

WIELOPOLE, WIELOPOLE: HUMANISME EN HOOP IN KANTORS OEUVRE

André LEFÈVRE

Het theater is een deur waardoor de doden ons leven binnenwandelen

Tadeusz Kantor (1915-1990) is een kunstenaar die niet in één discipline te vangen is, maar steeds vanuit een plastisch denken te werk gaat, ook in zijn theaterarbeid. Sommigen beschouwen hem als één van de belangrijkste kunstenaars van vorige eeuw, naast Marcel Duchamp, Joseph Beuys en Andy Warhol. Mijn eerste confrontatie met zijn theater was de voorstelling *Wielopole, Wielopole* en wat me - naast de eenvoud van de gehanteerde theatermiddelen, de armzalige aankleding van het decor en het vreemde bewegingspatroon van de acteurs - zo heeft aangegrepen was zijn fysieke aanwezigheid op en aan de rand van het toneel. En de lichtvoetige (groteske, humoreske) behandeling van gruwelijke gebeurtenissen uit de westerse geschiedenis van de vorige eeuw, met name de ellende van de wereldoorlogen en de vernietiging van de Joden in de Holocaust. Door het opwekken van de lach maakt hij de grootste gruwel onontkoombaar en wekt hij woede op omwille van het onrecht en de onmenselijkheid van de mens tegenover een ander mens.

Later heb ik via allerlei tentoonstellingen en literatuur ontdekt dat de beeldende kunstenaar en de theatermaker één zijn, een eenheid vormen. Het creëren voor Kantor bestaat voor een groot deel uit het vernietigen van het bestaande en het gevestigde waarvan het bestaansrecht wordt gecontesteerd. Dit proces van contestatie en destructie van het bestaande is zijn credo. Kantor werpt zich op als een bemiddelaar tussen het transcendente - wat er achter de dood ligt en door geen enkele mens kan worden ervaren en zich afspeelt in de ruimte 'achter de deur' - en een aardse, immanente wereld - het bewust ervaren leven met zijn sleur en verveling, dat hij op het toneel in zijn 'kamer van het geheugen' binnenbrengt. Dat uit zich volgens mij in de oppositie tussen de in Kantors bewustzijn voorhanden herinneringsbeelden en de poging die beelden in het kader van het theater te reconstrueren.

Hij overstijgt daarmee ook de particulariteit van een Poolse kunstenaar, al is zijn kunst volledig ingebed in een Poolse context. Zo heeft hij deelgenomen aan het experiment van de historische avant-garde en tendensen opgepikt van de neoavant-garde uit de vorige eeuw. Hij komt daarmee in conflict met het sociaal-realisme, de heersende kunstuiting tijdens het communistische regime.



© Carlos Dekeyrel

Zijn theater ontspringt aan de herinneringen van het kind Kantor, dat al jong zijn vader ziet vertrekken naar de oorlog om nooit meer terug te keren, opgevoed zal worden door een oom-priester en getuige is van de verwoesting van Wielopole. Hij bekijkt de wereld vanuit de ogen van het kind en doet daarvoor een beroep op het geheugen. Geheugen dat, zoals we weten uit de wetenschappen, feilbaar is en bestaat uit opgehaalde herinneringen enerzijds en uit verbeelding anderzijds - het aanmaken van fictieve herinneringen. Kantor zelf zegt daarover dat hij dat doet door het geluk (de nostalgie) van de jeugd te mengen met de gruwel van de genocide. Hij weet dat herinneringen geen objectieve beelden van het verleden oproepen. Mensen vergeten, vervormen en verdringen ervaringen als die onaangenaam zijn of noodzakelijk, zoals het geval was na de twee wereldoorlogen. Daarenboven hangen de mensen als sociale wezens af van anderen om te kunnen herinneren. Herinneringen berusten dus niet alleen op persoonlijke ervaringen, maar ook op collectieve waarnemingen van een specifieke periode uit het verleden.

