

DE INSPIRATIEBRONNEN VAN TADEUSZ KANTOR

Johan DE BOOSE

Het theater is een even aantrekkelijk als schrikwekkend gebeuren.

Sinds mensenheugenis vormt het één der vluchtigste en actueelste menselijke manifestaties: het bestaat uitsluitend hier en nu en stimuleert een rechtstreekse wis-selwerking tussen kunstenaar en publiek.

Aantrekkelijk is het, omdat de nabijheid van de ander noodzakelijk is, omdat het een ontmoeting inhoudt, *omdat het onze eenzaamheid verlicht*.

Schrikwekkend is het, omdat zijn vergankelijk karakter ons aan de dood herinnert, omdat het een metafoor van onze sterfelijkheid is, *omdat het onze eenzaamheid vergroot*.

Niet de dood an sich, maar zijn sfeer, zijn geur, zijn latente aanwezigheid in ons dagelijks bestaan obsederen de monumentale Poolse theatermaker Tadeusz Kantor. Als weinig avant-gardekunstenaars is hij erin geslaagd de kloof tussen aantrekkelijkheid en afschrikking, tussen lust en angst, met een aan waanzin grenzend fanatisme en natuurlijk gevoel voor ironie en absurde humor te overbruggen. De zeer uiteenlopende vormgeving bewijst de rijkdom van zijn obsessie, de uniforme sfeer haar grondige oprechtheid.

In 1975, tijdens de creatie van de dramatische séance *Dodenklas* door zijn theater Cricot², poneert Tadeusz Kantor dat de acteur zich moet richten naar een *model*, dat even radicaal gelijk op als verschilt van de toeschouwer. De studie van Edward Gordon Craigs theorie over de "supermarionet" inspireert hem tot het Manifest van het Theater van de Dood, waarin hij het lijk, getheatraliseerd in de vorm van een pop, tot model voor de acteur stelt.

In zijn manifest luidt het:

(...) VOOR HET OOG van hen die aan deze zijde zijn gebleven verschijnt een MENS, op zo'n manier uitgedost, dat hij EXACT gelijk op elk van hen en tegelijkertijd (krachtens een mysterieuze en bewonderenswaardige "operatie") oneindig VER, schrikwekkend VREEMD, *als bewoond door de dood*, van hen gescheiden is door een BARRIERE (...).

De reactie van de toeschouwer, volgens Kantor de enige levende ziel in de zaal, is existentiële verwondering:

(...) Zoals het verblindend licht van een bliksem zien zij plotseling het BEELD VAN DE MENS, schreeuwerig, tragisch clownesk, alsof zij hem

VOOR DE EERSTE KEER zien, alsof zij zichzelf zien (...).

Het manifest en de dramatische séance werden een mijlpaal in de twintigste-eeuwse theatergeschiedenis. In het geheel van Kantors activiteiten fungeren zij als spil. Voordien zocht hij, gevoed door de dadaïstische stukken van Stanislaw Ignacy Witkiewicz (in Polen beter bekend als "Witkacy"), met eruptieve creativiteit, die met de jaren eerder toe- dan afnam, naar de juiste definiëring, die efficiëntste theatertaal, waarbij zijn esthetiek nooit enige academische aspiratie bezat, maar zich integendeel in de cryptische, irrationele accenten vergenoegde. Na "Dodendklas" en het Manifest van het Theater van de Dood bouwde hij, als bezeten, op deze fundamenten verder. De dwang van het model blijft: in *Wielopole Wielopole* (1980) de soldaat, in *Artiesten kunnen stikken!* (1985) de gevangene, in *Nooit kom ik hier terug!* (1988) de dronkaard. De tussentijdse *Cricotages* (*Où sont les neiges d'antan?*, 1979 en *La Machina dell' Amore e della Morte*, 1987) dienen voornamelijk als experimenten te worden ingeschat, die de kiem dragen van een nieuwe etappe in wat hij de permanente revolutie van de gedachte noemt. Op frappante wijze vormt het nieuwe model nooit een volledige negatie, maar een assimilatie van alle vorige. Om Kantors eigen woorden te parafraseren: iedere volgende stap is evenzeer een BEVESTIGING als een ONTKENNING van de vorige. In elk spektakel, elke tentoonstelling, elk manifest, elk essay en elk model kan men zich van deze hallucinante energie, van dit grillig spel van creatieve krachten vergewissen.

Ofschoon Kantors biografie onderhand tot een indrukwekkende lijst van activiteiten is uitgegroeid en ondanks zijn impulsieve creatiemethode, waaraan ik straks enkele paragrafen wijd, legt hij zichzelf, terwille van de grondigheid, zoals een dichter ooit zei, "het goede trage denken" op, en beantwoordt hiermee aan Meyerholds devies, dat de kunstenaar in een tijd van grote en snelle evolutie langzaam dient te werken. Bij de stichting van Cricot², in 1955, stelde Kantor reeds op manifieste wijze:

Het opzetten van een spektakel is het resultaat van de onmiddellijke behoefte om een duidelijke idee uit te drukken, die mettertijd groeit en zwelt en tenslotte een directe veruiterlijking eist. Telkens opnieuw is het een uitbarsting van scheppende energie. Volgens de aard der dingen dus weinig frequent.

De houding van de avant-garde.

