

O TEATRO DE TADEUZ KANTOR: entre historia e memoria

Theatre of Tadeusz Kantor:
between history and memory

Klaudiusz Świącicki
Adam Mickiewicz University in Poznań¹

Tradução:
Agnieszka Tokarczuk
Guilherme Schulze

Resumo: Tadeusz Kantor foi um artista conhecido por sua sensibilidade ao impacto da história, particularmente desde meados dos anos 1970, a era do Teatro da Morte. Em meu artigo, procuro explorar o *theatrum mortis* de Kantor a partir da perspectiva de “lugares de memória”, como definido por Pierre Nora. Vou ilustrar a questão, demonstrando como a memória do passado de duas localidades no interior da Galícia como Wielopole Skrzyńskie e Tarnów, funciona no teatro de Kantor.

Palavras-chave: “A Classe Morta”, “Wielopole, Wielopole”, placas de memória

Summary: Tadeusz Kantor was an artist noted for his sensitivity to the impact of history, particularly since the mid-1970s, the era of the Theatre of Death. In my article I seek to explore Kantor’s *theatrum mortis* from the perspective of ‘memory places’, as defined by Pierre Nora. I shall illustrate the issue by demonstrating how the memory of the past of two localities within the Galician interior, that is to say Wielopole Skrzyńskie and Tarnów, function in Kantor’s theatre.

Key words: “The Dead Class”, “Wielopole, Wielopole”, plates of memory

1 Faculty of Geographical and Geological Science - Tourism and Recreation Department.

O fenômeno de Galícia no trabalho de Kantor

Fundada em 1772 com a Primeira Partilha da Polônia, o Reino de Galícia e Lodomeria é um nome histórico das terras da Monarquia de Habsburgo com capital em Lviv. Tornou-se popularmente conhecida como Galícia. Hoje, o território da Galícia ocupa o sul da Polônia e o oeste da Ucrânia. Para poloneses e ucranianos, o século XIX na Galícia foi uma época significativa para a formação de sua moderna identidade nacional.

As relações de Tadeusz Kantor com a Galícia são múltiplas. Em primeiro lugar, elas são de natureza biográfica. O artista nasceu em 6 de abril de 1915 em Wielopole Skrzyńskie. Como lembrou anos mais tarde em uma longa entrevista conduzida por Wiesław Borowski, um dos fundadores da Galeria Foksal em Varsóvia, grande contribuidora à arte moderna:

Era uma aldeia pequena e típica no leste, com uma grande praça do mercado e algumas ruas miseráveis. Na praça do mercado, havia um santuário de um santo para católicos piedosos e um poço, onde os casamentos judaicos ocorriam, na maioria das vezes durante a lua cheia. De um lado uma igreja, um presbitério e um cemitério; no outro – uma sinagoga, estreitas ruas judaicas e outro cemitério, um pouco diferente do católico.

Ambos os lados viviam em simbiose pacífica.

As cerimônias católicas eram espetaculares – procissões, banners, trajes coloridos,

camponeses... O outro lado da praça do mercado via ritos misteriosos, canções fantásticas e orações, gabardines negras, chapéus de raposa, castiçais, rabis, crianças gritando. Além de sua vida mundana cotidiana, a cidade estava destinada à eternidade. (BOROWSKI 1982, 18-19)

Essa descrição da cidade nos permite localizar a narrativa da Galícia de Tadeusz Kantor. Dois outros pontos no mapa da região, também são de extrema importância. Em 1924, Kantor mudou-se para Tarnów em companhia de sua mãe, Helena Kantor¹, e sua irmã de dois anos, Zofia. Tendo se formado em uma escola primária em Tarnów, Tadeusz Kantor começou o Ginásio Kazimierz Brodziński no ano seguinte. Na década de 1920, a escola era notável pela educação clássica que fornecia, e, como tal, deixou uma impressão duradoura sobre a personalidade do artista. As obras de Kantor, particularmente aquelas da juventude (anos de ocupação) e, mais tarde (depois de 1975), contêm referências óbvias à antiga tradição cultural.

