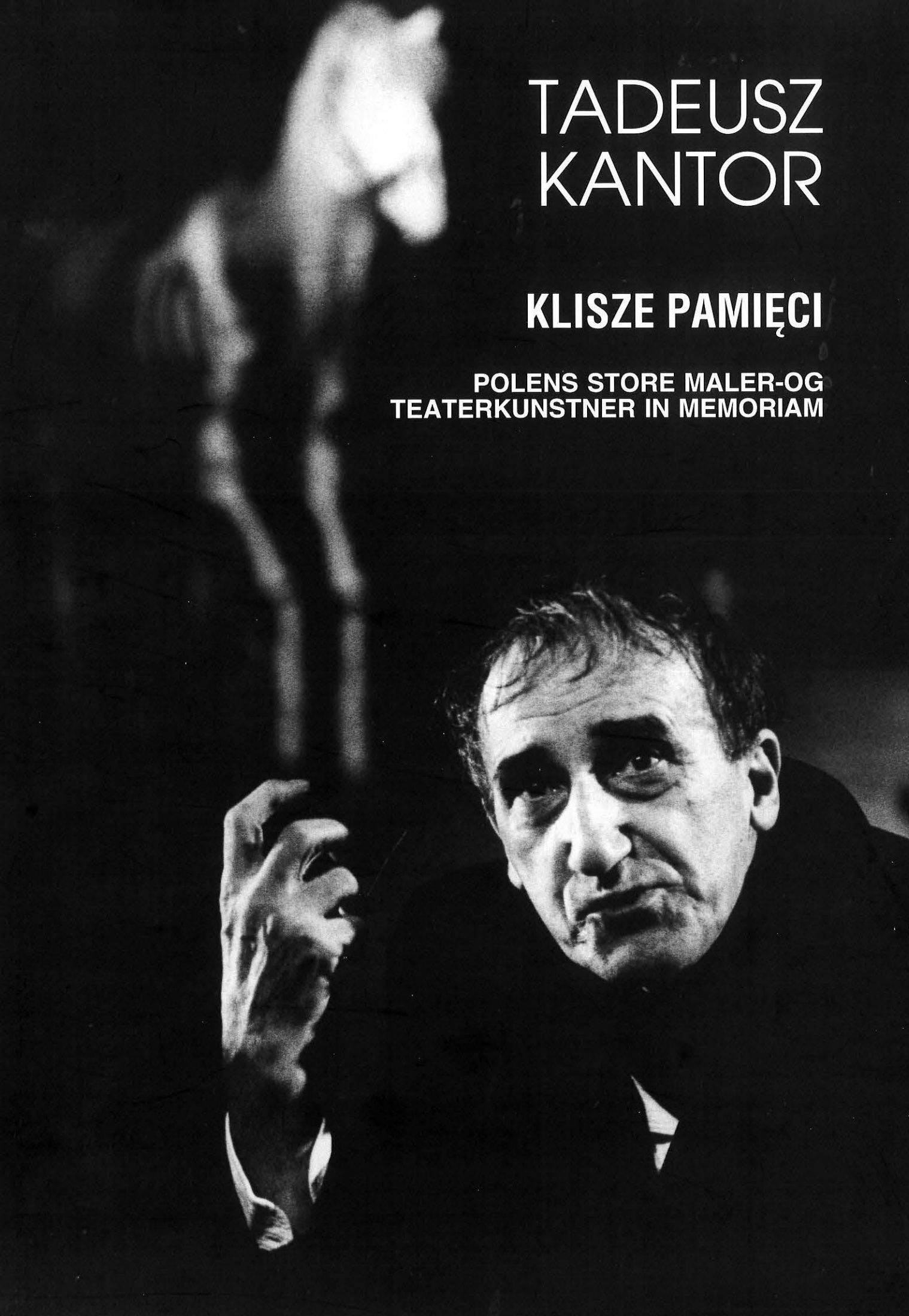




**TADEUSZ
KANTOR**

KLISZE PAMIĘCI

**POLENS STORE MALER-OG
TEATERKUNSTNER IN MEMORIAM**

Teatr Cricot 2
Die tote Klasse
11-15. Sept.

LA CLASSE MORTE
Morce dramatique
de
KANTOR

t.kantor
IL TEATRO DELL'AMORE E DELLA MORTE
OGGETTI E PERSONAGGI DEL CRICOT 2

CRICOTEA DI CRACOVIA
CA' CORNER DELLA REGINA
PROGETTO CRICOT 2
DI LUGLIO

TADEUSZ KANTOR
AQUÍ NO TORNARÉ MES
CRICOT 2
DEL 22 AL 26 DE FEBRER

GDZIE SA NIEGDYSIEJSZE SNIEGI
CRICOTAGE
t. kantor

Teatr: Rzeczypospolitej
Osrodek Teatru Cricot 2
CKS Sztuki

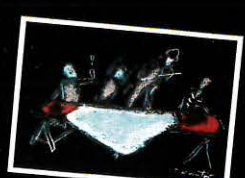


cricot 2

cricot 2
TEATR NIEMOŻLIWY
L. KANTOR

TADEUSZ KANTOR
"ICH KEHRE HIERHIN
NIE MEHR ZURÜCK"
TEATR CRICOT KRAKÓW

LA CLASSE MORTA
Regia
TADEUSZ KANTOR
ROM / ESTATE
GIUGNO - LUGLIO - AGOSTO
consulenza per il risparmiatore



T. KANTOR

TEATRO TENDA
IIª Rassegna Internazionale di Teatro Popolare
Con il Patrocinio dell'Assessorato alla Cultura e al Turismo di Roma
24-29 luglio

CRICOT 2
di CRACOVIA

CRICOT 2
QUINON TORNARÉ PIÙ
TADEUSZ KANTOR



Això només passa al Mercat de les Flors. T'ho podràs?
del 22 al 26 de febrer
Teatr Cricot 2
Aquí no tornaré
direcció de Tadeusz Kantor

TATNIEGO SPECTACULU

S. I. WITKIEWICZ
the water hen
theatre
FIRENZE
TEATRO REGIONALE TOSCANO

DESINGEL
30 oktober / m 3 november 91
Kantor/Cricot 2
Vandaag is mijn verjaardag
De laatste repetitie van het spektakel van Tadeusz Kantor en Cricot 2

TEATRO COMUNALE DI FERRARA
STAGIONE DI PRIMA 1991-92
IL TEATRO DI TADEUSZ KANTOR
2 dicembre, ore 17.00
Incontro con Tadeusz Kantor
direttore d'arte
3 dicembre, ore 17.00
Ritorno d'artista
4 dicembre, ore 17.00
Prodotto e diretto da Tadeusz Kantor
con la partecipazione di Cricot 2
dal 4 al 7 dicembre, ore 19.30
Il Cricot 2 al Cricot 2
con la partecipazione di Cricot 2
con la partecipazione di Cricot 2

Wielopole-Wielopole
Ad 18 al 22 de març de 1987
Que rebentín els artistes!
del 15 al 20 de març de 1987

Tadeusz Kantor

TADEUSZ KANTOR E IL TEATRO
PALAZZO REALE
15 marzo - 26 aprile 1988
TEATRO STIVIO
14 - 18 aprile 1988
Incontro con Tadeusz Kantor
e la prima internazionale
di teatro d'artista
1 Teatro Cricot 2

QUI NON CI TORNO PIÙ

WIELOPOLE WIELOPOLE
T. KANTOR
teatr
cricot 2

IIª RASSEGNA DEL TEATRO DI RICERCA E DI SPERIMENTAZIONE
SALA COMUNALE DELLA CULTURA
Fino al 10 marzo 1991
giovedì 8 maggio - ore 21
TEATRO CRICOT 2
di CRACOVIA
diretto da
TADEUSZ KANTOR
la gallinella d'acqua
PREZZO UNICO L. 500
Abbonamento L. 5
Abbonamento L. 10
Abbonamento L. 15
Abbonamento L. 20
Abbonamento L. 25
Abbonamento L. 30
Abbonamento L. 35
Abbonamento L. 40
Abbonamento L. 45
Abbonamento L. 50
Abbonamento L. 55
Abbonamento L. 60
Abbonamento L. 65
Abbonamento L. 70
Abbonamento L. 75
Abbonamento L. 80
Abbonamento L. 85
Abbonamento L. 90
Abbonamento L. 95
Abbonamento L. 100

TEATR CRICOT 2
KURKA WODNA
GALERIA
RZYSZÓW
niedziela 28.1.
poniedziałek 29.1.
godz. 22.30
bilety w kasie
Galerii

TEATR
cricot 2
TEATRO REGIONALE TOSCANO
FIRENZE
28. FEBRUAR - 10. MARZ, 2013

6 mars - 25 april 1999

TADEUSZ KANTOR

KLISZE PAMIĘCI

POLENS STORE MALER-OG
TEATERKUNSTNER IN MEMORIAM

Udstillingens tilrettelæggelse:

CENTRUM
FOR
DOKUMENTATION
AF TADEUSZ KANTORS
VÆRKER

cricoteka

DIREKTION
PL 31-011 KRAKÓW UL. SZCZEPAŃSKA 2 TLF. (+48 12) 421 69 75 FAX (+48 12) 421 28 40

ARKIV - MUSEUM CRICOT 2
PL 31-002 KRAKÓW UL. KANONICZA 5 TLF/FAX (+48 12) 422 83 32

GALLERI - TADEUSZ KANTORS VÆRKSTED
PL 31-041 KRAKÓW UL. SIENNA 7/5 TLF/FAX(+48 12) 421 32 66

Cricotekas direktør: Krzysztof Pleśniarowicz
Udstillingens kommissær: Lech Stangret
Initiativ og ansvar: Bogusława Sochańska
Udstillingens tilrettelæggelse: Jolanta Janas, Janusz Jarecki,
Jan Książek, Roman Siwulak
Katalogets redaktion: Krzysztof Pleśniarowicz
Omslaget: Roman Siwulak
Oversættelse: Barbara Alewska, Ewa Bylińska, Piotr Gajda,
Joanna Køhler-Larsen, Bogusława Sochańska
Fotografier: Cricoteka, Piotr Oleś, Caroline Rose, Klaus Stöber,
Jacek Szpil, Robert Urbański
Copyright © Cricoteka og Krzysztof Pleśniarowicz, Lech Stangret 1999

ISBN: 83-901862-6-8

Tryk: Towarzystwo Słowaków w Polsce
ul. św. Filipa 7, 31-150 Kraków

Udstillingen er blevet til i samarbejde med:
CRICOTEKA i Kraków
POLENS AMBASSADE i København
RUNDETAARN
Købmagergade 52 A
1150 København K
tel. 33 73 03 73
www.rundetaarn.dk

Sponsorer:
Kulturministeriet, Polen
Kraków Kommune
Underigsministeriet, Polen

 Polferries

 Polish Airlines LOT



Oplysninger: Polska Statens Turistbyrå,
Kungsgatan 66, Box 449, 101 28 Stockholm
Tel. (46) 821 60 75, fax (46) 821 04 65

Udstillingen støttes også via samarbejdsaftalen mellem
Københavns Amt og Województwo Małopolskie (Kraków Amt).

6 marks - 25 april 1999

SZTUKA I PAMIEC - Kunst og erindring

“...I dette pulterkammer (...) blev publikums
- vores og alle andres - forvirrede erindring
spredt langs dette vandrerteaters veje på
begge klodens halvkugler og tre kontinenter.
Endnu en gang har dette “fattige teater” vist
vores f æ l l e s erindring.”

Jan Kott (1995)

Kaddish. Sider om Tadeusz Kantor

Udstillingen af Tadeusz Kantors værk i Rundetaarn i København er den første separate præsentation af den polske kunstner i Danmark. Det blev sådan, at kunstneren selv ikke fik mulighed for at vise sin kunst her. Derfor er det for os en ære at gennemføre et projekt af banebrydende karakter. Ved den slags udstillinger præsenterer man enten en hovedfase i kunstnerens værk, eller også opbygger man en præsentation af hele værket kronologisk-disciplinært.

Men i tilfældet Tadeusz Kantor er det ret kompliceret; enhver udstilling af hans værk viser sig at være et nyt forsøg på at definere principper for præsentation af et værk med så mange aspekter og af så polymorf, mangeartet, karakter. Udstillingen, som i forvejen er betinget af sted og rum, er desuden determineret af valget af konkrete værker i den kontekst de blev til.

Teater, billedkunst, kritik og kunstteori er områder, hvor Kantors ideer udviklede sig mest effektivt. Ved sit livs ende opsummerede han det således:

”Vi levede i en trekant

Jeg, Malerkunsten og Teatret.

Hverken Malerkunstens Hellige Kirke

eller Teatrets Hellige Kirke

kunne vie os

legitimt.

Vi levede sammen papirløst.

Men jeg var den ene og det andet tro.

Jeg kunne ikke leve uden nogen af dem.

Vielsen var illegal.

Men forholdet holdt.

På godt og ondt!”

Med et credo formuleret på denne måde, opstår der utvivlsomt i Kantors kunst et rum, som strækker sig mellem to poler determineret af malerkunsten og teatret. Dette rum skal nu udfyldes med udvalgte objekter, skulpturer, tegninger, fotografier etc, således, at dets usædvanlige harmoni ikke bliver ødelagt. Polerne, der optager deres traditionelle pladser udstråler en energi, som nogle gange kan føre til falske eller uhensigtsmæssige resultater. Det er dog umuligt at vise Kantors hele, sammensatte kunst på en udstilling. Man kan kun præsentere dens vigtigste elementer. Det er ikke nemt at indskrive værket, som er fyldt med metamorfoser, i en modernistisk eller postmodernistisk konvention. Lige som kategorierne hukommelse og erindring, realitet og illusion, kærlighed og død ikke kun tilhører en epoke i kunstens historie. Derfor valgte vi, da vi havde påtaget os at præsentere Kantors kunst for det københavnske publikum, som hovedledetråd motiverne: erindring-hukommelse og realitet. Fortiden havde for Kantor en reel værdi, for det man har oplevet, det man husker, er en realitet. Nutiden ændres jo hvert øjeblik til at være fortid, og fremtiden er ikke andet end en uklar sammensætning af planer, håb og drømme. Derfor er den for Kantor typiske sammenkobling af erindring og realitet et hovedimperativ for denne udstilling. Men Kantor lukkede sig aldeles ikke inde i fortidens skal. Som hans ven igennem mange år, Wiesław Borowski, udtrykte det, opfattede Kantor det kunstneriske arbejde som *vedvarende at bestride de fastlagte delinger mellem kunst og liv, mellem det æstetiske og det uæstetiske, ignorere det hierarki af begreber, gesti og ting, der fungerer i kunslivet, betvivle, at kunstværket tilhører en bestemt disciplin. Det er nogle stivnede hierarkier, der dækker over den virkelige mangfoldighed af livets og kunstens ytringer. Der er tale om modsætninger mellem det reele billede af verden og det, den hierarkiserede, institutionaliserede kultur vil præsentere. Den kunstneriske proces består i, at disse modsætninger understreges og stimuleres. Kunstnerens rolle er i Kantors opfattelse derfor ikke at skabe orden og systemer, men at angribe og ødelægge dem.*

En så total forståelse af kunstnerisk virke tvang Kantor ind i en dialog med samtiden, med de nye trends og retninger – konstruktivisme og Bauhaus, dadaisme og surrealisme, informel og tachisme, happening og konceptualisme. Han rakte efter dem, ikke for at hellige sig dem, men for at hente inspiration til sin egen kunstneriske virksomhed.

Næsten alle Kantors objekter er belastet af fortiden, historien. En stol, en paraply, en bøjle, ting brugt i hverdagen, eksisterer ubemærkede. Uden funktionsværdi, slidt eller ødelagt, bliver de simpelthen smidt ud. Disse tavse, reelt stadigvæk eksisterende ting, vores virkeligheds vidner, blev for Kantor interessant materiale. Kunstneren indskrev dem ikke nogle symbolske betydninger.

Disse „fattige” ting, ting af den ringeste værdi, var for Kantor erindringens invalide krummer. Ved deres hjælp skabte han *klisze pamieci* - erindringens billeder. At vække erindringer er jo en „mistænkelig affære”. Enhver af os bærer på denne erindringens bagage, som ikke er andet end en fattig sæk fyldt med brudstykker og stumper af vores personlige historie. Ved at trække noget op fra sækken hæfter man på noget andet, lige som når man i sin erindring kalder et billede frem, og dette straks bliver fulgt af et andet billede. Ingen kronologi, ingen enhed. Der findes kun usamlede partikler uden fordring på objektivitet. Samtidig er netop denne masse en reel værdi vi ejer. I sine sidste teaterforestillinger definerede Kantor kunstnerens pligt, som for ham var at beskytte vores ret til denne individuelle bagage, en ret, som er truet af den moderne verdens massekarakter, teknik, information, konsumption. Imod denne totale masse-verden, hvor succes er betinget af kvantitet og ikke kvalitet, satte Kantor den „fattige” individuelle forestillingskraft og livet fyldt med individuelle erfaringer, lidelser, opstigninger og fald, kærlighed og død, usikkerhed og søgen. Sit teater kaldte han for „markedsbod”; deri viste han næsten exhibitionistisk sit liv og sin erindring frem. Erindringens billeder – *klisze pamieci* – kommer frem et efter et uden hverken orden eller videnskabelig klassifikation. Kantor bruger det 20.århundredets exogeniske mareridt – hitlerisme og stalinisme, som ødelagde hans barndoms og ungdoms idylliske verden - ikke for at chokere, men for at vise sin private erfarings sandhed. Kantor sigtede altid mod at ophæve det konventionelle i teatret, illusionen af den sceniske virkelighed; han ville bringe teatret nærmere til livet ved at vise mekanismen, som kalder erindringer frem.

Også i billedkunsten ledte han efter de former, som ville være mest passende for nutiden. Han vandrede med en kuffert, hvori han smed stumper af værker af Delacroix, Durer, Goya, Rembrandt og Velazquez; de blev brugt til hans happenings og billeder. Han stræbte efter at give billedkunsten den oprindelige frihed og uegennyttige kvalitet

tilbage. Tilsyneladende havde hans billedkunsts udviklingslinje mange pludselige drejninger, men til slut mødte den sin begyndelse. Kunstneren gjorde det ikke nemmere for os at følge linien, for, som han selv skrev: *Hvis jeg selv eller andre ikke forstår mit værk, fordi man ikke finder ensartethed i det, så kan jeg håbe, at det er levende.* Denne tvangsflugt fra at blive indskrevet i en konvention var dog en evolutionsproces. Ellers ville det for Kantor ikke være muligt at komme tilbage til det figurative og til lærredets konkret.

