

TADEUSZ KANTOR : TEKENS VAN BEVRIJDING

Alain PRINGELS

Noot van de redactie :

Op 8 december 1990 stierf Tadeusz Kantor, een van de meest originele geesten van het 20ste eeuwse theater. Ongeveer een jaar na zijn overlijden bracht Cricot 2, de groep van de bij leven al legendarische Pool, een bezoek aan de Antwerpse Singel. Op het programma stond *Vandaag is mijn verjaardag*, Kantors allerlaatste productie.

Documenta wijdt in dit nummer een dubbelartikel aan Tadeusz Kantor. In een eerste luik brengt Alain Pringels een verslag van de voorstelling in de Singel. In het tweede deel van zijn artikel belicht Pringels Kantors ideeën aan de hand van een bespreking van *Tadeusz Kantor en het Circus van de Dood*, een bundel met teksten van Kantor, samengesteld, ingeleid en vertaald door Kantorkenner Johan de Boose.

"VANDAAG IS MIJN VERJAARDAG"

Begin november '91 liep in De Singel te Antwerpen de laatste productie van Tadeusz Kantor en zijn theater Cricot 2 : *Vandaag is mijn verjaardag*. Deze productie kreeg van de acteurs een ondertitel mee : 'de laatste repetitie van het spektakel van Kantor'. Kantor stierf na één van de laatste repetities. Hij was 75. 8 december 1990 zou voor altijd de verjaardag van zijn overlijden worden.

"Mijn kunst zal met mij sterven" zei Kantor. Of een voorstelling zonder zijn intrigerende aanwezigheid. Waar hij als tovenaer, als duivelskunstenaar, als 'regie-zeur', zijn voorstellingen nauwgezet in het oog houdt, dirigeert en ondergaat. Voorstellingen die letterlijk de ontubbelingen zijn van hemzelf. Ook voor *Vandaag is mijn verjaardag* put Kantor uit zijn kinderjaren. Emoties en beelden met de katholieke en de joodse gemeenschap in het dorp en de verschrikking van de oorlog. Herinneringen die zich kristalliseren in de tweevoudige ontubbeling van 'de eigenaar van de arme kamer van de verbeelding', Tadeusz Kantor. Het stuk speelt in het atelier of de werkkamer van de kunstenaar met zijn dubbels of spiegelbeelden : zijn 'zelfportret' (Andrzej Welminski), dat zich in een kader van een schilderij bevindt, en 'de schaduw van de eigenaar' (Loriano della Rocca), die meestal slaapt in het bed van de 'eigenaar'. De 'schaduw' ontpopt zich als een toneelmeester die de objecten op het toneel schuift en verschuift. De verdubbelingen, de spiegelingen, zijn aanwezig, afwezig is het subject dat zich spiegelt, Kantor zelf. Zijn stoel blijft

leeg. Alleen 'zijn zelfportret' heeft de eer op zijn stoel te gaan zitten, heel eventjes evenwel. De plaats krijgt door haar leegte een sacraliteit die Kantor op schrijnende wijze aanwezig maakt, dode aanwezigheid. Een sacraliteit die op schandelijke wijze wordt vernietigd door 'de machthebber'. Allusies op de onderdrukking van de kunstenaar in de totalitaire staten (o.a. de terechtstelling van Vsevolod Meyerhold).

Die werkkamer is niets minder dan de kamer van Kantor. In het bij de productie horende manifest schrijft hij :

"Dus mijn Arme Kamer van de Verbeelding
— want zo noem ik ze —
op de scène.
Ik moet ze inrichten.
Zij mag er niet uitzien als een decor.
Ik moet
de voorwerpen van mijn kamer
op de scène bijeenbrengen.
Zoals ik dat zou doen als ik echt
zou besluiten om te gaan wonen en te leven (!)
op de scène.
Dus : een bed, een tafel, stoelen,
deuren (belangrijk)
een kachel met een pijp en 'doeken'
op schildersezels".

Wanneer het publiek plaatsneemt, ligt de Schaduw van de eigenaar in het bed, het Zelfportret zit in één van de schilderijen en in een ander schilderij staat de 'Infante van Velasquez' (Teresa Welminska). Op een bandopname hoor je de auteur, hij vertelt zijn verhaal.

