

Tadeusz Kantor

(1915-1990)

Een balans van de dictatuur

Na Kantors dood moet men een balans opmaken van de dictatuur van de kunst. De samenleving heeft het individu tot reageerbuis gemaakt, dat ontelbare gegevens moet absorberen in het verstikkende klimaat van de wereld als een gigantisch industriepark. De droom van het individu, die enkel nog beleefd wordt achter de hermetische luiken van onze slaapkamer en verzuipt in donsdekens, schreeuwt om wraak, terwijl het de Onberispelijke Heren belooft om nogmaals Oorlogje te spelen. Afgezien van de brandende actualiteit spreekt Kantors laatste spektakel, dat abrupt werd afgebroken door zijn dood op 8 december jongstleden - *avant la guerre* - al over dit onderwerp. Wat telt is het ik, is mijn eigen blik op de wereld, schreef Vsevolod Meyerhold bij de aanvang van de eeuw, toen de waanzin, die ons nu massaal tot patiënten heeft gemaakt, nog moest beginnen : drie wereldbranden, collectieve verstikking en vuurwonden in het vel van de overlevenden. Het enige antwoord is de bomauto van de kunst. Het enige doel is toch onveranderd de bevrijding van het individu geweest : als koningen, pausen en gedeputeerde beambten falen, moet de kunstenaar de hoogste macht grijpen. Kantor is een aantal dagen te vroeg bezweken om zijn essay *Kunst als terreur* te kunnen voltooiën, maar zijn ultieme creatie *Vandaag is mijn verjaardag* geeft, zwierig én gekweld, het vaandel door.

Notabene : ik geloof dat, in de golfbeweging van de kunst, een nieuwe opstand onvermijdelijk is.

Portret van de dictator :

**"Het is niet waar
dat de moderne mens
een geest is die
deANGST**

**heeft overwonnen...
Dat is niet waar...
De ANGST bestaat !
de angst voor de uiterlijke wereld,
de angst voor onze bestemming,
voor de dood,
voor het onbekende,
de angst voor het niets,
voor de leegte...**

**Het is niet waar
dat de kunstenaar een held is
of een overmoedig veroveraar,
zoals een conventionele LEGENDE
ons doet geloven...**

**Geloof me,
hij is een ARME MENS
zonder wapens, zonder verdediging
die zijn PLAATS gekozen heeft
tegenover de ANGST,
in volle bewustzijn
in het bewustzijn
wordt de ANGST geboren!"**

Kantors dictatuur was altijd de tegenzet van een maatschappelijke dictatuur, zijn kunst was anti-sociaal, maar precies daarom geankerd in een grootmoedig menselijk engagement. Gekerkerd in de schimmelige kelders van fascisme, stalinisme, traditionalisme en kapitalisme (elk -isme) tekende Kantor het clowneske portret van de meest verworpen en verlopen wezens, schimmen uit een wereld die uitsluitend in de verbeelding van de levende bestaat : de dood, de overkant, gene zijde. Het schilderij en de scène vormden een kerkhof, waar het chaotische kerkhof van de dood zijn opwachting maakte, ritmisch en jonglerend, zoals het een circus betaamt, en gedirigeerd door de alerte gestalte van de demiurg Kantor zelf. Met één beweging van de vingers of van de blik beval hij de opening van deuren, die niet op de coulissen maar op de binnenkoer van het niets uitgaven en vanwaaruit de infantie van grijze narren meedogenloos op de toeschouwer afstevende, terwijl uit alle hoeken van de ruimte de melancholie van een tango of een vertraagde mars weerklonk. Kantors spektakels bijwonen betekende reikhalzend en schamper op de rand van *het eigen graf* gaan staan : een beleving die voor de rest van het leven in het geheugen gebrand blijft, of misschien een soort voedsel, waarvan de nuttiging een natuurlijke behoefte is.

De fascinatie, die van Kantors kunst uitgaat, wordt niet gewekt door illusoire landschappen of surreële toertuinen : de toeschouwer wordt gedwongen om *op een brug* te gaan staan, die

de illusie en de fictie (d.w.z. de dood) met de werkelijkheid verbindt - brug over een water, waardoor hij ooit onherroepelijk zal moeten zwemmen.