Kantors werk vertoont genetische verwantschap met de geest en de verworvenheden van de vroeg-twintigste-eeuwse avant-garde-beweging. In zijn zeldza-

me raadgevingen aan de volgende generatie (cfr. mijn vooralsnog ongepubliceerd interview uit januari 1987 en zijn "Lezioni Milanesi", Milanese lessen uit juni-juli 1986) wijst hij met klem op de noodzaak tot studie van de authentieke openbaringen van de vaders der moderne kunst.

Zo schrijft hij:

Mijn werk is een voortdurende VERKENNING geworden van wat ik niet kende. Daarom werd het, in zekere zin, een aanleren. Het was een ontdekkingsreis naar nieuwe continenten; het doel verwijderde zich steeds verder. Daarna liet ik de veroverde aarde achter me ... Kunstenaars moeten de veroverde gebieden bestuderen, verkennen, doorgronden en tenslotte achterlaten ...

Wel beschouwd heeft Kantor de non-conformistische houding, de wil tot onafhankelijkheid en de artistieke vrijheidsdrang van de avant-garde op uiterste eigengereide wijze geassimileerd en tot gemene deler van zijn integrale werk gemaakt.

In de Londense Thames & Hudson "History of Art" doet H.W. Janson, professor aan de New Yorkse universiteit, een poging tot synthese van de avant-garde en haar onderzoeksveld. Zoals uit mijn essay zal blijken, is het formele en ideële "patroon", waartoe Janson de avant-garde, zonder in "ismologie" te vervallen, herleidt, motivisch in Kantors werk herkenbaar. Ik citeer:

Expressie benadrukt de emotionele ingesteldheid van de kunstenaar tegenover zichzelf en de wereld; Abstractie de formele structuur van het kunstwerk; Fantasie is doordringen in het rijk van de verbeelding, voornamelijk in haar spontane en irrationele kwaliteiten. Wij mogen echter niet vergeten, dat gevoel, orde en verbeelding in *ieder* kunstwerk zijn vervat: zonder verbeelding zou het dodelijk vervelend zijn; zonder enige graad van orde zou het chaotisch zijn; zonder gevoel zou het ons onberoerd laten. Deze strekkingen sluiten elkaar niet wederzijds uit. We kunnen ze op velerlei manieren in onderling verband terugvinden, en het werk van een bepaald kunstenaar kan tot verschillende stromingen behoren. Bovendien omvat elke stroming een breed scala benaderingen, van de realistische tot de voorstellingsloze (of niet-objectieve). Deze drie strekkingen beantwoorden dus niet aan specifieke stijlen, maar aan algemene houdingen. De voornaamste zorg van de Expressionist is de menselijke gemeenschap; van de Abstractist de structuur van de realiteit; en van de kunstenaar van de Fantasie het labyrint van de individuele mense-lijke geest.



Repetitiefoto uit "Nooit kom ik hier terug !" (Milaan, maart 1988):
Tadeusz Kantor aan het werk.



Repetitiefoto uit "Nooit kom ik hier terug !" (Milaan, maart 1988).

Kantor houdt zich duidelijk en bewust afzijdig van de esthetische waardenleer van de historische avant-garde, maar manifesteert haar attitude. Volgens mijn observatie is het brein van deze attitude het *conflict*, dat de kunstenaar als dusdanig weigert te erkennen en zelfs onbevangen manipuleert. In weerwil van ons gestroomlijnd mathematisch denken heffen de tegenstellingen elkaar in deze houding principieel niet op. Hun conflict reveleert ons precies een nieuwe werkelijkheid, los van ons logisch bevattingvermogen en uitsluitend dankzij en doorheen de *emotie* aanvaardbaar, of, in wetenschappelijker termen, dankzij en doorheen het affectief engagement van de beschouwer.

Voor een juist begrip van deze houding dienen haar opgang en bloei in een historische context te worden gekaderd. Primo: de gruwel van de eerste wereldoorlog; secundo: de dialectische methode van de marxistische revolutie. De gehele vroeg-twintigste-eeuwse avant-garde (ca. 1910-1930) verwijst, in al of niet cryptische vormen, naar deze twee, om zo te zeggen, aardbevingen van de collectieve ervaring. Haar conclusies waren uiterst verscheiden: de grenzeloze absurditeit van de oorlog leidde tot een zuiver negativistische instelling, tot schaamteloze blasfemie, tot vulgair sarcasme of tot snobisme. Het marxisme leverde de hoop op de synthese, die uit de strijd tussen these en antithese moest ontstaan.

De conflicten van de avant-garde zijn Kantors conflicten: illusie-realiteit, concept-vorm, emotie-idee, abstract-concreet, functioneel-absurd, etc. In het theater stond het probleem illusie-realiteit, precies omwille van het tegelijk aantrekkelijk en schrikwekkend karakter van het medium, steeds centraal. Voor Kantor is het probleem nooit louter vormelijk geweest, maar organisch en existentieel: het conflict tussen Illusie en Realiteit, tussen Fictie en Werkelijkheid was ofwel de kracht en de bestaansreden ofwel de ondergang van het theater. Hij aarzelt niet om het vraagstuk fundamenteel aan te pakken, en van alle antwoorden, die de avant-garde formuleert, is zijn versie één der radicaalste en authentiekste, zoals ik later aantoon.

