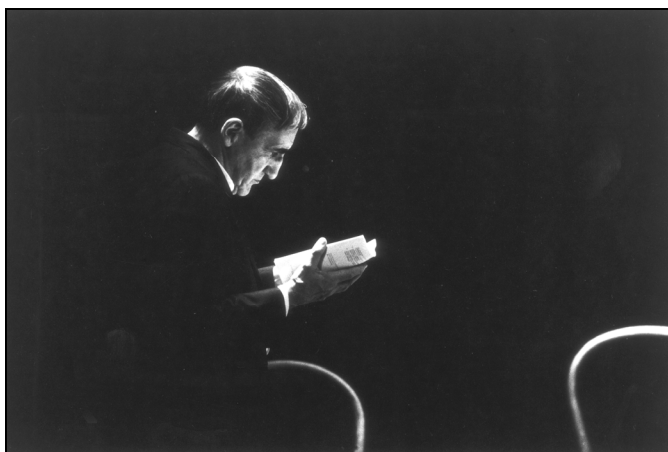


Fig. 3: Tadeusz Kantor in Milan, unknown photographer. Courtesy Cricoteka

"I discovered Tadeusz Kantor in 2010, on the occasion of the National Theatre Festival in Bucharest, when Michal Kobialka held a conference about 'The Theatre of Death'.

The first word that comes to mind when I think of Kantor is strangeness. Like any encounter with a great artist, it was first necessary to decypher the 'alphabet' of his art, in order to understand that, in fact, strangeness is an essential component of his theatre.

For me, *The Dead Class* will always hold the highest position in my memory as a future theatre specialist. I think it is difficult for a director to exhibit his theatre poetics and, at the same time, manage to stir such strong, almost visceral, emotions in the spectator. We often admire a theatre director's work only on a rational level, captivated by the way he or she presents certain concepts, and we are rarely given the chance to experience emotions. *The Dead Class* impressed me through its unique combination of dramatism and grotesque humor, humanity and dehumanization, all gathered in one gripping image: an old man who carries the burden of his dead childhood on his back.

I think the most important thing one needs to know about Kantor is that he was the artist who demonstrated that the theatre can be a medium of continuous experiment, a field where subjectivity can freely express itself. I would recommend anyone to see *The Dead Class* in order to understand the creative dimension a demiurge-director can reach when he aims at reconstructing an entire world." (Irina Iacob, 3rd year student in Theatre Studies, Faculty of Theatre and Television, BBU Cluj)

"My mother, who is an actress, was the first to speak to me about Tadeusz Kantor and she referred to him as of someone who had overturned the stereotypy of traditionalist theatre. Upon attending the course in Contemporary Performance I had the opportunity to know his creation in detail. Seeing some recordings of his performances I was left with the impression that he conducts a music only he can hear, and which his actors intuitively follow in order to respect his desire of breaking with the mimetic rendition of reality. *The Dead Class* remains my favorite performance due to its theme, 'the impossible return to childhood', because only a person who is still in touch with his inner child wants to go back in time. I am fascinated by Kantor's total immersion in his performances, by his theatre aesthetics, by his commitment to art – he truly deserved a theatre of his own!" (Mara Hașa, 3rd year student, Theatre Studies, Faculty of Theatre and Television, BBU Cluj)

"I owe my first encounter with Tadeusz Kantor's theatre to Eugen Wohl who gave me a DVD with his performances to watch as a prerequisite for attending a seminar on Kantor. If I am to think about my first impressions upon seeing the performances, the necessity to watch them again appears as essential. I find it is crucial to revisit them as the temporal dimension (especially the past) represents an important segment of his theatre. I will however say that in my case, the 'pleasure' of seeing them derived from the meta-theatrical sequences and from the artist's denouncement of theatrical conventions. An equally strong impact results (for spectators and readers alike) from the manipulation of fiction and fictionality.