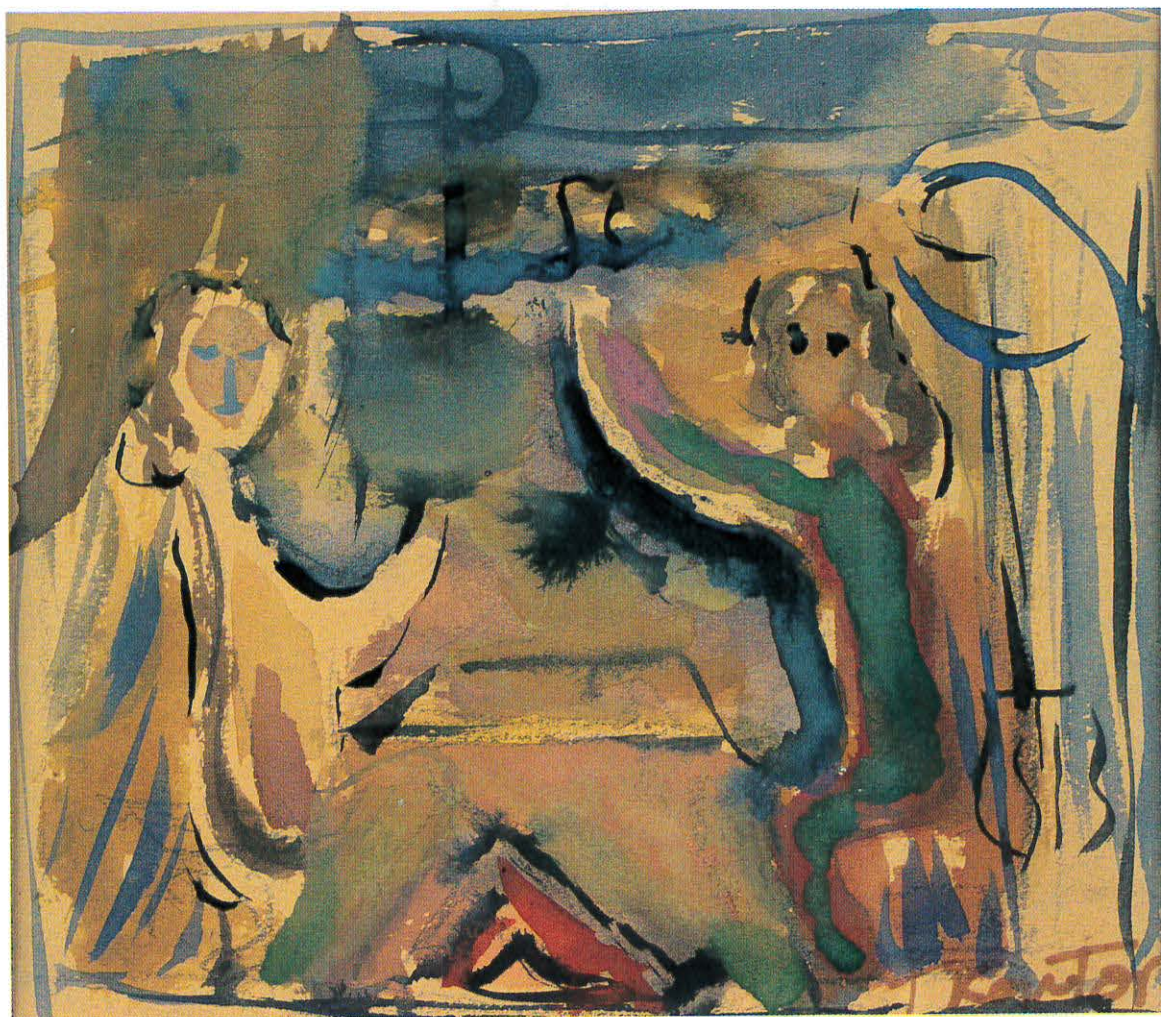
Nærværende udstilling, som præsenterer teaterobjekter, oliemalerier, tegninger og fotografier fra næsten alle faser i Kantors liv, viser hans kunst i en vis kronologisk orden, som dog ikke rummæssigt er opdelt efter enkelte discipliner og faser. Vi vil gerne have, at tilskueren skal kunne lære dette værks styrke og magi at kende uden at være begrænset af en disciplineret opstilling. Vi vil gerne have, at tilskuerens forestillingskraft ikke skal overvældes af videnskabelige forklaringer. Alle de her udstillede ting er kunstneriske objekter, lige meget om de stammer fra teatrets eller billedkunstens verden. Sådan blev de skabt af kunstneren; han brugte aldrig attrapper (han brugte f.eks. aldrig pap-mache; et skab af træ er et skab af træ, et bord af metal er et bord af metal.). Objekter fra Kantors teaterforestillinger er her, ligesom i hans kunst, reelle ting, brugt i et reelt rum og situation. De skal hverken kreere en ny symbolik, eller rekonstruere en scenografisk form, episoder fra dramaers handlinger. De eksisterer simpelthen uegennyttigt.

Titelbegrebet „erindring” kan i udstillingens kontekst forstås på forskellige måder. Kunst blev altid skabt med tanken om at forblive i efterkommernes hukommelse. Før i tiden var den den eneste mulighed for at registrere tro, begivenheder eller en persons udseende. Somme tider fungerede den som erkendelsens kilde, eller havde ambitioner om at være virkelighedens spejl. Men den har altid været subjektiv, den har præsenteret et billede af verden set med kunstnerens øjne; hans talent tilføjede en subjektiv ytring. Derfor er de verdensbilleder, som er skabt i store kunstneres værker, så fascinerende – de er individuelle.

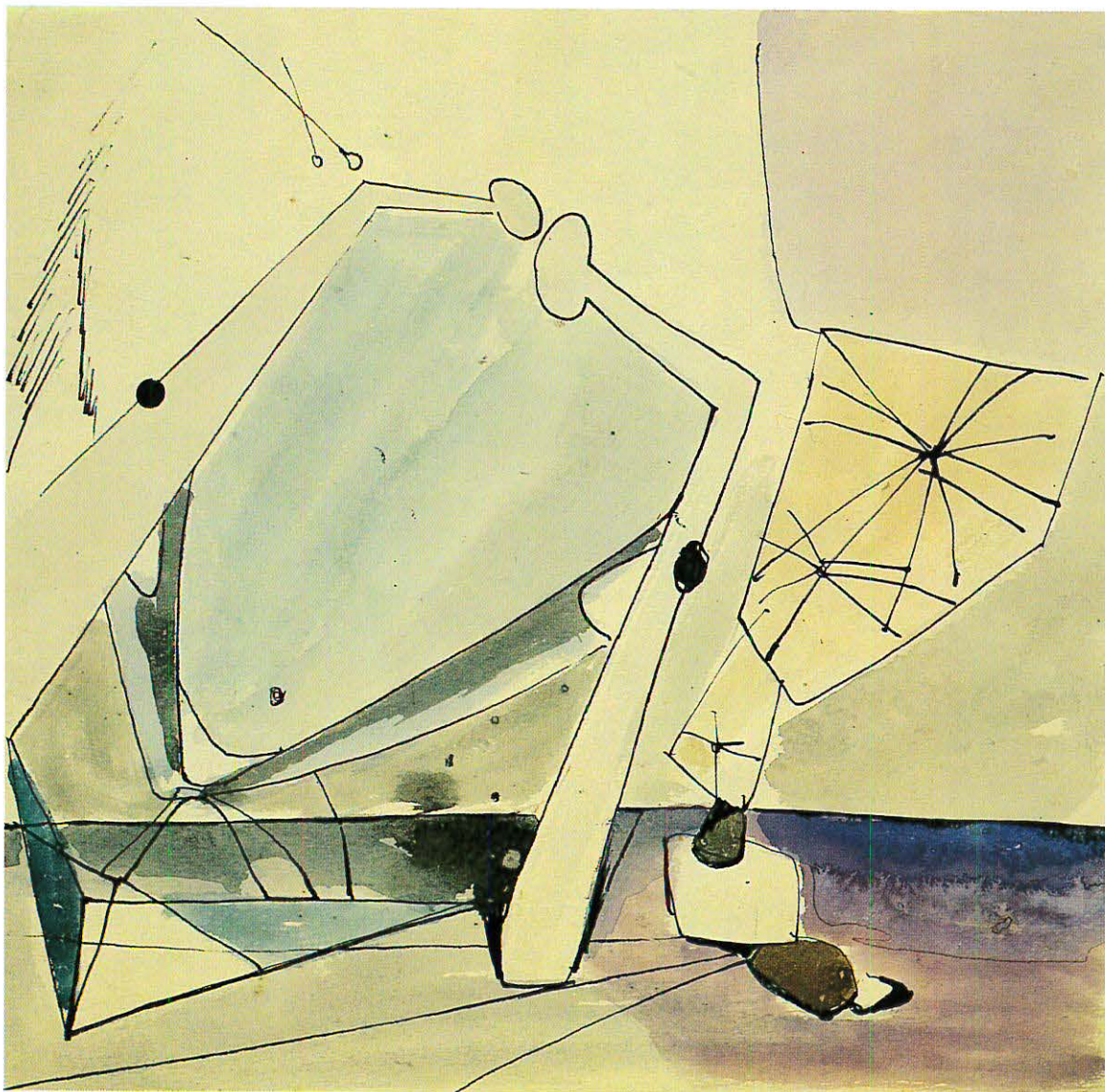
Også i denne præsentation burde „*pamięć*” – erindring, hukommelse – være forstået som et budskab, tilskueren skal gemme i sin „bagage” af erindring om ideen bag Tadeusz Kantors kunst. Måske vil det kunne hjælpe os i vores søgen efter kunstens rolle og dens opgaver i det 21. århundrede.

Kraków, 7.01.1999.

Oversat af Bogusława Sochańska

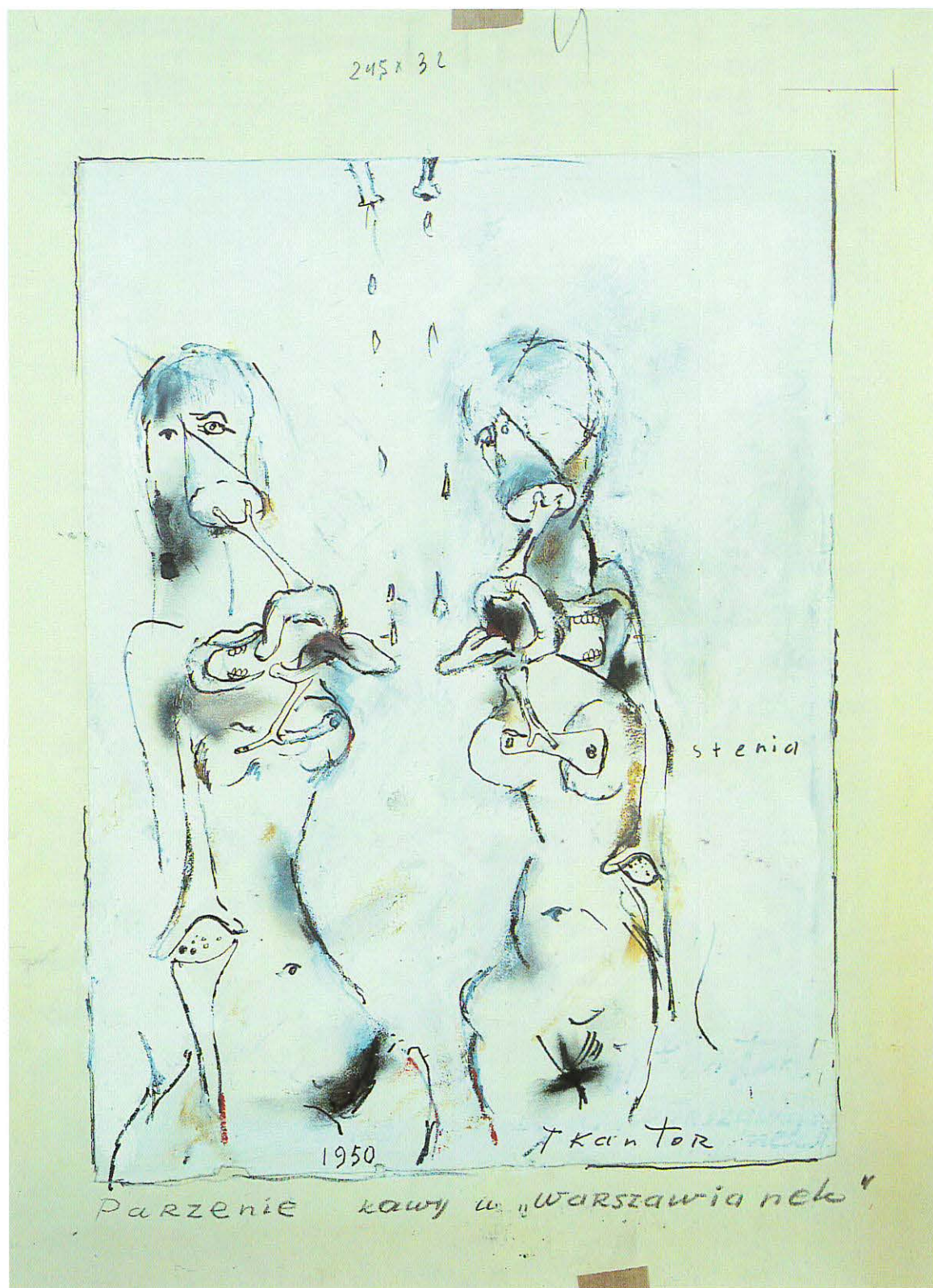


1. TADEUSZ KANTOR: Tegning uden titel
fra Kunstakademieårene 1934-1939, privat eje.
Fotografi: Jacek Szpil © CRICOTEKA.



2. *TADEUSZ KANTOR: Metaforisk tegning,
1950-1954, privat eje.*

Fotografi: Jacek Szpil © CRICOTEKA.



3. TADEUSZ KANTOR: *At lave kaffe hos Warszawa-fruerne*, 1950.

CRICOTEKA-depositum.

Fotografi: © CRICOTEKA.



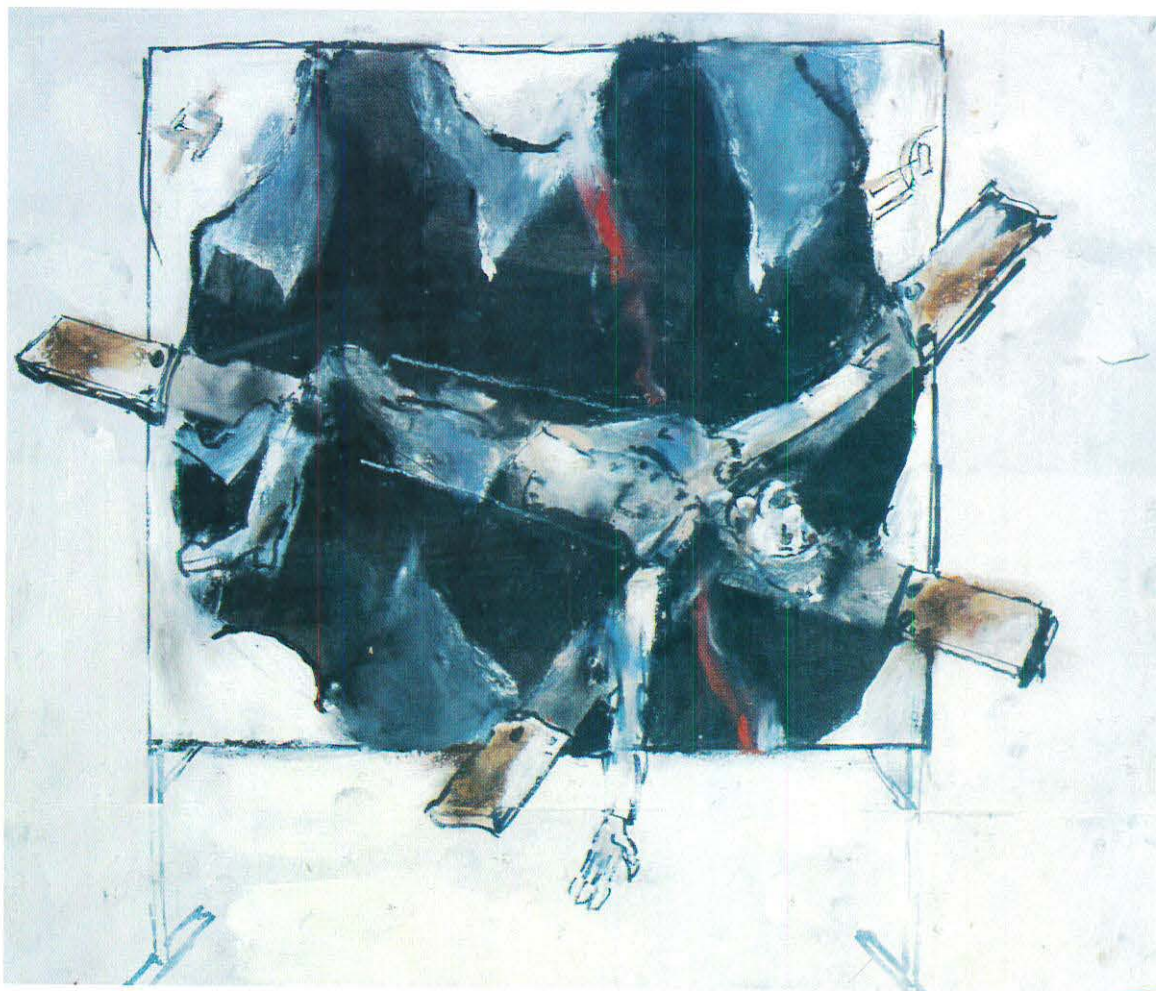
4. TADEUSZ KANTOR: *Bestia Domestica*, 1972, prywat eje.
Fotografi: © Piotr Oleś.



5. TADEUSZ KANTOR: *Menine Teresa*, 1990.

CRICOTEKA-depositum.

Fotografi: © CRICOTEKA.



6. *TADEUSZ KANTOR: Skitse til oliemaleriet Septembrenederlag, 1990.*

CRICOTEKA-depositum.

Fotografi: © CRICOTEKA.

CRICOTEKA

Cricoteka blev grundlagt af Tadeusz Kantor som et "levende arkiv", hvor han samlede sine værker for at huske sine ideer. De skulle gemmes til de næste generationers bevidsthed og fantasi, og ikke i et dødt bibliotekssystem. I Kraków, i et galleri-museum på Kanonicza gade 5, opstod i år 1980 en enestående samling af ting og kostumer fra de forskellige teaterstykker fra teateret Cricot 2, teoretiske tekster, Kantors tegninger og projekter, videofilm, tusindvis af anmeldelser på forskellige sprog, blade og bøger - et resultat af Kantors og hans skuespilleres vandringer. En virkelig OVERFØRELSE AF IDEEN....Men det vigtigste var ideen om erindringen, det vigtigste tema i Kantors Dødsteater.

"Når et menneske og hans værk hører op med at eksistere, skrev han, er det, der bliver tilbage, erindringen om personen, erindring, der bliver videreført til fremtiden, til den næste generation (...) Erindring er betingelsen for udvikling, og udvikling er livets essens. Alle vore kriser opstår, fordi vi ikke respekterer erindringen".

Selve ordet CRICOTEKA opstod som en forbindelse af navnet på teateret cricot (taget fra fransk betyder det på polsk "det er en cirkus") og ordet "teka" taget fra det oldgræske "theke", som betyder et gemmested. På nutidens polsk kan denne hellenisme betyde: en ensartet samling af arkiver, tegninger eller artikler, eller en slags emballage for dokumenter, der er ordnet på en bestemt måde. Navnet Cricoteka præsenterer de essentielle ideer i kantors kunst. For det første - dobbelttydig, metafysisk circus (Det er en cirkus - formelen for "den fattige markedsbod", det var sådan kantor kaldte sit teater.) For det andet - "omvendte forhold", værdighed ved nedværdigelse, udtrykkelse af livet ved at kalde på døden, den fattige realitet ved nedbrydelse af symbolet, sacrum ved profanum (dette viser anagramsfiguren "Cricot"). For det tredje - "gemmemetoden", "indpakning - emballage", en af de mest spændende og originale metoder, der blev anvendt i malerkysten, i happeninger og i Kantors teater (dette ses i ordets endelse "teke").

Man kan bemærke, at emballagen tit vender tilbage i hans værker som ide og tema: en serie af tasker, mapper, rygsække og kufferter. Som et resultat af denne

udsædvanlige serie af: "emballage", udvikler "stedsideen" sig i "rejsens" tema, en evig vandring for at finde stedet....

Cricot 2 var et teater, som i lovens øjne ikke eksisterede, og heller ikke havde et fast hjemsted. Det var et teater, der vandrede gennem hele verden - og det var den realistiske og dramatiske måde at opfylde denne ide på. Måske derfor vender temaet "STED" tilbage næsten som en besættelse i Kantors tekster og tegninger: i hans breve til myndighederne angående Cricots hovedsæde, i hans essay "Teaterstedet", i hans projekter af Cricot (endog møblerne, som findes i Cricot, blev lavet efter hans skitser), og i hans tegninger af hans eget hjem, der blev bygget i hans livs sidste år. Et HJEM, der er et smukt museum-galleri i Hucisko, ikke særlig langt fra Kraków.

Her præsenteres et karakteristisk citat fra et af hans sidste essay:

"Før i tiden tænkte jeg ikke på at dokumentere og heller ikke på at overdrage. (...)

Men så kom tidspunktet, hvor jeg indså, at alt det, jeg foretager mig, begynder at have mere og mere skarpe konturer, som om jeg bygger et hus...

Og for at bygge videre på dette hus vægge var jeg nødt til at "f i n d e" husets B Y G - N I N G S T E G N I N G E R.

Jeg var ikke sikker på, om det var mig, der var skaberen, eller om det "voksede" selv, uden mig...

Det var på tide, at jeg begyndte at forstå det, forstå dets r e t n i n g.

DET VAR EN TID, HVOR MAN SKULLE DOKUMENTERE.

STABLER AF PLANER, KORT, PROJEKTER OG IDEER VOKSEDE.

UHYRE STORE ARKIVER.

HUSET BÆRER ET UNDERLIGT NAVN C R I C O T ,

ARVET EFTER VORE FORFÆDRE.