Vooreerst moeten die aspecten uit de avant-garde belicht worden, die niet enkel Kantors persoonlijke inspiratiebronnen hebben uitgemaakt, maar tevens, zo men de avant-garde dit wetenschappelijk geweld mag aandoen, als essentiële verworvenheden zijn aanvaard, tot "traditie" zijn geworden en zelfs in onze dagen van post-modernisme en fin-de-siècle hun relevantie niet verloren. De avant-garde herhalen, zelfs met feilloze intelligentie, zou, zoals Kantor ooit verklaarde, van verwerpelijke naïviteit getuigen, omdat nieuwe tijden nieuwe noden kennen en intellectuele tyfonen steeds uit een politieke, sociale en culturele context oprijzen. Zij heeft evenwel, soms empirisch, soms doctrinair, zekere postulaten gesteld, elementaire ontdekkingen gedaan, die de hedendaagse vorser niet kan ontlopen en nog

steeds hun aandeel hebben in het actuele denkpatroon.

Het constructivisme.

De plastische stroming van het constructivisme ontstaat na de eerste mislukte socialistische revolutie uit een Russisch politiek utopisme, gecelebreerd door de schilders Tatlin, Malevitsj en Rodtsjenko en de regisseurs Meyerhold en Tairov, die, zoals Kantor in zijn "Milanese lessen" zegt, "de fanatieke overtuiging toegedaan waren, dat hun artistieke revolutie evenwijdig liep met de sociale revolutie, dat dit één samenhangend geheel vormde". Meyerhold bv. was jarenlang "officier" van het "Theatrale Oktober" en genoot hiervoor de (gedeeltelijke) erkenning van de eerste bolsjevistische leiders. Maar, dixit Kantor, "niemand verbeelde zich dat de Revolutie in weinig tijd haar eigen kunst zou creëren", die een agitatorisch, propagandistisch realisme huldigde en de pioniers van het constructivisme één voor één verdrong.

Solidair met de sociaal-politieke (r)evolutie, wilde de constructivistische theatermaker het "Winterpaleis van de Illusie" vernietigen en de aristocratische, esthetische laag van de Fictie afschrappen ten voordele van stellingen, steigers, grillige, armtierige constructies, trappen, hellende vlakken, tribunes, etc., niet zozeer als abstracte vormen of als symbolen, maar als de directe, realistische voorstelling van "werkbanken" of "ateliers", waar de Arbeider-Acteur, overigens ook gekleed in een "prozodjezjda" (arbeidersoverall), werkzaam was. De constructivisten vernielden de illusie van de decors en richtten de schijnwerpers op de machinerie van de naakte scène, die tot dan toe steeds angstvallig verborgen was gehouden. "Vandaag de dag", evalueert Kantor, "is het moeilijk om zich een beeld te vormen en rekenschap te geven van de verscheurende indruk, die de STEIGERS in het theaterwerk en in de scenografie moeten hebben gewekt, steigers die onbeschaamd en zonder esthetische scrupules de plaats innamen van de vroegere geraffineerde en sublieme VORMEN. Bemodderd en met kalk bespat misvormden zij het beeld van de paleizen en de klassieke tempels en verjoegen de SCHOONHEID. Het MONUMENT voor de revolutie, opgetrokken in steigers, moet als opperste arrogantie zijn aangezien. Maar niettemin baarde dit alles een NIEUWE SCHOONHEID."

Kantors houding tegenover de hyperfunctionele aanwending van de "constructie" en tegenover de stroom van abstractisme, die hiermee parallel liep, zal ik later bespreken. Voorlopig volstaat het zijn fascinatie voor dit revolutionaire moment in de kunstgeschiedenis te benadrukken.

Het dadaïsme.

Tweede inspiratiebron: Marcel Duchamp en de dada-beweging, die we als het absolute hoogtepunt van non-conformisme kunnen beschouwen, waarvan alle latere manifestaties (romantische, amerikanistische, hyperrealistische, etc.) slechts afleidingen zijn. Ofschoon (of misschien doordat) Duchamp nooit echt deel uitmaakte van de dadaïstische "salons", kan hij als de authentiekste "woordvoerder" van de dada-beweging worden geëvalueerd, althans vanuit de hedendaagse situatie, met het oog op zijn verworvenheden. Vanuit academisch oogpunt komt hij eigenlijk niet eens in aanmerking voor een hoofdstuk in de kunstgeschiedenis, en dat was ook zijn bedoeling. Hij noemde zichzelf "anartiest", en streed hiermee niet enkel tegen zijn persoonlijke status als kunstenaar, maar tegen de notie kunst zelf.

De gehele dada-beweging en Marcel Duchamps organisch dadaïstische houding vormden een levendig, sarcastisch, anarchistisch anti-oorlogspamflet. De massamoord van de eerste wereldoorlog, waarin ook de latere dadaïsten gemobiliseerd waren, o.a. Duchamp, trapt talrijke jongeren een defaitistisch mens- en wereldbeeld. Hun enige antwoord op de grenzeloze absurditeit van de menselijke verworvenheden was de vernietigende lach.

Zij ageerden tegen alles, ook en vooral tegen de kunst, en zelfs tegen zichzelf, want velen pleegden zelfmoord. Elk van hun manifestaties, zowel individueel als collectief, moest een schandaal worden. De arm der wet, het eerste doelwit van de dadaïsten, maakte dan ook manu militari een eind aan de beweging, ofschoon men evenzeer kan stellen dat dada in werkelijkheid, na al het overige, tenslotte ook zichzelf vernietigde.