Kantor's performances give you the impression of participating in a fragment of history that is relived and not rewritten. If it is true – as Joyce puts it – that History is a nightmare from which we cannot awake, then Tadeusz Kantor's theatre renders the awful dream of not being able to intervene in historical (dis)order." (Elena Păcurar, PhD, Teaching Assistant, Faculty of Letters, BBU Cluj)

ANCA MĂNIUȚIU, PhD, is professor at the Theatre Department of the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj. Her main research field and teaching activity focus on the innovative theatre theories and stage practices of the XXth century European directors, on the contemporary tendencies that emerge in nowadays theatre practices and on the mutual influences between theatre and cinema, since the beginning of cinematography. She published 11 volumes of translations from French, English and Spanish authors, numerous critical essays and three volumes dedicated to the Belgian playwright Michel de Ghelderode, a complex comparative research implying Bakhtin's categories of the carnivalesque, Artaud's „Theatre of Cruelty”, Meyerhold's „scenic grotesque” and „Theatrical Theatre” as well as the plays and manifestoes of the Futurist and Dadaist artists: Carnival and Plague. Theatrical Poetics in the Mirror (2003), Michel de Ghelderode in Search of a Theatrical Theatre (2004) and Death Performance in Michel de Ghelderode's Theatre (2007).

EUGEN WOHL is a young theatre critic (IATC member) whose professional activities include collaborations with several cultural publications and translation of contemporary plays from English to Romanian. He has a BA degree in English and Romanian literature and language, a BA and MA in Theatre Studies, from the “Babeș-Bolyai” University, Cluj Napoca. He is currently conducting his Ph.D. studies, with a thesis on Ion D. Sîrbu's writings.

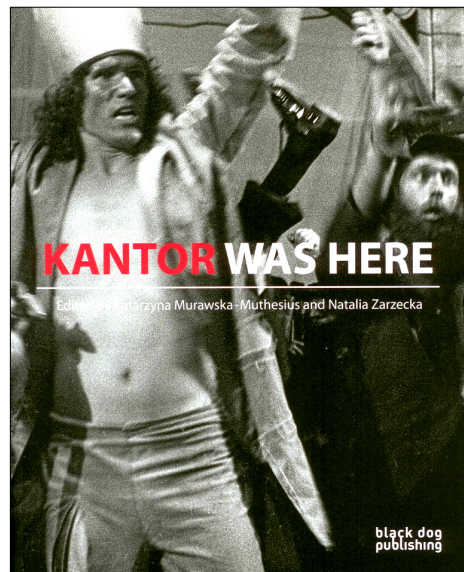
PERFORMANCE, FILM AND BOOK REVIEWS

KANTOR WAS HERE

**Katharzyna Murawska-Muthesius, Natalia Zarzecka (editors),
Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain,
London, Black Dog Publishing, 2011**

Written in partnership with (and as a result of) the exhibition *An Impossible Journey: the Art and Theatre of Tadeusz Kantor* and the symposium *Kantor was here*, both held in 2009 at the Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia, Norwich, the book represents a “collage of memories, interviews, newly unveiled archival material, as well as new critical approaches to Kantor’s art” (p. 9), gathered by Katharzyna Murawska-Muthesius and Natalia Zarzecka with the purpose of investigating both the traces left by Tadeusz Kantor’s works on British culture and the impact of the latter on Kantor’s artistic journey. “Kantor was here”, in all appearances a simple statement, is in fact the expression of certainty: Kantor’s contact with the British artistic world contributed significantly to his international fame and recognition, but, at the same time, his presence in Great Britain undeniably left its mark on British culture.

The book, excellently designed and filled with high-quality photographs which accompany the articles, essays and interviews, is divided into two sections, homogeneously brought together to offer an extensive and totalizing approach to Kantor’s “multi-dimensional oeuvre, often neglected in the Anglophone literature, which mostly celebrates Kantor as the man of theatre” (p. 10).



Kantor and Cricot 2 Theatre in the UK

Assembling “texts of the most eminent British curators, critics and scholars (...) who had worked with Kantor early on, and subsequently became the top players of the British art world” (p. 9), the first section of the book is both a retrospective journey into the realm of memories, as contributors recollect their encounters and experiences with Kantor and his troupe, and an analysis of traces left

by artist's repeated visits to the UK, either to accompany the productions of the Cricot 2 theatre, or to prepare exhibitions of his plastic works.