De scène (het graf, de brug over de Styx) kreeg nooit de definitie van, zeg maar, het Deense vorstenhuis, maar van de velden van de koorts, de opslagplaats van het geheugen, de gevangenis, de kroeg en, in Kantors "posthume creatie", "mijn eigen Arme Kamer van de Verbeelding", "mijn Gat" : één voor één ruimten, waar de tijd en zijn logica ophouden te bestaan, waar alle grenzen van de dagdagelijksheid vervagen, waar de naakte maar overmoedige kunstenaar de laatste, dierbare overblijfselen van zijn zieltoegend leven verzamelt, inpakt, en vooral : beschermt tegen de vulgariteit.

In nagenoeg elk spektakel - vanaf het allereerste tijdens de oorlog tot het "posthume" - zijn deze ideeën, meer dan motivistisch, op een obsessievolle manier terug te vinden. In tegenstelling tot de tijdsgeest, die het individu, als een reageerbuis, tot slachtoffer maakt van de massamentaliteit en de massamedia ("de heilige informatie en communicatie", zegt Kantor cynisch), stonden zijn leven en werk helemaal in het teken en ten dienste van enkele ideeën, die op een zeer uiteenlopende vaak tegengestelde manier gestalte kregen, soms in de geest van de avant-garde, soms solitair avant-gardistisch - bewust tegen de heersende of "universele" avant-garde in.

Kantors oeuvre, dat meer dan een halve eeuw de "permanente revolutie van de gedachte" verdedigde, vormt nu een afgesloten geheel en behoort tot de kunstgeschiedenis, hoofdstuk historische avant-garde, tijdvak tweede helft twintigste eeuw, categorie *demi-urgie*. We gaan ervan uit dat de dada-beweging haar wortels heeft in de oorlogsjaren, dat Kantor een kind van twee oorlogen is en dat de twintigste eeuw, die we nu probleemloos als voltooid kunnen beschouwen, "de eeuw van dada" is, waarvan Marcel Duchamp één bronzen vertegenwoordiger was, Tadeusz Kantor een andere.

Van oorlog tot oeuvre

Kantors oeuvre vangt aan op het moment van de zelfmoord van Stanislaw Witkiewicz, de toonaangevende Poolse filosoof, auteur en schilder, wiens denkwereld door Kantor radicaal zal worden doorgezet. We schrijven 1939, ouverture tot een



catastrofaal tijdperk in de Poolse cultuurgeschiedenis. Tijdens de oorlog creëert Kantor, die als schilder en scenograaf is opgeleid, een clandestien "autonoom" theater : een arm circus, een catastrofistische kermiskraam, geïnspireerd op de symbolistische literatuur, waarin de idee van de acteur als schim uit het dodenrijk reeds expliciet aanwezig is. Onder de stalinistische dictatuur na de oorlog snabbelt Kantor, om als schilder in leven te blijven, als scenograaf, kostumier en sporadisch ook als regisseur in verscheidene Poolse theaters, waarbij hij zijn voorkeur voor de avant-gardistische (vooral abstracte) stromingen, die Polen moeizaam binnensijpelen, in de mate van het mogelijke manifesteert. In 1955, jaar van de destalinisatie, sticht hij samen met de even onverzoenlijke Maria Jarema, zijn eigen theater Cricot 2 (Cricot is het anagram voor de Poolse uitdrukking "dit is een circus", de 2 verwijst naar een vooroorlogs cabaret van Jarema's oudere broer). De activiteiten van het multi-disciplinaire, avant-gardistische