Dada kan eigenlijk uitsluitend *ex negativo* gedefinieerd worden: het is geen stroming, geen literaire of plastische beweging, geen verzameling gelijkgezinden, geen artistieke of filosofische school, etc. Dada is een bende schaterende wanhopigen, onder wie sommigen "carrière in de kunstgeschiedenis" hadden kunnen maken, o.a. Duchamp, die steeds maar tegen het instituut kunst aanschopte en aan wie de ironie van het lot uiteindelijk toch een niet onaanzienlijke plaats in de encyclopedieën toemat.

Los van de snobistische details, waarmee het "historisch dadaïsme" is uitgedost, heeft dit bataljon anartiësten grotere waarheden geopenbaard dan de academicus op het eerste gezicht zou vermoeden. Wellicht was ook de dadaïst zich hiervan nauwelijks bewust. Pas achteraf kon Kantor verklaren dat hij Marcel Duchamp als één der grootste, zoniet het grootste twintigste-eeuwse intellect beschouwt. Tijdgenoten versleten hem voor "cabotin", wat uiteraard precies olie op het vuur van

zijn anarchistische creativiteit goot. Eén van de dadaïstische revelaties is Duchamps gebruik en manipulatie van objecten.

In de strijd tegen de illusionaire praal van de klassieke schilderkunst besloot Duchamp, koppig en radicaal, zijn activiteit als schilder op te geven en bespottelijk te maken. In het midden van de museumzaal deponeerde hij een urinoir met het opschrift "Fontein". De kunstminnaar was gechoqueerd door deze geniale zet van de avant-gardekunst, of liever: de shock van de kunstminnaar maakte Duchamps "Fontein" geniaal. Want wat was er, zuiver "objectief" gezien, gebeurd? Het object, dat in het dagelijks leven zijn welomschreven functie vervult en door iedereen als dusdanig wordt erkend, werd van deze functie losgemaakt en in een andere, vreemde, onverwachte ruimte geplaatst. Het werd ontdaan van doel en zin. Het werd, volgens Ionesco's definitie, "absurd", maar tevens autonoom en bijna absoluut. In het museum werd het urinoir Hét Urinoir. Deze idee van de "ready made", van het "objet prêt", door Duchamp en de dadaïsten op talloze wijzen uitgewerkt, kreeg in Kantors oeuvre, onder invloed van de tweede wereldoorlog en een nieuwe golf van absurdisme en defaitisme, zijn theatraal equivalent en blijft tot op de huidige dag één van zijn vitaalste principen. Men kan uit talrijke essays citeren, maar in 1962 luiden zijn letterlijke woorden:

Het moment waarop de dadaïsten erkenden dat die heilige plaats van de creatieve daad (d.w.z. het beeld) te zeer bezwaard was door steeds gecompliceerder praktijken, toen zij ze genadeloos ontkenden en van het OBJECT ZELF een kunstwerk maakten - enkel door de keuze en de naam -, dat moment was een ware revolutie.

Zowel de uitingen van Kantors dadaïsme, van zijn artistieke houding tout court als zijn zeer persoonlijke, obsessionele aanwending van het "arme" object, komen in een latere paragraaf aan bod. Vooreerst verdiepen we ons in een laatste onmiskenbare inspiratiebron, het derde luik van de twintigste-eeuwse avant-garde.

Het surrealisme.

Tertio, het surrealisme, dat op de huidige dag, door toedoen van televisie en reclame, tot een soort commerciële methode is ge vulgariseerd en, volgens Kantor (cfr. zijn manifest "Twaalfde Milanese les") in al zijn hedendaagse verschijningsvormen de grondbedoelingen van Bretons manifest verraadt of ignoreert.

Zoals het constructivisme verkondigde het surrealisme een utopistisch wereldbeeld, een constructieve houding, die na de clowneske vernielzucht van de dada-

isten een nieuwe hoop moest leveren. Meer dan welke andere artistieke stroming ook, ambieerde André Bretons manifest uit 1924 een universele ingesteldheid, die de sociaal-politieke dromen, de wetenschappelijke experimenten (voornamelijk de psycho-analyse), de artistieke hoop en het dialectisch vrijheidsdenken op weergaloze wijze zou verenigen. In het surrealisme moest het onmogelijke mogelijk worden, zonder dat er enige mystificatie aan te pas kwam: politieke bevrijding, autotherapie, solidariteit, integrale ontplooiing van het individu, revelatie van de verholten zijden van de menselijke geest. De surrealistische methode bestond erin, zoals bij de dadaïsten, diverse realiteiten van hun functionaliteit te ontdoen en in het kunstwerk tot een nieuw geheel te assembleren, zodat tegenstellingen ophielden tegenstellingen te zijn. De manifestaties vertoonden zeer uiteenlopende kenmerken en de "apostelen" van het surrealisme voerden vaak hevige polemieken, die soms tot artistieke "excommunicatie" vanwege meester Breton leidden.

Eén van hun essentiële activiteiten, waarin individualisme en collectivisme parallel liepen, was "Le Cadavre Exquis": een aantal dichters of schilders vouwden een blad en bouwden, zonder elkaars inbreng te kennen, een tekst of tekening. Het resultaat was op zijn minst merkwaardig, komisch, absurd, bevreemdend, maar vormde een nieuwe entiteit, een autonome *toevallige* werkelijkheid, een surreali-teit, die op zichzelf bestond en volstond en vaak door haar eigen scheppers niet of pas nadien begrepen werd.