Het Zelfportret, met de zwarte deukhoed en sjaal, lijkt perfect op Tadeusz Kantor. Een karikaturale dubbelganger van de auteur die zijn tics, zijn houding en zijn gebaartjes imiteert. Het Zelfportret komt tot leven en probeert een rol te spelen.

"Overschrijding van de grens
tussen de wereld van de illusie
en onze reële wereld.
Het meelijwekkende vertoon
van de imitatie,
grenzend aan de karikatuur,

eindigt bijna in een
ramp, een mislukking".(2)

Een gruwelijke illusie die Kantor aanwezig maakt als een schim, als een personage. "Dan begint de Fictie van het drama, die ik de wereld van de doden noem, binnen te glijden".(3) Vanuit de deur, achteraan het toneel, komen de doden binnen. Als in een nachtmerrie verschijnen de figuren uit de kindertijd, fantomen van het geheugen. "Wij moeten de notie van de Realiteit uitbreiden tot die fysisch ongrijpbare ruimte, tot het GEHEUGEN. Toegeven dat het Geheugen de realiteit is".(1)

"De familiescène.
Het verjaardagsfeest.
De oude foto komt tot leven.
Toespraak van de priester Smietana.
Ontdubbeling van de Vader".(2)

Naast zichzelf ontdubbelt Kantor het personage dat zijn vader speelt. De Vader (Waclaw Janicki) wordt vergezeld, achtervolgd, verrast door 'het Individu dat zich het gelaat van de Vader toeëigent' (Leslaw Janicki). De schizofrenie van de vaderfiguur wordt haarscherp blootgelegd vanuit de verwarring van een kind dat verstrikt raakt in zijn ambivalente strijd met de goede en de slechte vader.

Het tweede bedrijf wordt beheerst door de eerste wereldoorlog. Lijken worden verpakt. Wie herinnert zich de plastic zakken niet met lijken uit Vietnam ?

"EMBALLAGE EMBALLAGE
Op deze plaats
moeten we echter
onpartijdig
de onrechtvaardigheid van het lot
onderzoeken".(4)

'De Meid die zich uitgeeft voor een criticus' (Ludmila Ryba) en de 'Schaduw' transformeren tot verpleegsters. De trauma's en de gebroken lichamen passeren als in een revue. De verminkten dansen in een stoet rondom Jehova (Mira Rychlicka), het lied 'Gelijkheid voor iedereen' weerklinkt.

"Ik ben geboren tijdens
de Eerste Wereldoorlog.

Tijdens
de Tweede Wereldoorlog
bracht ik mijn jeugd door.
Er is mij iets bijgebleven
van het militaire vocabularium :
strijd, nederlaag, overwinning".(5)

In het derde bedrijf verschijnen Maria Jarema (Ewa Janicka) en Jonasz Stern (Zbigniew Gostomski). Jarema (1908-1958) en Stern (1904-1988) zijn twee belangrijke figuren uit de Poolse avant-garde van na de oorlog. Zij vormden de verbindingsschakel tussen de artistieke avant-garde van Krakau in de jaren 30 en de volgende generatie, waartoe Kantor behoorde. Jarema was in '55 medeoprichtster van Cricot 2. Stern, Pools schilder van Joodse afkomst, overleefde op miraculeuze wijze de Holocaust. In '43 werd hij gedeporteerd naar het ghetto van Lvov. Op het ogenblik van de collectieve fusillering viel hij neer en hield zich voor dood tussen de lijken; 's nachts ontsnapte hij en slaagde erin naar Hongarije te vluchten.

"De woning van de Auteur
als een vesting tegen de massa,
tegen alle machthebbers,
tegen de vulgariteit en de domheid".(2)

Hieraan is het vierde bedrijf gewijd. De 'Dierbare Afwezigen', de familie, worden de stille getuigen van de vervolging van de kunstenaar en zijn strijd voor onafhankelijkheid en vrijheid.