Tendo passado seu exame de admissão, o futuro artista e sua mãe mudaram-se para Cracóvia que se tornou o lugar de Kantor na terra; um lar para onde retornava depois de suas frequentes viagens artísticas. Apesar de muitas vezes, Kantor lamentar-se com relação à Cracóvia, notadamente devido à atmosfera de mal-entendidos e falta de apreciação de seu gênio criativo, a cidade, no entanto, veio a ser sua Ítaca. Por instigação de sua família, no outono de 1933, Tadeusz Kantor se matriculou na Faculdade de Direito e Administração da Universidade Jagiellonian, uma escolha que se mostrou errada e totalmente inadequada à sua personalidade e temperamento. Sem

¹ Nascida Helena Berger.

surpresa, Kantor renunciou de tornar-se um advogado depois de apenas algumas semanas de estudo, para freqüentar a Escola Privada Livre de Pintura e Desenhos Ludwika Mehofferowa, dirigida por Zbigniew Pronaszko, um pintor, escultor, um dos fundadores do teatro Cricot pré-guerra. Um ano mais tarde, Kantor tomou uma decisão repentina e matriculou-se na Faculdade de Pintura da Academia de Belas Artes da Cracóvia, para fazer seu exame final com Karol Frycz já sob ocupação nazista, em 12 de dezembro de 1939. Na Cracóvia ocupada, Kantor tornou-se um dos mais notáveis animadores da vida cultural da cidade. Por sua iniciativa, estabeleceu-se ali, o vanguardista Teatro Independente Subterrâneo. Depois de 1945, Tadeusz Kantor começou a trabalhar como designer de cenários nos teatros dramáticos da cidade e foi comissionado em importantes exposições de pintura moderna do pós-guerra: duas exposições do Grupo de Jovens Artistas (1945 e 1946) e a Primeira Exposição Nacional de Arte Moderna (1948). Foi contratado como professor em duas academias de arte na Cracóvia: a Faculdade de Belas Artes (1947-1946) e a Academia de Belas Artes (1967-1969). No Outono de 1955, aproveitando os primeiros sinais do degelo cultural após a morte de Stalin, Kantor fundou o grupo teatral Cricot 2, em parceria com Maria Jaremińska e Kazimierz Mikulski. Em Dezembro do mesmo ano, ao lado de Tadeusz Brzozowski, Maria Jaremińska, Jadwiga Maziarska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Erna Rosenstein, Jerzy Skarżyński e Jonasz Stern, participou da Exposição dos Nove Pintores. Apresentada na Casa dos Artistas de Cracóvia, a exposição tornou-se amplamente reconhecida como o início do II Grupo de Cracóvia, uma das

mais importantes formações polonesas de vanguarda do pós-guerra. Em 1958, após a morte de Jaremińska, patrocinadora e mentora artística, o Cricot 2 tornou-se o teatro autoral de Tadeusz Kantor. Como artista do mundo, Kantor peregrinou por vários países da Europa, Ásia, Américas e Austrália, sempre retornando à Cracóvia. Lá, nas muralhas medievais do Palácio da Rua Kanoniczna número 5, há poucas centenas de metros da morada histórica dos reis polacos, na Cricoteka, o Centro e Arquivos do Teatro Cricot 2 inaugurou suas atividades em janeiro de 1980. Nessa década, o atelier do artista foi estabelecido no sótão do edifício da rua Sienna. Tadeusz Kantor morreu na Cracóvia em 8 de Dezembro de 1990.

É evidente que a biografia de Tadeusz Kantor está inextricavelmente ligada à Galícia. Nessa terra ele nasceu, cresceu e trabalhou. Wielopole Skrzyńskie e Tarnów são lugares de sua infância e período escolar. Em 1932, em Lviv, antiga capital da Galícia, Kantor, ainda aluno do ensino médio, supostamente viu a aclamada encenação do drama nacional polonês “Forefather’s Eve”, dirigido por Leon Schiller. É incerto, contudo se Tadeusz Kantor realmente retornou ao conceito de encenar este drama de Adam Mickiewicz. Uma visão romântica do rito de convocar o passado para o palco, passou a ser um dos componentes que constituem o Teatro da Morte de Kantor. Cracóvia, para onde sempre retornava depois para com suas peregrinações globais, tornou-se seu universo, o centro de sua vida e criação artística. “A Acrópole Polonesa” afetou fundamentalmente a poética de sua obra, em cuja história, a tradição cultural e a vanguarda estavam todas ligadas umas às outras.

O fenômeno histórico e cultural da Galícia foi invariavelmente incorporado à sua obra, tornando-se um dos elementos essenciais constituintes de seu Teatro da Morte. As camadas de memória da Galícia foram mais exploradas em suas peças “A Classe Morta” (1975) e “Wielopole, Wielopole” (1980).