The materials are organized chronologically, thus the first essay of the book "Tadeusz Kantor and his friends in the UK" belongs to Wiesław Borowski, the man who introduced Kantor's work to the British public and facilitated Cricot 2 Theatre's first trip to Britain, with the production of Witkiewicz' *The Water hen*, at the Edinburgh Festival Fringe in 1972. A long time friend of Kantor's and, at the time, curator of the Foksal Gallery in Warsaw, Borowski introduces to the readers the people who made Kantor's journeys to the UK possible, and "to whom both Kantor and the Cricot 2 Theatre owe a very great deal" (p. 25). The article evokes Tadeusz Kantor's encounters with Richard Demarco, "the first and most crucial figure to introduce Kantor and his theatre to the British world" (p. 25), Sandy Nairne, Director of The National Portrait Gallery, "the only British actor who performed in the Cricot 2 theatre" (p. 25), the famed artist Joseph Beuys and the art critic Caroline Tisdall (who arranged the meeting between Beuys and Kantor), Erica Bolton and David Gothard who were the ones to prepare the London tour of Kantor's performances and whose "relationship with Kantor and his team were not only professional, but also deeply personal" (p. 26), Nicholas Serota, who organized an exhibition of Kantor's *Emballages* in 1976, and Marion Boyars, George Hyde and Mariusz Tchorek, the editor and the translators of the script of *Wielopole, Wielopole*, published in 1990.

The following two essays focus on Kantor's presence at the 1972 and 1973 Edinburgh festivals, the director's encounters with other artistic personalities and the personal experiences of the authors in collaborating with

Kantor. Richard Demarco's essay "Tadeusz Kantor's Cricot 2 Theatre at the Edinburgh Festival" discusses the presence of Tadeusz Kantor's installation *A Demarcation line* within the *Atelier 72*, an exhibition organized by the Demarco for the Official Edinburgh Festival, as "the third part of an exhibition programme designed over a period of the four years, 1970, 1971, 1972 and 1973, to focus attention on the impact of the Cold War on the artists imprisoned behind the Iron Curtain" (p. 33). In the next essay, "Learning from life", Sandy Nairne recalls his experience as a volunteer student in the organizing of *Atelier 72* and, the next year, as a performer in *Lovelies and Dowdies* at the Poorhouse, and speaks of his encounter with Tadeusz Kantor, an "extraordinary experience" as "Kantor's work was influential on all those that encountered it – paving the way for new ideas in performance, and encouraging visual spectacle to be given greater emphasis in contemporary theatrical work" (p. 43).

After Jo Melvin's interesting selection of photographs entitled "Kantor in Edinburgh in the photographs of Ian Knox", the journey on Kantor's footsteps continues and Richard Cough now takes us to Cardiff where, in September 1976, *The Dead Class* was performed for two nights at Sherman Theatre. Cough's is also a sentimental recollection of his presence as an audience member of both presentations, who was fascinated by the performance from its very beginning – "In five minutes all my previous months of reading Kleist, Craig and Artaud, all my attempts to understand, to comprehend and imagine in tangible ways what these visionaries had foreseen, was illuminated, made real, made manifest before my very eyes - lo and behold..." (p. 59) – and for whom this "formative theatre experience" has turned into "a guiding force (...) functioning as both compass and grail, offering both orientation and wayward pursuit" (p. 59).

Kantor's "last stop" in Britain was in London, a city which he and his troupe visited on three occasions. In 1976, Cricot 2 theatre presented *The Dead Class* at Riverside Studios, while simultaneously The Whitechapel Gallery exhibited part of his work. In an interview with Katarzyna Murawska-Mutheius, Nicholas Serota, appointed Director of Whitechapel in 1976, discusses the circumstances that led to the organization of that exhibition "which focused really on two aspects: first of all, the concept of the *emballage*, and then, secondly, *The Dead Class*", with the purpose of showing "that Kantor as a director had a counterpart in Kantor as maker of objects, so that the strength of the *mise-en-scène* in his theatrical productions depended in part on his commitment and engagement as an artist" (p. 63).

