

DE EEUW VAN DADA

NOTITIES BIJ HET WERK VAN TADEUSZ KANTOR
EN ZIJN "CRICOT 2"-THEATER UIT KRAKAU

Johan DE BOOSE

Vaak beoordeelt men een kunstenaar naar zijn relevantie als exponent van een bepaalde generatie of van een bepaalde, wetenschappelijk af te bakenen stroming, of naar zijn waarde als voorbeeld. Volgens deze maatstaven zijn ook de dadaïsten en de constructivisten gecatalogiseerd. De brandstapel voor compromisloze, ketterse kunstenaars bestaat nog steeds, is ten minste net zo pijnlijk als de vuurdood en heet Onverschilligheid. Tadeusz Kantor (geboren in 1915 te Wiepole in Zuid-Polen) ondergaat deze foltering, die hij omschrijft als "Artiesten kunnen stikken !" Anderzijds zou de algehele erkenning van zijn persoon en zijn werk zijn ketterse houding ontkrachten, zodat hij a priori vijandschap stimuleert. Kantor is tegelijk doodongelukkig dat hij miskend wordt en wild enthousiast over de effecten van zijn radicalisme. Zijn creaties kunnen niet op wetenschappelijke wijze worden getaxeed, tenzij wellicht met de axioma's van de alchemie. Dadaïsme en constructivisme verliezen met betrekking tot Kantor hun waarde als termen of definities, omdat hij zich niets gelegen laat aan -ismen, omdat "dada" en "deconstructie-constructie" op een organische manier zijn levenshouding vormen. Kantor is niet de voorman van een massa tijdgenoten, hij is eerder -met de woorden van de Russische schrijver Joeri Oljesja- "een kras in de tijd". Ten slotte is hij evenmin een voorbeeld voor anderen, hij is een soort pionier op zeer glad ijs, die de weg achter zich dynamiteert om mogelijke volgelingen te doen verdwalen.

Het belang van Kantors avant-gardehouding -het woord "avant-garde" behoudt hier zijn oorspronkelijke betekenis- bestaat hoofdzakelijk in het feit dat zijn voorgestelde en geconcretiseerde wijzigingen, zijn bewustmaking en zijn permanente herdefiniëring van bestaande (theater)begrippen zo ingrijpend zijn, dat de cultuurgeschiedenis hierop onmogelijk argeloos kan blijven reageren, meer nog, dat ze onder zijn invloed komt en intrinsiek verandert. Sinds 1944 (het jaar van zijn clandestien theater) heeft Kantor, die de permanente revolutie van de gedachte predikt, het verschijnsel theater voortdurend en totaal heronderzocht. Dit terwijl talrijke theaters zelfs nu nog niet de culturele stand van zaken, de "état d'âme" van het interbellum geassimileerd hebben en vasthouden aan de wel of niet geactualiseerde bijbel van Stanislavski, alsof bijvoorbeeld Oidipoes tegenwoordig pas echt kan worden begrepen wanneer hij oprijst uit het schurftig slachtoffer van een atoomramp. Als we het theater als verziekt beschouwen, dan hebben talloze theatermakers de diagnose gesteld en de gevolgen radicaal aangepakt. Kantor daarentegen is een chirurg. Dit wil zeggen : hij is de man van de allersubtielste nuancering, maar wat de maatschappij betreft is hij een terrorist.