maar bijzonder eigengereide gezelschap Cricot 2 ondermijnen, door hun explosieve karakter, eerst het verstarde Poolse cultuur leven, om vervolgens onmiskenbaar diep door te dringen in de Europese theaterwereld. Gedurende ongeveer twintig jaar prijkt de naam van Witkiewicz op de affiche van Cricot 2, ofschoon Kantor deze dramaturg nooit 'geësceneerd' heeft. Elk nieuw spektakel luidde een nieuwe fase in, geïnspireerd op de concepten van de grote avant-garde meanders en gevoed door Kantors rabiate, controversiële persoonlijkheid, die met Witkiewicz' non-conformisme kon wedijveren : zo creëerde hij het 'Zero-theater', het 'Onmogelijke' of 'Andere Theater' en, vooral, het 'informele theater'. Na een reeks *happenings*, waarin de fysieke deelname van de toeschouwer essentieel is, komt Kantor, in 1975, tot de geniale definitie van een theaterconcept, dat zijn plaats in de geschiedenis verguldt : het concept van het Theater van de Dood. In een filosofisch traktaat of manifest en in de creatie van de 'dramatische séance'

Tadeusz Kantor
Cricot 2
Foto Johan de Boose



Tadeusz Kantor
Cricot 2
Foto Johan de Boose

Dodenklas realiseert hij de ideeën, die reeds in de allereerste spektakels sluimerden. Na duizendvijfhonderd voorstellingen over de hele wereld en talrijke onderscheidingen (o.a. een Obie Award op de New Yorkse Off-Broadway scène) weigert Kantor de aanlokkelijke Amerikaanse contracten en diept in zijn 'gat' in Krakau het concept verder uit. In de laatste vijftien jaren van zijn leven zet hij vier opmerkelijke stappen, die eerder een uitbreiding dan een herhaling van het concept van het Theater van de Dood vormen. *Wielopole Wielopole* (1980) wordt het theater van het geheugen, waarin de personages als afsplitsingen van Kantors denkwereld de onherroepelijk verloren kinderkamer reconstrueren. *Artiesten kunnen stikken!* (1985) analyseert de (clowneske) agonie van Kantor zelf en stelt het kunstwerk voor als een gevangenis, van waaruit de *poète maudit* zijn mysterieuze boodschappen telegrafeert. *Nooit kom ik hier terug!* (1988) is de extreme manifestatie van het verstikkende individu, dat zijn eigen herinneringen wil behoeden voor de vergetelheid en de heersende vulgariteit. *Vandaag is mijn verjaardag* (1990) ten slotte, Kantors Onvoltooid, toont het spiegelbeeld van het individu, dat eigenlijk al gestorven is en prijkt in de galerij van de monumentale voorgangers.

O noodlot.

Vandaag is mijn verjaardag, het spektakel dat momenteel de wereld ronddreift als "laatste repetitie van het spektakel van Tadeusz Kantor en

Theater Cricot 2", verdient bijzondere aandacht. Vooreerst : omdat het een verdomd goed spektakel is, dat de spons haalt over al de zoekende middelmaat en de risicoloze terugkeer van overgrootvader Stanislawski, waarmee de hedendaagse theaterbezoeker vergiftigd wordt. Vervolgens : omdat de obsessionele thema's van Kantors kunst er een magistraal orgelpunt in gevonden hebben. Ten slotte : omdat het een wijsheid bevat, die de hedendaagse theatermaker in zijn dagboek dubbel dient te onderstrepen. En vooral : omdat het om een ultieme creatie gaat.

Het verjaardagsfeest

Alsof het door een demiurg zelf voorzien was, treft het spektakel de toeschouwer als een testament, maar bij nader toezien was dit het geval met elk spektakel sedert *Dodenklas*, alsof Kantor in zijn kunst zijn eigen dood tartte. In één van zijn laatste televisie-interviews met Andrzej Sapija vertelt Kantor dat Maria Jarema, die in 1958 aan kanker overleed, een aantal maanden voor haar dood begreep dat zij zich moest haasten - de mens waant zich eeuwigdurend, maar Jarema's droom van de eeuwigheid was gekrompen tot dat onherroepelijke paar honderden uren -, en Kantor getuigt dat zij in die tijd haar beste schilderijen maakte. De kunstenaar kan deze attitude ook bewust en, hoe paradoxaal het ook lijkt, permanent aannemen, en dat is precies

wat Kantor sedert *Dodenklas* nastreefde : elke creatie moest de laatste zijn.