In het geheel van Kantors oeuvre blijken twee aspecten van de surrealistische attitude onmiskenbare motieven te vormen, zoals hij suggereert in zijn essay bij het Onmogelijke Theater:

(...) Het begrip van vrijheid in de kunst, voor het eerst gedefinieerd en bekrachtigd in het surrealisme, in zijn programma van een totale en ondeelbare werkelijkheid, vormt het grondbeginsel van de moderne kunst.

Het kunstwerk, opgesloten in zijn structuur, resultaat van de creatie, van de innerlijke expressie, van de voorstelling - uniek, geïsoleerd en tenslotte geïnstitutionaliseerd - is het belangrijkste obstakel geworden, de grens die overschreden dient te worden. (...)

En verder:

(...) Zo is het t o e v a l de voornaamste aandrijving, die principiële acteur geworden. De surrealisten waren de eersten om deze 'bastaard' van het leven als volwaardig te erkennen, om het artistieke waarden toe te schrijven (...).

VRIJHEID als essentiële houding, als streven, TOEVAL als essentieel middel. Sleutelwoorden voor het begrip van Kantors verhouding tot de

verworvenheden van de surrealistische revolutie. Ook hierop ga ik zo dadelijk dieper in.

Kantor als spontane schepper.

Vooraleer tot de definiëring van Kantors oorspronkelijkheid over te gaan, dwingt mijn respect voor deze - zoals hij zichzelf omschrijft - "spontane schepper" mij, zijn impulsieve, intuïtieve houding te onderstrepen, zoals reeds blijkt uit zijn theaternotities uit de jaren 1942-44, die hij noodgedwongen in de Krakause "achterhuizen" doorbracht en een markant stempel op zijn gehele oeuvre zouden drukken. Dit oorlogsdagboek verwoordt Kantors dromen over de betekenis en de kracht van het theater in het door gruwelen verminkte leven van de twintigste-eeuwse mens. Zij vinden hun eerste, a.h.w. primitieve realisatie in de encensering van "Balladyna" (Slowacki) en "De terugkeer van Ulysses" (Wyspianski).

Vooreerst verwerpt hij hardnekkig - en zal hij blijven verwerpen - elke romantische of illusionaire kunstbenadering. De creatie begrijpt hij als een riskant experiment met de realiteit van onze alledaagsheid. Zowel van de ideële, "bedrieglijke" verdichting als van de naturalistische reproductie ontwikkelt hij een fanatieke afkeer. Zijn wil tot zelfontplooiing zal nooit ophouden een authentieke repliek, een originele theatertaal te zoeken, maar, ondanks zijn radicale "operaties" van de traditionele patronen, zal hij, tijdens de creatie van "Nooit kom ik hier terug!" (1988, persoonlijk video-archief) toegeven "nooit ten volle geslaagd te zijn in de integrale autonomisering van het theater, omdat hij niet zo naïef wilde zijn de illusie helemaal overboord te gooien."

De kerngedachte van zijn droom als 27-jarige, die hij tot op de huidige dag trouw blijft en - meer nog - een sleutel levert tot het begrip van talloze avant-garde-experimenten, bestaat erin dat

het drama realiteit (is), al wat zich in het drama afspeelt waar en ernstig (is). (...) Het doel is de creatie op de scène, niet van de illusie (afstandelijk & veilig), maar van een realiteit, die even concreet is als de zaal. Het drama op de scène moet zich niet 'afspelen', maar 'WORDEN', ZICH ONTWIKKELEN onder de ogen van de toeschouwer. HET DRAMA IS EEN WORDEN. (...)

Daartoe moet men "de indruk wekken dat de ontwikkeling van de gebeurtenissen spontaan en onvoorzien was. (...)"



Repetitiefoto uit "Nooit kom ik hier terug!" (Milaan, maart 1988).
Odysseus en de cabarethoer.



Repetitiefoto uit "Nooit kom ik hier terug!" (Milaan, maart 1988).
Kantor citeert uit "Dodenklas" en "Wielopole-Wielopole".

Vanaf zijn eerste enceneringen begeeft Kantor zich dus op de weg - een lang parcours vol hindernissen en valstrikken - naar integrale autonomisering van het theatermedium. Zijn droom articuleert tevens zijn organische neiging tot ACTIE, die hij enerzijds radicaal tegenover de beschouwende benadering van de schilderkunst stelt, maar anderzijds duidelijk distilleert uit of laat bevruchten door zijn nog korte maar revelerende ervaring als "professioneel", d.w.z. geschoold schilder.

Ondanks zijn academische vorming ziet hij actie niet als een spectaculaire ontwikkeling van handelingen, maar als een allersoberst, elementair menselijk gedrag, zoals zitten of staan, en als de permanente vorming en vervorming van de ruimte, het plastisch materiaal, het universum van de scène, zoals dit uitsluitend in het theater realiseerbaar is. In de cinema, die zich voor dergelijke beschouwingen leent, verafschuwt Kantor het te hoge illusionaire gehalte en de genadeloze perfectie van de pellicule, ofschoon de dynamiek van dit medium avant-gardisten als Meyerhold en natuurlijk Eisenstein precies tot een elementair plastisch vocabularium inspireerden.