ARKIVERNE I KÆLDEREN KALDTE JEG FOR CRICOTEKA.

Når HJEMMET en dag ligger i ruiner,

vil det, der bliver tilbage, være ARKIVET CRICOTEKA.

DET SKAL BLIVE HER.

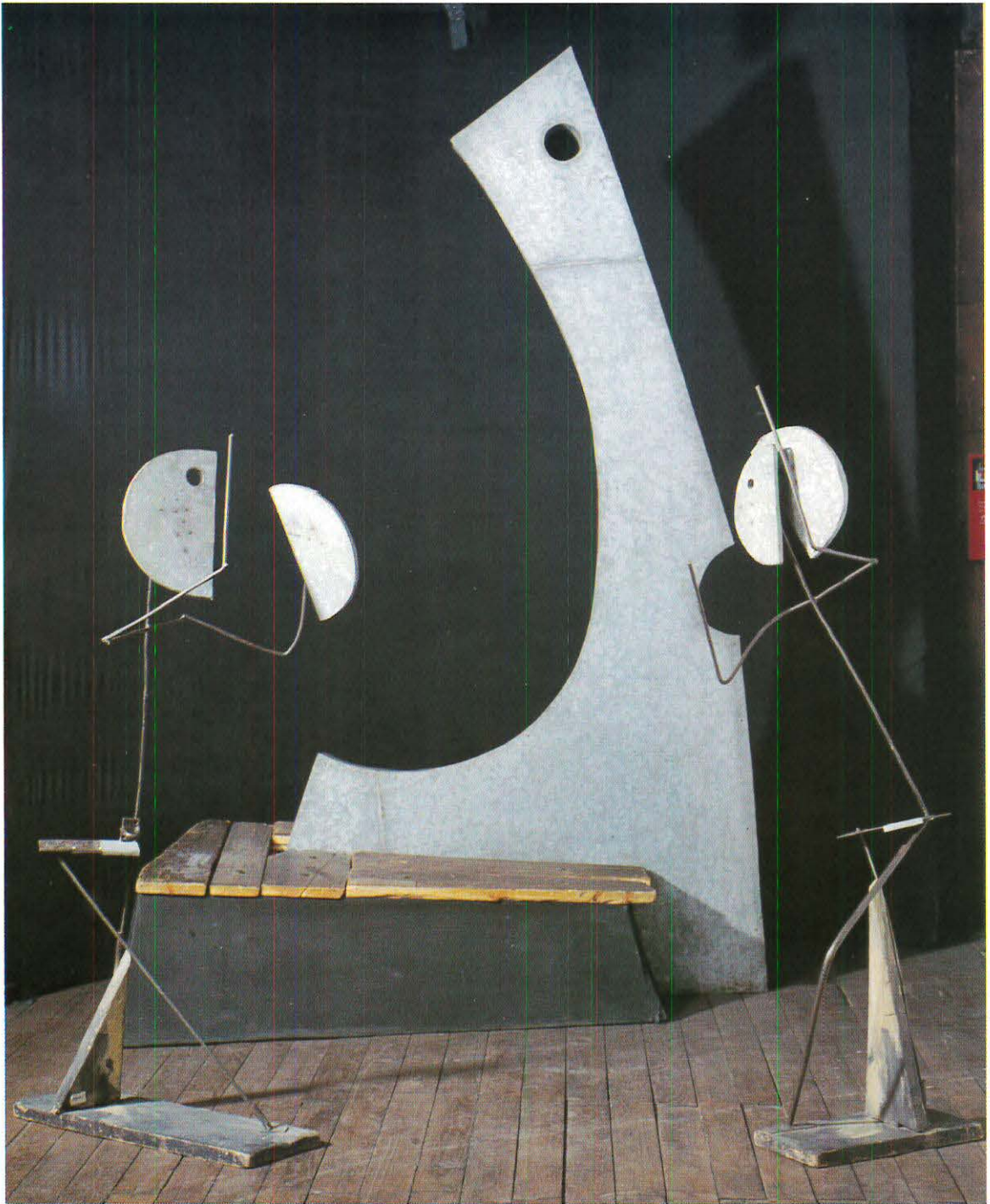
DET VIL TJENE DEM, DER VIL BYGGE VIDERE"

{T. Kantor: La Nécessité de la Transmission, 1990}.

Cricotekas samlinger viser Kantors vigtigste teaterideer. Det vil sige, klar til nøjagtig rekonstruktion af "teaterstedet", hvilket mindede om ideen "realitet af den laveste rang"... Videre, ting i funktionen som skuespillere og kostumer, der hørte med til

skuespillernes emballage; materielle grundlag for disse "Bio-objekter" og nye motiver i sceneaktiviteten, som blev opdaget af Kantor. Endvidere, ideer fra essays og tegninger, som dannede "Menneskereservat". Og ikke mindst gemt ind i projekter, fotografier og på film såkaldte erindringens billeder, hvilke kunstneren skabte i "fantasiens fattige rum" og disse dannede rummets fundamentale tema i hans Dødsteater i de berømte teaterstykker "Den døde klasse", "Idag er det min fødselsdag". Ved hjælp af disse elementer, der kan findes i Cricoteka, viste kunstnerens geniegenskaber de livlige og rytmiske forbindelser, som fremkaldte de uforglemmelige sindsbevægelser.

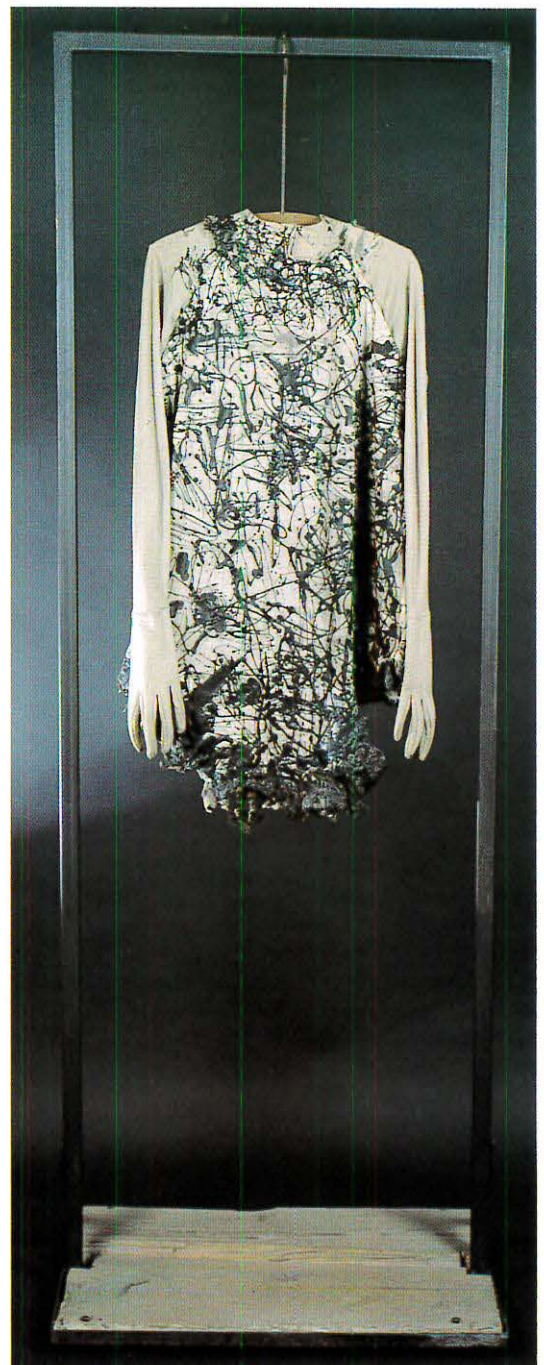
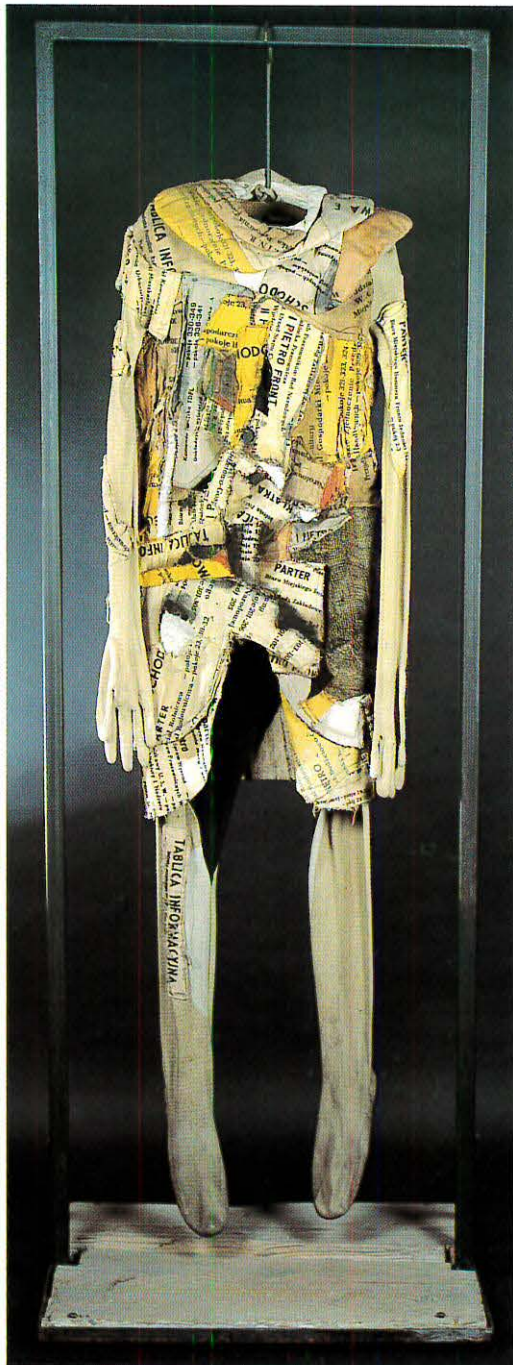
Oversat af Barbara Alewska og Piotr Gajda



7. TADEUSZ KANTOR: *Goplana og Alf*
fra *Balladyna* af Juliusz Słowacki, 1943.
CRICOTEKA. Fotografi: Klaus Stöber © CEAAC.



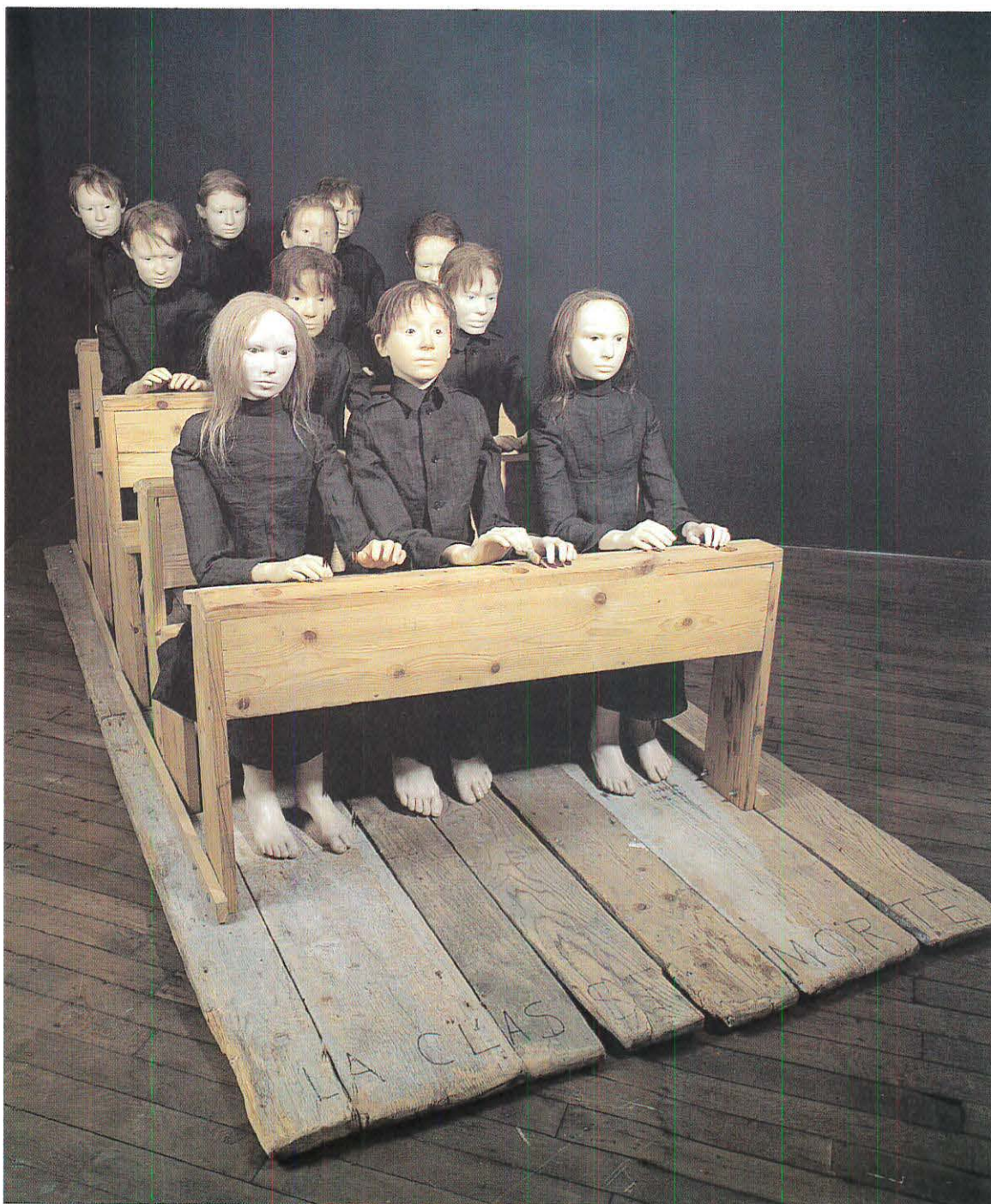
8. TADEUSZ KANTOR: *Skabet – Imaginationens Interior*, Teater Cricot 2, W małym dworku (På en lille herregård) af S. I. Witkiewicz, 1961.
CRICOTEKA. Fotografii: Klaus Stöber © CEAAC.



9. TADEUSZ KANTOR: *Jans og Logikas kostume*
 fra *Enhjørningen af E.Ionesco*. *Stary Teatr, Kraków 1961*.
 CRICOTEKA. Fotografi: © Piotr Oleś.

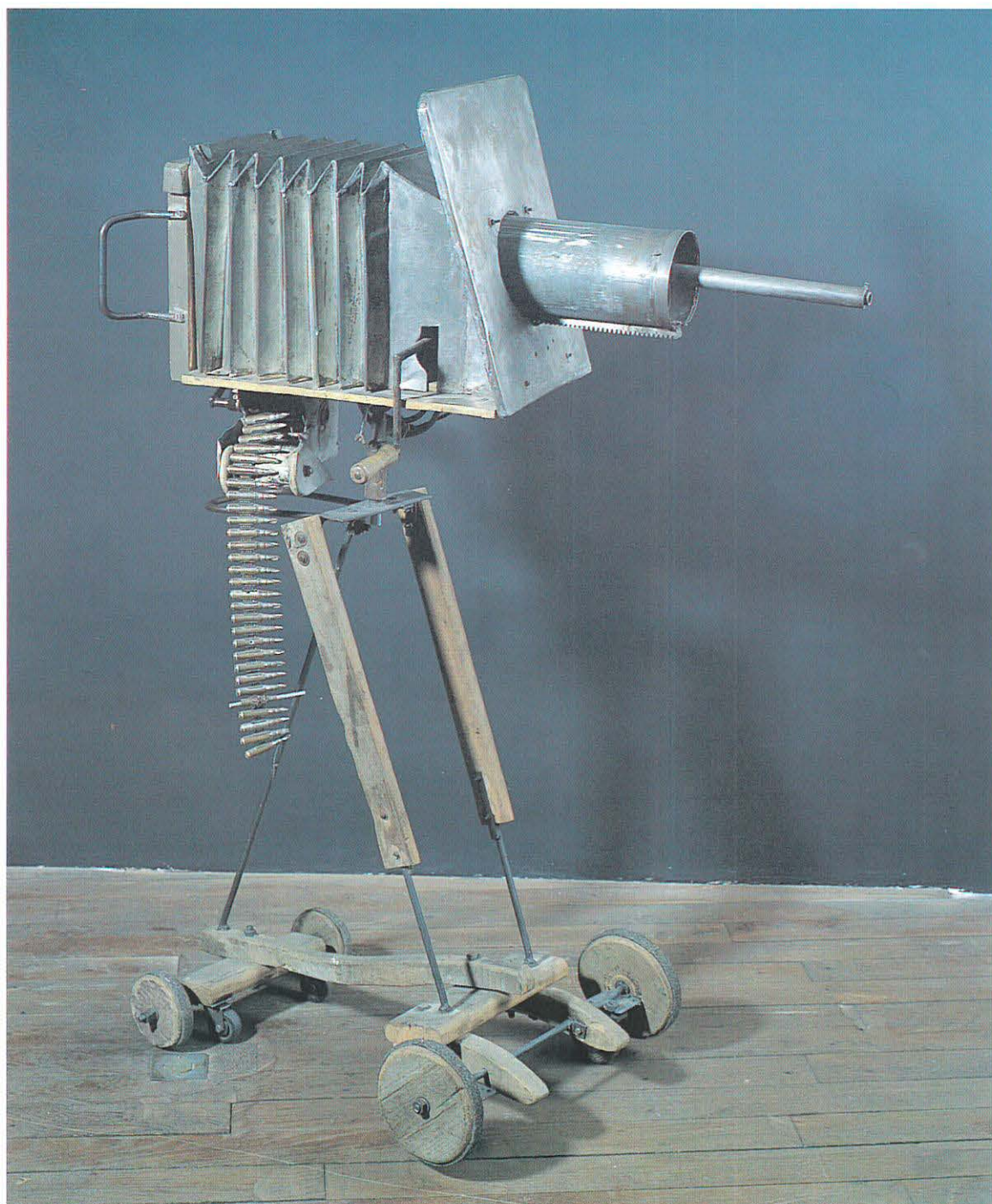


10. TADEUSZ KANTOR: *Maszyna Aneantyzacyjna*,
Teater Cricot 2, Døren og nonnen af S. I. Witkiewicz, 1963.
CRICOTEKA. Fotografi: © CRICOTEKA.



11. TADEUSZ KANTOR: *Den døde klasse*, 1975.

CRICOTEKA. Fotografi: Klaus Stöber © CEAAC



12. TADEUSZ KANTOR: *Fotoapparat fra Wielopole*, Wielopole,
Teater Cricot 2, 1980, CRICOTEKA.
Fotografi: Klaus Stöber © CEAAC.

TADEUSZ KANTORS MALERKUNST

Tadeusz Kantor blev født den 6. april 1915 i Wielopole Skrzyńskie (syd-vest Polen, ca. 130 km fra Kraków). Sommeren 1933 blev han færdig med Kazimierz Brodziński gymnasium i Tarnów og om efteråret samme år indmeldte han sig i den private skole "Malerkunstens Frie Skole". Zbigniew Pronaszko stod i spidsen for skolen på dette tidspunkt. Efter et år flyttede Kantor til Kunstakademi i Kraków, hvor han studerede malerkunst hos professorerne Pieńkowski og Jarocki – som repræsenterede den traditionelle stil i malerkunsten. De sidste to år tilbragte han i Karol Frycz's værksted. Han blev færdig med sine studier i 1939 lige før krigen brød ud.