Zijn oeuvre legt getuigenis af van het lijden en het kwaad dat de mens in zijn leven heeft ondergaan. In de eerste plaats is dat het nutteloze lijden in de Holocaust ('une souffrance inutile'¹). Hij toont hoe de mens de andere mens doet lijden en hoe er geen vergeving of verlossing van een god te verwachten is. God zien als oorzaak van het lijden, is het lijden rechtvaardigen en er aldus de zinloosheid en kwaadaardigheid van opheffen, wat een excuus kan zijn het te laten

voortbestaan, leren we van Levinas. Het is die gruwel die Kantor op het toneel zal oproepen en waarmee hij het publiek zal confronteren. In het desacraliseren van de beelden en symbolen uit de Christelijke heilsleer, waardoor hij het verhevene terugbrengt tot het 'al te menselijke', komt Kantors humane visie tot uiting. De schok van de ontmoeting met de ander is voor Kantor doorslaggevend, zoals hij optekent in zijn 'Manifest van het Theater van de Dood': 'IT IS NECESSARY TO RECOVER THE PRIMEVAL FORCE OF THE SHOCK TAKING PLACE AT THE MOMENT WHEN OPPOSITE A MAN (THE VIEWER) THERE STOOD FOR THE FIRST TIME A MAN (THE ACTOR) DECEPTIVELY SIMILAR TO US, YET AT THE SAME TIME INFINITELY FOREIGN, BEYOND AN IMPASSABLE BARRIER'². De massamoord op de Joden was geen pogrom, maar is op industriële wijze ten uitvoer gebracht; ik citeer Baumann³: 'Er was een modern en efficiënt bestuursapparaat voor nodig, verder wetenschappelijke inventiviteit, een organisatie, een hoogontwikkelde techniek, industriële capaciteit en bovenal personeel dat goed was opgeleid, efficiënt, zakelijk en plichtsgetrouw'.

In tweede instantie buigt Kantor zich over het kwaad van het stalinisme dat zijn oorsprong vindt in het ultieme goede: het sociaal-economisch en politiek systeem dat niet mag bestreden worden. Het is dan ook niet toevallig dat het stalinisme in naam van deze geschiedenis de opsluiting en uitroeiing van een groot aantal mensen heeft aanvaard als een noodzakelijke bijdrage tot een hoger doel in het kader van een groter geheel.

Dat wil Kantor zichtbaar maken in zijn kunst. Kunst is voor hem een creatieve 'daad' van constructie en 're-enactment', waardoor hij van zijn herinneringstheater een autonoom kunstwerk maakt. 'Autonoom' betekent dat zijn theater geen reproductiemachine van een bestaand literair werk is, maar zijn eigen onafhankelijke realiteit bezit. Onder 're-enactment' begrijp ik het herspelen van een gebeurtenis uit het verleden vanuit het nu, met de blik en het weten van vandaag. Het begrip 're-enactment' sluit volgens mij aan bij hoe Levinas het bewustzijn ziet, namelijk als 'een vermogen van re-presentatie: inderdaad *opnieuw* (re-) tegenwoordig stellen. Alsof het bewustzijn datgene wat al verleden is geworden, opnieuw de presentie, de tegenwoordigheid intrekt'⁴. Herspelen of herhalen is echter altijd een differentiatie, want telkens aangetast door het tijdsverloop, de situatie en de gemoedstoestand. Het is Kantors universum dat de acteur op het toneel waarmaakt. Kantor wijst elke vorm van spectaculaire of rijke kunst af. Hij zoekt zijn kunst in het leven en dan vooral aan de zelfkant van de maatschappij. De verworpenen, de achtergelaten, versmade objecten maakt hij tot de kern van zijn artistiek proces. Hij vecht tegen de valse avant-garde die enkel uit is op effecten, het afwijkende, het anders zijn. Met de trauma's uit zijn persoonlijk

leven en vooral uit zijn kindertijd (oorlog, Holocaust, dictatuur, afwezigheid van een vader, onderdrukking) probeert hij in het reine te komen via de kunst. Hij ziet de kunst als een mogelijkheid de zintuiglijke waarneembare 'werkelijkheid' te transcenderen om zo mentale ervaringsruimtes (bijvoorbeeld doodservaringen, contact met lijden en dood, doodsverlangen, sterven...) af te beelden of te creëren. Het theater van Kantor is een beeld waarin traumatische ervaringen worden opgevoerd.