Uit deze eerste realisaties blijkt ook Kantons ambiguë en eigengereide verhouding tot zijn inspiratiebronnen, tot zijn leermeesters, tot de avant-garde. Hij zal immers nooit iets aanhangen zonder het tegelijkertijd te verstoten of tenminste met een tegengewicht te meten. Zo balanceert zijn hartstocht in zijn vooroorlogse (*La Mort de Tintagiles* van Maeterlinck), ondergrondse (*Balladyna* en *De terugkeer van Ulysses*) en eerste naoorlogse (cfr. zijn "scenografische carrière" in een aantal officiële schouwburgen) theaterwerk tussen de abstractie en het symbolisme, tussen Schlemmer, Meyerhold, Pronaszko (één van zijn leraars) en Wyspianski, Slowacki, Maeterlinck, de toentertijd "geëxcommuniceerde" dramaturgen. Terwijl zijn theatertaal een autonome realiteit en een onconventionele poëzie poogde te creëren, wortelden de woorden in de door de bestormers van het Winterpaleis der Illusie misprezen traditie van het symbolisme.

Tenslotte tonen deze enceneringen Kantors worsteling met de tekst. Zijn grondige respect voor de literatuur dwingt hem reeds als jonge regisseur de dramatekst te abstraheren van de scenische realiteit, opdat het "spektakel" niet ondergeschikt zou zijn aan een andere zelfstandige kunstuiting. Later, na de stichting van Cricot² (vanaf 1955), zal hij deze houding tot beginsel maken en er diverse methoden uit afleiden, die alle scenische elementen zodanig in hun authenticiteit blijven waarderden, dat zij elkaar onderling nooit uitsluiten of tot illustratie herleiden.

Kantor als erfgenaam van het constructivisme: het conflict illusie - realiteit.

Kantors levenslange strijd tegen de hegemonie van de illusie, de psychologische inleving en de illustratief-decoratieve benadering van het theater wortelt in zijn constructivistische vorming. Zijn wapens zijn van een onthutsend sobere makelij. In zijn fanatisme ontbladert hij de integrale structuur van het traditionele theater en puurt het medium uit, graaft het leeg, tot uiteindelijk nog slechts de naakte mens overblijft in een naakte, coördinatenloze ruimte, een soort niet-theater, anti-theater, op de drempel van de dood van het theater. Karakter, techniek, scenografie, tekst en licht verliezen hun door de gemeenschap aanvaarde waarde en worden door Kantors demiurgische verbeelding fundamenteel herdacht. Hij abstraheert alles, zelfs de inhoud, de bevattelijkheid van het drama, en vult, elke voorstelling opnieuw, de gemeenschappelijke ruimte van acteurs en toeschouwers met het explosieve leven, de energie van de menselijke ontmoeting. Bij het begin van iedere voorstelling voltrekt, ontwikkelt zich iets, ontstaat, uit de wonderlijke copulatie van acteur en toeschouwer, van drama en zaal, van theater en leven, van illusie en realiteit, een schreeuwerig, gebrekkig, onherhaalbaar organisme, "spektakel" genaamd. Terwijl het traditionele theater de perfectie nastreeft, vertoont eenzelfde Kantoriaanse scène in honderd voorstellingen honderd variaties, geboren uit de intense wil tot variatie, tot vitale veranderlijkheid, tot spontane creativiteit. Volkomen in de geest van de avantgardistische houding, die van de vervolmaking haar voornaamste schietschijf heeft gemaakt, blijft hij ook steeds aanwezig op de scène en ontredert de naïeve neiging van de toeschouwer om zich, vanop veilige afstand en aristocratisch in de pluche geïnstalleerd, in het drama in te leven als in een film, een vrijblijvende toverwereld vol verrukkingen en gruwel. Zonder in tableaux vivants met enigerlei politieke, sociale, functionele wijsheid te resulteren, dwingt Kantor de toeschouwer ertoe om het theater als theater te blijven zien, dat wil zeggen, als iets NUTTELOOS, en toch, merkwaardigerwijs, de wenteling van zijn gehele leefwereld af te remmen, zijn "condition humaine" te ZIEN, de slagader van zijn denkpatroon te openen.

In de jaren zestig creëerde Kantor een reeks "happenings", waarin de van zijn dagelijkse functie ontdane handeling en de rechtstreekse deelname van de toeschouwer aan het spektakel de uitgangspunten vormden. Vanaf "Dodendans" (1975) is hij naar het "gesloten" theaterconcept en de "doos"-vormige scène "teruggekeerd", maar de betrokkenheid van de toeschouwer blijft primordiaal. Zowel in het "open" als in het "gesloten" spektakel is een dergelijk engagement uitsluitend realiseerbaar door de radicale mobilisatie van de emotie. Zoals het constructivistisch theater strijdlustige idealisten trachtte te rekruteren voor de bouw van een nieuwe maatschappij, zo rekruteert Kantors theater het gehele affectieve gamma van de ontwortelde twintigste-eeuwse mens. Het politieke (en artistieke) optimis-

me van de constructivisten is bij Kantor een soort martiaal nihilisme geworden, de ontlading van een energieke melancholie. Elk van zijn doel en functie ontdaan element op Kantors kerkhof (zoals hij de scène sedert "Dodenklas" noemt) wekt, door een obsessionele herhaling, hilariteit en ontroering, omdat wij (toeschouwers, lotgenoten der acteurs, zélf acteurs!) oog in oog met onze eigen eenzaamheid en absolute nutteloosheid staan. Alsof we ons, letterlijk, VOOR HET GRAF bevinden.