O Teatro da Morte como um lugar da memória

Em meados da década de 1970 assistiu-se à reavaliação do discurso da memória nas ciências históricas, em grande parte inspirado pelos intelectuais franceses, como o filósofo hermenêutico Paul Ricoeur, o sociólogo-estruturalista Roland Barthes e dois historiadores: Jacques Le Goff e Pierre Nora. As transformações na civilização da modernidade tardia provocaram o fim de uma “comunidade da memória”, com a consequente ruptura da continuidade da transmissão da tradição. Nora é de opinião que na França, o que isso está relacionado com o desaparecimento das comunidades rurais tradicionais, somado a reavaliação da abordagem sobre a herança republicana, constituindo a consciência nacional francesa. A consolidação dos fundamentos políticos da Quinta República sob o Presidente Charles de Gaulle, restaurou o equilíbrio entre as tradições revolucionária e monarquista. As mudanças culturais do final dos anos 60 e 70, levaram a sociedade francesa, unificada em torno da ideia de uma república, ao discurso sobre herança e à exploração de algumas questões estranhas até então, marginalizadas no debate popular. Os problemas mais importantes incluíam o imperialismo colonial, os crimes cometidos por soldados franceses durante as guerras no Vietnã e na Argélia, o antissemitismo ou a aceitação francesa

do governo colaboracionista de Pétain durante a Segunda Guerra Mundial. Essas questões espinhosas convulsionaram a interpretação oficial da história nacional moldada pela política nacional e, entre outras coisas, abriram um espaço para uma variedade de identidades minoritárias para expressar suas preocupações, fossem elas políticas, locais, étnicas, religiosas, culturais ou sexuais. Cada uma desenvolveu sua própria identidade com base em várias experiências do passado. Devido a esse pluralismo da memória, os franceses foram encaminhados da “autoconsciência histórica para a consciência memorial” (NORA 2001, 37). Desde meados da década de 1970, outras sociedades europeias, e depois de 11 de setembro de 2001, também a sociedade americana, experimentaram um processo comparável de constituição de “consciência memorial”. Lugares de memória, como definido por Nora, são de natureza diversa. Nora procurou descrevê-los e examiná-los em sua monumental obra de sete volumes intitulada “Lieux de mémoire” (NORA 1984-1992).

“Lieux de mémoire” são simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente disponíveis na experiência sensual concreta e suscetíveis à elaboração mais abstrata. Na verdade, eles são “lugares” em três sentidos da palavra – material, simbólico e funcional. Mesmo um local aparentemente puramente material, como um arquivo, torna-se um “lieu de mémoire” apenas se a imaginação o investe com uma aura simbólica. Um local puramente funcional, como um manual de sala de aula, um testamento ou a reunião de veteranos pertence à categoria

somente na medida em que também é um objeto de rito. E a observação de um minuto comemorativo de silêncio, um exemplo extremo de uma ação estritamente simbólica, serve como um apelo concentrado à memória ao quebrar literalmente uma comunidade temporal. Além disso, os três aspectos sempre coexistem. Tomemos, por exemplo, a noção de geração histórica: é material pelo seu conteúdo demográfico e supostamente funcional – uma vez que as memórias são cristalizadas e transmitidas de uma geração para a outra – mas também é simbólica, uma vez que caracteriza, referindo-se a eventos ou experiências compartilhadas por uma pequena minoria, um grupo maior que não pode participar neles. (NORA, 1989, p. 18-19)²

O trabalho de Tadeusz Kantor mostra também que a arte atua como tal lugar de memória. O processo de recuperar a memória, memória interrompida, perdida devido a várias circunstâncias está presente no Teatro da Morte. A análise da personalidade e das obras do artista revelou três causas principais da descontinuidade emergente entre o passado e o presente. A primeira refere-se aos acontecimentos da história geral. O colapso do Império Austro-húngaro pôs fim ao reinado dos Habsburgos na Galiza. Uma ordem estruturada, mas anacrônica, de uma dupla monarquia, que visava combinar um sistema parlamentar representativo com uma ideia feudal de um governante “*Dei gratia*”, reinando sobre os povos que lhe foram confiados pela providência divina, caiu em ruína. A imagem da monarquia do Danúbio foi preservada