Onlangs maakte Kantor de volgende balans op : "Er is zo'n bijzonder moment in het theater, wanneer de lichten gedoofd zijn en het publiek reeds is weggegaan, wanneer op de scène de verre landschappen grauw en grijs worden, de achtergelaten kostuums en rekwisieten, daarnet zo geweldig en glansrijk, hun rommeligheid en armoedige imitatie tonen, wanneer de gevoelens en bewegingen, die zoëven nog zo levendig en hartstochtelijk waren en zo bejubeld werden, sterven. Misschien gebeurt het dat wij nog een keer willen dwalen over de scène als over een kerkhof, op zoek naar sporen van het leven, dat enkele ogenblikken geleden ons hier ontroerde. Bij de deur staat Pierrot met tranen op het gezicht,

tevergeefs op zoek naar Colombine, die al lang verdwenen is naar haar povere hotelletje. Vooraleer de herinnering aan en het beeld van deze scène voorgoed verdwijnen en de arme Pierrot voor altijd weggaat, wil ik iets zeggen wat zeer grondig en zeer eenvoudig mijn weg naar het theater definieert. Ofschoon ik in de loop van verschillende perioden, die elkaar opvolgden in verschillende 'etappen' en 'halten', op de mijlpalen plaatsnamen heb aangebracht, -het Informeel theater, het Zero-theater, het Onmogelijk theater, het theater van de Arme Realiteit, het Zwerverstheater, het theater van de Dood- bleef daar altijd ergens op de achtergrond diezelfde KERMISKRAAM. En die benamingen verdedigden haar enkel tegen officiële, academische en ministeriële stabilisatie. Bijna een halve eeuw werd de Arme Kermiskraam vergeten. Zij werd in de schaduw gesteld van puristische ideeën, de revolutie van het constructivisme, surrealistische manifestaties, de metafysica van de abstractie, happenings, environments, het open theater, het conceptueel theater, de anti-theaters, grote gevechten, grote verwachtingen, grote illusies, grote nederlagen. Na vele etappen en gevechten zie ik vandaag de weg die ik heb afgelegd zeer duidelijk, en begrijp waarom ik zo hardnekkig de officiële en institutionele status geweigerd heb, of liever waarom mij en mijn theater de privileges en voorwaarden die volgen uit die sociale posities geweigerd werden. Omdat het altijd de ARME KERMISKRAAM was, DAT WAARACHTIG THEATER VAN DE EMOTIES".

Kantor is van nature een dadaïst, omdat hij in zijn creaties elke vorm van toegeving, traditionalisme, uniformisering en simplificatie, inclusief het theater en de artistieke status, wil vernietigen. Zijn spektakels worden op een chaotische, associatieve wijze geassembleerd, bevatten derhalve geen enkel logisch schema en trachten, in weerwil van de psychologische wetten van het leven en de samenleving, antipoden naast elkaar te plaatsen en te vermengen op een au-

thentieke en dus unieke (Kantor is, zoals Denis Bablet schrijft, door zijn uniciteit onimiteerbaar), autonome manier. Daarbij weigert hij het theater een functie toe te kennen die afhankelijk is van of ondergeschikt is aan literatuur of schilderkunst. Kantor beweert dat iedereen die in staat is om elke -ook contradictorische- gedachte te aanvaarden die hem door het toeval, door herinnering of door associatie wordt aangereikt, een groot kunstenaar kan zijn. Het theater is dan de plaats waar constructie en deconstructie elkaar met een onophoudelijke regelmaat kunnen aflossen in een waanzinnig ritme, dat onder andere tot doel heeft de illusie van het traditionele theater neer te halen. Kantors belangrijkste erfgoederen van het dadaïsme zijn de ironie en de blasfemie, zijn grootste correctie op het dadaïsme is de emotionaliteit. Ooit omschreef hij zijn werk als "het constructivisme van de emoties", wellicht de meest gebalde, zij het ironische en paradoxale bepaling van zijn theater. Een theater dat, hoe dan ook, ontwortelt. Als ontwortelde is men zelfs geneigd de twintigste eeuw de eeuw van dada te noemen, ondanks of juist omwille van (want de grootste reactie tegen) de onophoudelijke technologische revolutie en de losgeslagenheid, de waanzin van de menselijke verhoudingen. De radicale kunstenaar repliceert hierop met bijna imbeciele ongehoorzaamheid, met een artistiek waanzinnige expressievorm, die de absurditeit van de schijnbare schoonheid van de maatschappij ongegeneerd toont.