Vandaag is mijn verjaardag ging op 10 januari in het Garonne-theater in Toulouse in 'première', een maand na *Vandaag is mijn begrafenis* op het Krakause Rakowicki-kerkhof, waarop meer dan duizend mensen van over de hele wereld aanwezig waren. Kantors ultieme creatie speelt in zijn Arme Kamer van de Verbeelding, zijn schildersatelier. Op deze scène bevinden zich drie reusachtige schildersezels, waarop kaders zonder doeken staan, het nieuwe beeld voor Kantors thematiek van de illusie in het theater. De personages overschrijden de grens tussen werkelijkheid en illusie voortdurend en reconstrueren binnen de kaders fotografische beelden uit Kantors herinnering. Wat in het kader van de illusie is gevat, is echter onherroepelijk en ontoegankelijk - dat wil zeggen *dood*. De stoel, waarop Kantor tijdens de repetities zat en tijdens de voorstellingen had moeten zitten, blijft nu leeg, maar één van de acteurs vertolkt - in één van de kaders, dus dood - Kantors dubbelganger of Zelfportret. Een ander kader toont het portret van de gestorven of in de oorlog vermiste familieleden, waarin het Zelfportret op een gegeven moment - schroomvol - plaatsneemt. Het derde kader tenslotte is Kantors versie van Velasquez *Infante* : een weduwe met exhibitionistische trekjes. Rond het Zelfportret zwermen een aantal clochards : de 'Schim van de Eigenaar' (de Eigenaar is uiteraard Kantor zelf), die gedurende de helft van het spektakel onrustig slaapt (alsof hij in een nachtmerrie verblijft), de pedante vlezig 'Dienster die zich als Criticus voordoet' en het 'Arme Meisje dat er niet is', dat als een verdronken schoonheid over de scène dwaalt en hoofdschuddend klaagt : "Alweer dezelfde ellende, dezelfde melancholie, dezelfde smeerlapperij!". Rond deze personages, die bijna voortdurend de scène bevolken, ontstaan assemblages van andere personages, oorlogsherinneringen, droomgestalten en verwijzingen naar de kunstgeschiedenis. Een centrale plaats bekleden drie figuren, die Kantor altijd nauw aan het hart lagen en die in dit spektakel voor het eerst als symbool van de genuïlkorfde kunstenaar verschijnen. Maria Jarema (sic) in het officierskostuum van de Russische revolutionairen, die haar manifest over de abstracte kunst projecteert op de exhibitionistische *Infante*; Vsevolod Meyerhold, de grootste Russische theaterhervormer, die ge-

molesteerd wordt door de Machthebbers; en Jonasz Stern, een Pools schilder, die het lugubere verhaal vertelt van zijn ontsnapping uit een nazikamp. Deze personages verschijnen aanvankelijk individueel, maar worden langzamerhand met elkaar vermengd en vervloeien in een collage van koortsachtige situaties. In een circusachtige atmosfeer, onderstreept door tangomuziek, marsen en Russische volksmuziek, defileren zij langsheen en in de kaders. Op het eind van het spektakel wordt de hele scène ingenomen door een hallucinante menigte archetypen uit onze geschiedenis, gedirigeerd door een angstaanjagende stoet van oorlogstuigen en soldaten van fascistische, stalinistische en kapitalistische makelij. Vermits Kantor de slotscène van zijn spektakel niet kon voltooien en het gezelschap de bedoelingen van haar meester zo trouw als mogelijk wil respecteren, wordt het spektakel op het hoogtepunt van de hallucinatie abrupt verbroken, uitgerekend op het moment dat Zelfportret de hand opsteekt. Hoe zou Kantors slotscène geweest zijn? Het ziet ernaar uit alsof de Dode Demiurg een Ultieme Monoloog wilde lanceren, die onuitgesproken blijft. We kennen Kantors wijsheid.