In his "Kantor at Riverside Studios", David Gothard sets out "to stress the significance of Kantor, long overdue, in bridging the gap between contemporary arts and performance, a world he inhabited with Artaud, Edward Gordon Craig and Samuel Beckett" (p. 69). At the same time, Kantor's presence in London at the Riverside Studios becomes a symbolical image of the strong bond existing between the artist and his British friends and collaborators. The history of Riverside Studios and Tadeusz Kantor's London odyssey are deeply interwoven because both the theatrical career of this place, previously a BBC studio, and Kantor's international acclaim began in 1976 with the presentation of *The Dead Class*, the moment when "Kantor abroad, London and its rich consequences of productions and press, my own life, and the birth of a great London arts forum, lasting for a decade, were all ignited" (p. 73). In 1980, the Riverside Studios hosted *Wielopole*, *Wielopole* and an exhibition of Kantor's work, and in 1982, Kantor was present here for a third and last time to support Riverside at a moment when it was struggling with financial difficulties and was on the verge of closing.

This commemorative first part of the book ends with Krzysztof Cieszkowski's article "Tadeusz Kantor: Theatre as Theatre", in which the author talks about his encounter with Kantor in 1980 in London and offers excerpts of the interview taken to Kantor on that occasion, "an unforgettable 45 minute conversation" (p. 86), and with Jo Melvin's second selection of photographs "Kantor in London: From David Gothard's Archives".

Kantor in Britain today

The second section of the book, dedicated to the exhibition *An Impossible Journey* and the *Kantor was here* symposium organized in Norwich by the Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia, is opened by George Hyde's essay "Kantor and the art of immaturity". Aware that "great artists inevitably tell the truth about their age" (p. 102), Hyde discusses Kantor's work in the socio-political context of Communist rule in Poland, a medium – "likened by Poles themselves to Alice's Wonderland, where nothing was what it seemed and a constant unfathomable process of metamorphosis went on" (p. 102) – which the author was all too familiar with from his teaching experience there, concluding that "Kantor's tragicomic vision of Polish reality was nurtured by Communism, but artistically owed nothing to it. In the end it is more useful to invoke psychological theories like Lacan's and Piaget's as interpretative keys to his work, rather than anything socio-political" (p. 109).

After a brief introduction by Jonathan Halloway, Amanda Geinter's "Exhibiting Kantor" details the challenges the curators faced in organizing the exhibition, its all-encompassing idea and design – "We wanted an installation that would seduce, surprise and sometimes disorientate. We wanted something of the studio, the theatre and the cellar, something of a journey with a sense of labyrinth that

would lead the viewer on, in terms concealing and revealing the works on show" (p. 117) – as well as the best method to "provide an audience unfamiliar with Kantor's work with enough information to decipher his objects and images and to understand the broader political context of their production" (p. 119).

The analysis of the exhibition ends with Veronika Sekules' "Kantor in Norwich", an article that focuses on the "talk series, performance events for the gallery's monthly Late Shift, creative projects with artists and communities and academic symposia" which represented the educational project surrounding the exhibition, "a combination of academic and informal learning", whose purpose was "to activate interest, engagement and the desire to learn more" (p. 121) about Kantor's art.

Starting from the just premise that "Kantor's painting is an essential source of his creativity, informing his absurdist theatre" (p. 129), Sarah Wilson's essay "Kantor's art from Informel to Installation" analyses Tadeusz Kantor's artistic path from his 1947 *Spatial forms* to his 1960's *emballages*. She presents the influences on his art, his artistic beliefs and the relation with other artists of his generation, all of which determined Kantor's work to move "from an *Informel* painting towards *emballage*, via an incorporation of props into the canvas – or an unfolding of the canvas into costume, covering, stage drapes" (p. 133), and which demonstrate "Kantor's overt and continuing dialogue with the art world" (p. 137).

In the late 60's, Kantor takes his artistic work a step forward, experimenting with happenings, a format which, according to Klara Kemp-Welch's essay "Emancipation and Day-

dreams: Kantor's happenings", "offered new possibilities for expanding his existing strategy of annexation, incorporating found persons, objects and social conventions into a new, and potentially free, situation" (p. 141). The author discusses Kantor's happenings, from *The Dividing Line* (1965) to the *Panoramic Sea Happening* (1967) and the transition to the "Theatre of the Impossible", perceived as "in-between spaces", or "daydreams" in Kantor's words, borderline places "in which the imagination is free to roam – between sleep and wakefulness" (p. 144).