Maar er zijn diepere motieven : theater moet creatie zijn, of liever nog, demiurgie. "Het theater is een plaats van onthulling, zoals geheime rivieroeveren, de sporen van de 'overgang' 'van de andere kant' naar ons leven. Voor de ogen van de toeschouwers staat een ACTEUR, die de conditie van een DODE¹ heeft aangenomen. Het spektakel, dat door zijn aard bij het ritueel en de ceremonie aansluit, wordt een shock-operatie. Ik noem dit graag metafysisch", schreef



'Artiesten kunnen stikken' van Tadeusz Kantor en het "Cricot 2"-theater (foto : Jacquie Bablet, CNRS).

Kantor.

Terwijl men aanneemt dat het resultaat van een dadaïstische levenshouding het absolute nihilisme is, heeft Kantor, op zijn eigenzinnige manier en door de noodzakelijk geworden correctie van de emotionaliteit erop aan te brengen, het tegendeel aangetoond. Hij pleegt geen zelfmoord maar spreekt van "metafysica". Veertig jaar geleden reeds, onder de indruk van de hallucinante toneelstukken van Stanisław Ignacy Witkiewicz (of : Witkacy, 1885-1939), leefde in Kantor het diep gewortelde gevoel "dat de FICTIE (het drama) ... IN CONTACT KON TREDEN MET HET LEVEN, met ons alledaagse leven, en dat deze AANRAKING een ontoegankelijk stelsel in onze zintuigen kan veroorzaken dat het verschijnsel leven overschrijdt, dat grenst aan de gebieden van de dood. In die onvoorstelbare en ONMOGELIJKE categorieën werd mij duidelijk wat wij eenvoudig SPEKTAKEL noemen. Ik poneerde dat die fictie (het drama) een verlenging kan hebben in het leven. Verlenging hebben betekent onderhevig zijn aan de veranderingen en de onvoorzene lijnen van het lot. En omdat de fictie zich bevond in een voor haar vreemd stelsel -in het LEVEN- deformeert zij, sublimeert zij, 'maakt zij verwonderlijk', geeft zij op haar manier dynamiek aan het leven en de realiteit van het leven ... Alsof zij 'binnenkwam' in het leven, in de huidige toestand, op de plaats van ons alledaagse bestaan, in onze bezigheden, zuiverheden, situaties, in onze feesten, oorlogen, catastrofes, net zoals men vroeger geloofde dat een demon kan binnentreden in het lichaam van een levend mens en door hem spreken en handelen. Dit proces van verlenging van de sfeer van Fictie en Verbeelding in de sfeer van de realiteit van het leven droeg een metafysisch karakter ..."

"Methodologie" is Kantor volkomen vreemd. Hij spreekt eerder over zijn "weg naar" en zijn "houding tegenover" het

theater, dat geenszins een "ordering van de chaos" vormt. Kantors formele credo houdt in dat hij bijvoorbeeld niet "Witkacy speelt", maar "met Witkacy speelt", waarbij de tekst (een van de klassieke basiselementen) ofwel gereduceerd wordt tot dadaïstisch gestotter, ofwel een compleet eigen leven leidt, onafhankelijk van de uitgebeelde situatie. Een dergelijke benadering van het drama reveleert, hoe merkwaardig en paradoxaal dit ook mag lijken, op onmeetbaar grondiger wijze de kwintessens van het stuk of het verhaal (zoals de leefwereld en atmosfeer van Schulz' Dodenklas) dan de puristisch-literaire analyse met "respect" voor de gekozen tekst. Kantor "kiest" niet, hij "vindt" personages, voorwerpen, teksten, muziek (cf. "l' objet trouvé" in de schilderkunst). Bovendien is het Kantor niet te doen om de illustratie van een literaire tekst, om de reproductie ervan in scenische taal, dus om filologische predisposities, maar om de poging tot openbaring van het "onmogelijke", van het "onzegbare", het "melancholische".