"Om die reden zou ik mijn acteurs als model
de machthebber willen geven. Kunst heeft alleen
maar bestaansrecht als contradictie, als strijd
tegen het sociale leven, tegen politiek,
tegen macht".(1)

Kantor keert zich tegen elke massabeweging, tegen elke vorm van massacultuur, van conformisme, tegen het kuddegevoel; als ik maar net als ieder ander ben, als ik mij noch door gevoelens, noch door gedachten van die anderen onderscheid, als ik mij in mijn gewoonten, mijn kleding, mijn ideeën richt naar het groepspatroon, dan ben ik gered, bevrijd van het angstwekkende gevoel van eenzaamheid. Het gevecht tegen deze kuddegeest is een strijd voor de ontwikkeling van de individualiteit.

"Tegenover
de "machten"
staat
de Kleine,
Arme,
Weerloze,
maar prachtige
Geschiedenis
van het individuele
menselijke
leven".(5)

Het vijfde bedrijf staat in het teken van deze strijd. Vsevolod Meyerhold stond als theatermaker onder voortdurende druk van de politieke macht in communistisch Rusland. In 1938 wordt het Meyerhold Theater verboden, een jaar later wordt hij gearresteerd. Uit de laatste brief van Meyerhold :

Ik werd geslagen, ik, een zieke oude man van zesenzestig jaar, ze lieten me op de grond liggen het hoofd naar de vloer, met een rubberen stok sloegen ze op de onderkant van mijn voeten en op mijn rug, ze zetten me op een stoel en sloegen met dezelfde stok op mijn benen (van boven uit, met grote kracht) en op de plaatsen tussen de knieën en de bovenkant van benen. (...) Ik herroep mijn verklaringen die ik onder mishandeling heb afgelegd en ik smeed u, de regeringsleider, laat me vrij. Ik houd van mijn vaderland en ik ben bereid er al de krachten van de laatste jaren van mijn leven aan op te offeren.(6)

Kort na het schrijven van deze brief, 2 januari 1940, werd Meyerhold geëxecuteerd. Het Zelfportret wordt uit het schilderij gesleurd en getransformeerd tot Meyerhold.

"In de verte hoort men een Russisch lied.
De drie gerechtsdienaars
rukken de kleren van Meyerhold af".(2)

Maria Jarema en Jonasz Stern zijn getuige van de moord op Meyerhold. Op een bandopname leest een Russische stem de brief van Meyerhold voor.



Kantor/Cricot 2, *Vandaag is mijn verjaardag*. (Foto : Marc Enguerand)

In een steeds helser tempo sleurt de voorstelling zich als een draaikolk naar haar hoogtepunt; het CIRCUS van de DOOD. Het zesde bedrijf concentreert alle gruwelen der mensheid.

"De doodgravers komen binnen met grafkruisen,
 de organen van de macht, enkele 'monumenten',
 grafmonumenten
 of circuskooien voor wilde dieren,
 commissarissen, spionnen en bloeddorstige goden,
 DE GRUWEL VAN DE OORLOG EN VAN
 DE AARDE VERMENGD MET HET CIRCUS.
 Monumenten van alle hoogwaardigheidsbekleders.
 Een schrikwekkende menigte.
 Dodenmars.(2)

De 'Dierbare Afwezigen', de Familie, komen naar de begrafenis van de kunstenaar. Tijdens het begrafenismaal houdt het Zelfportret een toespraak... Het Zelfportret begraaft zijn schepper. Kantor begraaft zichzelf...

"Mijn 'credo' :

De enige absolute waarheid in de kunst
bestaat uit de voorstelling van zijn eigen leven,
het onthullen,
zonder schaamte
de onthulling van het eigen LOT,
de eigen BESTEMMING".(1)

Is dit egocentrisme, narcisme of regelrecht exhibitionisme ? De universaliteit van Kantors theater spreekt dit tegen. Over welk universeel gegeven gaat het dan ? Over de strijd voor het individuele leven.