Jo Melvin's "The Living Archive, the Death of Rubbish and the Aesthetics of the Dustbin", "an archival journey through Peter Townsend's editorial papers of the British art magazine *Studio International*" (p. 149) and Noel Witts' article "Kantor in the UK", "a chronological account of the reception of Kantor's work in the UK" (p. 159), constitute the final two contributions to this admirable book.

A valuable tool for anyone interested in Kantor's theatre, *Kantor was here* is a splendid "group portrait" with the artist and his British friends then and now. It is very difficult not to get caught up in its fast paced-rhythm and impossible to leave it out of your hands! It is at the same time a tender tale of a historic journey and an in-depth analysis of Tadeusz Kantor's everlasting legacy. It is definitely a book for each and every one of us, "dear readers", as one author playfully addresses us, to discover.

Eugen WOHL*

* PhD Student, Faculty of Letters, Babeş-Bolyai University of Cluj, e-mail: eugenwohl@yahoo.com

THE ILLUSTRATED CHRONOLOGY OF TRANSYLVANIAN HOLLYWOOD

Balogh Gyöngyi, Zágoni Bálint. *A Kolozsvári filmgyártás képes története 1913-tól 1920-ig (The Illustrated History of Film Production in Cluj-Napoca from 1913 until 1920)*. Kolozsvár: Filmet Egység/Magyar Nemzeti Filmarchivum, 2009

The Hungarian history of cinema has long been the object of study for scholars interested in the dynamic of the seventh art within Europe. The translation into English of the classical *Word and Image* (Corvina Press, 1968) by Nemeskürty István has also encouraged a foreign focus on the subject, so that John Cunningham later dedicated a complex research to a film industry that had blossomed from the very first stage of the motion pictures, while Charles Drazin, James C. Robertson or Miguel A.

Fidalgo grasped the early Hungarian years in the biographies dedicated to the careers of worldwide renowned directors. Against the culturally flourishing capital of Budapest, it was the region of Transylvania and more precisely the city of Kolozsvár/Klausenburg/Cluj (nowadays Cluj-Napoca) that became the epicenter of Hungarian silent film production in the first decades of the 20th century. The loss of this land in favor of Romania, dictated by the 1920 post-World War Treaty of Trianon, has ever since determined a dominance of Hungarian language local silent film history studies published on Romanian territory, conducted mainly by Jordáky Lajos.



The young generation of Hungarian speaking film researchers of Cluj-Napoca is represented by film director Zágoni Bálint who last year transferred on screen his earlier inquiry on Transylvanian silent cinema in the documentary *Janovics Jenő, a magyar Pathé (Janovics Jenő, the Hungarian Pathé)*. His earlier printed project *A Kolozsvári filmgyártás képes története 1913-tól 1920-ig (The Illustrated History of Film Production in Cluj-Napoca from 1913 until 1920)* bridges over the borders of the two

countries confronting the local document preservation concern on the matter with the consistent contribution the Hungarian archives offer, enabled by a partnership with Balogh Gyöngyi from the Hungarian National Film Archive. The elegant album ventures into almost a decade of enthusiastic production of silent films in Cluj-Napoca, with explanatory support of the illustrated events extracted from the press of the time and correlated mostly with memoirs of the artists involved in the events.

The starting point of this chronology stretches the time framing indicated in the title back to the inauguration of the first permanent cinemas of Cluj-Napoca, remembered in the

few photos of this album reproduced by courtesy of private collectors. The first cinema, named Apollo, marked a decade from the 1896 first projection of motion pictures in the town, and this delay is not a reflection of the absence of potential audiences, but represents the consequence of much more practical causes namely the late connection of the city to the regional electric network. As an additional proof of the excitement of movie goers stands the opening of a second such establishment, the Urania, only a year later, with the two cinemas functioning simultaneously. Soon visionary theatre director Janovics Jenő made his summer theatre Szinkör (having 1200 seats) available to cinematographic events, thus recognizing the potential of the new emerging art. It would be the beginning of a prodigious local film industry built by him.