Kantors første prøver på at male er dateret til gymnasieårene. Fra den tid stammer blandt andet "Skytternes have", 1933. Malerierne fra denne periode forestiller realistiske landskaber og portrætter. De første 3 år på Kunstakademiet var fyldt med skuffelse. Kantor lærte den traditionelle malerkunst, hvor han opererede med den stive form for at opnå et forældet æstetisk udtryk. Utilfreds med mangelen på udvikling af den kunstneriske bevidsthed, flyttede han til Karol Frycz's værksted, hvor han fik mulighed for at komme i nærheden af vægmaling og teaterdekoration. Forst her, i en atmosfære af frihed, opdagede han teaterets magi og Bauhaus' præstationer og konstruktivisme. Samtidigt dalede hans interesse for den polske symbolisme, hvilket havde indflydelse på hans indre disharmoni og strid. Fascination af og beundring for Gropius, Malewicz, Moholy-Nagy, Mondrian, Rodczenko og Schlemmer blev blandet sammen med de "giftige forheksninger" af Wyspiański og Wojtkiewicz. Dette så man i teateret, hvor han prøvede på at realisere sine ideer i overensstemmelse med Bauhaus, mens han i malerkunsten benyttede sig af symbolismen. I hans landskaber og portrætter så man en deformation af menneskets skikkelse, men det lignede mere ekspressionisme end konstruktivisme. Kun på tegningen så man geometriske figurer (f.eks. dekorationer til "Odysseus' hjemkomst" af St. Wyspiański). Krigs- og besættelsesstiden havde ikke stor indflydelse på Kantors kunst. Han maledede videre i en retning, som han udviklede i sin tid på Kunstakademiet. En retning, som han senere kaldte "modner til plukning". Men samtidig kan man sige, at det var en meget vigtig periode i den unge kunstners liv. Kantor definerede sin holdning som kunstner blandt andet ved at diskutere med eleverne fra Kunstgöteborgsskolen. I 1943 dannede han

sammen med nogle af eleverne (Brzozowski, Nowosielski, Porębski og Skarżyński) en gruppe af unge kunstnere. Dette skete under en ulovlig udstilling. Den 24. juni 1945 præsenterede de som de første efter krigen deres værker på en udstilling i Kraków.

Den første direkte kontakt med nutidens franske malerkunst påvirkede Kantors malerkunst, men kun kortvarigt. Det skete efter udstillingen Jeunesse Tradition Francaise (Fougeron, Pignon, Gischia, Manessier) vist i Polen i 1946. I slutningen af 1946 udgav Kantor sammen med Mieczysław Porębski manifestet "Forstærket realisme" i bladet "Twórczość", i hvilket de beskrev forudsætningerne for den nye kunst. Kubistiske former kom til syne i Kantors malerier, imens maleriernes tema henvendte sig til "degraderet realisme" - opdaget i teaterstykker fra besættelsestiden ("Kvinden med kurven", "En strygende kvinde"). Lyse, pastelfarver med en overvægt af gul, brun, rød og grøn fyldte tykke og geometriske konturer af personer og ting. Her kunne man se Fougersons indflydelse.

I 1947 rejste Kantor for første gang til Paris. I Paris havde han mulighed for at konfrontere sin søgen med verdens kunstens præstationer. Han "mødte" surrealismen i bl.a værker af Ernst, Matty, Miro, Kleeg og Tanguy. Flittigt observerede han nye tendenser og trends, mens han arbejdede for de polske aviser som anmelder af de franske udstillinger. Han opdagede også noget, som havde en fundamental betydning for hans malerkunst. I Palais de la Decouverte så han et andet billede af verden. Han kiggede på verden ved hjælp af en anden form. Formen, som blev omringet af realiteten, blev set ved hjælp af videnskabeligt apparatur. Verden dannet af atomer og molekyler, som opdagede livets indvendige materie, og som kun de klogeste af de klogeste videnskabsmænd havde adgang til. Det var et billede af nutidens verden, der så helt anderledes ud end den verden, som blev præsenteret af kubismen eller konstruktivismen. Dette produkt blev vist som en mængde af forskellige og afskyelige former, disse former var i konstant bevægelse. De atavistiske former skubbede til hinanden, blev mindre, blev større, krydsede hinanden og det var et helt andet billede af naturen end det, der var blevet vist indtil nu. Personer, der kiggede på billederne, kunne se nye horisonter- uendelighed og ting, som var umulige at forestille sig. Malerkunstens model, hvad angik organiseringen af lærredets rum, faldt til jorden. Kantor så, at erstatningen for denne måde at se på verden, kun kunne være det mentale rum, fra hvilket formerne stammede. I sine overvejelser kom han til den konklusion, at det essentielle i den nye malerkunst burde være skabelsen af et nyt rum, fra hvilket formerne bagefter fremkom. For indtil nu var definitionen af rummet blevet determineret af tradition og raffineret intellekt, derfor bestemte han sig til at finde et nyt rum for malerkunstens lærred. Han eksperimenterede med en serie billeder og tegninger, hvor rummet er fuldt af

spænding. Her så man mere og mere deformerede skikkelser, antropomorfe former, abstraktioner, farlige, fyldt med smerte, lammede, personer-insekter, knoglestrukturer. De viste energiens nye retninger, som ikke kunne lukkes. Kunstneren kaldte dette fænomen - over bevægelserne, mens malerkunsten fra denne periode blev kaldt for metaforisk. Denne måde at male på lignede en spontan gestus.

I december 1948 viste Kantor sin nye malerkunst i Kraków i Pałac Sztuki på udstillingen Moderne Polsk Kunst. Han blev også nomineret til professor - han blev forelæser på Den højere Kunstsskole i Kraków. 1948 var det sidste år i Polen, hvor kunstnere kunne vise deres værker uden indblanding fra den herskende ideologi. Allerede i februar 1949 protesterede de kommunistiske magter med kultur- og kunstministeren i spidsen imod den moderne kunst. Sammen med en hær af socialistiske kunstnere, som henviste til Lenins og Stalins teorier, beordrede de til benyttelse af socialistisk realisme som den eneste, mulige metode i et kommunistisk land. Tadeusz Kantor, Maria Jarema og andre kunstnere stillingen fulgte ikke med (dette betød, at Kantor blev afskediget fra stillingen som forelæser på Den højere Kunstsskole.) Alle statslige gallerier (på det tidspunkt var der kun statslige gallerier) blev beordret til at organisere udelukkende socialistiske udstillinger. Kantor fik i denne periode arbejde som scenograf i Kraków i "Teatr Stary". Arbejde i et traditionelt teater var ikke kun fyldt med politiske intriger, men også med adskillige former for hierarkier og forbindelser. Dette arbejde blev ikke af Kantor betragtet som rigtig kunstnerisk aktivitet. Det var en måde at tjene penge på, som var nødvendig for at overleve. I sit tilflugtsted blev han ved med at skabe nye serier af metaforiske tegninger, som han viste sine venner, med hvem han førte lange diskussioner i Krakóws cafeer. Denne situation varede helt til 1955. Efter Stalins død og Khrustjov kritik af individets kult, kom de mere liberale i det polske kommunistiske parti også til magten. De tidligere socialistiske ordrer, hvad angik socialistisk realisme og kunstnernes kontakt med vesten, blev afskaffet. I 1955 rejste "Teatr Stary" til Paris. Her fik Kantor mulighed for at genopfriske sine kontakter med verdens kunst.

I Paris lærte han om Wols, Faurtrier, Pollock, Mathieu og Arnal. Med en følelse af selvtilfredshed konkluderede han, at hans malerkunst skabt bag jerntæppet også sigtede i retning af *informel* og *action-painting*, selv om hans udvikling var anderledes end hos Mathieu og Pollock. I sine notater skrev han:

"...Skabe et maleri

som i sig selv

kunne være en levende organisme

bevægelig
som en myretue
resultatet af bevægelsen
tydelig
og som overskrider
alle billedets tilladte grænser
som ville vise sig for vores øjne
næsten som selve bevægelseN..."

Det, der interesserede ham i *informel* og *tachisme* var en ny tanke om "tilfældet", som han kaldte for realitetens bastard. Realitetens bastard fik stor betydning i hans kunst, denne bastard fornærmede og spottede kunstens konstruerede værdighed og samtidig viste den et levende og biologisk øjeblik, i hvilket man kom i berøring med verdens materialisation. Maleriets realitet var ikke klar. Voksede. Man kunne ikke forudsige epilogen. Tilfældet var elementet, som gjorde realiteten levende. Det var en kamp mellem maleriets realitet, maleriets illusion og den reelle realitet, det var en kamp mellem menneskets fantasi og verdens realitet. I slutningen af 1955 begyndte han at male *informelle* malerier. Samtidig gik han i gang med at opbygge det kunstneriske liv, der blev ødelagt af stalinismen. Sammen med Maria Jarema grundlagde han det avantgardiske teater "Teatr Cricot 2" og her samledes Krakóws malere, kritikere, intellektualister, digtere og kunsthistorikere. I 1957 blev "Grupa Krakowska" dannet - det var en sammenslutning, hvor hovedsageligt moderne malere samledes, som aldrig havde accepteret den socialistiske realisme. Fra 1957 begyndte tiden, hvor Kantor viste sine værker i udlandet. Indtil nu var hans værker blevet vist på nogle få udstillinger sammen med andre kunstneres værker. Hans første individuelle udstilling fandt sted i Stockholm på galleri Samlaren i 1957. Udstillingen viste en livlig interesse hos kritikerne og galleristerne. Snart havde han individuelle udstillinger på Paris-H. Legendre, Dusseldorf-Kunsthalle, New York-Saidenberg Gallery. Han fik også indbydelser fra de vigtigste europæiske kunstudstillinger - Documenta i Kassel, Biennale i Venedig. Man så anderledes på hans *informelle* billeder, end man så på værker skabt af de vestlige kunstnere. Hans værker blev betragtet i nye kategorier - en frisk måde at se et maleri på. Han fik også applaus fra kritikere som Pierre Restany og Micheal Ragon. I 1959 blev han betragtet af den schweiziske "Art International" som en af de største individualiteter, ved siden af Ben Nicholson, Max Ernst og Vieira da Silva. Samtidig med sin malerkunst fortsatte han med sit teaterarbejde. Her praktiserede han teoretiske fundamenter i det

kunstneriske teater Cricot 2. Her betragtede han teateret, hvor kunstnere havde mulighed for autonom aktivitet, der kun kunne opstå, hvis teateret ikke fulgte traditionen i opførelse af teaterstykker og reproduktionen af litteratur. Det vil sige, at man gik fra eksistensens stramme grænser og mødte kulturens kosmos. Han skrev manifestet "*Teater informel*", som han oversatte til teaterets sprog. I 1962 realiserede han teaterstykket "På den lille herregård" af Witkiewicz, hvor selve teksten kun var et af stykkets elementer. Her skal man understrege, at teksten var ikke det vigtigste. Samme år blev han inviteret af Staatliche Kunsthochschule til at holde forelæsninger om malerkunsten.

Hans udvikling, søgen efter noget nyt gjorde, at han i 1963 gik fra *informel*stilen, der på det tidspunkt fordybede sig i akademismen. Bevægelsen "flyttede" på museum og kritikerne ledte efter underbevidsthedens illusionisme i malerierne. Der kom flere og flere protester i Frankrig imod ekspressionismen, der var fyldt med abstraktioner i form af nyrealisme. I begyndelsen af 60'erne så man i hans værker fragmenter af sække og klude klistret til billederne. Farvet og forbundet med tykke lag af maling havde de endnu ikke noget tilfælles med "ting", men man kunne se en udvikling, der var på vej mod eksplosion. Snart så man gamle, brugte bokse, tasker og kuverter klistret til billederne. Langsomt så man en tilbagevenden til ting. I teater Cricot 2 så man tilbagevenden i form af ting, hvis form og funktion blev presset og ødelagt. Dette blev repræsenteret i manifestet "Nulteater" og i teaterstykket "Dåren og nonnen" af Witkiewicz. I malerkunsten så man det i 1963 i den schweiziske Chexbres som manifestet "Emballager". Kantors emballage havde ikke særlig meget tilfælles med definitionen af tingen set gennem Sporrys og Kleins øjne. De to repræsenterede nyrealismen. Det var en proces, der havde til opgave at finde realiteten frem fra hukommelsens hjørner, den der blev degraderet under besættelsen. Emballage - ubrugelig, sammenpresset, sønderrevet, kastet i skraldespanden var placeret meget lavt i tingenes hierarki. Kun kunstneren kunne give dem en ny betydning. Emballage, der balancerede mellem evigheden og affaldet, og emballage, der var lavest placeret i hierarkiet. Disse var den fundamentale materie i hans senere værker. Det, der interesserede ham mest, var emballagen, der blev foragtet, emballagen, der ikke havde særlig store æstetiske værdier: sække, tasker, pakker, kuverter. En emballage, der gemte store emotionelle tilstande, var et lærred, til hvilket resterne af en paraply var fastgjort. I 1963 i galleri Krzysztofory i Kraków lavede han udstillingen "Popular udstilling", hvor han viste rester af sin malerfortid, der var blandet sammen med forskellige aviser, fotografier og notater. Det var en antiudstilling, en slags

enviroment blev bygget op af hans "personlige emballage". I 1965 havde han planer om en udstilling på et postkontor i New York. Han skrev:

"POSTKONTORET

er et udsædvanligt sted,
hvor anvendelighedens livsregler
mister deres betydning.
Ting, pakker, tasker
og deres indhold
eksisterer for sig selv i et stykke tid
uden en ejer,
uden et tilhørssted
uden en bestemt funktion
næsten i et vaccum
et sted mellem afsenderen og modtageren,
hvor begge to er kraftløse,
uden betydning,
uden deres rettigheder. Det er et sjældent øjeblik,
hvor tingen løber fra sin skæbne".

Stumper og fragmenter af tøj - rester af menneskets emballage bliver oftere og oftere brugt i hans værker, hvor personen på billedet bliver synlig, men hele tiden deformeret. I en serie af tegninger "Menneskereservat" var det tingen, der beskrev personen f.eks "Mennesket med bordet", "Mennesket med rygsækken", "Avisdrengen". Fra 1966 til midten af 70'erne samarbejdede han med galleri Foksal i Warszawa, hvor han hørte til galleriets mest aktive kunstnere. Action - painting, emballage og løbende udviklingsfaser af ideen i Cricot 2 førte Kantors kunstneriske liv i retning af happening.

Happening var en udfordring for Kantor, hvor han kunne overskride alle tilladte normer i kunsten. Dette kunne opnås ved at flytte realiteten præsenteret på billederne til livets realitet. Samtidig gav det mulighed for at tvinge omgivelserne til kaste et blik på kunstens love. Annektering af tingene og situationerne fra det virkelige liv uden nogen som helst symbolske værdier, kunne man finde i hans teater. Nu kunne han tilføje nye elementer - spontanitet og tilskuernes uforudsigelige medvirken. I starten i happeninger som "Critotage" 1965, "Delelinien" 1966, "Panoramisk maritim happening" 1967 respekterede Kantor Kaprows normer, dvs. Et teaterstykke uden gentagelser og uden medvirken af professionelle skuespillere. Men allerede i teaterstykket

"Anatomiundervisning ifølge Rembrandt " 1968, der blev spillet flere gange, bemærkede han, at det hver gang var noget nyt, fordi et nyt publikum og et nyt sted skabte nye situationer. Herfra var der ikke særlig langt til teatret. I 1966 offentliggjorde han manifestet "Happeningsteater". Eksemplet var teaterstykket "Vandhønen" af Witkiewicz. Dette resulterede i protester fra de ortodokse happening-fortalere. Vostell anklagede ham for at ødelægge happening-ideen. De vigtigste elementer var for Kantor i happening de elementer, der blev splittet fra realiteten - det var et tilfælde. Selve strukturen var ikke nødvendig; efter en nærmere definition var det kun en konvention. Han kæmpede mod metodernes og konventionens begrænsninger. Han betragtede skabelsen af værkerne som en ustandselig vandring. Rejsens ide, der fødtes i teateret, blev hans "indhold, metode og kunstens praktik". Ideer for sine happeninger "Brev" 1967, "Stor emballage" 1966 fik han fra emballagen.

Emballagens problematik og dens præcise bestemmelse, var en af grundene til, at han begyndte at interessere sig for konceptualismen (ca. 1970). Skepsis og ikke særlig villig holdning til denne retning fødtes på baggrund af et eksperiment, som drejede sig om malerkunstens materie. Selve problemet var meget mere komplekst. Kantors spørgsmål til konceptualismen kan ses i værkerne "Alt hænger i tynde tråd" 1971, "Konceptuelle emballager" 1971. Kantor brugte den verbale måde til beskrivelsen af værkerne. Beskrivelsen skulle være i harmoni med de jernhårde normer, der var karakteristiske for denne retning. Spørgsmålet drejede sig ikke længere om problemer, der var forbundet med selve udførelsen, men om man kunne gennemføre projektet. Om man kunne forestille sig projektet. Er vi i stand til forestille os Forsynets øje pakket ind? Regler formuleret af Kossuth og Sol le Witt førte emballagen til nye konstruktioner, der blev erstattet af lingvistiske og filosofiske konstruktioner. Denne form for værkets eksistens var den næste hindring, der skulle bekæmpes i kunstens navn. Paradoksalt, var lærred en måde at forlade den konceptuelle utopi på, der eksisterede uafhængigt, uden om konventionen. Diskussionen med begrebskunstens doktrin kunne ses i hans mørke lærreder og dette var endnu et element i analysen af emballagens problematik; beskrivelsen af et fænomen. Det, der var interessant for ham, var opløsningen af tingens form. Det havde han gennemført før. Det, der fascinerede ham, var muligheden for at pakke ideen ind, emballering af den litterære fiktion. Det var den næste mulighed at beskrive emballagens egenskaber – en ide, der var med ham til hans dages ende. Denne ide var kendetegn for hans kunst. Ideen fulgte med ham til kunstens historie.

Kunstneren fortsatte også med at eksperimentere med tingen. Han manipulerede med den, forstørrede den og placerede den i konkrete situationer. På denne måde skabte han en serie af projekter "Umulige monumenter". En af disse projekter - den kolosale, sammeklappelige stol - blev realiseret to gange. Første gang i Oslo i 1971 foran Sonja Hénie Kunstcenter, og den anden gang efter hans død i hans hjem i Hucisko, der samtidig er museum for hans og Maria Stangret-Kantors kunst. I sine værker henviste Kantor ikke - som Warhol eller Oldenburg - til civilisationens symbolik "Det, at jeg tager en stol og ikke et køleskab eller en nøgle, har en stor betydning for mig, fordi den viser dens uændrede funktion, der er meget lav og sjov, som jeg ikke finder i andre ting...jeg vælger ikke tingen som symbol og bruger hellere ikke dens form, tema, anekdote, fysisk materie. Jeg prøver bare på at genopbygge tingens realitet, prøver bare på at opnå dens rettigheder i en proces, der er uegennyttig". Han var interesseret i dagligdags ting og ting, der var anvendelige til praktiske formål, ting, der var fyldt med positiv ladning. Det eneste, man skulle, var at tage en stol og forstørre den for at vise det potentiale, der gemmer sig i den. Og nu, uden sin normale nyttighed, kunne denne stol stille spørgsmål om eksistensen. Stolen stod bare der, beholdt sin funktionalitet, men blev samtidig ubrugelig. Denne fortsættelse af tankegangen, som kom frem sammen med overvejelserne, førte til destruktion af definitionen at eje et kunstværk. I "Multipart" 1970 multiplicerede han en paraply, der var hængt fast til lærred og udstillede den til salg i galleri Foksal. Værkerne med paraplyen var materialet til værket, fordi personerne, der købte dem, forpligtede sig til at ødelægge deres friskhed, og først derefter kunne de så eje et af de "rigtige" værker. På denne måde grinede han af besættelsen af at eje kunstens værker. Besættelsen, der blev styret af marketing. I kunstens forsvar skrev han manifestet "Manifest 70", hvor han beskrev kunsten, der ikke blev påvirket af politik, økonomi og forbrug. Hvad angik teater, var hans erfaringer forbundet med tingen og mennesket grundlag for manifestet "Umulig Teater". Et teaterstykke "Skønhederne og fugleskræmslerne" af Witkiewicz, som blev realiseret efter manifestets forudsætninger i 1973 i Cricot 2, var det sidste stykke, hvor han udviklede ideen "åbent teater". I 1975 offentliggjorde han manifestet "Dødens teater", en tilbagevenden til forestilling som lukket værk. "Den døde klasse", iscensat ifølge hans projekt, blev en af de største succeser i hans teateraktivitet og samtidig er det et teaterstykke det 20. århundrede vil blive husket for. Samtidig med teateraktivitet blev hans position i malerkunsten forstærket, hvilket kunne ses i form af den prestigefyldte Rembrandtpris, som han fik af Goethesfond i 1978.

De næste teatersucceser kom i begyndelsen af 80'erne. Teaterstykket "Wielopole, Wielopole", der var bygget op af autobiografiske motiver, repræsenterede et nyt syn på teateret. Handlingen i stykket var bygget op på baggrund af hans erfaringer og eksperimenter, der ikke havde noget tilfælles med metoderne, der blev taget fra de nye trend. Det vigtigste i hans teaterstykker blev hans egne erfaringer og erindringer. Dette motiv, der henviste til kunstens sandhed, så man i forestillingerne "Jeg kommer her aldrig igen" 1988 og "Det er min fødselsdag idag" 1990.