Ik noem Kantor graag een filosoof die, als hij over "sztuka"² spreekt, het in de eerste plaats over de realiteit van het leven heeft en ons helpt onze gefixeerde concepties van het bestaan te herzien. Kantors realiteit is niet -wat bij Antonin Artaud wel het geval was- die van de droom, waarvan men weet dat hij "vals" is, maar waarin men zolang hij duurt toch onvoorwaardelijk gelooft. Kantor liet zich inspireren door onder andere Edward Gordon Craig : "De vorm (van het theater) is die van het leven, maar de kleur wordt gedistilleerd uit die onbekende wereld van de Verbeelding, die niets is dan de verblijfplaats van de Dood".

Hij noemt zijn creaties "spektakels", maar mijdt elke spectaculaire, illusoire of esthetiserende expressie. Integendeel, hij "vernedert" de realiteit tot haar allerarmste essentie ("de realiteit van de laagste rang"), die "belache-

lijk" en "enkel goed voor minachting" is. Wat men op de scène ziet zijn alledaagse gebruiksvoorwerpen zonder meer. Het zijn kopies noch symbolen, maar doordat zij ontdaan zijn van hun (banale, want utilitaire) functie in het dagelijkse leven en in een nieuwe context geplaatst worden, krijgen zij een absoluut karakter (cf. het Urinoir van Marcel Duchamp). Hun gebruik in een theaterstuk is dus geenszins decoratief, maar wekt ze tot leven, tot een leven dat alleen aan het theater toebehoort en op elk moment aan om het even welke onlogische transformatie onderhevig kan zijn. Op dit punt vervullen voorwerpen en acteurs dezelfde functie.

Deze destructie van conventionele normen, deze avant-gardistische houding, die gewoonlijk beperkt blijft tot plastische kunst, muziek en eventueel literatuur, heeft Kantor als één der weinigen in het theater doorgevoerd. Dit hield ook een verschuiving van de "theatrale plaatsen" in. Tot op heden weigert Kantor in een officiële schouwburg, in een theaterinstituut, in wat men een theaterfabriek zou kunnen noemen voorstellingen te geven. Als hij het toch probeerde (bijvoorbeeld in februari 1986 in het Słowacki-theater in Krakau), zag hij achteraf zijn vergissing in en gaf hij de artistieke mislukking van het experiment ruiterslijk toe. Want "enkel op een plaats en een moment waarop wij het niet verwachten, kan iets gebeuren waarin wij onvoorwaardelijk GELOVEN. Daarom is het theater, als een ruimte die door eeuwenlange praktijken volledig geneutraliseerd is, de minst verantwoorde plaats voor de VERWERKELIJKING van het drama".

Pas de revolutionaire afbraak van deze "valse tempel", van deze "zoo", waarin het gevaar achter een gracht werd gezet, maakte de rechtstreekse confrontatie met het publiek mogelijk. In een embryonale fase werd de "naïeve" participatie van de toeschouwers in de illusie van het drama gepredikt en werd de dramatische actie verschoven naar de "plaats

van handeling" die in het stuk werd gesuggereerd (een ziekenhuis, een herberg, een concentratiekamp ...). Vooraleer Kantor de "domheid" van een dergelijke handelwijze inzag -dom omdat de illusie en het bedrog van het conventionele theater bleven bestaan- had hij een aantal spektakels in die stijl gecreëerd. Uiteindelijk "stelde ik mezelf voor het probleem dat de inhoud (van het drama) FICTIE is. Het ging erom dat de FICTIE van het DRAMA ophield fictie te zijn. Opdat het in een geheim contact kon treden met de werkelijkheid van het leven, met ons dagelijkse leven. Opdat het daarin zijn verlenging zou vinden ... Het was duidelijk dat de plaats voor deze bijna copulerende daad tussen fictie en leven moest gezocht worden BUITEN HET THEATER, in het midden van het leven zelf".