In mijn onderzoek, DE PASSIE VAN TADEUSZ KANTOR – Een voorstellingsanalyse van *Wielopole, Wielopole* als een dramaturgie van het geheugen, vat ik 'dramaturgie' op als een dubbel proces: enerzijds gaat het om de intenties en constructies van een maker; anderzijds handelt het om het analyseren van wat er zich op het toneel afspeelt, wat er letterlijk te zien is en welke boodschappen gegenereerd worden (de interpretatie van het getoonde). Het betreft hier boodschappen die niet enkel vanuit teksthandelingen voortkomen, maar evenzeer vanuit het lichamelijk handelen als dusdanig. Kantor vertrekt nooit vanuit vooraf geplande ideeën. De ideeën ontstaan vanzelf tijdens de repetities, groeien uit de beelden die zijn geest oproept of uit de personages die vanuit het verleden of de mythe komen aankloppen⁵ en zich integreren in zijn wereld. Kantor is een theatermaker die continu aan dramaturgie doet (zoals duidelijk aanwijsbaar is in *Wielopole, Wielopole*), onder andere door zijn constante aanwezigheid op het toneel, maar ook door de geschriften die hij ontwikkelt tijdens het maakproces. Tevens is hij de beeldende kunstenaar die een theaterdramaturgie toepast op zijn plastisch oeuvre.

'Het geheugen' bestaat zoals gezegd uit herinneringen en verbeeldingen die zich als trauma's manifesteren. Hij voegt daar echter iets essentieels aan toe, namelijk dat de herinnering aan de doden ook aanleiding geeft tot iets nieuws, tot geboorte. Herinneren is niet alleen een daad van het ophalen van wat voorbij is, maar zet tevens aan tot verbeelding, het laten ontstaan van iets nieuws uit wat herinnerd wordt, zoals in de natuur weer leven ontstaat uit dood materiaal. Hij poogt de trauma's uit zijn jeugd (oorlog, Holocaust, afscheid van de vader...) een plaats te geven door ze op het toneel te voorschijn te halen, tot leven te brengen. Hij wil het publiek duidelijk maken dat de uitgeroeide wereld nog in de herinnering bestaat en dat die kan terugkeren als een voortdurende nachtmerrie om de mens te plagen met beelden van beschietingen, martelingen en oorlogsgeweld. Toch is er tevens die hoop op wedergeboorte, het afleggen van het trauma. Bij de visuele representatie van een trauma komt het er net op aan gestalte te geven aan de (verdrongen) traumatische ervaring zelf. Dat blijkt in de praktijk vaak erg moeilijk, omdat men geen onmiddellijke weergave kan geven. Het gaat om iets

dat in wezen ontoonbaar en niet uit te beelden is. Men moet naar een middel, een omweg zoeken - het uitbeelden van het geweld, het tonen van het lijden - om het onvoorstelbare van de gebeurtenis op te wekken.

Bij dit vormgeven van het geheugen is het lichaam van groot belang. Het is met ons lichaam dat we in aanraking komen met de anderen, de wereld buiten ons lichaam en het innerlijke van ons lichaam, met andere woorden ons lichaam is het geheugen. Het is een lichaam dat de grenzen tussen leven en dood aftast en doorbreekt. Ons lichaam is de wijze waarop wij de wereld binnentreden en op hetzelfde moment is het de wijze waarop het een verschijnen is van de wereld zelf. Het lichaam 'an sich' wordt als een culturele imprint gehanteerd, waarvan metafysische en esthetische vragen af te lezen zijn. Bij Kantor wordt het lichaam altijd met een bepaalde manier van bewegen opgezaald, waardoor het lijkt alsof het door iemand anders wordt gemanipuleerd en zich niet uit eigen kracht verplaatst. Zo confronteert hij het levende lichaam van de acteur en zijn specifieke bewegingsmotoriek met het 'lichaam' van een mannequin of een bio-object dat een duidelijke persoonlijkheid bezit.

De intentie van Kantor wordt gestuurd door een humanistisch perspectief: het herwaarderen van de armzalige mens. Het gelijkwaardig maken van de mens, hem zijn waardigheid teruggeven en het strijden tegen de massificatie van diezelfde mens vindt hij de taak van de kunst. Het veelvuldige gebruik van armzalig materiaal, het opvoeren van mensen aan de rand van de maatschappij (de hoer, de soldaat, de clochard, de poetsvrouw), de humor, de attitude van de circusartiest, het hanteren van de technieken van assemblage en emballage en het respect voor de doden drukken dit humanistisch perspectief uit.

De grondprincipes van Kantors artistieke oeuvre bestaan dan ook met name uit: (i) het theater als een bestaan aan de rand van de maatschappij, in een arme kermisbarak, een depot, een circus, etc. ...; (ii) het principe van de omkering: het verhevene wordt door het armzalige uitgedrukt; het leven kan worden gevat door het insluiten van de dood, de arme realiteit wordt opgewarderd door het degraderen van het symbool, het sacrale wordt door het profane vervangen; (iii) de methode van het verbergen, verpakken, de emballage (onder meer het kostuum) die in zijn theater en schilderkunst worden toegepast. In die zin kunnen ideeën en objecten buiten het theater een autonome kunstwaarde verwerven; (iv) een consequent humanistische attitude: het strijden tegen de massificatie in de maatschappij, de ideologieën en massabewegingen, het blootleggen van de destructie van de massa en handelen om de individualiteit te redden wat de waarde van elke mens uitmaakt.