I slutningen af 70'erne og i begyndelsen af 80'erne så man tilbagevenden i retning af figuren, selv om han fortsatte med at male deformerede personer. Disse motiver kunne man også se i hans teaterstykke "Den døde klasse" i midten af 80'erne. Ideer, der fødtes i teateret, blev genspejlet i malerierne.

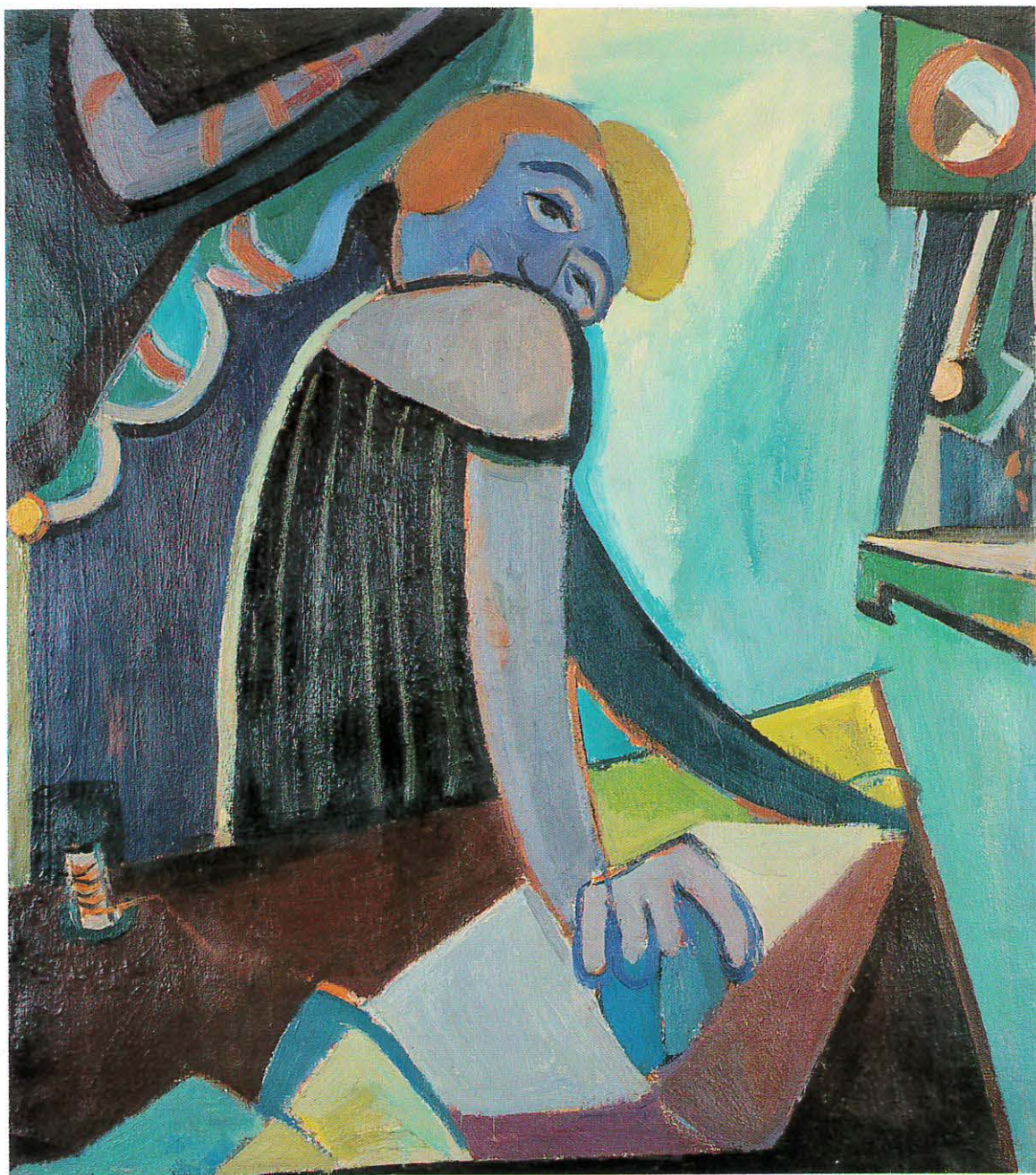
I begyndelsen af 1989 havde han en udstilling i Paris i Galerie de France. Udstillingen præsenterede en række af værker, der blev malet i perioden 1987-88. De viste på en ironisk måde hans kamp med maleriet: "Intet fremover". Galerie de France virkede i slutningen af 80'erne som Kantors kunstmæcen. I de følgende år kom de næste billeder i serier: "Jeg falder ad helvede til " og "Man må ikke kigge ustraffet ind gennem et vindue" I disse billeder blev rester af hans private liv kaldt for "Færdiglavet ting". Kunstneren skiftede fra den smalle "avantgardesti", der i tiden blev til en proppet motorvej, til figuren og billedet, som det aldrig lykkedes ham at "forlade". Denne tilbagevenden kunne kun opnås efter en lang vandring, der var fyldt med kamp mod tingen og rummet. Et af hans sidste malerier blev forsynet med titlen "Fra dette billede kommer jeg ikke ud" og i notaterne til det sidste teaterstykke skrev han "Mit liv, mit livs skæbne kan identificeres med mit værk....mit HJEM var og er mit værk. Billede, teaterstykke, teater, scene."

Og det er sandsynligvis den bedste autokommentar, der beskriver ikke kun den sidste periode, men hele hans kunstneriske liv. Tadeusz Kantor - 20. århundredes store kunstner.

Kraków, den 5. januar 1999.

Lech Stangret

Oversat af Barbara Alewska og Piotr Gajda

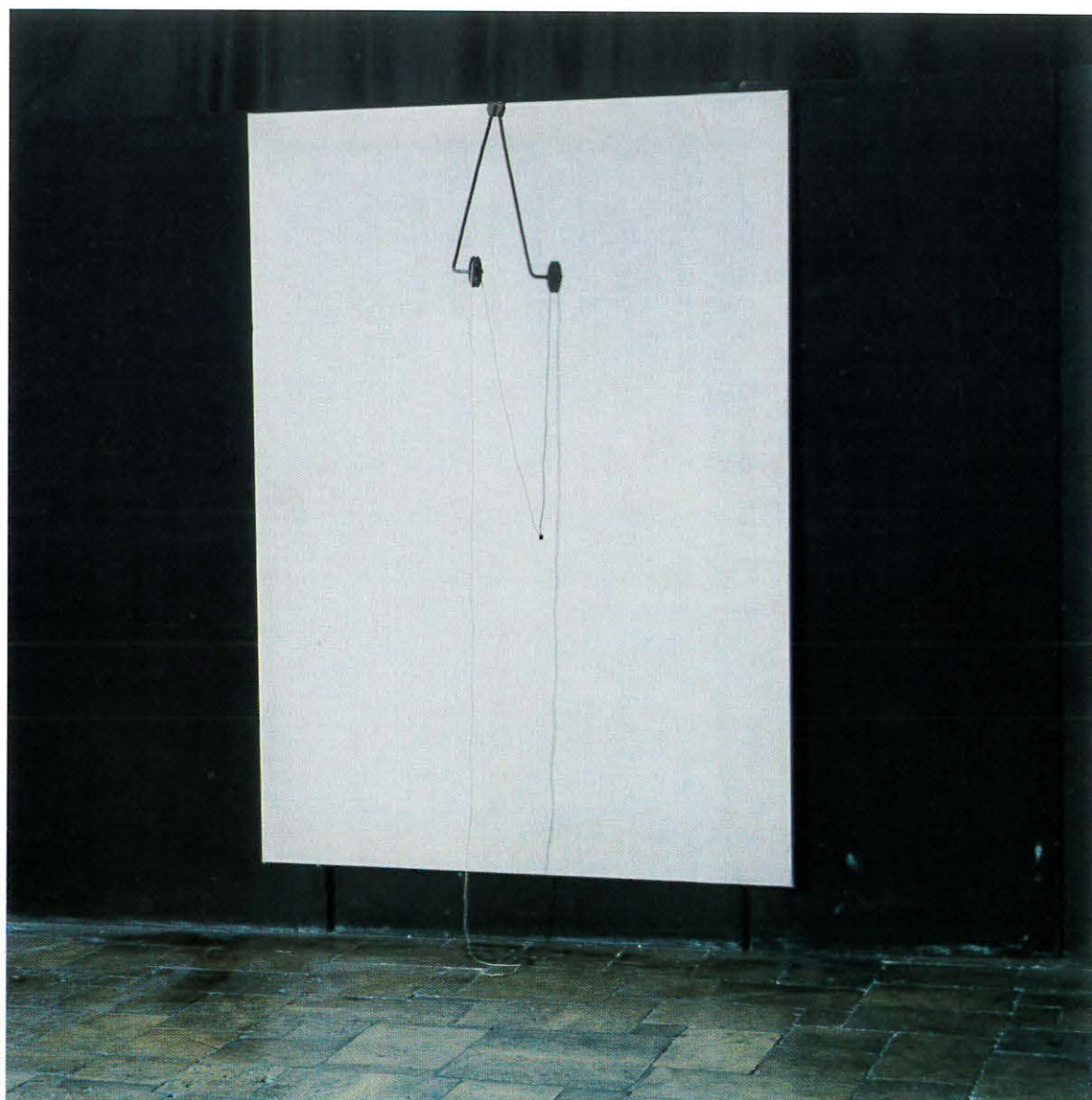


13. TADEUSZ KANTOR: *En strygende kvinde*, 1947, privat eje.

Fotografi: Jacek Szpil © CRICOTEKA.



14. TADEUSZ KANTOR: Uden titel (informel billede), 1963,
CRICOTEKA. Fotografi: Jacek Szpil © CRICOTEKA.



15. TADEUSZ KANTOR: *Lærred og snor*, 1973.

CRICOTEKA. Fotografi: © CRICOTEKA.



16. TADEUSZ KANTOR: *Udkast til Stolen – Det umulige Monument.*

CRICOTEKA depositum. Fotografi: © CRICOTEKA.



17. TADEUSZ KANTOR: *Multipart*, 1970, *privat eje*.

Fotografi: Jacek Szpil © CRICOTEKA.



18. Det levende monument: To Chassider med en Redningsplanke.

*Wiesław Og Lesław Janiccy på Kanoniczagade i Kraków,
CRICOTEKA. Fotografi: © Robert Urbański.*

TADEUSZ KANTOR OG HANS TEATER

Tadeusz Kantor blev født den 6. april 1915 i Wielopole, en lille provinsby 130 km øst for Kraków i det daværende østrigsk-ungarske kejserriges grænseegn. Et område med traditioner, der går helt tilbage til det 14. århundrede, da den fremtrædende polske konge, Kasimir Den Store, var landets hersker. *Det var en typisk lille østeuropæisk by med et stort torv og nogle få fattige gader, mindedes Kantor. På torvet fandtes et lille kapel med en helligdom for de troende katolikker samt en brønd ved hvilken, oftest ved fuldmåne, man fejrede de jødiske bryllupper. På den ene side var der kirken, præstegården og kirkegården, på den anden synagogen, de snævre, jødiske gader og også en kirkegård, ganske vist af en anden slags. Begge parter levede i en perfekt symbiose...*

Kunstnerens barndom, tilbragt i den mytologiske *mod evigheden skuende* Wielopole, placerede ham på grænsen af to kulturer, der blev tilintetgjort af det 20. århundredes katastrofer. Minderne fra barndommen – mellem kirken og synagogen – er som en af Kantors mange teaterforestillinger. Temaet går igen og igen - især i hans forestillinger i Teatret Cricot 2 i 80-erne - lige fra hans autobiografiske *Wielopole – Wielopole* (1980) til hans senere værker. Af lige så stor betydning var hans oplevelser under de to verdenskrige.

Tadeusz Kantors fader, Marian Kantor-Mirski, en landsbylærer, kæmpede under 1. verdenskrig i Piłsudskis Legioner, den polske hær, der støttede Polens uafhængighedskamp. Han opnåede at blive kaptajn samt at få fortjenestemedaljer for sin tapperhed. (Legionærtemaet dukker op i revyen *Lad kunstnere gå til grunde* (1985). Marian Kantor kom ikke tilbage til sin familie i Wielkopolska. Han blev national frihedskæmper i Slesien, der var det urolige center for det polsk-tyske grænseopgør. Efter 2. verdenskrigs udbrud fandt tyskerne frem til ham og han mistede livet i Auschwitz den 1. april 1942. Denne hændelse mindes i en af episoderne i teaterforestillingen *Jeg kommer her aldrig igen* (1988). Moderen Helena, født Berger, tilbragte krigsårene sammen med sin ældre datter Sofie og sønnen Tadeusz på præstegården hos sin onkel – præsten Josef Radoniewicz (et klisza pamięci- erindringens billede), som blev vist ikke kun i *Wielopole, Wielopole*, men ligeledes i en forestilling, der aldrig blev færdiggjort, *Det er min fødselsdag i dag* (1991).

I årene 1925-1934 var Kantor elev i gymnasiet Kazimierz Brodziński i købstaden Tarnów. Undervisningen i skolen var baseret på det 19. århundredes klassiske filologi. Kantor var den bedste elev i fagene græsk og latin og kunne forsørge sin fattige familie ved at give privatundervisning i de klassiske sprog. I det sidste gymnasieår påbegyndte han, som han erindrer, *de første forsøg på at male under indtryk af symbolismen*. Han interesserede sig for teater, specielt for værker af Wyspiański, den store neo-romantiker fra Kraków, maler og forfatter til de symbolske dramaer, en af de vismænd, der forudsagde de store teaterreformer i Europa på grænsen mellem det 19. og 20. århundrede. Han stod bag projektet og scenografien til tredje akt af *Wyzwolenie* (*Frigørelse*) og fjerde akt af *Akropolis*, spillet af et amatørteater med deltagelse af gymnasielever. Han rejste til den dengang polske by Lwów for at se de romantiske teaterstykker iscenesat af den berømte polske instruktør Leon Schiller med scenografi af Andrzej Pronaszko, som han værdsatte meget højt. Han var især under indtryk af de berømte *Dziady* (*Forfædre*) af Mickiewicz (1932) iscenesat af Schiller med dekorationer af Pronaszko. Fra denne periode stammer Kantors fascination af den polske romantiske tradition samt Wyspiańskis kreative personlighed. Men han glemmer heller ikke det fundament for den europæiske kultur, som har sine rødder i Middelhavsområdet.

Efter at have afsluttet gymnasiet flytter Kantor til Polens kulturhovedstad, Krakow, for at studere på Kunstakademiet. *Jeg besluttede mig til at blive maler og endog en berømt maler. Derfor kom jeg til Krakow* – mindedes han. Han ville vælge den samme vej, som de andre berømte kunstnere fra Krakow, han ofte refererede til, Veit Stoss, Matejko, Malczewski, Wojtkiewicz, Wyspiański, også havde valgt

Jeg synes – sagde kunstneren – at modstridende situationer og attituder er meget vigtige for kunsten. Det er dog min egen opfattelse, kun min egen... I min kunst – sagde han en anden gang – *kan man altid finde et modsætningsforhold mellem symbolisme og den abstrakte kunst*. Symbolisme – det er først og fremmest temaer taget fra de nationale traditioner - lånt fra Wyspiański, Malczewski og Wojtkiewicz' mareridtsagtige visioner af korsvejen, den onde cirkel, korsfæstelsen af mennesket og nationen, drømmen om berømmelse og gerning... Og sideløbende den evige og uforanderlige ensomhed og fremmedgørelse, som kunstneren oplever, når han ser billeder og temaer fra *Det Nationale Panteon* passere forbi. *Ja, det er disse stereotyper, som vi har lært at kende fra barndommen* – sagde Kantor – *Kristus, kirken, religionen, og samtidig hele den korsfæstede nation...* Til andre tider refererede han til Wyspiańskis *Wawel*, hvor de

polske kongers ånder stadig regerer uforstyrret, og ligeledes til den store nationale opera fra Malczewskis malerier.

Kantor fik sin uddannelse som maler og scenograf hos den berømte scenograf Karol Frycz i 1939, lige før anden verdenskrigs udbrud. I denne periode fattede Kantor interesse for den daværende avantgarde kunst, konstruktivisme og Bauhaus. *Men inderst inde – skrev han – var jeg ikke helt overbevist om denne tendens (...) jeg var jo opflasket med symbolisme.* På Akademiet skabte han Det Efemeriske Dukketeater, hvor han i 1963 spillede *Tintagiles' død* af Maeterlinck, inspireret af Bauhaus under indflydelse af Oskar Schlemmer. I samme periode oversatte han ligeledes det symbolske drama *Balaganczik* af Blok. Denne konfrontation mellem konstruktivisme og symbolisme forblev fundamentet for hele hans kunstneriske arbejde.

Den nazistiske terrorperiode i det besatte Polen var for Tadeusz Kantors generation en frygtelig oplevelse, der i høj grad var med til at fremme de unges modenhed – også på det kunstneriske plan. *Den gruppe af unge kunstnere, som efter krigen vil udvikle sig til at blive de bedste malere og polske teoretikere – sagde Kantor – bekender sig i modgangsperioden ikke til de nationale ideer, men tænker - imod al logik og forstand – i overensstemmelse med verdens avantgarde, som baner vej for kunsten i Polen. Alt dette skete i en periode med et i historien hidtil uset menneskemord og terror under en isolation fra hele verden.* Mens Kantor virkede illegalt som kunstner og etablerede *Det Uafhængige Undergrundsteater*, arbejdede han officielt som dekorationsmaler i et af de teatre i Kraków, som blev overtaget af tyskerne.

Under besættelsen virkede – trods det tyske forbud fra 1940 - flere illegale polske teatre i Kraków. *Polakkerne har ikke lov til at drive teatervirksomhed* – lød meldingen fra besættelsesmagten. Det kunne medføre dødsstraf. (I et af disse illegale teatre, *Kotlaczys Rapsodi Teater*, optrådte Karol Wojtyła, som senere blev pave.) Men Kantors *Uafhængige Teater*, etableret i 1942, var det mest radikale med hensyn til sit æstetiske budskab og vakte fra begyndelsen stor interesse. Efter krigen beskrev man dette teater som *begyndelsen til en ny stil i det polske teater samt den mest opsigtsvækkende kunstneriske begivenhed i Krakow i de fem år, hvor kunsten blev tvunget til at gå "under jorden"*.

Jeg udførte dengang mange teaterdekorationer og teaterprojekter uden specielle formål. – mindedes Kantor *Jeg begyndte med Cocteau's stykke Orfeus*, som vi viste i forkortet version. Derefter tog jeg en lang pause og flyttede ud på landet. Efter hjemkomsten begyndte jeg at tænke på at arbejde med *Balladyna*. Teaterstykket var

skrevet af Slowacki i 1834 som en romantisk eventyrlig tragedie. En teaterkritiker bedømte det som *en leg i Shakespeares fodspor*, et spil mellem *eventyr og troldom* i det romantiske teater *à grand spectacle*. For Tadeusz Kantor var dette romantiske eventyr, som havde en mytologisk værdi i den polske national-folkelige tradition, et udmærket teatermateriale *konfronteret* med avantgardkunstens idèer.

Den virkelige verden omkring os var så absurd, at størstedelen af os begyndte at male abstrakt og vores første forestillinger, (Balladyna i 1943), var også abstrakte. Hele Slowackis romantisme blev oversat til Bauhaus' abstrakte forestillingsverden (...). Jeg anvendte netop de geometriske former som cirkel, halvcirkel, lige vinkler og materialer som blik, sort tagpap og stof. Balladyna blev vist fire gange, den 22, 23, 24, 25 maj 1943, i Siedlewskis lejlighed, Szewskagade 21, – og blev set af ca. 100 mennesker.