De dramatische seance Dodenklas (Umaria klasa, 1975), het spektakel Wielopole Wielopole (1980) en de revue Artiesten kunnen stikken (Niech szczeną artyści, 1985) waren de rechtstreekse voortzetting van deze gedachtengang. Met de Cricotage Waar is de sneeuw van weleer ? (1979), die slechts enkele keren werd opgevoerd, maakte het "Cricot 2"-theater een tussentijdse balans op. Kantor bekommert zich niet om de cultivatie, de vervolmaking van een stramen of stijl, maar begeeft zich gestadig op het oorlogspad, creëert telkens nieuwe spanningen, breekt met vorige realisaties en weigert een definitieve halte, een rustpunt te bereiken. Daarom noemt hij zijn laatste drie spektakels geen trilogie : "Er is geen enkele continuïteit tussen deze spektakels ... Elk spektakel is autonoom, maar men kan wel een richtinggevende lijn onderscheiden, een opeenvolging van reflecties, die al mijn spektakels verenigt in een logisch en coherent geheel. Dodenklas is de zuivere notie van de dood. Zij komt terug in Wielopole Wielopole, maar dit spektakel is meer : het is de kindertijd, de kamer uit de kindertijd waarvan alle bewoners dood zijn. Artiesten kunnen stikken gaat over het leven



'Artiesten kunnen stikken' van Tadeusz Kantor en het "Cricot 2"-theater (foto : Jacquie Bablet, CNRS)

na de dood."

Bij deze laatste "revue" is de toeschouwer opnieuw getuige van een tragikomisch defilé van lijdende, ontmenselijke wezens, gedirigeerd door de nerveuze, alerte demiurg Kantor. Er is geen plaats van handeling. De clichés van het geheugen, die stapsgewijs geopenbaard worden, maken van deze "gemeenschappelijke kamer" (titel van een roman over de agonie door Zbigniew Uniłowski) afwisselend de schuilplaats voor misdadigers, het bordeel, de opslagplaats van een kerkhof, de kinderkamer en de gevangenis. De vulgaire atmosfeer van de kamer, waarin het naar dood en verrotting ruikt, wordt doorbroken door de entree van een kind op een wagentje ("Ik, toen ik zes was"), een regiment tinnen soldaten, die de dromen van het kind bevolken, een maarschalk op het gepraamte van een paard als de (trieste) trots van (vergane) glorie en een kermistroep, die "Cricot 2" heet en het spektakel-zonder-intrige "Laat de artiesten stikken" (!) wil opvoeren. De diverse componenten raken verstrikt en worden uit hun voegen gerukt en er ontstaat een babylonische chaos, waarin de creatie zelfs aan de Geestelijke Vader Kantor ontsnapt. Ten slotte verschijnt meester Veit Stoss (Wit Stwosz) die zijn beroemd altaarstuk (het kunstwerk van de historische Stoss is te zien in de Mariakerk te Krakau) scheidt door de personages als martelaren gevangen te zetten. De hoer uit het cabaret verandert in een onheilspellende engel des doods. Na de dans van de "melancholie" bevrijden de personages zich en creëert Veit Stoss zijn "laatste barricaden", waarmee Kantor ons in de grootste verwarring brengt. Waarom, waartegen die barricaden? Drie atmosferen, gestuwd door de muziek (een tango, de Piłsudski-mars en een oud religieus lied) wisselen elkaar voortdurend af en vermengen zich uiteindelijk tot een delirisch geheel.