Hoe uit zich dat allemaal in Kantors oeuvre?

- Hij brengt leven en dood samen op het toneel.

In het Europese moderne theater werd met de eeuwenoude gewoonte van het afbeelden van de terugkeer van de doden volledig gebroken. Kantor herstelt die traditie of beter hij refereert daaraan door het gebruik van de mannequins (de doden die terugkeren onder de levenden, niet als schimmen, spoken, maar als mensen). Tevens animeert hij de pop tot leven door haar te manipuleren via de acteurs. Hij doet een beroep op conventies: de fotografie, waarmee herinneringen worden vastgelegd, de parade en rondgang zoals die zowel in processies als in circussen zichtbaar zijn. Hij houdt zich bezig met transcendentie, het overschrijden van de grenzen tussen leven en dood en het zoeken naar een verklaring voor wat voorbij de dood ligt. De kunstenaar is voor Kantor de bemiddelaar tussen een transcendente (buiten het zintuiglijke aanwezige ervaringen) en een immanente (bewuste herinneringsbeelden) wereld die hij in een specifieke vorm van esthetische communicatie - zijnde theater - wil reconstrueren.

De kunst met de dood verbinden en de herinnering als drijfveer van zijn artistieke creatie, dat is de essentie van het theater. Hij verbindt de levenden op het toneel met de doden uit het verleden om aldus een persoonlijke geschiedenis te tonen en te achterhalen wat er achter de dood ligt: een wereld die nog door geen enkele levende is bezocht. Zijn theater is bijgevolg een herhaalde poging om de doden uit het verleden letterlijk tot leven te brengen, die fantomen op het toneel dood te maken om afscheid te nemen van het vorige leven en het onderliggende, menselijke drama te verwerken. Hij ziet de wereld van het drama (de fictieve wereld) als een dode wereld, bewoond door de doden: een 'Teatrum Mortis'.

- De acteur en mannequin staan samen op het toneel.

Ook de acteur daagt de toeschouwer uit, hij probeert. De individuele toeschouwer kan hieraan niet ontsnappen. Hij wordt geconfronteerd met een schaamteloos exhibitionisme dat hem op de één of andere manier aantast, hetzij door afwijzing, hetzij door shock. Niet alleen wordt de toeschouwer door de acteur uitgedaagd, maar hij wordt ook actief betrokken in het spektakel. De herhalingen van acties en teksten of het afwisselen van acteurs met poppen vragen van de toeschouwers om keuzes te maken, want in plaats van te verduidelijken, brengen ze twijfel mee, zowel op het toneel als bij de toeschouwer.

Het werken met mannequins, de 'etalagepop' als een leeggemaakt, van psychologie ontdaan lichaam waarin alle archetypische trekken van het menselijk bestaan kunnen worden gemanifesteerd, is een constante in dit oeuvre. Dit proces van leven geven aan een mannequin ('animating') lijkt op de semi-religieuze daad van het creëren van leven uit het niets en zelfs van het weer tot leven brengen van iets, met dien verstande dat de animator het werk van de schepping kan verbeteren. Een mannequin is niet medeplichtig aan de gebreken van de mensheid. Hij is niet beladen met de zonden, noch kan hij gestraft worden voor de misdaden.

- De expliciete subjectiviteit van zijn theater.

Dat Kantor in zijn theater streeft naar vrijheid en autonomie, radicaliseert hij vooral in zijn fysieke aanwezigheid naast en op het toneel tijdens zijn voorstellingen. In die zin maakt hij van zijn theater ook een theaterperformance en van de kunstenaar een performer. Met zijn aanwezigheid dynamiseert hij de voorstelling die geen eindresultaat is van repetities, maar een levend organisme dat elke avond opnieuw wordt gecreëerd. Kantor beseft duidelijk dat hij een theater maakt dat hem niet zal overleven. Het is een theater in de eerste persoon. Binnen de performance van zijn theater evolueert Kantor van performer aan de rand van het toneel, over iemand die actief ingrijpt in het gebeuren op het toneel, naar een verstoorder van acties op het toneel. In een volgende fase (met name in zijn laatste stuk) gaat hij van een personage binnen het gebeuren op het toneel over in een dubbelfiguur, namelijk de mens Kantor van wie de geschiedenis wordt geëvoceerd en het personage Kantor dat opgeroepen wordt op het toneel. Hij verheft zichzelf tot kunstwerk. En dat wordt gecomplementeerd door zijn verdwijnen in de dood.