"Ik heb al dikwijls uitgelegd dat mijn beweegredenen
niets te maken hebben
met exhibitionisme, noch met narcisme,
maar met het verlangen om de noties te 'versterken' van :
'individueel leven',
om zo te ontkomen aan de vernietigende kracht
van de onmenselijke en verschrikkelijke
'massa'.
De versterking van de notie van het 'individuele leven'
door toevoeging
van dit kleine woordje : het mijne!"(1)

"Mijn kunst zal met mij sterven", zei Kantor. Wie zich ooit door Kantors theater liet grijpen, weet dat zijn kunst voortleeft, werkzaam als teken van bevrijding. Kantors theater is een eredienst, een ritueel, waarin de nihilistische massacultuur van de twintigste eeuw wordt verbrand.

Na de voorstelling gingen de acteurs van Cricot 2 in op vragen uit het publiek. Moderator van dit gesprek was Johan de Boose. Op de vraag hoelang Cricot 2 nog zonder zijn bezieler door kon gaan, antwoordde Ludmila Ryba : "We zullen net zolang doorgaan totdat de energie die Kantor aan de groep offerde op is". Cricot 2 is de spirituele accumulator van Kantors creativiteit. Voorstelling na voorstelling offert de groep zichzelf naar een definitief einde toe.

Een einde dat zich reeds manifesteert op het toneel in Kantors lege stoel. De Arme Kamer van de Verbeelding is leeg.

"In mijn
 Donker Hol
 — zoals ik mijn atelier noem —
 in mijn
 Arme Kamer van de Verbeelding
 doe ik onophoudelijk bekentenissen.
 Schaamteloos
 Wat een Theater!"(7)

NOTEN :

- 1) Tadeusz Kantor, Manifest van "Vandaag is mijn verjaardag", in programmaboekje *Vandaag is mijn verjaardag*, De Singel, november '91
- 2) Tadeusz Kantor, Tekst van "Vandaag is mijn verjaardag", bijlage programmaboekje id.
- 3) Tadeusz Kantor, "De theatrale plaats" (1980), in : *Het Circus van de dood*, samengest., vert. en ingel. door Johan de Boose. - A'dam : International Theatre & Film Books, 1991, blz. 142.
- 4) Tadeusz Kantor, "Emballage" (1964), in : *Het Circus van de dood*, id., blz. 69.
- 5) Tadeusz Kantor, "Redden van de vergetelheid" (1988), in : *Het Circus van de dood*, id. blz. 163.
- 6) Vsevolod Meyerhold, Brief aan de voorzitter van de Raad van de Volkscommissarissen van de USSDR V.M. Molotov in programmaboekje id.
- 7) De uitdagingen van de kunst (1989), in : *Het Circus van de dood*, id. blz. 175.

DE CIRCUSTROEP VAN DE DOOD

Stanislawski, Tsjechov, Diderot, Grotowski, Brook : International Theatre & Film Books heeft een indrukwekkende reeks boeken over acteren op haar actief. De laatste parel in die reeks heet 'HET CIRCUS VAN DE DOOD' van TADEUSZ KANTOR, teksten over onafhankelijk theater verzameld, vertaald en ingeleid door Johan de Boose(1). De auteur werkte als vertaler in de Cricotheek, het archief van Kantor, en was aanwezig op talloze repetities. Hij wil met deze bloemlezing de theoretische en filosofische kant van Kantors kunst belichten.

Het boekje opent met 'Tadeusz Kantor Leven & Werk', een chronologisch overzicht dat zich beperkt tot een curriculum vitae. Deze opsomming van Kantors werk bevat jammer genoeg weinig of geen persoonlijke gegevens over de regisseur. Het vermelden waard is het feit dat Kantor een opleiding schilderkunst en scenografie volgde en dat hij eerst als scenograaf en costumier in het theater werkte.

Na het chronologisch overzicht leidt De Boose Kantors teksten in : 'Tadeusz Kantor : anarhist en aristocraat'. De Boose geeft indirect aan hoe men de teksten van Kantor dient te lezen.

Zijn opmerking dat hij in een tijd van ritueel verkeer verkoos te voet te gaan, omdat dit transportmiddel het denken bevordert, beantwoordde aan de zinspreuk van de Russische regisseur Alexandr Tairow, dat de kunstenaar in een tijd van snelle maatschappelijke vooruitgang traag moet denken. (blz. 15)

Kantors teksten zijn complex. Ze zijn nauw verbonden met de praktijk van de repetities. Hij geeft geen analytische theorie van zijn visie op theater. Kantor evolueert voortdurend.