2 Traduzido para o inglês por M. Roudebush.

no mito do benevolente imperador Franz Joseph. Um Estado polonês independente criou uma nova ordem sociopolítica, primeiro como uma república parlamentar democrática, indo progressivamente para o autoritarismo depois de 1926. A Segunda República Polonesa construiu sua identidade com base tanto na história pré-partição como na tradição do século XIX de luta pela independência. A sua política histórica baseava-se num sistema de valores moldando a conduta patriótica e, pelo menos, na lealdade em relação às minorias nacionais. A Segunda Guerra Mundial trouxe um fim não só ao estado recém-restaurado. Kolyma e Shoah questionaram a legitimidade de todo o sistema axiológico que moldava a identidade europeia, construída sobre as tradições clássicas, judaico-cristã e humanistas. A história do pós-guerra da dominação da ideologia comunista viu a criação de “manchas brancas”, apagando áreas inteiras das tradições nacionais e estatais da consciência histórica. Isto foi acompanhado por uma tentativa ideológica de formar uma nova identidade, na qual uma aula sobre a história nacional e geral deveria estar sujeita às leis da dialética marxista da história.

A segunda razão para romper a continuidade da tradição pode, no caso de Tadeusz Kantor, estar relacionada ao seu acesso vanguardista. Articulando um paradigma de desenvolvimento permanente, a vanguarda tratou programaticamente o passado com suspeita, rompendo ou negando áreas inteiras. No caso do artista da Galícia, esta ruptura nunca foi completa, como evidenciado, por exemplo, nas performances do “Teatro Independente Subterrâneo”, onde ele tentou combinar

a modernidade na arte com as tradições, fossem elas românticas (em “Balladyna”), ou clássicas e modernistas (em “O Retorno de Ulisses”). A terceira e última razão para romper a cadeia da tradição é de natureza biográfica e está relacionada com o abandono das comunidades locais como Wielopole Skrzyńskie e Tarnów, nas quais ele cresceu.

“Wielopole, Wielopole”. Um lugar da memória na infância perdida

Em 1980, na antiga Florença aconteceu a estreia de “Wielopole, Wielopole”. Na performance, o artista retorna a Wielopole Skrzyńskie, a terra de sua infância, o lugar de nascimento, para contar a história de sua família. O drama baseava-se nos acontecimentos da vida da família de Kantor que se desenrolaram durante a Primeira Guerra Mundial. É mais do que provável que os protótipos históricos dos personagens no palco fossem identificáveis. Aparente na performance eram também referências ao passado da cidade. Em “Wielopole, Wielopole”, o autor fechou um fragmento de uma realidade passada numa obra de arte.

A apresentação de “Wielopole, Wielopole” estava limitada ao tamanho de um quarto de criança, tendo sua contrapartida na realidade. Localizado no presbitério, que até hoje está em Wielopole Skrzyńskie, é uma pequena sala (cerca de 12 m²), onde Helena Kantor viveu com seus filhos, Zosia e Tadeusz, entre 1914 e 1921. Na cena de abertura, Kantor está tentando mobiliar seu quarto de infância, para preenchê-lo com tudo o que lhe era caro. No entanto, as camadas de memória tendem a se misturar; é difícil reconstruir o passado. Eventualmente, a terra da infância de

Tadeusz Kantor começa gradualmente a preencher-se. O ritual de convocação dos mortos começa e os pais, avós, tios e tias, há muito tempo desaparecidos, surgem no palco. Dentro deste espaço familiar celebrado, estavam as primeiras férias. Em um de seus textos, Kantor descreve o Natal da seguinte maneira:

Perdido em algum lugar no calendário. / Havia muitas daquelas / noites sagradas na minha vida. / Mas eu me lembro apenas / desta: / inverno / Uma noite profunda, escura, estrelada / tudo estava coberto de neve. / De mãos dadas / e procurando por aquela / estrela de Belém, / eu e minha irmã, estávamos sob o céu com / nossas cabeças erguidas. / Éramos bem jovens. (...) / As crianças sempre esperam que algo importante aconteça ... / Qualquer coisa pode acontecer numa noite assim. (...) / Durante uma dessas noites, / meu teatro foi encontrado, / P o b r e z a / felicidade e L Á G R I M A S / e amor ... / Lentamente, um m i l a g r e / a r t e / revelou-se (KOBIALKA, 1993, p. 172-173) ³

A sensibilidade de uma criança às vezes se transforma no núcleo da criatividade. Anos mais tarde, alguns artistas se esforçam para ressuscitar este mundo das primeiras memórias em uma obra de arte. Em “Wielopole, Wielopole” o destino da família do artista adquiriu uma dimensão universal. Uma aldeia galega torna-se uma alegoria da Europa, dilacerada por conflitos perpétuos. Na produção, a família se esforça para retornar à vida normal após marchas recorrentes de uma unidade do exército, sendo suas tentativas, no entanto, ³ Traduzido para o inglês por M. Kobialka.