- Zijn theater is een theater onderweg, een reis.

Hij is altijd op zijn hoede voor stagnatie. Kunst moet kritisch blijven. De mens maakt een reis van geboorte naar sterven. Hij beweegt zich voortdurend van de ene plek naar de andere. Hij staat nooit stil. Voor een circus betekent 'onderweg zijn' echter ook op tijd en stond terugkeren naar huis. Voor Kantor is dat niet alleen een fysiek, maar ook een mentaal proces. Die reis heeft ook een metaforische functie. Reizen zijn immers wandelingen doorheen verschillende ruimtes of lagen van de realiteit. Die metafoor 'reis' gebruikt hij om te beschrijven hoe introspectie (die leidt van de wereld buiten het lichaam naar de diepten van de herinnering en ervaring uit het verleden) functioneert als een middel van artistieke creativiteit.

In het maakproces van de cyclus *Het Theater van Liefde en Dood*⁶ ligt het accent op de kunst als antwoord op de werkelijkheid van het leven. Kantor wil een theater creëren

dat in de eerste plaats de kracht heeft van shock en actie, wat zichtbaar wordt in een spel van humor en verrassing. De kunstenaar moet niet de illusie van de werkelijkheid (vervat in het drama) scheppen, maar de werkelijkheid moet de realiteit op het toneel zijn. Vandaar 'het concept van de realiteit van de laagste rang', een gevonden voorwerp uit de dagelijkse realiteit, achteloos achtergelaten, dat hij in gebruik neemt in zijn voorstelling of op het canvas. Het is een object dat nutteloos geworden is, afgedankt en leeg aan betekenis. Kantor haalt het als het ware uit de onderlagen van de maatschappij. Het is echter nooit een zuivere reproductie, fictie of illusie van iets dat uit de werkelijkheid wordt genomen. Steeds heeft er een transformatieproces plaats in het gebruiken van uit de werkelijkheid genomen objecten.

Zijn techniek bestaat uit een mengeling van beeldende kunsten en theater. Buiten de fotografie en het tableau zijn dat vooral de Happening, de emballage en assemblage. Emballage is Kantors manier om de fenomenologie van de oppervlakken te exploreren in termen van verbergen en geheimhouden en vooral als element van tastbaarheid. Assemblages zijn de voorlopers van de bio-objecten uit zijn latere grote enceneringen. Het verpakken, het inpakken is een handeling/verrichting die verbonden is met het voorwerp en dus ook met het gematerialiseerde lichaam. De actie van het verbergen getuigt van een daad van isoleren, bewaren en beschermen van de innerlijke wereld. Dat is ook de functie van het kader van een schilderij, met name het inperken en beperken van wat het kunstwerk wel of niet is, het om- en opsluiten van wat tot het kader behoort en wat niet, het in- en uitsluiten van de innerlijke wereld op het schilderij en in de buitenwereld. Kantor verwezenlijkt dit in het afbakenen van de wereld op het toneel (de kamer van zijn kindertijd) en de wereld daarbuiten (de herinnering, de wereld van de doden, de wereld 'achter de deur') door middel van deuren, ramen en schuifpanelen. Daarnaast zorgt het kader ervoor dat het werk wordt ge(re)presenteerd en tentoongesteld, dat het verschijnt en tot zijn recht komt. Deze technieken vragen een andere manier van kijken en interpreteren. Voor Kantor is het primordiaal dat de fantasie in gang wordt gezet. Daarom moet alles wat kan leiden tot uitleg of tot verantwoording van het aangeboden, worden uitgeschakeld.

In het hanteren van het concept 'verdubbeling' buigt Kantor zich ook over de positie, de rol, de functie van de acteur en kunstenaar. Wie is de acteur? De kunstenaar? Het thema van de identiteit en de dubbelganger komt aan bod en, daarbij aansluitend, bovenal het thema van de kunst en de kunstenaar, van de kunstenaar en zijn werk.