Vaak vormde Kantors nieuwe fase de negatie van de vorige, wat hem tot erfgenaam van de constructivisten maakte, voor wie constructie ondenkbaar was zonder destructie (blz. 16)

Kantors denken over theater is steeds een denken in wording. Geen zoektocht naar een verklarende theorie over het acteren zoals bij Stanislawski (een zoektocht die uitmondde in een theoretisch model : 'the method' van Lee Strassberg), maar een denken dat steeds in beweging is, steeds verandert, zoals

het leven zelf. Wie snel leest zal veel ontgaan ! De teksten vragen herlezing, rust. Ze vragen om herdacht te worden. Het lijken wel dramatische teksten die moeten benaderd worden zoals een acteur zijn tekst benadert; nl. als een tekst die bedacht wordt, die uitgesproken wordt. Traag lezen en herlezen is aanbevolen !

De sterke verbondenheid van Kantors tekst met de vorm, de klanken van het woord, maken de tekst voor iemand die nooit een van zijn voorstellingen zag, moeilijk toegankelijk. Theorie en praktijk liggen bij Kantor zo dicht bijeen dat hij nooit toelaat dat een van beide een apart leven gaat leiden.

Constructivisme, abstractisme, dada en surrealisme (de voor-oorlogse avant-garde) vormen de inspiratiebronnen voor Kantor. De spirituele ontwikkeling van de 20ste eeuw was, volgens Kantors analyse, slechts dankzij deze stromingen mogelijk (cf. blz. 16).

Niemand heeft de ontwikkelingen van de kunst in de 20ste eeuw scherper geanalyseerd dan Kantor. Zijn analyse werd gebundeld in 'Twaalf Milanese Lessen' waarvan de Boose in een korte uitweiding de balans opmaakt. De abstracte kunst schiep volgens Kantor een taal "die onafhankelijk was van de natuur (...) omdat het abstracte beeld niet langer het levende model kopieerde." Toch zullen de mens en het object een wezenlijke rol blijven spelen "als de centrale elementen van het emotionele gebeuren" (blz. 18). Kantor legt haarfijn de naïviteit van het constructivisme bloot, dat desondanks toch een onuitputtelijke bron voor hem bleef. Met het dadaïsme en Marcel Duchamp ontdekt Kantor de "onthulling" van het "objet trouvé".

Het object, dat in het dagelijkse leven een wel omschreven functie vervult en door iedereen als dusdanig wordt erkend, werd van deze functie losgemaakt en in een andere, vreemde ruimte geplaatst. Het werd ontdaan van zijn doel en zin. (blz. 20)

Kantor onderstreepte voortdurend het belang van de historische avant-garde, maar bleef steeds authentiek. Hij liet zich nooit opnemen in de roes van een of andere beweging. De Boose :

zijn grootste verdienste was zijn authentiek antwoord, zijn intelligente assimilatie van elke prikkel, de inschatting van zijn eigen positie in de realiteit. (blz. 21)

Hij keerde zich daarbij steeds af van elke geïstitutionaliseerde status; hij werd tweemaal ontslagen als professor aan de academie voor Schone Kunsten in Krakau (in 1949 en in 1969). Door steeds nauwgezet z'n eigen evolutie te volgen, bewaarde Kantor een authenticiteit die men alleen terugvindt bij de allergrootsten. Hij schreef dit neer in een manifest of gedicht. Rode draad in zijn werk en zijn studie is het "conflict tussen de realiteit en de illusie, tussen de werkelijkheid van het leven en de fictie van het drama." Hij ontdekte dat de relatie Fictie-Werkelijkheid in zijn theater correspondeert met de relatie Dood-Leven.