inúteis. Acontece que a fuga à privacidade não protege contra um cataclismo histórico. Esses eventos cênicos tiveram seus protótipos históricos. Durante a primeira guerra mundial, a frente austro-russa passou perto de Wielopole Skrzyńskie. A cidade foi ocupada duas vezes pelos russos. A vida tranquila no presbitério foi perturbada por marchas frequentes de exércitos. Marian Kantor, o pai do artista, também permaneceu no presbitério durante suas curtas, licenças militares. Na peça, Andrzej Welmiński, o ator que interpretou o personagem do Pai, anda ritmicamente pelo espaço da sala, demonstrando o passo de ganso militar. Durante a guerra, outros membros da família como Adam Milan e Stanisław Berger, foram mobilizados pelo exército austríaco; eventualmente os russos levaram este último para o cativeiro.

Em “Wielopole, Wielopole” a figura de um tio-artista, o pároco Józef Radoniewicz é comparado à figura polonesa do Homem das Dores. Esta cena refere-se às figuras do Homem das Dores e dos santos encontrados na região de Podkarpacie. Assim como outras cidades da região, Wielopole Skrzyńskie tem uma escultura deles no acostamento da estrada; olhando de cima do morro sobre a aldeia, está a estátua de São João de Nepomuk. Na produção de Kantor, a figura do Homem das Dores simbolizava a antiga Wielopole, hoje presente apenas na memória do artista transferida para o palco.

No entanto, em “Wielopole, Wielopole”, a historia sacra tem mais do que uma dimensão folclórica. O destino da família em cena é equiparado à Paixão de Cristo. Tendo modelado a estrutura da obra com as características de uma tragédia, Kantor

dividiu seu drama em cinco atos. Os títulos de dois deles referem-se à história familiar: Ato I - “Casamento” e Ato III - “Adaś deixa a frente de batalha”. Os nomes dos outros, no entanto, são uma referência à “história sagrada”: Ato II - “Lançando Insultos”, ato IV - “Crucificação” e ato V - “A Última Ceia”. Tal sistema enfatiza a inseparabilidade das duas dimensões. No drama, a paixão comemorada pelos membros da família é simbolizada por uma grande cruz de madeira cujo peso faz “o Sacerdote” desmoronar, tendo sido cruelmente torturado pelos soldados. “A cruz de Helka” era um casamento infeliz (Ato II, Cenas: “Helka no Gólgota” e “A coroa de espinhos. Helka injuriada”). Eventualmente, “Adaś” é aquele a ser crucificado, esta cena antecipando sua morte subsequente nas trincheiras.

Em “Wielopole, Wielopole” a estrutura de um drama que tipifica uma tragédia grega se transforma em um mistério medieval. Assim, os gêneros teatrais de vários períodos da história do teatro europeu entram em diálogo, sobrepostos e passando de um para outro. Essa fluidez de limites entre gêneros, típico do pós-modernismo, é uma das características que distinguem o Teatro da Morte de fases anteriores da perseguição artística de Kantor.

O tempo cênico da paixão da família de Wielopole é consistente com o tempo do evangelho da Paixão de Cristo. A crucificação ocorre exatamente às três horas da tarde (horário judeu das nove horas). O caminho da cruz é acompanhado pelo som dos chocalhos, cujo “som da madeira, morto e parado, nasce da terra da morte” (KANTOR 1984, 154). O horror dos acontecimentos que se desenrolam evoca uma inspiração profética em tia Mańka.

Em suas visões, cenas da Paixão são misturadas com fragmentos do Apocalipse de São João. No final, ouvimos o Salmo 110 (“Oráculo de Deus ao Meu Senhor: Lugar de Direito”), cantado pela congregação da paróquia católica romana na aldeia Spiš de Niedzica. Sentindo o desastre iminente, a família se reúne para uma ceia de despedida. As linhas do Salmo se misturam com uma marcha militar. A realidade cênica complica. Com uma agitação frenética, os soldados demolem o quarto da infância, destruindo assim os lugares de memória. Neste espaço atingido com a dança da morte, o toque de uma canção de Natal pode ser ouvido repentinamente. A Última Ceia é transformada na noite de Natal. O ritual convocando o passado pode começar de novo. Com um ciclo de memória concluído, outro está pronto para começar.