Naast de verdubbeling, speelt de herhaling een belangrijke rol in Kantors dramaturgie. Voor hem is kunst slechts een poging om te herhalen, een tweede

keer maken van wat in de realiteit verschijnt, zonder enig praktisch doel, ontdaan van zijn betekenis. Opnieuw maken. Ontmantelen om het geheim te ontdekken. Opnieuw maken om zich God te voelen.

De feesten, de culturele exponenten dus, en de humor in de vorm van de groteske, zullen de voorstellingen bepalen. De noodzaak om de afstandelijke blik, de afschuwelijke ernst (lijden en pijn) om te keren in komedie en zo de ernst te verdragen, verklaart de aanwezigheid van humor en groteske bij Kantor. Het is meer bepaald een circus van de dood. Hij kiest resoluut voor de gestus van de armoedige circusartiest en zijn autonome lichaam.

Het constant inzetten van geluiden, het vervormen van muziek en liederen op de meest onverwachte momenten en met wisselend volume brengt me in een soort trance waarbij de rede wegvalt en de emotie sterker gaat werken. Ik onderga eerder dan dat ik begrijp wat er gebeurt.

De bronnen voor *Wielopole, Wielopole* zijn de antieke tragedie en de bijbel. Kantors oeuvre valt te catalogiseren onder de noemer 'work in progress': etappes van een ontwikkeling. Zo is *Wielopole, Wielopole* onderdeel van de etappe van *Het Theater van Liefde en Dood* waarin het een sleutelpositie inneemt. De gebeurtenissen in dit stuk worden door een (re)constructie van Kantors familiegeschiedenis (de kamer uit mijn kindertijd) bepaald. Dat maakt van *Wielopole, Wielopole* een theater van de herinnering. Het herinneringstheater van Kantor is een beeldtheater. Het stoelt op een belichaamd denken vanuit antieke performances: het Griekse theater, het middeleeuws religieus theater en het Poolse plastische theater.

Ik noem het een passieverhaal. De veelvuldige verwijzingen naar de Christelijke heilsgeschiedenis in *Wielopole, Wielopole* gebruikt Kantor om de geloofstraditie vorm te geven en tezelfdertijd te contesteren. Er is dus een duidelijke verwijzing naar het passieverhaal dat het nutteloze lijden van de mens - zoals Kantor dat ervaart in de Holocaust - en de onmenselijkheid van oorlog en dictaturen zichtbaar maakt. Bijvoorbeeld in het segment *Het Beschimpen* gebeurt dat door bijbelcitatien.

Het opvoeren van de objecten 'Golgotha' (een bord aangebracht op een stoel met wieltjes waarop Helka, de bruid, wordt neergezet én de doornenkroon die tante Manka op Helka's hoofd zet) zijn andere verwijzingen. Kantor refereert mijn inziens hiermee aan het wassen van de handen in onschuld door Pilatus. Voor Kantor is het een herhaling van het weigeren van verantwoordelijkheid van de ene mens voor de andere mens, wat ik in de context van de Holocaust kan interpreteren als het aanleiding geven tot zinloos, nutteloos geweld. De Jood



© Carlos Dekeyrel

wordt daar immers gereduceerd tot een niet-mens, een object waar ik (de nazi) geen verantwoordelijkheid voor moet nemen en bijgevolg ben ik in staat die te doden. 'Aanroepen', wat geregeld gezongen wordt in Psalm 110, betekent 'nog niet gehoord worden' en dat is naar mijn gevoel wat Kantor 'zijn gevecht met God' noemt. De mens heeft een vijand nodig om zich tegen af te zetten, om te bevechten, om zijn menselijkheid te bevestigen. Kantor plaatst zich immers naast God, wil de mens aan hem gelijk maken en de armzalige mens aldus verheffen tot iemand die recht heeft op enige menselijke waardigheid. 'Hij die mirakelen doet' in hetzelfde lied, refereert dan weer aan de kindertijd: het kind kan geloven dat de dingen kunnen veranderen, dat niets onher'roep'elijk is. De idee dat men de dingen kan veranderen, ziet Kantor mogelijk via de kunst. In de veelvuldige kruisbeelden op het toneel zie ik Kantors poging om de verschillende begraafplaatsen van het dorp op te roepen. Maar ook die zijn verbonden met oorlog en geweld. In Kantors stuk sterft men niet; men wordt 'gekruisigd'. Ik kan de symboliek doortrekken: Christus werd eveneens gekruisigd, maar stond op uit de doden. Kantor scheidt zijn calvarieberg, zijn Golgotha, maar daar sterft geen Messias; wel een artiest, een eenvoudig priester, een soldaat (Adaś), een mens en die kent zijn wederopstanding in de voorstelling van 'achter de deur'.