Kantors Theater van de Dood is ook een Theater van het Geheugen, omdat schimmen, die voor onze ogen tevoorschijn dansen, beelden uit een onherroepelijk vergane herinnering zijn, zoals ze in de geest van het kind, als op een foto, werden vastgelegd. (blz. 22)

Kantors kunst vormde een universele poëtica, die de concreetste gegevens vertaalde in een voor uiteenlopende culturen bevattelijke beeldspraak in zijn diepste verwant met de lyriek en de naïviteit van het circus, de clownerie, de kermiskraam - speelse archetypische krachten uit de kinderwereld. (blz. 23)

Zo besluit De Boose zijn beknopte bespreking van Kantors theater. Daarna volgt een korte uitweiding over Kantors voorkeur voor drie Poolse auteurs : Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz en Bruno Schulz. Kantor benadert de dramatische tekst vanuit het oogpunt van een scenograaf.

Kantor weigerde een scenische transpositie of interpretatie van de literatuur te maken, maar wilde een ontmoeting tot stand brengen tussen gelijkgezinde dadaïsten, eigengereide "dictators" van de kunst. De literatuur gold weliswaar als vertrek- en eindpunt van het creatieproces, maar de tekst werd onderweg tot een objet trouvé in de handen van de manipulator. (blz. 25)

Kantors affiniteit met Witkiewicz betreft het statuut van de kunstenaar in de maatschappij : een statuut van totale onafhankelijkheid. Bij Schulz ontdekt hij de hallucinante wereld van de kindertijd en de pop als symbool voor de dood. En bij Gombrowicz raakt hij bezeten van de maskerade van het ego.



Kantor/Cricot 2, *Vandaag is mijn verjaardag*. (Foto De Singel)

Kantors theater was zijn leven; "om te ontsnappen aan de macht, wordt de theatermaker gedwongen om zelf de macht te grijpen" (blz. 31). Dit noemt De Boose "artistocratie" : Kantors leven is een zoektocht naar bevrijding en de strijd tegen elke afhankelijkheid. Op 8 december 1990 sterft hij, na een repetitie, aan een hartaanval.

Kantors teksten zijn manifesten of gedichten die de filosofische achtergrond van zijn werk vormen. Ze worden chronologisch gerangschikt. Zo wordt een overzicht geboden van de evolutie van Kantors werk, wat van het boek een uniek document maakt. We zullen proberen de grote lijnen van deze evolutie te volgen.

Kantor wordt sterk beïnvloed door kunststromingen die ontstaan na de culturele schok die de Eerste Wereldoorlog in Europa teweegbracht. De voornaamste zijn het dadaïsme en het constructivisme. Het dadaïsme vertegenwoordigde als kunststroming het radicale "neen" tegen de gruwelen van de oorlog, terwijl het constructivisme als een exponent van de Russische revolutie beschouwd kan worden. Tijdens de Duitse bezetting ondervond Kantor de gevaren van een geïnstitutionaliseerde kunst, in casu Nazikunst. In '42 sticht hij een clandestien experimenteel theater in Krakau en in een tekst uit die tijd wijst

hij het theater als plaats voor de verwerking van het drama af. Hij keert zich resoluut tegen de institutionalisering van de kunst.

De neutraliteit van het theater maakt de omzetting van de fictie tot een gebeuren onmogelijk. "Het drama is wording." zegt Kantor. (blz. 39) De dramatische werkelijkheid moet zich voor de ogen van het publiek ontwikkelen. Men scheidt geen illusie op het toneel, maar een concrete werkelijkheid. Een werkelijkheid die even concreet is als die in de zaal. In die oorlogsjaren kiest Kantor voor zuiver abstracte vormen "omdat ze ons in het onderbewustzijn raken, d.w.z. het publiek voelt ze" (blz. 40). De concrete werkelijkheid van op het toneel is van een totaal andere orde dan de naturalistische werkelijkheid waar een Stanislavski naar streefde. De emotie, het gevoel, overheerst bij Kantor.

"gewone emotionele toestanden
 vervormen onmerkbaar tot
 angstaanjagende overdrijvingen,
 die opklimmen tot
 wreedheid
 sadisme
 kramp
 wellust
 koortsachtig delirium
 doodstrijd" (blz. 48)

Deze tekst ontstaat in de jaren '60; het is een extract uit zijn manifest 'Het informele theater'. Andere manifesten uit die tijd zijn 'Het Zero-theater' (1963) en 'Emballage' (1964). Ze zijn de neerslag van een nieuwe doorbraak in zijn werk. Met het Zero-theater gaat hij op zoek naar autonoom theater dat een onafhankelijke realiteit bezit. Dit theater houdt op louter interpretatie van literatuur te zijn (scenische interpretatie).