No later than 1913, enthusiastic posters advertise the premiere of what represents the first worldwide successful Hungarian film *Sárga csikó* (*The Yellow Foe/The Secret of the Blind Man*). Rare photos, like the one of French director Felix Vanly together with screenwriter and producer Janovics Jenő taken on set, and stills extracted from the movie reenact the adaptation for screen of the old Hungarian tragedy. However, it is a simple illustration of the curios locals crowded on the banks of Someş River that unconsciously carries the shadow of the grim drowning of actress Imre Erzi during filming. This occurred before the eyes of hundreds of men and women that stood motionless under the effect of an ill-interpreted story convention. Nevertheless, the production would continue and 137 copies reached far corners of the globe, even Japan, and it is to this particular one that we owe the survival of this blockbuster of its time.

The series of screen adaptations focused next on the drama by Katona József, entitled *Bánk Bán* (*Ban Bánk*). This first Hungarian

historical film reunited an outstanding cast formed by renowned theatre actors, including, among others, Szentgyörgyi István, the multi-talented Janovics and Várkonyi Mihály. The latter eventually headed to Hollywood where he built a career under the name of Victor Varconi. But it would be the director Kertész Mihály who would conquer the world of cinema, alongside fellow director Korda Sándor. Featured individual portraits of the two figures count the heights in the careers and the rich legacy we nowadays associate to the names Michael Curtiz and Alexander Korda. The former would leave Cluj-Napoca first in favour of Vienna, but it was in Hollywood where he would become a star director at Warners, making more than 100 pictures. The latter has been named by one of his biographers "Britain's only movie mogul". His extravagant film productions and the ambition to build a film studio that rivalled Hollywood had been only complemented by the guidance to stardom of actors such as Vivien Leigh.

The key role of Janovics Jenő in the professional ascension of Curtiz and Korda is not to be undermined. He was the one to fully credit these emerging talents, inexperienced and sometimes rejected openly by the actors, as was the case of Korda, and had total managerial control extending over as far as the technical support of the local film production. The outburst of the First World War forced the withdrawal of Pathé, opening complex perspectives for Janovics who in 1915 signed a deal with the Projectograph Company in Budapest, thus building the first film production studio of Cluj-Napoca, which was given the name Proja. After experiencing film acting and screenwriting, it was time for him to approach directing under the shield of his renamed company Corvin that would soon get the third version of its name, Transylvania. One of the main values of this illustrated history

stands in the careful and detailed coverage of this flourishing film production period on two equally significant levels, the visual and the written testimonies of the era. Not only that forever lost films are able to retell their stories, but the reader can approach a forgotten aspect such as their posters with the encapsulated marketing strategies. The complementary texts gather emotional press evidence of their impact, mirroring the energies that animated an industry equally focused on local consume and on export in countries of the Austro-Hungarian Empire, deprived by war of the western films they were used to consume.

Complete with a gallery of all the actors and with an index of the silent films produced between 1913-1920, with titles translated into Romanian and English, this album put together by Zágoni and Balogh stands, despite the language barrier, as an open invitation into the rich cultural history of the city and, at the same time, as an additional argument and support towards its further investigation, by

opening several directions of study for scholars, including Romanian speaking researchers, such as the author of this review. With no requisition intended behind such an investigation, an attempt to follow the footsteps of local personalities, unknown to the Romanian general public of Transylvania, would stand as a tribute and as a proof of the multicultural development that has been dominating this region. The historical background has doubtlessly guided the becoming of the silent film industry of Cluj-Napoca. Its proportions are best translated into figures as the almost unbelievable peak of a total of 19 films produced per year, reached in 1916. But it was the sheer talent of the protagonists that credited this episode with all the grandeur of famed world studios. Janovics Jenő, the mastermind behind it, marked the city as the launch pad for the careers of directors and actors that shaped the history of world cinema.

Delia ENYEDI*

* PhD student at the Faculty of Theatre and Television, UBB Cluj-Napoca, e-mail: delia.enyedi@yahoo.com