Het thema van oorlog/geweld/deportatie komt eveneens aan bod. Kantor demystificeert de mythe van de bevrijding van oorlog die zovelen hebben gekoesterd. De Poolse oorlogservaring gebruikt hij als een metafoor voor de menselijke staat die met de toevalligheden van de historische situatie wordt verbonden. De soldaten in dit stuk refereren niet alleen aan de Eerste Wereldoorlog, maar staan model voor alle oorlogen van gisteren en morgen. Maar dit leger is stervende, onvolledig. Om het tot een evenwichtig geheel te maken, moet een burgerpersonage worden toegevoegd. Kantors boodschap is duidelijk: iedereen kan worden opgeroepen, is een potentieel slachtoffer van de oorlog. Dat is de essentie van het kwaad in het stalinisme: iedereen kon slachtoffer zijn, op elk moment kon men in ongenade vallen en ter dood veroordeeld worden, omdat het ten goede kwam aan de partij, aan de gemeenschap.

Het is echter eveneens een voorstelling van hoop door het zichtbaar maken van het lijden, door een spel op te voeren van doden die zich tussen de levenden voegen en door de vorm van de herhaling te hanteren in de hoop dat het kwaad ooit kan worden hersteld. In dit voorstellen van het kwaad zit hoop: hoop dat de mens door het uitsluiten van enige rechtvaardiging van dit kwaad inzicht krijgt om het niet meer te laten gebeuren. Ook hoop dat er toch nog steeds rechtvaardigen zijn die zullen opkomen tegen het kwaad dat zo excessief en buitensporig is. Hij beantwoordt de Apocalyps met de burleske, het macabere, de groteske, vormen die

zich bewegen op het koord van de traan en de lach. Dat hij niet kan achterhalen wat er achter de dood ligt, betekent echter niet dat zijn oeuvre mislukt is. In het pogen vorm te geven aan het niet-representeerbare (namelijk de dood en het kwaad) opent hij het perspectief van hoop. Zo kan de toeschouwer reflecteren op de onmenselijkheid van nutteloos lijden en zijn verantwoordelijkheid opnemen tegenover dit lijden en de lijdenden.

Uit het afschrikwekkende beeld dat Kantor laat herleven op het toneel en in zijn schilderkunst moet het besef groeien dat er hoognodig weerstand moet worden geboden aan het kwaad en aan elke vorm van institutionalisering of rechtvaardiging van het kwaad. Er is bijgevolg slechts hoop in de afschrikking. Het wil echter niet leiden tot enige vorm van identificatie met of emotionele betrokkenheid tot het getoonde, maar veroorzaakt vervreemding en verwarring. Mogelijk wekt het daardoor reflectie op omtrent dit nutteloos geweld. De gedeelde ervaring van de gruwel zou dan moeten leiden tot begrip en inzicht. Zo heeft het alleszins voor mij gewerkt. Na de vernieling in de realiteit komt de reconstructie - via de herinnering - in de kunst. De kunst als redder van de wanhoop, van de onmenselijkheid is een kerngedachte van Kantor. Door het in beeld zetten van gewelddadige gebeurtenissen uit het verleden wekt Kantor de hoop op dat die ooit een goede afloop zullen kennen onder meer door het steeds opnieuw proberen. Vanuit de reflectie die volgt op die eerste schok krijgt de toeschouwer de vrijheid dit geweld te negeren of zich verantwoordelijk te voelen. Hij wil het kritische zelfbewustzijn tegenover het getoonde geweld aanspreken in de hoop dat de mens te allen tijde zijn verantwoordelijkheid tegenover de ander durft op te nemen.

Al overheerst het kwaad en geweld in *Wielopole*, *Wielopole*, toch heeft Kantor ook plaats gemaakt voor hoop op liefde en waardigheid. Zo brengt hij joden naast katholieken, zonder onderscheid van aanzien, samen op het toneel. Ze ondergaan hetzelfde kwaad, ze zijn elkaars gelijken. Zowel de rabbijn als de pastoor worden door het leger doodgemaakt. Aan het einde van het stuk komt de rabbijn de pastoor, die onder de tafel is terechtgekomen in het tumult van de laatste sequentie, ophalen en elkaar ondersteunend verlaten ze het toneel. Deze verzoening is een teken van hoop voor de toeschouwer: de mens in nood kan worden geholpen door een ander mens. Er ligt ook hoop in de herhaling en de emballage. De herhaling betekent: iets een tweede keer op een artificiële manier doen; iets op een menselijke manier herhalen wat daarvoor alleen door de goden werd gedaan. Het is een methode tot protest en uitdaging. De emballage op haar beurt is het verbergen van kwetsbare dingen. Zo blijven ze vrij van vernietiging door het geweld en opgesloten in de herinnering van vóór het geweld.