De nagel waarmee de vijftiende-eeuwse Duits-Poolse uomo

universale Veit Stoss wegens een conflict met de maatschappij gefolterd werd, is voor Kantor het schrijnende symbool voor het feit dat de kunstenaars het slachtoffer van de samenleving zijn. Hij formuleerde de idee van het kunstwerk als gevangenis. Het kunstwerk wordt beschouwd als iets wat volkomen vreemd is aan de natuur van de mens, omdat zijn aangeboren vrijheidsdrang erdoor aan banden wordt gelegd. De scène waarin Veit Stoss -"le personnage trouvé"- in de gedaante van een Parijse bon-vivant de bewoners van de kamer aan voorwerpen kluistert die het midden houden tussen een schandpaal en een martelmachine, wil niet de driedimensionele reproductie zijn van het retabel in Krakau. Daarom is ze ontdaan van elk streven naar esthetisering en wordt ze de demonstratie van de conditie van de kunstenaar. Afgaand op de titel en de ontstaansgeschiedenis van de revue is deze scène het centrale moment, maar de "assemblage" waarvan ze een element is respecteert geen rationele schema's. Enkel Kantors aanwezigheid en zijn reflecties over de dood, waarvan ook Artiesten kunnen stikken doordrenkt is, geven zijn creaties enige samenhang. Voor het overige liggen associaties, herinneringen, toevallige ontdekkingen, manifesten, gezamenlijke etudes en eerlijk emotioneel engagement aan de basis van het spektakel, waarvan Kantor tijdens de jarenlange voorbereiding de structuur niet wil fixeren.

De definitieve stap bij de voltooiing van de creatie dient door het publiek, dat eigen interpretaties moet kiezen, te worden gezet. Kantor zelf reikt in zijn "gids tot het spektakel" de sleutel aan tot het ontwarren van symbolen en de exegese van metaforen. Van de toeschouwers worden de verantwoordelijkheid, de persoonlijke betrokkenheid en het onvoorwaardelijk (emotioneel) engagement geëist ten aanzien van het efemere gebeuren op de scène, ten aanzien van de "oprukkende kermistroep van de Dood, van zijn Groot Theater".

NOTEN

1. Dit kan worden vergeleken met een passage uit : Bruno Schulz, Sanatorium Clepsydra, Amsterdam, Meulenhoff, 1980, p. 155. Een jongeman gaat op zoek naar zijn vader in een somber, afgelegen sanatorium. Dokter Gotard antwoordt hem :

Natuurlijk leeft uw vader. Vanzelfsprekend slechts binnen de grenzen die de situatie mogelijk maakt. U weet even goed als ik dat uw vader, van uw huis uit gezien, vanuit het perspectief van uw vaderland, al gestorven is ... De hele truc berust hierop, dat wij de tijd hebben teruggezet. Onze tijd loopt hier een stuk achter, maar hoe groot die tussenruimte is, is niet vast te stellen. De zaak berust op een eenvoudig relativisme. Hier is gewoon de dood van vader nog niet ingetreden, die dood die hem in uw vaderland al heeft bereikt ... Wij reaktiveren hier het verleden, met al zijn mogelijkheden en dus ook met de mogelijkheid van genezen.

2. "Sztuka" betekent in het Pools zowel "kunst" als "toneelkunst".

BRONNEN

D. Cooper, The Cubist Epoch, Phaidon Oxford, 1976.

Tadeusz Kantor, Wielopole Wielopole, Kraków-Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1984.

An Outline History of Polish Culture, Jagiellonian University, Interpress, 1984.

Bruno Schulz, Sanatorium Clepsydra, Amsterdam, Meulenhoff, 1980.

Bruno Schulz, De kaneelwinkels, Amsterdam, Meulenhoff, 1981.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1885-1939, Pamiętnik teatralny, Warszawa, Polska Akademia Nauk, 1985.

O sztuce teatru, Craig, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985.

Le théâtre en Pologne-The Theatre in Poland, 1986, nr. 1-3.

Les voies de la création théâtrale, Editions du centre national de la recherche scientifique, 1983, XI (over T. Kantor, samengesteld door D. Bablet en B. Eruli).

Persoonlijke notities, gemaakt in de Cricoteek, archief van het "Cricot 2"-theater, Ulica Kanonicza 5, Kraków.

Alle programmabrochures en gidsen van Kantors spektakels