A “historia sacra” em “Wielopole, Wielopole” não se limita apenas a temas cristãos. O tema judaico é representado pelo personagem de Rabbi. Em Wielopole Skrzyńskie, as duas comunidades viveram juntas lado a lado em relativa simbiose. Tadeusz Kantor lembrou que nas tardes de domingo o pároco Radoniewicz costumava fazer um passeio com o rabino local no jardim do presbitério. Em sua infância, o artista também testemunhou a celebração de feriados judaicos e casamentos pitorescos que ficaram muito marcados em sua memória. Esse mundo deixou de existir com a Segunda Guerra Mundial. Hoje, o único vestígio do antigo judaísmo de Wielopole é a área do antigo cemitério judeu recentemente fechado por Bogdan Renczyński, um ator do Cricot 2. Em “Wielopole, Wielopole” uma cena de execução do Rabino por tiro se repete várias vezes como um ato de antecipação do Holocausto. Tadeusz Kantor

é o único a terminar o ato. Tendo dobrado cuidadosamente uma toalha branca de Natal, ele sai da cena, terminando com a história que estava contando.

Anos mais tarde Tadeusz Kantor lembrou que era o multiculturalismo de Wielopole Skrzyńskie que se tornou a fonte de suas fascinações artísticas. Em seus textos e discursos posteriores, ele enfatizou o traço de mistérios, vindos da descoberta dos rituais católicos e judaicos na infância (BOROWSKI 1982, 19; CHROBAK, STANGRET, SCWICA, 21-22). Na verdade, os temas relacionados a essas duas tradições religiosas estavam permanentemente presentes nas performances do Teatro da Morte. O artista retornou assim, ao mundo de sua infância e juventude aparentemente esquecida. No palco, Kantor convocou o tema de sua casa em Wielopole e reconstruiu o destino dos membros mais próximos de seus amigos da escola. Um tema análogo estava presente em suas pinturas. Na verdade, o fantasma da memória parecia afetar todas as obras de Kantor, o teatro e a pintura tornando-se uma tentativa inútil de retornar ao mundo que há muito não existia mais.

“A Classe Morta”. Retorno impossível ao passado

“A Classe Morta” é uma tentativa de um artista de sessenta anos de idade para voltar para a sua época de ensino médio, passada entre as paredes do Ginásio Kazimierz Brodziński em Tarnów (entre 1925 e 1933). Ao mesmo tempo, pode ser considerada como a re-descoberta - através do meio cênico - desse mundo novamente. A peça é assim chamada no tempo passado perfeito. Jean-Paul Sartre

escreveu sobre a existência precedendo à essência (SARTRE, 2001, p. 129). “A Classe Morta” inicia com uma procissão de idosos que se sentam nas mesas da velha escola. Sentaram-se mais uma vez no fim de suas vidas, para voltar a viver a sua juventude. No teatro de Kantor, o tempo passado é guardado na memória. O que testemunhamos no palco é um rito de visualização de imagens do passado inseridas na memória do artista. Kantor constrói sua atuação baseado no método das camadas de memória. Sequências subsequentes deste álbum criado no palco não são organizadas em uma ordem linear. Os tempos individuais são sobrepostos uns aos outros; eventos anteriores são misturados com aqueles que ocorrerão mais tarde. No espaço do teatro de Kantor, é construída uma nova realidade mítica. Pessoas específicas são imortalizadas por um gesto, palavra falada, uma careta facial característica. O mesmo se aplica aos eventos. Privados de referências na história geral, eles são lembrados através do prisma das experiências individuais. O retorno à idade de ouro é tentado através do mito arcadiano de “felix Áustria”, o reinado de Franz Joseph trazido de volta pelo hino nacional do Império Austro-Húngaro cantado por um “Bedel no tempo passado perfeito”. O colapso do ordenado e pacífico mundo galego é anunciado por uma Servçal, que lê em voz alta uma passagem do jornal “Czas” (“Tempo”) da Cracóvia, do final de junho de 1914, sobre o assassinato do Arquiduque Franz Ferdinand em Sarajevo. Tendo dobrado o jornal, ela faz um comentário sobre a informação dizendo: “Bem, estamos em guerra”. A época da Grande Guerra, que provocou o colapso de grandes potências, é ainda evocada por um civil que acompanhava unidades militares

e por um soldado de uniforme austríaco. A história dos judeus galegos, interrompida pelo Holocausto, é lembrada pelos alunos da classe morta, que irromperam numa canção em iídiche. O canto logo se transforma em choro, aumentando a tensão entre os alunos, apenas para parar abruptamente, uma vez que a tensão quase chega ao êxtase. O mundo dos judeus, juntamente com a cultura que eles haviam criado no solo polonês por séculos, de repente deixa de existir. Pode ser recriada na sessão do Teatro da Morte meramente através da pós-memória. Jan Kott intitulou seu livro sobre o trabalho de Tadeusz Kantor, “Kadysz” (1997). Kaddish é uma oração recitada para os mortos judeus. No primeiro capítulo do trabalho, você pode ler as seguintes palavras:

A existência são escolhas e jogos, sejam eles morais, intelectuais ou sociais. A existência é a liberdade de escolha. A essência é o que resta de nós. A essência é o drama humano privado de coincidências e ilusões onde podemos fazer escolhas. A essência é um traço. Como uma marca de um marisco em uma pedra, ainda não completamente borrada pela água. *Todos/Todos os homens* é o teatro da essência cristã. O drama está contido em uma pergunta - quem descerá com você para o túmulo? A Dança da Morte é também o teatro da essência, embora desde o início seu horror tenha sido acompanhado por risos. (KOTT, 1997, p. 14)

“A Classe Morta” é, portanto, o teatro da essência. Trata-se de uma tentativa de testemunhar a antiga e mitologizada “belle époque”. A proposição de Kantor

de um meio através do qual o rito de invocar o passado é realizado no espaço de seu teatro é a fotografia. As fotografias documentam uma variedade de eventos importantes, como nascimento, batismo, primeira comunhão, primeiros passos do bebê, casamento e os últimos ritos. Numa fotografia centenária, dois amantes ainda estão de mãos dadas, embora a eternidade os tenha ligado (separado) há muito tempo. Os soldados estão saindo para a frente de batalha radiantes, ainda que seus olhos estejam cheios de medo. Uma fotografia capta o momento presente, um evento único, extraído da linha da vida. Anos mais tarde, torna-se o testamento de um tempo passado. O tempo recordado pelas placas de memória é descontínuo, e é por isso que determinados fragmentos são interrompidos repentinamente, às vezes, para ser completamente abandonados, ou explorados novamente em um contexto diferente. Há um desprezo flagrante pela cronologia dos acontecimentos; eventos posteriores são misturados com os anteriores. No programa de “Que morram os artistas!” Kantor escreveu:

Nossa memória ‘armazena’, existem ‘arquivos’ / das estruturas registradas por nossos sentidos. Principalmente detalhes que não significam nada; pobres, remanescentes, alguns restos ... / IMÓVEL! / E, o que é mais importante: TRANSPARENTE. Como são os negativos / na câmera. / Cada um pode fazer nada mais do que deslizar para próximo / Esta é a razão pela qual deve-se surpreender que, por exemplo, eventos há muito tempo passados / combinam com aqueles do presente / personagens

se misturam (...) (KANTOR, 2005, p. 29-30)

Um teatro baseado no método de camadas de memória não pode, no entanto, ser considerado como um meio infalível para recordar o passado. Em algum lugar, no espaço entre o passado e o presente, ocorre uma deformação específica do conceito linear do tempo. Portanto, Kantor define sua perseguição cênica da ressurreição do passado abordando a questão da impossível re-presença. Seria ingênuo acreditar que a reconstrução de toda a sequência de eventos passados poderia ser praticável. O artista constrói seu mundo cênico a partir das imagens capturadas no espaço de sua memória. Tal construção da realidade cênica, repleta de lacunas e ambiguidades, é autônoma em relação a eventos que ocorreram décadas antes. Torna-se apenas uma mensagem pessoal, dirigida àqueles que querem recebê-la. Um espectador, que se abre para a mensagem, torna-se ao mesmo tempo, tal como Kantor e seus atores, um participante da sessão. O processo de construção de memórias geradas no espaço teatral é ampliado ainda mais em seu espaço espiritual. Nas mentes desses espectadores “que querem entender”, começa o processo de criação do passado. Sobre as imagens do espetáculo, eles impõem suas próprias memórias. É, portanto, não apenas o que o pesquisador Michał Kobiółka⁴ em um de seus textos chamou de “o Guardião da memória”, mas cada participante de uma sessão se esforça para lidar com sua própria memória (Kobiółka 1999, 205). Um processo altamente sofisticado de reconstrução do