Concept-vorm, emotie-idee.

Het modernistisch conflict wordt bij Kantor een harmonische eenheid.

Naast het conflict Realiteit-Illusie kampt de avant-garde even hardnekkig met een andere contradictie, of liever wanverhouding, die de oorzaak vormt van veel onbegrip en vaak zelfs minachting ten aanzien van al wat zich als "nieuw" of "modern" aanbiedt, voornamelijk in de plastische kunsten (theater inclusief): namelijk de problematiek concept-vorm en emotie-idee. Op de Kasselse tentoonstelling met dezelfde titel als onderhavig tijdschrift bevond zich de zaal van Hans Hollein: grote "schilderijen" met daaronder een minuskuul "naamkaartje", maar met onderling verwisselde opgaf: op de plaats van het schilderij stonden in dikke letters de titel, auteur en datum van het werk, en op de plaats van het kaartje hing een schilderij op briefkaartformaat. Een heldere ironisering van de omgekeerde wereld van het conceptualisme. Een illustratie van het conflict dat als leidmotief in de gehele avant-garde terugkeert. Aangezien het niet in mijn bedoeling ligt de avant-garde in detail te analyseren, maar voornamelijk Kantors aandeel erin te situeren en te evalueren, stel ik m.b.t. dit probleem vast, dat de elementen van het conflict - Concept, Vorm, Emotie, Idee - in Kantors activiteiten een HARMONISCHE EENHEID vormen. Of: zijn gaan vormen, want hij heeft er een aantal decennia ononderbroken spoorwerk voor nodig gehad. Naast de donquichotterie of het intellectualisme van talrijke (post)modernisten, dient Kantors theater zich aan als een verademing, ofschoon het zich voltrekt, zoals gezegd, in een autonome, andere realiteit dan het psycho-analytische, illustratieve of esthetiserende kader, waarmee we sinds lange tijd (volgens Antonin Artaud sinds de renaissance) vertrouwd zijn. Kantors werk overtuigt ons van de noodzaak tot terugkeer naar de wortels van de creatie. We herinneren ons dat Vsevolod Meyerhold, één van de baanbrekers van het moderne theater, niet aarzelde om naast zijn avant-gardistische deviezen het woord "conventie" te gebruiken, waarmee hij de bronnen van het theater, van de "CABOTINAGE" wilde aanboren. Eén van de gemeenschappelijke bronnen van Meyerhold en Kantor is ongetwijfeld de commedia dell'arte. Men kan hiervan in elk spektakel van Cricot voorbeelden aantreffen, maar ik wil hier toch uitdrukkelijk verwijzen naar Kantors encensering van "Matrimonium" in de Milanese theaterschool in juni-juli 1986, waarin de commedia dell'arte een bijna idiomatische rol speelde.

Kantors motivatie en inspiratiebron fungeren onmiskenbaar als springplank voor de acteurs, die wel hun sprong maar niet hun val kunnen berekenen. De toeschouwer doet bij ieder spektakel een ervaring op, waarin de esthetiek en de emotionele geladenheid de onderliggende ideeën pretentieloos en harmonieus hebben geassimileerd. Het concept blijkt de arme vormen als een rijke geologische onderlaag te schragen. Dit betekent echter niet dat de voorstelling doorzichtig of zelfs begrijpelijk zou zijn: hoe visueler zij wordt, hoe meer zij verhult. Daarom laat Kantor zich graag ontvallen dat hij het liefst "onzichtbaar theater" zou maken, ofschoon we dan over de dood van het theater in plaats van over het theater van de dood zouden moeten spreken, wat de dadaïst Kantor vaak zelfs doet. Doorgaans biedt Kantors "gids" een boeiend verlengstuk, gespreksstof voor Hineininterpretierung, terwijl de autonome realiteit van het spektakel hierbij niets aan zelfgenoegzaamheid inboet, maar integendeel bevestigd wordt in haar fanatisme.

Kantors creativiteit bewijst dat het theater anders kan benaderd worden dan rationeel, psychologisch of logisch. Zij maakt de toeschouwer tot deelnemer aan en ultiem element van het spektakel, tot manipuleerbare - excusez le mot - materie. Welbeschouwd dwingt Kantor ons tot een **FUNDAMENTEEL ANDER KIJKGEDRAG**, zonder toe te geven aan of te vervallen in simplistisch conceptualisme of spectaculair exotisme. Dankzij de harmonie tussen Vorm, Idee, Concept, Emotie dient Cricot² zich aan als een uniek maar universeel, sober maar hallucinant, Pools maar Europees theaterfeest.