Mere end et år efter *Balladyna* baserede Kantor sit arbejde på Wyspianskis sidste drama *Odyseus' hjemkomst*, men placerede den mytologiske hændelse i en fattig privat lejlighed ødelagt af krigen. Hos Wyspiański vises Homers Odyseus' hjemkomst i en version fastholdt af Dante: Odyseus er krigsforbryder og forræder, der forfølges af Gudernes forbandelse... I Wyspiańskis fortolkning kan hjemkomsten til det højtelskede Itaka ikke finde sted, fordi det ikke er muligt at bringe den døde fortid til live igen. (*Ingen kommer tilbage til deres barndomsland i live*) I Kantors iscenesættelse skulle Odyseus virkelig komme tilbage - det var nemlig en tysk soldat, der kom tilbage fra Stalingrad i en laset uniform og hjelm (emnet var meget aktuelt: det tyske tilbagetog var i fuld gang). *Når Odyseus rettede sin bue mod bejlerne* - mindes Mieczyslaw Porębski, fortælleren i stykket – *kunne man i højtaleren høre salverne fra maskinpistoler.*

Man kommer ikke ustraffet ind i et teater – skrev Kantor på døren til det værelse, hvor forestillingen fandt sted. Det var også en realitet: *hvert øjeblik kunne tyskere træde ind og publikum var meget nervøs.* Kantor kom endnu en gang tilbage til *Odyseus' hjemkomst* i stykket *Jeg kommer her aldrig igen* (1988), hvor han udnyttede de samme skikkelser og elementer af scenografien ligesom han læste et uddrag af teksten fra 1944 op på scenen.

Kantors *Odyseus' hjemkomst* fra besættelsestiden findes i mindst tre versioner. Dekorationer endnu baseret på konstruktivistiske principper blev brugt i begyndelsen i huset på Skawinskagaden og derefter (på grund af truslen om anmeldelse) i Puget familiens lejlighed på Piłsudskigaden. Det var en periode fyldt med *yderligere forsøg*: skærme, kulisser, scenetrapper, bjælker – mere ting end dekorationer. Først i den tredje version spillet i Stryjeńskis lejlighed på Grabowskagade finder vi den fulde

gennemførelse af ideen *et fattigt værelse*, ideen om *den laveste rang af virkeligheden*. Stedet, hvor handlingen udspilles, – det samme for skuespillere som for tilskuere – mellem ruiner og forfaldne vægge, var fyldt op med ting: En gammel bjælke, snavsede æsker med klatter af kalkmørtel, en rusten skibslinje, et bilhjul fuldt af mudder, en radiosender, som tjente til at udsende besættelsesmagts meddelelser, stjålet fra Krakóws park *Planty*, samt en kanon (udført i snedkeriet i det Staatsteater, hvor Kantor dengang arbejdede)... *I dette værelse* – mindes han - *var der ikke tale om dekorationer, der var ingen opdeling mellem scene og publikum, så der var faktisk ingen grænser for, hvor scenen egentligt begyndte – rummet var en illusion...* Jeg var overbevist om, at dette værelse skulle afspejle virkeligheden. Derfor var værelset ødelagt af krigen – det var reelt, for der var tusindvis af sådanne værelser i Polen dengang... Når Odysseus, Den Ukendte Soldat, viste sig i dette miljø mistede den virkelige forestilling sin vigtighed.

Den tredje version af *Odysseus` hjemkomst* blev vist tre eller fire gange i juni – juli 1944. Som en af tilskuerne, Tadeusz Kwiatkowski skrev dengang, *fronten, som kom stadig nærmere, og Kantors vanskeligheder med de tyske arbejdsmyndigheder førte til, at man til sidst opgav teatervirket*. På trods af, at Kantors underjordiske teater var kendt i hele Krakow, lykkedes det kunstneren at overleve krigen uden at blive opdaget. Mange år senere måtte han gøre opmærksom på sin pionerindsats: både når det gælder den franske *nyrealisme*, den italienske *fattige kunst*, ideen om *environment* og endog *happening*... gjorde Kantor gældende, at han allerede under besættelsen *har opfundet alt dette*. Dengang opstod begrebet *den fattige virkelighed*. Denne revolutionære opdagelse var vigtigere end selve arbejdet med *Undergrundsteatret*.

Indtil det sidste beholdt Kantor i sin kunstneriske metode denne dobbelte indstilling; en avantgarde-kunstner har det privilegium at søge den autonome kunstneriske form og samtidig at forholde sig til virkeligheden, at stræbe efter overskridelsen af grænserne for kunst og liv, objekt og subjekt, eksistens og død ... Derfor optræder både i Kantors malerkunst og i hans teater gentagne gange de samme genstande, der udtrykker ideen om *den laveste rang af virkeligheden*: stol, paraply, pose, kuvert, skab, beklædningsgenstand, specielt *det som sidder tæt på kroppen ...alt stammer fra de færdige elementer* – blev Kantor ved med at sige.

I januar 1947 fik han et halvt års stipendium i Paris. Foruden besøg på de berømte museer, hvor han stiftede bekendskab med de bedste værker af den europæiske avantgarde, kom han til Palais de la Decouverte, hvor han så *et verdensbillede vist ved hjælp af videnskabeligt udstyr*. For første gang - mindes han - *opdagede jeg et*

verdensbillede som produkt af videnskab. Jeg var fascineret, men rystet over erkendelsen, at kun den højeste videnskabelige viden giver adgang til denne verden. Jeg var dog klar over, at der måtte eksistere en anden indgang. Det kunne være en sideindgang, mindre repræsentativ og beskeden, måske endog latterlig, men en indgang, som kunne bruges til kunstens indtræden...

Siden dengang og indtil midten af 50-erne, tegnede han og malede på basis af koncepter for rummet – i begyndelsen som konstruktion, senere betegnet *paraplyagtig* og *voldsom*. Med udgangspunkt i rationelle, konstruktivistiske begreber for det fysiske rum trådte han ind i et rum fyldt med hallucinationer, angst og død, tæt på det surrealistiske klima.

Efter hjemkomsten fra Paris skrev han: *Jeg er deprimeret over Krakóws atmosfære – ikke spor af kunstneriske diskussioner, men strid om småting. Jeg er forfærdet over manglen på viden om det, der foregår ude i den store verden.*

Snart efter indførte man i det stalinistiske Polen ad administrativ vej, på samme måde som i de andre lande i Østblokken, den æstetiske socrealistiske doktrin. Indtil året 1949 -mindes Kantor - kæmpede vores stadig mindre og mindre gruppe, på de konferencer og kongresser, som vi stadigvæk var inviteret til, og i pressen, som stadig bragte vores artikler, for den kunstneriske frihed i ord og gerninger. På det sidste ZPAP (Den polske Kunstnerforening) møde i Katowice i juni 1949 gav jeg min mening klart at kende. Det samme gælder Maria Jarema. Bagefter holdt vi begge op med udstille og blev bortvist fra det kunstneriske liv. Denne proces kulminerer med bortvisning af Kantor fra Kunstakademiet i slutningen af februar 1950, ifølge en officiel skrivelse på grund af den *ukorrekte undervisning fra Kantors side.*

I årene 1951-1955 arbejdede Kantor som scenograf i et teater i Krakow. Han stod for scenografi til stykker af Calderon, Becqueá, Lesagsá, Mussat, Shaw og Hikmet i Kraków og som gæst i Poznań (Treniew), Opole (Shakespeare), Katowice (Lorca). Hans arbejde blev højt værdsat af både kritikere og publikum, men selve kunstneren synes ikke at lægge større vægt på dette. Ofte omtalte han sit teatervirke fra denne periode som *en måde at overleve socrealismen på*. Han malede stadig sine malerier fyldt med metaforer og deltog i det uofficielle kunstnerliv, som fandt sted i de private hjem.

Det er ikke tilfældigt, at de som dengang var imod - konstaterede Kantor – havde en dybt forståelse for surrealismens ideer og dens revolutionære budskab. Til det surrealistiske frihedsbegreb bidrog vi med vores egen erfaring, at man er nødt til at fortsætte kampen for frihed i kunsten, at frihedsbegrebet eksisterer ikke uden samtidige

begrænsninger. Og at enhver grænse, som er nået i denne kamp, bliver til en begrænsning, at formen er en "fængsel" og at kun `ens attitude er tilbage, men også denne befinder sig i en evig udvikling...

I 1955 rejste Tadeusz Kantor påny til Paris (under *Nationernes Teater* skulle det krakowske teater, som han arbejdede for, præsentere Iwaszkiewicz' *Sommer i Nohant* med Kantors scenografi). *Jeg besøgte flere udstillinger – mindes Kantor – og samlede noget materiale om de udstillinger, som blev arrangeret af Michel Tapie, samt om den amerikanske malerkunst. Jeg lærte en række berømte malere såsom Wols, Fautrier, Mathieu, Pollock, Arnal at kende, men det væsentlige ved denne rejse var "opdagelsen" af tilfældighedsprincippet samt maleretningen "informel".*

Den tendens i malerkunsten, som var på vej – sagde han – betød en afslutning på en periode med kalkulation og intellektuel begrænsning og derved også en afslutning af den indirekte erfaring. Den nye retning tog kampen op med de mørke og voldsomme kræfter og åbenbarede disse kræfters natur og mekanismer. Malerkunsten placerede sig udenfor enhver form og æstetik. For mig blev det en livsbekræftelse, en fortsættelse af ikke så meget kunsten, men selve livet.

Etablering af Teater Cricot 2 i efteråret 1955 – på en bølge af poststalinisme- var en demonstration af det uafhængige liv. Den første forestilling, *Mq̄twa (Blæksprutte)*, baseret på Stanislaw Ignacy Witkiewicz' fortolkning, fandt sted i maj 1956. Kantor, som havde rollen som instruktør, konstaterede mange år senere, at mere vigtig end de æstetiske effekter, var en hyldest til formalismen, der var bandlyst i Stalin-perioden. Dette passede fint med hele atmosfæren i "Kunstnercafeen" – efter forestillingen dansede man til jazzmusik, som også havde været forbudt førhen.

Cricot 2 tog udgangspunkt – både hvad navnet og ideerne angår – i førkrigsteatret *Kunstnerteatret Cricot* (1933-1939), *et teater, der blev født som leg*, forklarede Leon Chwistek. Navnet *Cricot* kunne lyde som det franske anagram af det polske udtryk *dette er cirkus*. Cricot (1) spillede i sin tid, som et af sine mange eksperimenter, blandt andet Witkiewicz' *Mq̄twa*. Derfor blev dette teaterstykke begyndelsen på Cricot 2's historie. (Den anden del af åbningsaftenen den 12.maj bestod af *Brønden – tankernes dybde*, en pantomime af Kazimierz Mikulski). Denne var også forfatter til *Cirkus*, der blev vist af Kantor nogle måneder senere – premiere den 13. januar 1957. Navnet *Cricot* – sagde Kantor – *var en arv efter det førkrigsteater "Kunstnersteater", som Jaremińska samarbejdede med. Jeg havde store betænkeligheder med hensyn til at tage arven op efter det første Cricot; det var jo malernes teater. Men man kunne lide navnet og -*

Jaremiankas personlighed taget i betragtning - blev denne "arv" renset, styrket og placeret i sit rette kunstnersammenhæng.

Teater Cricot 2 påbegyndte sit virke, der hvor Cricot (1) fra Kraków afsluttede sin historie før flytningen til Warszawa - nemlig i en café i Kunstnerhjemmet ved Lobzowskagaden... Maria Jaremas navn var tæt knyttet til traditionerne for førkrigsteatret Cricot, men med hensyn til den kunstneriske udfoldelse var dette en fortsættelse af Kantors *Uafhængige Teater* fra besættelsestiden. (1942 –1944). Den dengang 40-årige kunstner, der var en anerkendt maler og scenograf i de *officielle* teatre, kom til at spille en dominerende rolle i det i starten fælles initiativ med hensyn til etablering af en eksperimentalscene for malerkunstnere. Efter Marias Jaremas død (1958), flyttede Kantors ensemble - bestående af malere, skuespillere, kritikere samt mennesker uden speciel faguddannelse - til *Krzysztofory* Galleriet i kælderen i et palads af samme navn med galleriejereren Stanisław Balewicz som vært. Indtil i dag er dette sted hjemstedet for *Grupa Krakowska (Krakow Gruppen)*, bestående af de mest kendte nulevende polske malere (Kantor var i 1958 en af initiativtagerne til dannelsen af denne Gruppe).

I årene 1955 – 1963 opnåede Kantor i Polen de største succeser som scenograf for de statsejede teatre samtidig med hans virke i Cricot 2. Han stod for scenografi og kostumer til dramaer af Hikmet, Iwaszkiewicz, Shakespeare, Anouilh, Garcia Lorca, Ionesco i Kraków, Garcia Lorca i Katowice, Zawieyski i Warszawa, operaer af Massenet i Katowice og Bartoc i Warszawa. I sin selvbiografi fra 1970-erne har Kantor kun fremhævet tre værker fra denne periode: Scenografi og kostumer til *Den charmerende skomagerkone* af Lorca, *Wyspiański's Teater* i Katowice (1955). *Det et brud med de naturalistiske konventioner i det polske teater – Næsehorn af Ionesco Stary Teater i Kraków* (1961) – *Den første anvendelse af informel i teatret*, samt *Don Kichot* af Massenet (Musikteater Kraków 1962) – *Et brud med stive operakonventioner*. Fra 1963 trak Kantor sig helt fra samarbejdet med de officielle teatre og koncentrerede sig - i sin ensomhed kompromisløst indtil det internationale gennembrud i 80-erne - om sit private kunstneriske teater Cricot 2 (I løbet af 10 år gjorde han kun een undtagelse: Det var scenografi til *Balladyna* i *Bagatela Teatret* i Krakow i 1974, som blev en introduktion til *Dødens Teater*).

I *Krzysztofory* fandt fem efterfølgende forestillinger i Cricot 2 sted med flere års mellemrum, på trods af mangelen på økonomisk støtte. De var alle baseret på dramaer af Witkiewicz, deriblandt den mest berømte i denne serie *Den døde klasse* (1975). Tadeusz Kantor var den første efter krigen, der tog Witkiewicz' dramaer op (de var forbudt i

Stalinperioden) og forblev trofast mod dem i mange år. I sin skrift: *Spil med Witkacy* beskrev han de første tyve år i Cricot 2. Alt i alt var der tale om seks forestillinger, som det ville være svært at betegne som en direkte iscenesættelse af Witkiewicz' dramaer, men som dog var baseret på Witkiewicz' værker. Fra *Mątwą* (1956) til *W małym dworku* (*På en lille herregård*), premiere 14 januar 1961, *Dąren og nonnen* (*Wariat i zakonnica*) - 8 juni 1963, *Kurka wodna* (*Vandhønen*) - 26 april 1967, *Nadobnisie i koczodany* (*Skønhederne og fugleskræmslerne*) - 4 maj 1973, og endelig *Tumor Mózgowicz* (*Mózgowicz' hjernesvulst*) i *Den døde klasse* (16 november 1975). Fra denne periode stammer desuden Kantors andre værker, baseret på lignende principper med spillet uden for Cricot 2, baseret på lignende principper med spillet uden for Cricot 2, nemlig en anden version af *W małym dworku* i Baden – Baden (1968) samt *Skomagerne* (*Szewcy*) af Witkacy i Paris (1972).

Teaterkritikeren Tadeusz Kudlinski kommenterede Kantors teaterstil fra de første Witkacy forestillinger i Cricot 2 på følgende måde: *Stilen chokerer og overrasker gennem det unikke, men tilskueren bliver ret hurtigt vænnet til det farverige, mareridtsagtige billede (...), for i dette tilsyneladende anarki kan man føle en organiseret og planlagt kaos- komposition med stærke udtryksmidler*. Det organiserede kaos og de i stykket indførte tilfældigheder har begge rødder i de erfaringer, som stammer fra avantgardens måde at opnå en direkte kontakt med tilskuere og andre brugere af kunsten på. Denne metode danner også basis for Kantors teatervirke. Montage og tilfældighed er netop beskrevet af Peter Bürger i hans *Avantgarde teori*, som de væsentligste værktøjer til at definere et moderne værk med.

Kantors *På en lille herregård* huskes af Jan Bloński som en *samlet hallucination, en sindssyg persons hjerne på scenen*. Formålet med dette skuespil var – ifølge Kantor – at vise komprimerede bevægelser. Derfor valgte man et meget snævert skab, hvor skuespillere optrådte 1,5 time presset sammen som beklædningsgenstande. To år senere kom Kantors manifest om *nul teater*. (anledningen var udstillingen af *Dąren og nonnen* i 1963). Dette manifest forudså et *brud med dramaets anekdotiske rammer(...)* i en *atmosfære af chok og skandale – med det formål at nå frem til det moderne menneskes undertrykte forestillingssfære, som karakteriseres af den lille, almene prakticisme*. Dramaet blev *ført ned til nul* ved hjælp af en bevægelig pyramide konstrueret af stole: *Maszynty Aneantyzacyjne*. Den næste Witkacy premiere i Cricot 2 *Kurka wodna* (1967), som havde karakter af happening (Kantor kaldte det *begivenhedernes teater*) chokerede med et utal af sprudlende ideer, som supplerede den i sin helhed oplæste dramatiske tekst.

I Cricot 2's næste forestilling *Nadobnisie i kockodany* fra 1973, som blev kaldt *Det Umulige Teater*, kunne publikum på deres egen krop opleve en usikkerhed: Tilskuere var nemlig tvunget til at deltage i de på forhånd definerede afsnit i forestillingen. To tvillinger – tranvestitter, som fungerede som garderobedamer, klædte tilskuere – som kom intetanende ind i teatret gennem garderobe-fælden – af, og under selve forestillingen skubbede de til dem og drillede dem. Nogle tilfældige tilskuere måtte svare på de stillede spørgsmål, andre måtte op på scenen og agere skuespillere, mens andre var tvunget til at få påklæbet kunstige skæg, iklæde sig store hatte og præstekjoler og optræde som *Mandelbaum Koret* dirigeret af en af skuespillerne... Og selve forestillingsstrukturen skulle opfylde et postulat om *integration af de mangeartede forslag, så tilskueren skulle få en følelse af sin utilstrækkelighed med hensyn til muligheder for at overskue og udnytte helheden...*

Witkiewicz blev anerkendt for sin pionerindsat indenfor det europæiske absurdteater, men samtidig var han en fremragende maler, filosof, teoretiker af *Den Rene Form* i teatret og forfatter af romaner, essays og dramaer. Han var også forud for sin tid, idet han forudså den kommende massecivilisation af mennesker – automater uden individuelle træk og uden de metafysiske behov som religion og kunst. (Witkiewicz begik selvmord i september 1939, da Polen i begyndelsen af anden verdenskrig blev besat af Hitlers Tyskland og Stalins Sovjetunionen).

Jeg kendte Witkiewicz' billeder helt fra førkrigsårene – mindes Kantor - og var ikke specielt betaget af hans malerkunst. Jeg har ikke tillid til denne form for ekspressionistisk deformation. Ikke desto mindre betragter jeg ham som en af de mest originale og kreative polske malere. Jeg arrangerede i Galleri Zacheta i Warszawa den største udstilling med hans værker. Witkiewicz har udført et pionerarbejde, når det gælder informel kunst, automatisme samt psykedelisk malerkunst. Hans portrætkunst viser klart de problemer, som antikunsten kommer ud for. Derimod bliver jeg ved med at opdage nye vinkler i Witkiewicz' dramaer, hvor han går væk fra konventioner, ser bort fra de gældende livsnormer og udviser enestående sans for humor. Han indførte destruktionsbegrebet i kunsten og var med til at nedbryde alle analogier taget fra livet. Men jeg er mest fascineret af hans liv og hans skæbne. Til det sidste forblev han stejl i sine meninger, kompromisløst og kreativt. Et fint eksempel på l'artist maudit – den fordømte kunstner.

I mange år var Kantors teater, hvor han arbejdede med sine venner og personale, det eneste teater, der hyldede Stanislaw Ignacy Witkiewicz' navn... og det eneste teater i

Polen, der var kompromisløst avantgardistisk med et virke, der trodsede de daværende myndighedernes logik, og derfor befandt sig udenfor *kulturpolitikens* stive rammer.

I 1965 begyndte kunstneren at deltage i happening-bølgen og stod som arrangør af den første polske happening *Cricotage* i *Zachęta* Nationalgalleriet i Warszawa. Indtil året 1971 gennemførtes en hel serie af happenings, både i Polen og i udlandet: *Linia podziału* (*Delelinjen*, Krakow 1966), *Le Grande Emballage* (Basel 1966), *List* (*Brev*, Warszawa 1967), *Panoramiczny happening morski* (*Panoramisk maritim happening*, Osieka v/Koszalin 1967), *Lekcja anatomii według Rembrandta* (*Anatomiundervisning ifølge Rembrandt* 3 versioner: Nürnberg 1968 og to gange Warszawa, 1969 i 1971), *Spotkanie z nosorożcem* (*Mødet med et næsehorn*, Nürnberg 1968), *Hommage à Maria Jarema* (Krakow 1968). I 1969 gennemførte han for Saarbrücken TV flere happenings, bl.a. Teater "I" (*Impossible*) i Bled i Jugoslavien samt deltog i udstilling *Happening und Fluxus* i Köln i 1970.