"Ik schep een
 realiteit,
 een knooppunt van omstandigheden,
 die met het drama geen
 logische
 analoge
 parallele
 of omgekeerde
 band onderhouden,

en een spanningsveld
 dat in staat moet zijn om
 de anekdotische schelp
 van het drama
 te breken." (blz. 54)

Hij keert zich resoluut tegen het pragmatisme en de berekening van het rationele theater. Daarom duwt hij het autonoom theater in de sfeer van het schandaal, van de schok, en bezorgt hij het een weerzinwekkende etymologische basis : het circus, "geweldig, clownesk, schreeuwerig." (blz. 59) Het voorwerp en de acteur komen in dienst van de meerduidigheid en het offer te staan. Het doel :

"De REALISATIE VAN HET "ONMOGELIJKE"
 is de hoogste fascinatie
 en het diepste geheim van de kunst." (blz. 59)

Aangrijpend is het manifest 'Emballage' uit '64. Aangrijpend omdat het getuigt van de emotionele geladenheid van Kantors inzichten en omdat het een sleuteltekst voor zijn gehele oeuvre is.

"De handeling van het verpakken zelf beantwoordt aan de uiterst menselijke behoefte en hartstocht om te bewaren, af te zonderen, te bestendigen, over te dragen, alsook aan de smaak van het onbekende en het geheim. Haar ceremonie, die zich vermenigvuldigt en steeds ingewikkelder wordt, kan een belangeloos, obsessie-neel proces worden." (blz. 67)

Een manifest dat kadert binnen Kantors studie van het object of het voorwerp en de functie ervan in het theater. De actualiteitswaarde van Kantors kunst staat buiten kijf; 'Emballage' dateert uit een tijd waarin het verpakken steeds belangrijker wordt en geeft dus een kritische kijk op de toen in wording zijnde consumptiemaatschappij.

Een ander aspect dat uit Kantors teksten naar voren springt, is zijn worsteling met de dramatische tekst. Het schrift, dat op zich reeds vorm is, is op papier een nog vormloze klank die zich moet laten ontwikkelen tot uitspraak.

"De tekst vormt een *vreemd lichaam*

in een werkelijkheid *die opnieuw geschapen wordt* :
het SPEL." (blz. 75)

Net als bij Grotowski, Stanislawski, Brecht en Brook is Kantor zoeken een zoeken naar authenticiteit.

"Ik wil dat de realiteit, die de tekst opeist, niet op een gemakkelijke en oppervlakkige manier ontstaat, dat zij onverbrekelijk verbonden wordt met die pre-realiteit van de acteur en de scène, dat zij erin geworteld is en eruit voortkomt." (blz. 85)

De dood als centraal ankerpunt van het acteren is het volgende emotionele inzicht dat Kantor maakt. Deze ontwikkeling hangt nauw samen met het ontstaan van *Dodenklas*, waarmee zijn theater Cricot 2 wereldfaam zal verwerven. Hij zet dit inzicht theoretisch uiteen in het manifest 'Het Theater van de Dood' (1975). De acteur bevindt zich aan gene zijde van het leven, voorbij de grens "waarvan we de ware zin en GRUWEL slechts met de DROOM" kennen. Kantor ontwikkelt in *Dodenklas* de paradox "dat het leven uitsluitend kan worden uitgedrukt in de kunst door het gebrek aan leven, door een beroep te doen op de DOOD, te midden van VERMOEDENS, LEEGTE en afwezigheid van elke BOODSCHAP" (blz. 102). Acteerkunst wordt fundamenteel verbonden met de Dood. In dit opzicht herdenkt Kantor de verhouding acteur - toeschouwer.