*Kantor als erfgenaam van het dadaïsme.
De realiteit van de laagste rang.*

Gelijktijdig met de bloei van het Russische optimisme van de constructivisten wordt het Zürichse "Cabaret Voltaire" de pleisterplaats voor een menigte wanhopige, halfverlamde of gedeserteerde rekruten uit de eerste wereldoorlog die met internationaal gedonder de Westeuropese bouwstenen volkladden met de meest absurde en scabreuze schuttingtaal. Mona Lisa krijgt een schooljongensachtig snorretje aangemeten, in de musea wordt de ernstige beeldhouwkunst vervangen door een wc-pot, een kapstok en suikerklontjes, en aan het geduldig papier wordt onuitsprekelijk gebrabbel toevertrouwd. Een kwarteeuw later, op een steenworp afstand van Auschwitz, assembleert Tadeusz Kantor zijn eerste scènebeeld: een plank van een gebombardeerde vliering, een wiel van een vervallen kar, en een geweerloop van een gesneuveld soldaat. Door zijn vooroorlogse academische opleiding is hij met de beeldenstorm van de Russische utopisten en de Zwitserse snobs vertrouwd en formuleert, met de voorhanden zijnde middelen, zijn antwoord op de oorlog, op de bedreiging van het individu, op de bedrieglijkheid van de romantisch-illusionair-

re wereldbeschouwing. Zijn nonconformistische, verbeterde houding en zijn obsessie voor objecten, die hij van de vuilnisbakken "redt", zijn exemplarisch voor zijn gehele artistieke activiteit tot op de huidige dag. De armoede, de ellende, de verwerpelijke, het gebrek - alle negatieve polen van onze dagelijkse realiteiten, alle realiteiten "van de laagste rang", zowel materieel als psychisch - waren en bleven zijn enige inspiratiebronnen. Al gauw werden ook personages en zelfs teksten op dezelfde manier als de plank, het wiel en de loop uit hun context weggerukt en in de realiteit van een kunstwerk gedropt. De verschijning van smerige, niet-decoratieve, en onbewerkte elementen in het kunstwerk wekte de afkeer van de esthetiek, maar inspireerde de toeschouwer tot de relativisering van zijn dagdagelijksheid en deed hem, als in het circus, evenzeer lachen als huilen. Eén van Kantors talrijke contradictoische eigenschappen bestaat erin dat zijn dadaïstische houding AF-FECTIEVE KRACHT en TEDERHEID bezit.

Kantor voert een ongewapende strijd en staat meer bloot aan aanklacht dan dat hij zelf aanklaagt. Waarmee zou de kunstenaar, die in de ogen van de maatschappij, als een waanzinnige, een volstrekt nutteloze positie bekleedt, zich kunnen verdedigen? Maar ook omgekeerd: waarmee zou de maatschappelijke orde, het massadenken en de mondiale handel de scepticus, de dromer, de ketter kunnen vernietigen?

Kantor als erfgenaam van het surrealisme.

Wanneer we de surrealistische houding samenvattend definiëren als een radicaal metamoreel vrijheidsdenken en haar methoden reduceren tot een zevenkoppige bergketen - de vernietigende humor, het wonder, de droom, de waanzin, de manipulatie van objecten, het "collectief individualisme" van *Le Cadavre Exquis* en de inschatting van toeval, spontaneïteit en onderbewustzijn -, wanneer we een artistieke revolutie aldus (zouden kunnen) definiëren en herleiden, hoeft het geen betoog dat Kantors oeuvre hiervan de sterkste invloed onderging, zonder zich evenwel als expliciet surrealistisch te profileren. Met groot gemak hanteert hij de surrealistische terminologie, vooral in zijn "informele" periode (1960 ...), maar het overwicht van zijn egotistische persoonlijkheid verhindert de encyclopedist hem tot surrealistisch regisseur te vernederen. Niet de surreële esthetiek, maar de revolutionaire houding, de opmars naar ultieme horizonten, de ontmaskering van de realiteit vormen Kantors affiniteit met Bretons filosofie. Kantor wil het theater bevrijden uit het keurslijf van de logica en de weldenkendheid van zowel de "schouwburger" als de "professionalist". Hij tracht voortdurend de "uitstraling" van zijn persoonlijke esthetiek op gelijke golflengte te brengen met de gevoeligheden van de "ontvanger". In het beste geval - en hiervan getuigen de talrijke reacties van een

zeer verscheiden publiek - bezorgt een dergelijke theaterervaring, die steeds een COMMUNICATIE of, zoals ik eerder zei, een ONTMOETING is, een beleving van absolute vrijheid, waarin alle wetten en structuren van onze dagelijkse leef- en denkwereld worden opgeheven, waarin het ongrijpbare ondanks zichzelf grijpbaar en "begrijpelijk", het onuitsprekelijke uitgesproken lijkt te worden. Uiteraard blijft het een lijken, omdat de ervaring leert dat de illusie van het theater onuitroeibaar is.

Zijn voornaamste methode, de assemblage van levende organismen, ontspringt aan één der merkwaardigste leidmotieven van de Slavische cultuurgeschiedenis: de chaos. De beschrijving van deze typische chaos, die de "Westerse" cultuur zo goed als vreemd is, levert stof voor een apart lijvig essay.

Uiteraard vormt chaos een onmiskenbare component van het leeuwedeel van de surrealistische manifestatie, maar de consequentie, waarmee Kantor de verwarring van het onderbewustzijn met de principiële spontaneïteit van elke creatie weet te verenigen, maakt zijn werk bijna tot een paradigma van vitaliteit en oertheater.



Repetitiefoto uit "Nooit kom ik hier terug!" (Milaan, maart 1988): Andrzej Wełmiński als ober.