Kantors originalitet i happeningbølgen bestod i anerkendelsen, at også kunstobjekter er en *reel* virkelighed. *Vostell bebrejdede mig*, – mindes Kantor i Nürnberg (i 1968) - *at jeg ikke udøver happening, fordi jeg anvender happeningmetoden i teatret. (...) Jeg forklarede ham, at han har et ortodoks syn på sagen, mens enhver ortodoks opskrift keder mig til døden.*

Årene 1960 –1970 beskrives i Kantors kunstneriske biografi som fulde af udstillinger, happening begivenheder og Cricot 2 teaterforestillinger. I det kunstneriske billede indgår den fulde gennemførelse af Den Store Rejse. "Fra 1963" – skrev han - "indgår forskellige rejsegenstande i mine malerier: pakker, tasker, kufferter, rygsække samt skikkelser af *De Evige Vandrere*". De udenlandske succeser førte dog ikke til en stabilisering af hans position i hjemlandet. Kantors udnævnelse til professor i Kunstakademiet i Krakow i 1968 blev trukket tilbage året efter...

I den anden halvdel af 60-erne påbegynder Kantor sit teatervirke i udlandet: "Komplexes Theater" i Baden-Baden (1968) med deltagelse af den internationale gruppe fra udstilling *Der Schrank*, *W małym dworku* fra Cricot 2, *Szewcy* (*Skomagerne*) med franske skuespillere i Malakoff Theatre i Paris (1972). I 1969 begyndtes i Rom (*med "Kurka wodna"*) Teater Cricot 2s mangeårige turneer med teaterforestillinger over hele verden. Denne etape af Cricot 2's virke kaldte Kantor for happeningteater. I denne periode var hans teater *ensbetydende med rejse*... Efter Italien blev *Kurka wodna* vist i Frankrig og i England (1971-1972). Den næste forestilling i Cricot 2, *Nadobnisie og koczodany*, blev også vist i Frankrig og i England i årene (1973-1974). Men teatret

kunne på trods af sine succeser stadigvæk ikke regne med at få støttemidler og måtte eksistere udelukkende som et halvprivat *eksperiment* ved Galleri Krzysztofory ved Krakow Gruppen. Et forsøg på allerede i 1957 at registrere *Foreningen Teater Cricot 2* blev afvist af de daværende myndigheder med den begrundelse, at *man havde mistanke om, at det var hensigten at drive underholdning i vedvarende form som teater...*

Året 1975 var den næste milepæl i Kantors kunstneriske biografi. 15 november 1975 i Krzysztofory fandt premieren på *Den døde klasse* sted. Dette var det mest berømte teaterværk fra hans hånd, som blev spillet af Cricot 2 helt op til 1000 gange. Med forestillingen fulgte manifestet *Dødens Teater*. Den tilkaldte død skulle være *det eneste argument imod konformismen i kunsten og livet*.

Jeg opdagede, – mindes Kantor – at det åbne værk (anvendt i happenings "Spil med Witkacy" i Cricot 2) blev tilendebragt - ikke så meget på grund af udtømmelsen af selve formen, men på grund af de mange efterligninger udført af hundredvis, tusindvis af mennesker, som alle begynder at gå i samme spor. Derved opstod en situation i hvilken selve værket mistede sin mening. Det blev helt fladet ud, simpelthen kørt over af en stor valse, som jeg vil kalde den generelle avantgarde... Jeg besluttede derfor at vende tilbage til det lukkede værk. Det skulle være så lukket, at intet kunne trænge ind. Indtrængen udefra blev nemlig skadelig for kunsten. "Den døde klasse" er et godt eksempel på det lukkede værk.

I midten af 1970-erne, i en periode, hvor neo-avantgarden havde sin bedste tid, var Kantors *Dødens Teater* en usædvanlig udfordring for den almene optimisme og tro på udviklingens udødelighed, der endnu herskede dengang. Som den eneste forudsigelse - af sin art - af de i slutningen af det 20. århundrede forekommende krampetrækninger, der skulle komme til at berøre hele verden og kunsten, var *Den døde klasse* en symbolsk afslutning på neo-avantgarden i den moderne kunst. Dette var et udtryk for kunstnerens enestående selvbevisthed.

Den døde klasser internationale succes førte til, at Kantor i de sidste 15 år af sin levetid besøgte mindst 20 lande – på en kontinuerlig verdenstourne. Kantor betegnede de første 20 år af Cricot 2's virke som Rejsen, og de næste forestillinger på basis af Witkiewicz' dramaer som etaper. *Mq̄twa* fra 1956 blev af ham betegnet med et begreb taget fra Schlemmer *commedia dell'arte in abstracto*. *W małym dworku* (1961) fik igennem manifestet titlen *et informelt teater*, *Dåren og nonnen* (1963) blev kaldt for *et nul teater*, *Kurka wodna* (1967) fik skiftevis titlen *"happeningsteater"* og *"begivenhedsteater"*, *Nadobnisie i kockodany* (1972) var et manifest for *"Det Umulige*

Teater”, og *Den døde klasse* (med citater fra *Mórgowicz's hjernesvulst* 1975), blev kaldt Dødens Teater.

Abstraktion, informel kunst, happening – alt dette er et tydeligt udtryk for de daværende tendenser i kunsten. For Kantor drejede det sig ikke om almindelig anvendelse af nye kunstneriske ideer i teatret, men han så sin rolle som den, der nedbryder teatrets grænser igen og igen under den permanente revolution, som forpligtede avantgardekunsten. Ved at ændre og bortkaste de brugte formers skind nåede Kantor til sidst til den etape, der kaldtes *Dødens Teater*. I realiteten var det en tilbagevenden til de allerførste skridt i hele hans cyklus, til hans oplevelser under besættelsen, som kom til udtryk i *Odyseus' hjemkomst* i ”Det Uafhængige Teater” (1944).

Min egen udvikling – sagde kunstneren – ser jeg som en fysisk og indre rejse. Oplevelser, som det er svært at forestille sig på forhånd, forventninger om noget usædvanligt, søgen efter vej og tilbagekomster – alt dette giver håb. Mens man traditionelt viser en udvikling som en lige linie, spiral eller koncentrisk linie, så vil den grafiske præsentation af min kunstneriske løbebane være en labyrint.

Den døde klasse præsenteret på Edinburgh Festivalen i 1976 var begyndelsen til succesfulde verdenstourneer for ”Dødens Teater” til følgende lande (nogle af landene blev besøgt flere gange): England, Holland, Tyskland, Frankrig, Iran, Jugoslavien, Belgien, Italien, Australien, Schweiz, Venezuela, Østrig, USA, Mexico, Sverige, Japan, Spanien, Israel, Canada, Tjekkiet... Forestillingen blev ændret undervejs og der kom nye skuespillere til. I virkeligheden kan man skelne mellem tre vidt forskellige versioner af *Den døde klasse*: 1. fra årene 1975. 2. fra årene 1978-86, 3. fra året 1989. *Den døde klasse* blev således vist samtidig med de senere forestillinger *Wielopole* (1980-1989), revyen *Niech szczepną artyści* (*Lad kunstnere gå til grunde*, 1985-1990), *Nigdy tu już nie powrócę* (*Jeg kommer her aldrig igen*, 1988 –1990). I årene 1991-1992 efter Kantors død viste Cricot 2 endnu en anden version af *Den døde klasse* sammen med det sidste, ikke afsluttede værk, *Dziś są moje urodziny* (*Det er min fødselsdag i dag*).

Kantor påstod, at han altid tolkede *drama-fiktioner* som *den døde og de dødes verden*. En almindelig fremstilling (præsentation) af dramaet kunne ikke vække den døde verden til live igen, den førte bare til en mangfoldighed af fiktioner: simulering af følelser, falske forestillinger om døden. Det er muligt at give dramaet en reel dimension, mener Kantor, udelukkende gennem en placering af dets fiktion *ikke på den rigtige plads*, men på det *laveste niveau af virkeligheden* (som f.eks. skab, garderobe, café, fattig klasse...). Ligeledes kan man give en *død* person i dramaet en skikkelse, som udtrykker

elendighed og foragt (Edgar fra *Kurka wodna* som clochard, Iza fra *Mógowicz's hjernesvulst*, som prostitueret – månegænger...). *I stedet for Den guddommelige reinkarnation* – sagde Kantor – *har vi her et fænomen, som underspiller personens status*. (Denne betegnelse belyser bedst til skuespilkunsten i Kantors teater).

Hverken Witkiewicz eller Schulz forklarer vores virkelighed– sagde Kantor i 1980, da han under arbejdet med *Wielopole* fik en chance til at opgive den *færdige, allerede eksisterende* litteratur til fordel for de *eumulig* rekonstruktioner af erindringer, der bestod af flere løsrevne billeder, ved hjælp af hvilke kunstneren skaber quasi - musiske kompositioner. I perioden fra 1975, påbegyndte Kantor i *Dødens Teater* eksperimenter med iscenesættelse af rum skabt af hukommelsen (skoleklasse, barndomshjem...) samt af drømmeverdenen – udenfor liv og død. *Den døde klasse* eller *Wielopole* overskrider destruktionsgrænsen. Disse forestillinger er *lukkede* og konstrueret på en måde, som ikke tidligere er set i Teater Cricot 2. I *Den døde klasse* finder vi en afstandtagen til litteraturen, som et af de gennemgående temaer. Forestillingens deltagere er – ved siden af Witkiewicz som forfatter til *Mógowicz's hjernesvulst* – Witolt Gombrowicz, forfatter af den avantgarde-inspirerede roman *Ferdydurke* samt Bruno Schulz forfatter af fortællingen *Emeryt (Pensionist)*. *Wielopole* har derimod karakter af en ensartet, objektorienteret projektion, uden behov for konfrontation med nogen *fiktion* fra dramaers verden. I *Nigdy tu już nie powrócę (Jeg kommer her aldrig igen)* kan vi ane et budskab om Teater Cricot 2's historie, *Dziś są moje urodziny (Det er min fødselsdag i dag)* indeholder elementer af Kantors kunstneriske biografi.

Det definitive udtryk for denne selvbevidsthed findes i den sidste etape af Cricot 2's historie: *Det er min fødselsdag i dag*. Først i sit sidste værk indførte Kantor et spil om illusion og den virkelighed, som de døde og levende malerier kan udtrykke. Dette skete i hans eget atelier, hvor der i finalen - lige før den iscenesatte, symbolske begravelse af Kunsteren – skulle indtræde *historiens massive magter*. (Premieren på dette teaterstykke fandt sted i januar 1991 efter Kantors død)...

Fra 1979 havde Kantors forestillinger, delvist forberedt i Polen, premiere i udlandet (*Wielopole* i Firenze, *Lad kunstnere gå til grunde* i Nürnberg, *Jeg kommer her aldrig igen* i Milano, *Det er min fødselsdag i dag* i Toulouse). På samme måde præsenterede man *Cricotager*, som var en illustration af Kantors teatermetode - selv om disse ikke hørte med til Cricot 2's forestillinger (*Hvor er sneen fra i går*, som havde premiere i Rom) - og var frugten af hans didaktiske aktiviteter, de teoretiske og praktiske kurser om det moderne teater, bl.a. i teaterskolen Piccolo Teatro de Milano (1986,

cricotage *Bryllup* i bogen *Undervisning i Milano*), i det internationale Dukketeater Institut i Charleville (1988- cricotage *En meget kort time*), i Academie Experimental des Theatres i Avignon (1990, forestilling *O douce nuit*).

Denne situation tilskyndede byrådet til at beholde Teater Cricot 2 i Kraków ved at give økonomisk støtte og - fra 1980 - et hjemsted, dog ikke for selve teatret, men kun som lokaler til et kontor, galleri og arkiv. Ifølge Kantors ønske skulle hans teater ikke være en institution, men *Centret for Teatret Cricot 2* ved Kanonicznagade i Kraków, der lejede lokaler fra Præstekollegiet i stuen og kælderens i et hus fra middelalderen, fik officiel status. I dag kan man stadigvæk finde et arkiv på stedet og fra 1988 ligeledes Teater Cricot 2's museum, stiftet af Kantor selv under navnet *Cricoteka*. (I 1980 udstillede han ofte sine tegninger i *Cricoteka*.) Det var en periode kendetegnet af vanskelig stabilisering. 80-erne i Polen betød *Solidaritets*, krigsretstilstand og til sidst det kommunistiske systems fald. Kantor var stadigvæk i stand til at fortsætte sit teatervirke og sine hyppige rejser til udlandet uden at gå på kunstnerisk kompromis (på trods af Østblokkens boykot af de Olympiske Lege i Los Angeles deltog *Cricot 2 Teatret* eksempelvis i den samtidige Kunstfestival).

Alle Cricot 2's forestillinger, der fulgte efter *Den døde klasse*, indgik i en cyklus kaldet enten *Dødens Teater* eller *Hukommelses Teater* - senere også *Kærlighedens og Dødens Teater* eller *Det Personlige Bekendelsesteater*. I en af sine tekster til den sidste, ikke færdiggjorte forestilling *Det er min fødselsdag i dag*, skrev Kantor: *Det, som jeg ser nu, er ikke fraseologi eller metaforer. Det er sandhed. Mit liv og skæbnen identificerede sig med mit værk. Mit kunstneriske værk. De gik begge i opfyldelse i mit værk og fandt i dette den rigtige løsning. Mit værk var og er mit sande HJEM. Maleri, forestilling, teater, scene.* Disse forestillinger - bekendelser (sammen med nogle cricotager) blev med stor succes præsenteret i de samme lande, hvor *Den døde klasse* tidligere fandt den store anerkendelse.

Kantor beskrev fundamentet for sin kunstneriske virke på følgende måde: *inddragning af fortid i nutiden og en innovativ måde at behandle den på.* Derfra stammer hans fascination af klicheer, fotografier – de døde tegn på et liv, der ikke længere eksisterer. Dette er baggrunden for hans mangeårige *spil* med Duchamp eller Witkacy, fascination af og negative følelser for konstruktivismen, hans betagelse af Wyspiański og den modernistiske symbolismes gennembrud. Derfra kommer ligeledes hans lyst til at genopleve de færdige, berømte kunstværker: *Næsehorn* af Dürer, *Infante* af Velazquez, *Anatomi- undervisning* af Rembrandt, *Den onde cirkel* af Malczewski, *Mariacki Altertavle*

af Veit Stoss'... Men i forholdet til symbolismen kunne Kantor også vise sin dekonstruktive kraft, idet han delte den daværende overbevisning om opdeling af verden i en verden af ting og tegn, om en afgrund mellem forestillingernes og realiteternes verden. Derfor brugte han så ofte et symbol eller citat i gåseøjne, der tjente til at flytte tingene ned på et lavere niveau, bespottelse eller blasfemi. Derfor finder vi i hans værker en tydelig forbindelse mellem sacrum og profanum, helligdom og forbandelse.

Kantors værker kan ikke defineres på een enkelt måde, de kan ikke placeres i den kendte formation af neo-avantgarde tilhængere af antikunsten. Selvom han deltog meget aktivt i det for 50-erne og 60-erne så typiske løb efter *ismer*, overtrådte han aldrig kunstens grænser. Han ville ikke bortkaste traditioner ligesom han aldrig opgav kunstnerens særlige status. *Jeg er den ægte kilde til fortolkninger* – råbte han inspireret af modernismen. Den formel, som passer bedst til Kantors Værks sande natur, er *den evige avantgarde*: den samtidige hyldest til fremtiden (udvikling) og fortiden (gentagelse), den samtidige vandring mod fødsel og død...

Oversat af Ewa Bylińska og Joanna Køhler-Larsen



19. TADEUSZ KANTOR: Den døde klasse, Teater Cricot 2 1975.

CRICOTEKA. Fotografi: © Caroline Rose.



20. TADEUSZ KANTOR: Oú sont les neiges d'antan,
(Hvor er den sne, der faldt i fjor?). *Teater Cricot 2* 1978.
CRICOTEKA. Fotografi: © Caroline Rose.



21. TADEUSZ KANTOR: Wielopole, Wielopole, *Teater Cricot 2* 1980.

CRICOTEKA. Fotografii: © Caroline Rose.



22. TADEUSZ KANTOR: Lad kunstnere gå til grunde, *Teater Cricot 2* 1985.

CRICOTEKA. Fotografi: © Caroline Rose.



23. TADEUSZ KANTOR: Jeg kommer her aldrig igen, *Teater Cricot 2* 1988.

CRICOTEKA. Fotografi: © Caroline Rose.



24. TADEUSZ KANTOR: Det er min fødselsdag idag,

Teater Cricot 2 1990/91.

CRICOTEKA. Fotografi: © Caroline Rose.

OVERSIGT OVER VÆRKERNE

OBJEKTER, INSTALLATIONER, KOSTUMER

Goplana og Alf fra *Balladyna* af J.Słowacki,
Undergrundsteatret, 1943 – kunstnerens rekonstruktion. CRICOTEKA.

Odysseus' værelse fra *Odysseus' hjemkomst* af St.Wyspiański,
Undergrundsteatret 1944 – kunstnerens rekonstruktion. CRICOTEKA

Jans kostume fra *Enhjørningen* af E.Ionesco,
Stary Teatr, 1961, CRICOTEKA

Logikas kostume fra *Enhjørningen* af E.Ionesco,
Stary Teatr, 1961, CRICOTEKA

Den Ældre Mands kostume fra *Enhjørningen* af E.Ionesco,
Stary Teatr, 1961, CRICOTEKA

Skabet – Imaginationens Interior –
Teater Cricot 2, *W małym dworku (På en lille herregård)* af St.I.Witkiewicz, 1961,
CRICOTEKA

Priorindens kostume,
Teater Cricot 2, *Dåren og nonnen* af St.I.Witkiewicz, 1963, CRICOTEKA

Maszyna Aneantyzacyjna,
Teater Cricot 2, *Dåren og nonnen* af St.I.Witkiewicz, 1963, CRICOTEKA

Vandhønen, som bliver druknet i et badekar,
Teater Cricot 2, *Kurka wodna (Vandhønen)*, af St.I.Witkiewicz, 1967, CRICOTEKA

Vandrerens rygsæk,

Teater Cricot 2, *Kurka wodna* af St.I.Witkiewicz, 1967, CRICOTEKA

Torturmaskinen,

Teater Cricot 2, *Kurka wodna* af St.I.Witkiewicz, 1967, CRICOTEKA.

Den Mindreåriges kostume,

Teater Cricot 2, *Nadobnisie i koczkodany (Skønhederne og fugleskræmslerne)*, af St.I.Witkiewicz, 1972, CRICOTEKA

Garderoben,

Teater Cricot 2, *Nadobnisie i koczkodany* af St.I.Witkiewicz, 1972, CRICOTEKA

Manden med brættet,

Teater Cricot 2, *Nadobnisie i koczkodany* af St.I.Witkiewicz, 1972, CRICOTEKA.

Rottefælden,

Teater Cricot 2, *Nadobnisie i koczkodany* af St.I.Witkiewicz, 1972, CRICOTEKA.

Den døde klasse,

1975, CRICOTEKA.

Denne Velkendte Herre – Cricotage – *Hvor er den sne, der faldt i fjord?*

af F.Villon, 1978, CRICOTEKA.

Dommedagens Trompet – Cricotage – *Hvor er den sne, der faldt i fjord?*

af F.Villon, 1978, CRICOTEKA.

Wielopole, Wielopole,

1980, CRICOTEKA.

Marskallen og hans generaler,

Teater Cricot 2, *Niech szczegną artyści (Lad kunstnere gå til grunde)*, 1985, CRICOTEKA.

Fællesværelse,

Teater Cricot 2, *Niech szczegną artyści*, 1985, CRICOTEKA.

Odysseus' Frakke,

Teater Cricot 2, *Nie powrócę tu już nigdy (Jeg kommer her aldrig igen)*, 1988, CRICOTEKA.

Talerens Stol,

Teater Cricot 2, *Nie powrócę tu już nigdy*, 1988, CRICOTEKA.

Chassiden med redningsplanken

Teater Cricot 2, *Nie powrócę tu już nigdy*, 1988, CRICOTEKA

Det er min fødselsdag idag, (Dziś są moje urodziny)

Teater Cricot 2, 1990, CRICOTEKA.

Manden med stolen,

Teater Cricot 2, *Dziś są moje urodziny*, 1990, CRICOTEKA.