"WIJ MOETEN DE OORSPRONKELIJKE KRACHT DOEN HERLEVEN VAN HET OGENBLIK, WAAROP TEGENOVER EEN MENS (DE TOESCHOUWER) VOOR DE EERSTE KEER EEN ANDER MENS (DE AKTEUR) VERSCHEEN, DIE BEDRIEGLIJK GELIJKT OP ELK VAN ONS EN TEGELIJKERTIJD EINDELOOS VREEMD IS, ZICH AAN DE ANDERE KANT VAN DE BARRIERE BEVINDT, DIE NIET KAN WORDEN OVERSCHREDEN." (blz. 105)

In 'De Teatrale Plaats' (1980) ontwikkelt Kantor de fundamentele vraag die zijn theater uiteindelijk stelt : hoe kan de fictie (het drama) in contact treden met het leven en "een situatie veroorzaken die de feitelijkheid van het leven overschrijdt, die grenst aan de gebieden van de dood" (blz. 117) ? Kantor zoekt :

"De scène, de KERMISKRAAM, die lege wereld als een eeuwigheid, waar het leven één moment ontvlamt, als een bedrog." (blz. 121)

Het in contact brengen van de fictie met de realiteit vormt voor Kantor het hoofdprobleem van het theater.

"De realiteit was er niet. Er was een plaats, die, als een reservaat, afgesneden was van de sfeer van de dagelijkse werkelijkheid en bestemd was voor esthetische bedoelingen en belevingen : het THEATER" (blz. 127)

Kantor vindt de oplossing van zijn probleem in de opheffing van het onderscheid tussen fictie en leven. De opheffing van het onderscheid tussen fictie en leven kristalliseerde zich in de ceremonie of het ritueel. De theorie culmineert in twee tegenstellingen : "dood - leven" aan de ene en "fictie - realiteit" aan de andere kant. Eindpunt van dit schitterend manifest vormen twee definities van theater zoals alleen Kantor die kan geven :

"Het theater — zo verklaar ik voortaan — is een plaats van ontsluiting, als een geheim wad in de rivier, het spoor van de "overgang" van "gene zijde" naar ons leven. Voor de ogen van de toeschouwer staat een ACTEUR, die de conditie van een DODE heeft aangenomen. Het spektakel, dat van nature aansluit bij de rite en de ceremonie, wordt een ingreep van de schok. Ik noem die graag metafysisch." (blz. 138)

"Het theater is een activiteit op de uiterste grensgebieden van het leven, waar de categorieën en de noties van het leven hun bestaansreden en betekenis verliezen, waar waanzin, koorts, hysteric, delirium, hallucinaties de laatste bolwerken van het leven vormen tegen de oprukkende CIRCUSTROEP van de DOOD, van zijn GROOT THEATER. Dit is mijn definitie van het theater." (blz. 142)

Het boek eindigt met teksten die de genialiteit van de auteur nogmaals onderstrepen. Het zijn teksten waarin Kantor zichzelf en zijn kunst relateert. Een voorbeeld uit 'Het reële ik' (1988) :

"Al wat ik in de kunst gedaan heb
was slechts de bespiegeling van mijn houding
tegenover de gebeurtenissen,
die zich om me heen voltrokken,

de omstandigheid waarin ik leefde,
de angst,
mijn geloof erin, en in niets anders,
mijn ongeloof in wat men me deed geloven,
mijn scepticisme,
de hoop." (blz. 169)

Met deze woorden wens ik deze bespreking af te sluiten. Rest me nog te vermelden dat het boekje geïllustreerd werd met tekeningen van Kantor en foto's van de produkties van zijn theater.

De laatste bladzijde van het boek is een emotioneel orgelpunt; niet alleen omdat het Kantors gedicht 'De arme man' (1978) betreft, maar ook omdat het de enige tekst is die De Boose uit de chronologie laat springen. Hierdoor wordt de tekst een soort eresaluut van de vertaler aan de nu altijd lege stoel van de meester...

NOOT :

- 1) *Tadeusz Kantor en het Circus van de Dood*, samengesteld, vertaald en ingeleid door Johan de Boose. Amsterdam : International Theatre & Film Books i.s.m. B.R.T.-uitgaven, 1991, 188 pp., 550 BF (ISBN 90-6403-280-7)