4 Um dos mais importantes pesquisadores atuais do Teatro de Tadeusz Kantor. Polônês radicado nos EUA onde trabalha como professor no departamento de teatro da Universidade de Minnesota.

passado é assim desencadeado, tornando-se um retorno íntimo ao tempo, lugar e eventos, uma vez experimentado. Essa história, reconstruída através da memória individual, não tem muito em comum com a assim chamada grande história ensinada nas escolas. Nem os processos sociais, nem as leis históricas, nem as grandes ideologias fornecem um ponto de referência para essa história. É a existência individual e sua recepção do mundo que se revela significativa. Só a partir dessa perspectiva, o indivíduo experimenta a história universal. Somente depois de ter experimentado pela primeira vez a história, como uma oportunidade, ilusão ou ameaça, um indivíduo, voluntariamente ou não, participa dela. De vez em quando, essa participação termina tragicamente. Em “A Classe Morta”, o final é marcado pela intervenção de uma rígida serviçal, uma alegoria da Morte, mecanicamente organizando a cena após sequências subseqüentes da performance.

Na teoria historiosófica de Kantor, os grandes eventos da história do mundo estão enraizados para além da comunidade local, fora da esfera doméstica do curso da vida cotidiana. Eles sempre representam uma ameaça à integridade da comunidade, fragmentando as relações sociais e interculturais vinculadas ao longo das interações sociais (por exemplo, nas relações entre cristãos e judeus). Eles resultam na destruição e dispersão de uma comunidade, que assim se atomiza. Ela perde o seu sentido de identidade, de estar enraizada no seu aqui e agora, ou no mundo de longa tradição estabelecida, respeitada dentro de uma comunidade. Kantor destacou essa descontinuidade emergente em “A Classe Morta” nas seguintes cenas: Lição sobre ‘Salomão’,

Alucinações Históricas, Manchas Fonéticas e Lição sobre ‘Prometeu’. É também incorporado nas figuras dos Velhos, afetados pela amnésia e afasia, que são capazes de expressar apenas fragmentos destacados de citações aprendidas uma vez, não fazendo qualquer sentido lógico. Da mesma forma, as atividades que realizam no palco também são inacabadas, às vezes vagamente ligadas.

As experiências do século XX mostraram que, em vista da instabilidade das comunidades formadas historicamente, a memória pode proporcionar um lugar para sua salvação. É um componente chave do Teatro da Morte. Usando a descontinuidade como uma característica inerente de recordar o passado através das camadas de memória, Kantor desconstrói o mundo da história, entendido como algo que aconteceu no passado e como tal é linearmente irrepitível. Essa era a essência da, talvez parcialmente não realizada, virada pós-moderna do artista. A partir deste espelho quebrado do passado, o artista constrói sua realidade cênica. Portanto, é razoável justapor o método de camadas de memória de Tadeusz Kantor com o conceito de lugares de memória de Pierre Nora e a idéia de pós-memória de Marianne Hirsch. O Teatro da Morte é uma tentativa de relembrar identidades decompostas ou mesmo descartadas e, ao mesmo tempo, preservá-las como herança cultural. Este é um dos maiores paradoxos deste teatro.

Referências Bibliográficas

- BOROWSKI, W., 1982, Tadeusz Kantor, Warszawa
- CHROBAK J.; STANGRET L.; ŚWICA M. [ed.], 2000, Tadeusz Kantor. Wędrówka,

Kraków

KANTOR T., 1984, Wielopole, Wielopole, Kraków – Wrocław

KANTOR T., 2005, Pisma. Tom trzeci. Dalej już nic... Teksty z lat 1985 - 1990, [ed.] K. Pleśniarowicz, Wrocław – Kraków

KOBIALKA M., 1993, A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944 – 1990. Tadeusz Kantor, Edited and Translated by Michal Kobialka, Berkeley - Los Angeles - London

KOBIALKA M., 1999, Od początku w jego credo..., [in:] K. Pleśniarowicz [ed.], Hommage a Tadeusz Kantor, Kraków.

KOTT J., 1997, Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze, Gdańsk

NORA P. [ed.], 1984-1992, Les lieux de la mémoire, vol. 1-7, Paris

NORA P., 1989, Between History and Memory: Les Lieux de Mémoire, [in:] Representations, no. 26, Spring 1989, pp. 7-24

NORA P., 2001, Czas pamięci, [in:] Res Publica Nova nr 7 (154)

SARTRE J. P., 2001, Problem bytu i nicości. Egzystencjalizm jest humanizmem, Warszawa