Kerkhof/barak

Op Kantors begrafenis zei de Poolse schilder Nowosielski, die een intieme vriend van Kantor was, dat "de twintigste eeuw beëindigd is met Kantors dood". We schrijven de eenentwintigste eeuw, een oorlog verder, eclectisch pragmatisme, sneldenken, beursberichten, oppervlakkigheid. Een paar maanden later. In de intimiteit van Onze Arme Kamer van de Verbeelding, van Ons Gat prijkt een sober zwartwit portret met een uitdagende ironische blik. Toen Kantor in de schuilkelders van de tweede wereldoorlog *De Terugkeer van Odysseus* ensceneerde, 29 jaar oud, schreef hij "Odysseus moet echt terugkeren" - van gene zijde. Uitdaging, ja, maar angst ook, en immense melancholie. Op het graf van Tadeusz, waar hij naast zijn moeder rust, staat een bronzen afgiet-sel van een kind in een schoolbank: het vereeuwigde beeld van *Dodenklas*, waartoe hij nu ook behoort. Enkele dagen na de begrafenis verdwaalde ik, bij valavond, op het besneeuwde Krakause kerkhof, als op een scène. Ik herinner me zijn woorden:

"Er is zo'n bijzonder moment in het theater, wanneer de gevaarlijke en giftige betoveringen in werking treden, wanneer de lichten doven en het publiek de zaal verlaat - wanneer op de scène alles vergrijst, wanneer de verre landschappen verkleuren tot banale klei en de achtergelaten kostuums en rekwisieten, die daarnet zo prachtig en glansrijk waren, hun rommeligheid en armoedige imitatie openbaren, wanneer de gevoelens en houdingen, die een ogenblik geleden zo levendig en hartstochtelijk waren en zo bejubeld werden, sterven. Misschien willen wij dan nog eens over de scène dwalen, als op een kerkhof, op zoek naar sporen van leven, dat ons hier enkele ogenblikken eerder ontroerde.... Was het alleen maar fictie? Daarom werd het symbolisme zo betoverd door de poëzie van papieren, arme decoraties en kostuums, door het pathos van sombere pierrots en goochelaars, die onder hun ceremoniële masker de rimpels, de nederlagen en de tragische situatie van de mens verborgen. De scène, de KERMISKRAAM, die lege wereld, als een eeuwigheid, waar het leven één moment ontvlamt, als een bedrog.

De arme barak. Bij de ingang staat de bejaarde Pierrot, met tranen in de schmink op zijn gezicht; tevergeefs gaat hij op zoek naar Colombina, die al lang is teruggekeerd naar haar armzalige pensioen. Voordat de herinnering en het beeld van deze scène verdwijnen, voordat de arme Pierrot voor altijd verwijderd wordt, wil ik, op de grondigste en eenvoudigste manier, mijn benadering van het theater beschrijven. Ofschoon ik in opeenvolgende pe-

rioden op de verschillende "etappes" en "halten", als op mijlpalen, de plaatsnamen heb aangebracht: informeel theater, zero-theater, onmogelijk theater, theater van de arme realiteit, zwerfend theater, theater van de dood, - stond altijd, ergens op de achtergrond diezelfde KERMISKRAAM. En al die namen behoedden haar slechts voor de officiële en academische verstar-ring. Het waren bijna titels van lange hoofdstukken, waarin ik de gevaren trotseerde op deze weg, die voortdurend leidt naar het ONBEKENDE en het ONMOGELIJKE. Bijna een halve eeuw werd de Arme Kermiskraam verwaarloosd. Ze werd overschaduwd door puristische ideeën, de revolutie van het constructivisme, surrealistische manifestaties, de metafysica van het abstracte, *happenings, environments*, open theater, conceptueel theater, anti-theater, grote gevechten, grote verwachtingen en illusies, maar ook grote ontgoochelingen, wanhoop en pseudo-wetenschappelijke buitelingen.

Na talrijke etappes en conflicten zie ik vandaag duidelijk welke weg ik heb afgelegd en begrijp ik waarom ik zo hardnekkig het officiële en institutionele statuut geweigerd heb. Of liever - waarom mij en mijn theater de voordelen en omstandigheden, die uit deze sociale posities voortvloeien, geweigerd werden. Omdat het altijd een ARME KERMISKRAAM was.

DAT WAARACHTIGE THEATER VAN DE EMOTIES."

Krakau, december 1990.

Brussel, februari 1991.

Johan De Boose