MALERIER

Uden titel (portræt af en ung mand),

1938 eller 1939, tusch, akvarel på pap 16x22,5cm, privat eje.

Uden titel (skitse til en scenografi),

1938, tusch, akvarel på pap 16x12,5cm, privat eje.

Uden titel (portræt af en kvinde),

1938 eller 1939, tusch, akvarel på pap, 14,5x22cm, privat eje.

Uden titel (to skikkelser ved bordet),

1938 eller 1939, tusch, akvarel på pap, 15,5x14 cm, privat eje.

Uden titel (skitse til en scenografi),
1938, tusch, akvarel på pap, 15x13,5cm, privat eje.

Uden titel (skitse til en scenografi),
1939, tusch, akvarel på pap, 14x11,5, privat eje

En strygende kvinde,
1947 (?), olie på lærred, 85x75cm, privat eje.

Uden titel (et metaforisk billede),
1949-1954 (?), olie på lærred, 109,5x85cm, privat eje

Uden titel (informel billede),
1963, acryl på lærred, 60x65cm, CRICOTEKA

Hovedet,
1967, collage, olie på lærred, 100x81cm, ZACHETA Nationalgalleriet, Warszawa

Paraply og kvinde,
1967, collage, olie på lærred, 160x100cm, ZACHETA Nationalgalleriet, Warszawa.

Lærred og bræt,
1974, lærred, træ, 130x1140cm, ZACHETA Nationalgalleriet, Warszawa.

Lærred og snor,
1973, lærred, metal, snor, 130x120cm, CRICOTEKA

Ingenting,
1973, lærred, træ, snor, 130x120cm, CRICOTEKA

At pakke Wilhelm Tells Æble – konceptuel emballage,
1970, lærred, print, 70x80cm, privat eje.

At pakke Kleopatras Næse – konceptuel emballage,
1970, lærred, print, 70x80cm, privat eje.

At pakke Forsynets Øje – konceptuel emballage,
1970, lærred, print, 70x80cm, privat eje.

At pakke Columbus' Æg – konceptuel emballage,
1970, lærred, print, 70x80cm, privat eje.

At pakke Damokles' Sværd – konceptuel emballage,
1970, lærred, print, 70x80cm, privat eje.

Multipart
1970 – plastisk masse, 80x90cm, privat eje (5 billeder)

TEGNINGER

Grabiec` skikkelser fra *Balladyna* af J.Słowacki,
1942, pastel, akryl, 27,3x35,2cm, privat eje.

Grabiec,
1942, pastel, akryl, 29,5x21cm, privat eje

Udkast til kostumer til *Le Cid* af P.Corneille,
1945, collage, akvarel, fernis, lærred, pap, 28,5x17cm, CRICOTEKA

Udkast til et kostume,
1948, tusch, akryl, pastel, fernis, 23,7x33cm, privat eje.

At lave kaffe hos Warszawa-fruerne,
1950, tusch, pastel, fernis, akryl, 24,5x32cm, CRICOTEKA-depositum.

Metaforisk tegning,

1950-1954, tusch, akvarel, 23x22,3cm, privat eje.

Bestia Domestica,

1972, akryl, pastel, fernis, 34,5x26,5, privat eje.

Barn i militærfrakke,

1980, collage, pastel, fernis, 28,6x19,7cm,

Uden titel (emballeret vandrer),

1981, tusch, pastel, 42x29,7cm, privat eje.

Kunstnerens atelier,

1990, tusch, pastel, akryl, 23,2x14,6cm, CRICOTEKA-depositum.

Min skygge,

1990, tusch, pastel, akryl, 21,1x29,8cm, CRICOTEKA-depositum.

Far og mor,

1990, tusch, pastel, akryl, 20,9x29,7cm, CRICOTEKA-depositum.

Marysia Jaremińska,

1990, tusch, pastel, akryl, 20,9x29,7cm, CRICOTEKA-depositum.

Menine Teresa,

1990, tusch, pastel, akryl, 24,9x17,6cm, CRICOTEKA-depositum.

Den nyfødte Jonas,

1990, tusch, pastel, akryl, 19,8x29,7cm, CRICOTEKA-depositum.

Vandsælgeren,

1990, tusch, pastel, akryl, 19,8x29,7cm, CRICOTEKA-depositum

Avisdrengen,

1990, tusch, pastel, akryl, 21,1x29,8cm, CRICOTEKA-depositum.

Skåltale,

1990, tusch, pastel, akryl, 20,4x16,2cm, CRICOTEKA-depositum.

Attesa molto importante,

1990, tusch, pastel, akryl, 29,6x21,1cm, CRICOTEKA-depositum.

Skitse til oliemaleriet *Septembernederlag*,

1990, tusch, pastel, akryl, 29,6x27cm, CRICOTEKA-depositum.

FOTOGRAFIER

Happenings (6) – fotografier på lærred, CRICOTEKA

De Umulige Monumenter (3) – fotografier på lærred, CRICOTEKA

Odysseus` hjemkomst (15), CRICOTEKA

TADEUSZ KANTORS BIOGRAFI

Tadeusz Kantor (1915-1990) - billedkunstner, grafiker, kunstkritiker, scenograf, instruktør, stor reformator af det 20.århundredets teater. Han blev født i Wielopole, i nærheden af Kraków. I årene 1933-39 læste han ved Kunstakademiet i Kraków. I året han havde afsluttet sine studier, udbrød Den Anden Verdenskrig. Under besættelsen opretter han Undergrundsteatret og arrangerer forestillinger i private lejligheder i Kraków. I *Balladyna* af den polske romantiske digter Juliusz Słowacki (1942), bliver hans fascination af Bauhaus og konstruktivisme synlig. I *Odysseus' hjemkomst* (1944) bruger han for første gang de såkaldte „fattige” ting, som han senere hen betegner som ting af *den laveste rang, (den ringeste værdi)*. Efter krigen, i 1947, rejser han til Paris, hvor han lærer nye tendenser og trends i verdens kunst at kende - bl.a. Klee, Miro, Ernst, Hartug. Han sender hjem anmeldelser og artikler om udstillinger i Paris. I 1948 er han medarrangør af Den Første Udstilling af Moderne Kunst i Kraków, hvor hans nærmest abstrakte, metaforiske billeder bliver præsenteret. Han tager imod forslaget om at overtage professorposten ved Kunstakademiet, som han mister året efter. I årene 1949-1955 trækker han sig tilbage fra det offentlige kunst- og kulturliv sammen med de øvrige medlemmer af den krakowske billedkunstnersammenslutning „Grupa Krakowska” i protest imod doktrinen om socrealistisk kunst, som blev påtvunget kunstnere af det kommunistiske styre. Kantor bliver da scenograf ved Teatr Stary (Det Gamle Teater) i Kraków, hvor han i årene 1949-1963 udfører omkring 50 scenografier til forskellige teatre. Efter Stalins død i 1953 og efter liberaliseringen af myndighedernes indstilling til kunst, grundlægger Kantor sammen med kunstneren Maria Jarema det uafhængige Teater Cricot 2. Samme år rejser han til Paris, hvor han stifter bekendtskab med bl.a. Wolses, Mathieus og Pollocks kunst. Derefter udstiller han i Warszawa sine informel billeder, som i 1958 bliver præsenteret på separate udstillinger i Stockoholm og Paris, i 1959 i Paris og Dusseldorf, og i 1960 i New York, Goteborg og Venetti. I 1961 skriver Kantor sit manifest for *Teater Informel* og begynder at realisere ideen om et kunstnerisk og autonomisk teater i Teater Cricot 2, hvor han opfører Stanisław Ignacy Witkiewicz's *W małym dworku (På en lille herregård)* først i Krzysztofory Galleriet (hvor teatret havde til huse indtil 1980), så i Italien og Frankrig. Samtidig begynder Kantor på en række forelæsninger ved Akademie der Kunste i Hamborg. I 1963 skriver han manifestet *Nulteater* og iscenesætter i overensstemmelse med dennes ideer St.I. Witkiewicz's *Dåren*

og *nonnen*, som bliver præsenteret i Sveits og i Tyskland. I 1964 skriver Kantor manifestet *Emballager*, som definerer nye træk i hans malerkunst. I den tid ser man emballager, forskellige objekter, små bræt, alt i form af collage, fæstet til hans billeder. I 1965 får Kantor Fords stipendium og rejser til New York, hvor han lærer nye fænomener i amerikansk kunst at kende (bl.a. minimal-art, pop-art, happening). Tilbage i Polen realiserer han i Warszawa Polens første happening og skriver manifestet *Happeningteater* - i dens ånd opfører han Witkiewicz' *Kurka wodna* (*Vandhønen*). I samme tid bliver hans „Emballager” udstillet på separate udstillinger bl.a. i Baden-Baden, Paris, Basel, Kassel. *Kurka wodna* bliver præsenteret i Storbritannien og Frankrig og siden identificerer Kantor Teater Cricot 2 med ideen: rejse, uendelig vandring. I alt spillede Teater Cricot 2 indtil 1990 i 27 lande over hele verden. Siden 1965 dateres Kantors samarbejde med galleriet Foksal i Warszawa, hvor han i årene 1965-1975 arrangerer en række kunstneriske begivenheder og happenings og hvor han udstiller sine værker. Hans happenings bliver bl.a. også præsenteret i Nürnberg og Basel. I 1968 bliver Kantor igen nomineret til professorposten ved Kunstakademiet i Kraków, som han igen mister efter et års tid. I årene 1970-1973 fornemmer man i Kantors værker en ironisk og polemisk indstilling til konceptualisme og til påstande om billedkunstens ende. Han maler bl.a. billedserien *Ambalaze konceptualne* (*Konceptuelle emballager*) og *Wszystko wisi na włosku* (*Alt hænger i tynde tråd*). I 1971 iværksætter han ideen om „Et umuligt monument” ved at placere en kolossel, 14-meter høj stol af træ foran Sonja Hoenje-Onstadt Kunstcenter i Oslo. I 1973 annoncerer Kantor et nyt afsnit for Teater Cricot 2 idet han skriver manifestet *Det Umulige Teater*, hvis ideer manifesteres derefter i hans iscenesættelse af Wikiewicz' *Nadobnisie i koczodany* (*Skønhederne og fugleskræmslerne*). I 1978 giver Goethe Fonden i Basel Kantor Rembrands Pris for hans malerkunst. I 1975 skriver Kantor manifestet *Dødens Teater* og opfører *Martwa klasa* (*Den døde klasse*), en af verdens kendteste teaterforestillinger. Overøst med priser (bl.a. OBIE-prisen i New York), inviteret med Cricot 2 verden over, præsenteret fra Los Angeles til Tokyo, blev han levende en del af det 20. århundredes teaterhistorie. I 1980 skaber han forestillingen *Wielopole, Wielopole*, i 1985 *Niech szczeną artyści* (*Lad kunstnere gå til grunde*) og i 1987 - *Nigdy tu już nie powrócę* (*Jeg kommer her aldrig igen*) - værker, som blev entusiastisk modtaget af publikum og teaterkritikere verden over, og hvor han med enorm styrke viste erindringens og individets liv på baggrund af den moderne verdens massekarakter. I hans malerkunst sker der også en mærkbar ændring. Kantor binder sig til „Galerie de France” i Paris og maler påny figurativt, idet hans forbindelse til teatret bliver

akcentueret. I årene 1989-1990 maler han en gribende, pessimistisk cyklus *Dalej już nic* (*Intet fremover*). I løbet af 80erne får kunstneren utallige priser og udmærkelser - bl.m.a. de franske Æres Legion og Kunst- og Litteraturordenen, den tyske Fortjænnestens Orden, Pirandellos Pris i Italien). Igennem 80erne arbejder han intenst med studerende bl.a.i Palermo, Avinion, Milano og skaber vilkår for, at hans værk og ide kan bevares og viderebringes: i 1980 i Kraków oprettes „Cricoteka” - et arkiv, museum og bibliotek af Teater Cricot 2, og i 1984 realiserer Kantor i Hucisko, en landsby i nærheden af Kraków, ideen om et center for hans og hans kones, billedkunstneren Maria Stangret, malerkunst. Denne er nu under Tadeusz Kantor Fondens beskyttelse.

Tadeusz Kantor døde af hjerteanfald d.8.december 1990, mens hans teater arbejdede med prøver af det nye skuespil: *Dziś są moje urodziny* (*I dag er det min fødselsdag*).

Tilrettelagt af Lech Stangret

Oversat af Bogusława Sochańska

I. BOGUDGIVELSER AF TADEUSZ KANTORS TEKSTER

1. Tadeusz Kantor: „Le théâtre de la mort”, (red.) Denis Bablet, L’Age d’Homme, Lausanne 1977, 1985.
2. Tadeusz Kantor: „Il teatro della morte”, (red.) Denis Bablet, Ubulibri, Milano 1979.
3. Tadeusz Kantor: „Le théâtre de la mort”, (red.) Denis Bablet, Parco Picture Backs, Tokyo 1982.
4. Tadeusz Kantor: „El teatro de la muerte”, (red.) Denis Bablet, Ediciones de la Flor, Buenos Aires 1984.
5. Tadeusz Kantor: „Wielopole, Wielopole”, Ubulibri, Milano 1988.
6. Tadeusz Kantor: „Wielopole, Wielopole”, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984.
7. Tadeusz Kantor: „Wielopole, Wielopole”, Marion Boyars, London 1990.
8. Tadeusz Kantor: „Metamorphoses”, Chene / Hachette – Galerie de France, Paris 1982.
9. Tadeusz Kantor: „Ein Reisender – seine Texte und Manifeste”, (red.) Piotr Nawrocki, Institut für Moderne Kunst”, Nürnberg 1988.
10. Tadeusz Kantor: „Lezioni milanesi”, Ubulibri, Milano 1988.
11. Tadeusz Kantor: „Leçons de Milan”, Actes Sud – Papiers, Paris 1990.
12. Tadeusz Kantor: „Lekcje Mediolańskie”, Cricoteka, Biuro Kongresowe Urzędu Miasta Krakowa, Kraków 1991.
13. Tadeusz Kantor: „Geijutsuka Jo, Kutabare!”, (red.) Hidenaga Ōhtori, Sakuhinsha, Tokyo 1990.
14. Tadeusz Kantor: „O douce nuit”, Actes Sud – Papiers, Paris 1991.
15. Tadeusz Kantor: „La mia opera, il mio viaggio”, Federico Motta Editore, Milano 1991.
16. Tadeusz Kantor: „Ma création, mon voyage”, Editions Plume, Paris 1991.
17. „Tadeusz Kantor et het Circus van de Dood”, (red.) Johan de Boose, International Theatre and Film Books, Amsterdam 1991.
18. Tadeusz Kantor: „A Journey Through Other Spaces”, (red.) Michał Kobiałka, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London 1993.
19. „Tadeusz Kantor: Halalszinház”, (red.) Nina Király, MASZK, Budapest 1995

II. BØGER OM TADEUSZ KANTOR

1. „Le opere di Tadeusz Kantor, Pittori di Cricot 2”, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Milano, Palazzo Reale, Roma 1979.
2. Maurizio Buscarino: „La Clase Morta di Tadeusz Kantor”, Feltrinelli Editore Economica, Milano 1981.
3. Wiesław Borowski: „Tadeusz Kantor”, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
4. „Tadeusz Kantor”, „Le Voies de la création théâtrale”, Volume 11, (red.) Denis Bablet, Editions du CNRS, Paris 1983, 1990.
5. „Tadeusz Kantor. Theater des Todes. Die tote Klasse. Wielopole – Wielopole”, (red.) Günther K. Kuhnel, Institut für moderne Kunst, Nürnberg 1983.
6. „Teatr Crikot 2. Informator 1986”, (red.) Hanna Halczak, Cricoteka, Kraków 1987.
7. „Oggetti e macchine del teatro di Tadeusz Kantor”, (red.) Ludmiła Ryba, Museo Internazionale delle Marionette, Palermo 1987.
8. „Teatr Crikot 2. Informator 1987 –1988”, (red.) Hanna Halczak, Cricoteka, Kraków 1989.
9. „Teatr Cricot 2. Plus loin rien”, The Exhibition Catalogue, Galerie de France, Paris 1989.
10. Krzysztof Miklaszewski: „Spotkania z Tadeuszem Kantorem”, Krajowa Agencja Wydawnicza, Kraków 1989, TKECh 1992.
11. „Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle”, (red.) Georges Banu, Actes Sud – Papiers, Paris 1990.
12. Krzysztof Pleśniarowicz: „Teatr śmierci Tadeusza Kantora”, VERBA, Chotomów 1990.
13. Jan Kłosowicz: „Tadeusz Kantor. Teatr”, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.
14. Caroline Rose: „Tadeusz Kantor”, Miroirs, Maubeuge 1991.
15. „Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba”, (red.) Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1991.
16. Aldona Skiba – Lickel: „L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor”, Bouffonneries No 26 – 27, Lectoure 1991.

17. „Tadeusz Kantor”, „Les voies de la creation theatrale” Volume 18, (red.) Denis Bablet, CNRS Editions, Paris 1993.
18. „Dzieła Tadeusza Kantora w Kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu”, (red.) Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993
19. „Kantor. Fantomy realności”, (red.) Lech Stangret, Cricoteka, Katowice 1994, Kraków 1996.
20. „Tadeusz Kantor. Powrót Odysa. Podziemny Teatr Niezależny 1944”, (red.) Krzysztof Pleśniarowicz, Cricoteka, Kraków 1994.
21. Krzysztof Pleśniarowicz: „The Dead Memory Machine. Tadeusz Kantor's Theatre of Death”, Cricoteka, Kraków 1994.
22. „Tadeusz Kantor. My Creation, My Journey”, The Exhibition Catalogue, Sezon Muzeum of Art, Tokyo 1994.
23. Marcos Rosenzvaig: „El teatro de Tadeusz Kantor. El uno y el otro”, Editorial Leviatan, Buenos Aires 1995.
24. Jan Kłosowicz: „Tadeusz Kantors Theater”, A. Francke Verlag, Tubinga 1995.
25. Aldona Skiba – Lickel: „Aktor według Kantora”, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1995.
26. „Kantor, homme de théâtre”, Maison du Spectacle – la Bellone, Bruxelles, Alternatives théâtrales 50, Bruxelles 1995.
27. „Tadeusz Kantor. Klasa szkolna. Dzieło zamknięte”, (red.) Krzysztof Pleśniarowicz, Cricoteka, Kraków 1995.
28. „Tadeusz Kantor 1915 – 1990. Leben im Werk”, Kunsthalle Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 1996.
29. Maurizio Buscarino: „Kantor. Zirkus des Todes”, Sturzfluge Bozen 1997, Arti Grafiche Friulane, Udine 1997.
30. „Tadeusz Kantor. La escena de la memoria”, Fundatcion Arte y Tecnologia / Fundacio Caixa de Catalunya, Madrid / Barcelona 1997.
31. Krzysztof Pleśniarowicz: „Kantor. Artysta końca wieku”, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.
32. Jan Kott: „Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze”, słowo / obraz / terytoria, Gdańsk 1997.
33. „W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora”, (red.) Tomasz Gryglewicz, Universitas, Kraków 1997.

34. Mieczysław Porębski: „Deska. Chciałbym, aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie – Tadeusz Kantor”, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1997.
35. Tadeusz Kantor: „Rysunki z lat 1947 – 1990”, „Cahier”, Galeria 86, Łódź 1997.
36. Amos Passing Fergombe: „Tadeusz Kantor, de l'écriture scénique de la mort à l'instauration de la mémoire”, Presses Universitaires de Valenciennes, 1997.
37. „Kantor. Livsverk”, Marionettmuseet, Stockholm 1998.
38. „Dom twórczości Tadeusza Kantora i Marii Stangret – Kantor”, (red.) Lech Stangret og Marta Piskorz, Fundacja im. Tadeusza Kantora, Kraków 1998.
39. „Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal”, (red.) Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, Galeria Foksal, Warszawa 1998.
40. Dietmar Wiewiora: „Materie, kollektive Erinnerung und individuelle Existenz im Theater von Tadeusz Kantor (1938 – 1991)”, Universitas, Kraków 1998.
41. „Hommage à Tadeusz Kantor”, (red.) Krzysztof Pleśniarowicz, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999.

CRICOTEKA, POLENS AMBASSADE

Sponsorer:

Kulturministeriet, Polen
Kraków Kommune
Underigsministeriet, Polen



Polska Statens Turistbyrå
Polferries
Polish Airlines LOT

RUNDETAARN

Købmagergade 52 A
1150 København K
tel. 33 73 03 73
www.rundetaarn.dk