NOTEN

- ¹ Een term van Emmanuel Levinas
- ² Kantor in Kobialka, 1993:114
- ³ In Žižek, 2008:187
- ⁴ in Jan Keij, *De filosofie van Emmanuel Levinas*, 2009⁴: 396
- ⁵ Zie Bablet/Konigson, 1993:41.
- ⁶ Die omvat al zijn grote theaterstukken: *Dodenklas* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980), *Artiesten kunnen stikken!* (1985), *Nooit kom ik hier terug* (1988) en *Vandaag is mijn verjaardag* (1990).

GEBRUIKTE BRONNEN

- KANTOR TADEUSZ, *Ein Reisender – seine Texte und Manifeste*, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 1988.
- KANTOR TADEUSZ, *Wielopole, Wielopole, an exercise in theatre by T. Kantor* (trans. by Mariusz Tchorek and G.M. Hyde, introduction by G.M. Hyde), London/New York, Marion Boyars, 1990.
- KANTOR TADEUSZ (vertaling en bewerking Johan De Boose), *Het Circus van de Dood*, Amsterdam, International Theatre & Filmbooks, 1991.
- KANTOR TADEUSZ, *Ô douce nuit, les classes d'Avignon*, Arles, Actes Sud, 1991.
- KANTOR TADEUSZ, *Ma création mon voyage, commentaires intimes* (trad. et préface de Guy Scarpetta), Milano/Paris, F. Motta Editore S.p.A./ Éditions Plume, 1991.
- BABLET DENIS (ed.), *Tadeusz Kantor. Le Théâtre de la Mort*, Lausanne, Ed. L'âge d'Homme, 1977. BABLET DENIS (réunis et présenté par), *Tadeusz Kantor. Les voies de la création théâtrale 11*, Paris, CNRS éditions, 1983, 1990, 1999, 2005.
- BABLET DENIS ET ELIE KONIGSON (Resp.), *Tadeusz Kantor 2. Les voies de la création théâtrale 18*, Paris, CNRS éditions, 1993.
- BANU GEORGES, OUVRAGE COLLECTIF publié sous la direction de BANU GEORGES, *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*, Arles, Actes Sud, 1990.
- CATALOGUS, *Tadeusz Kantor door hemzelf, tentoonstelling georganiseerd in het kader van Europalia 2001 POLSKA*, Brussel, Stadhuis Brussel, 2001.
- DAS UNMÖGLICHE THEATER/THE IMPOSSIBLE THEATER, *Performativität im Werk von/Performativity in the works of PAWEL ALTHAMER, KATARZYNA KOZYRA, ROBERT KUSMIROWSKI UND/AND ARTUR ZMIJEWSKI* (Vorwort/Foreword, Gerald Matt, Agnieszka Morawinska), Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2005.
- DE MUL JOS, *De Domesticatie van het noodlot, De Wedergeboorte van de tragedie uit de geest van de technologie*, Kampen, Klement/Pelckmans, 2006.
- FERGOMBE AMOS PASSING, *Tadeusz Kantor, de l'écriture scénique de la mort à l'instauration de la mémoire*, Valenciennes, Presses Universitaires, 1998.
- KOBIALKA MICHAL (ed. & translated), *Tadeusz Kantor, A Journey Through Other Spaces, essays and manifestos, 1944 – 1990*, Berkeley, Los Angeles/London, University of California Press, 1993.

- KOTT JAN, *The Memory of the Body, essays on Theater and Death*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1992.
- MARX PETER W., *Theater und Kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2003.
- MIKLASZEWSKI KRZYSZTOF, *Encounters with Tadeusz Kantor*, London/New York, Routledge, 2002.
- WIEWIORA DIETER, *Materie, Kollektive Erinnerung und individuelle Existenz im Theater von Tadeusz Kantor (1938-1991)*, Mainz, Johannes Gutenberg-Universität, 1996.
- WITTS NOEL, *Tadeusz Kantor*, London/ New York, Routledge, 2010.
- ŽIŽEK SLAVOJ, *Violence, six sideways reflections*, New York, Picador, 2008.