

A HALOTT OSZTÁLY

Köralakú terem alján, a körben emelkedő széksorok tág gyűrűjében szörnyűségesen fehérre púderezett, bábuserű pófalvól öreg férfiak és nők ülnek durván ácsolt iskolapadokban. Mindez Belgrádban történik, az ideai nemzetközi színházi fesztivál első előadásán, aholis *Tadeusz Kantor*nak, a híres krakkói avantgardista festőnek és színházteremtőnek az együttese és produkciója látható. A festményeket megnézzük, majd a színház előcsarnokában: ríköltőak, fantasztikusak, hidegen rémületesek, Dali műveit idézték emlékezetembe. A színház azonban, amelyet látok, senkire és semmire sem emlékeztet. A gusztagostalan vének, akik egy feltehetően tartalmatlan és ocsmányos élet után visszaálmódják magukat az iskolapadba, felteszik a kezüket, mintha felelni jelentkeznének vagy kérnének valamit — de ez a mozdulat reménytelen és fölösleges, a halálnak szól tán vagy az elfuserált mindenségnek, vagy a siralmas életnek, amelynek mondanának még valamit búcsúzóul. Később vadul, rituálisan körüljárják a padokat, hosszú percekben át — megőrült az osztály vagy körmenet dől? Az állandó ismétlődés tébolya ragadja torkon a nézőt, miközben a bábuserű színészek életük jelképeit vagy jelképes cselekedeteit hurcolják körbe-örbe. Egy bácsi biciklit tol, rajta bábuserűgyerek, egy rémséges öregasszony minden körben ugyanazon a ponton vad mozdulattal a közönség elé tárja gyönyörűen viruló keblét — ha elhasznált, öreg emléket mutatna, félig sem volna ennyire borzalmas —, az első világháborús katonája a körnek mindig ugyanazon a pontján ugrik ki és döf a levegőbe a szuronyával, közben egy széken alszik a vén pedellus, ő valódi bábuserű, amit onnan tudni, hogy egyszer bejön a mása, a színész és kiviszi — vagy ez később

van, ekkor még a színész ül ott? A körmenet még borzalmasabbá válik, amikor a bábuserű színészek nyakában életszerű gyerekbábuk tűnnek fel, saját gyerekkoruk elevennek tetsző hullái, melyek később a padokat is elfoglalják. Élet és halál boszorkányosan vegyül, a viasz emberibb, mint a hús. A „manökenek”-et vagy „viaszfigurák”-at, Kantor színházának ezeket az igen fontos elemeit, a szerző-rendezőnek az a szilárd meggyőződése szólította színpadra, amely szerint... „az életet a művészetben csak az élet hiányával lehet kifejezni, a halálhoz folyamodva, a látomások, az üres tér útján, minden üzenet elkerülésével. Színházamban a manökennek modellé kell válnia, mely a halálnak és a halott állapotának hatalmas érzését testesíti meg és közvetíti — a manöken legyen az eleven színész modellje.”

Kantor középkorias, büntudatos képzelete riasztó biztonsággal találja meg azokat a tárgyakat és tetteket, amelyeknek konkrétan háttorzongató jelentésük elvont, metafizikai borzadály szívárog. A véce, ahol egy öregúr ül, a magány helye, de — emlékezzünk rá iskolás éveinkből — a szabadság birodalma is, menedék; legalábbis így élheti át ezt a gyerek, de az öregember ugyanott és ugyanúgy: siralmas látvány, a szabadság-illúzió alantas lepleződése. A takarítónő, ez a banya normális szerep körének ellátása közben, szinte észrevétlenül lényegül át halállá, amikor már nem iskolai tárgyakat, hanem tetemeiket mos. Látható egy koporsó formájú mechanikus bölcső is, mely egy észrevétlen villamos kapcsológomb segítségével hozzátó működésbe; gyomrában két fa-

golyó kering, kínosan és kellemtelenül zörögnek; a mechanikus bölcső ringatója, az anya egy másik kísérteties szerkezetet is kipróbál: a többiek az úgynevezett család-géphez kötik, mely obszcén közönnnyel feszíti szét és zárja össze a lábait. A gépet kézzel hajtják undorító öregurak, akik minden alkalommal bepislantanak a szétfeszített lábak közé. „Mellesleg meg kell említenem” — írja Kantor —, „hogy ezekben a színházban többnyire botrányos módon »objektíválnak« az összes lelki és biológiai funkciók. Erre a célra különleges »gépezeteket« használunk, rendszerint gyermeken primitíveket; e gépezetek technikai értéke minimális, de képzeletbeli hatalmuk óriási.” Az élet elgépiesedésének ezek a kezdetleges víziói az atomkorban mulatságos korszerűtlenségükkel a pillantást a technikáról az emberre fordítják; az ember viszont panoptikumba illő bábuserűhöz hasonlít. Az elembertelenedett technikának ez az elgépiesedett embernek és a találkozás a Frankensteinek és Gólemek romantikus iszonyatát is közvetíti, és persze a középkor iszonyatát is. A gépezetek a középkor igen primitív és igen hatékony kínzóeszközeit idézik emlékezetünkbe; de a bábuserű lényegtelenített ember rögeszméi is, akárcsak a szuronyos puskák az első világháborús katonák kezében, vagy a nyomorult gyerekbicikli, vagy az üres ablakkeret, amelyet egy nő néha az arca elé tesz, hogy átnézzen rajta sóváran, rémülten, tanácstalanul — hova is? a halálba? Ezt a női szerepet — akárcsak a takarítónőt — leplezetlenül férfi játssza, viszont a vécnél ülő öregúr láthatóan nőnemű — ahogy a bábuserű és a színész közti különb-

ség nivellálódik, úgy szűnik meg a nemek közti különbség jelentősége is. Ahol a nemek hangsúlyt kapnak, ott mindig megjelenik az obszcenitás: a lecsupaszított mell, vagy a családgép ugyanúgy ezt árasztja, mint a két meztelen férfi hullá, akik végül a félreértések elkerülése végett megkocogtatják pompásan fejlett fa-nemiszervüket. Az obszcenitás itt sohasem közönség-csalogató és kellemes — ellenkezőleg, a nemiséghez a bűn, a bűntudat és a lelki mocsár-világ közepét tárja.

Kantor nagyon nagy művész — teoretikus alapállásának és színpadi látomásának eredetisége és együttesének tökéletes szakmai képzettsége egyaránt ezt bizonyítja. Műve — ez a haláltánc és misztériumjáték — a lengyel katolicizmus talajából fakadt, és középkort idéző víziókból sugárzik. A *Halott osztály* azonban modern alkotás is: azzá teszi mindenekelőtt groteszk szemléletmódja. Igaz: a középkori művészetnek is alapeleme a groteskség, de ott a szenvedés és a szenvedély torzítja el a testet és az arcot és a dolgok arányait; maga a lét torz. Kantorál azonban — igen huszadik századi módon — a szemlélet torzít. Az alvajáró prostituált és egy öreg férfi gyógyszerelésekkal kártázik; a pedellus az osztrák nemzeti himnuszszal az ajkán üdvözül; a gépezetek kezdetleges szadizmusa, az emberszerű bábok és a bábuserű emberek elegyedése mind-mind a groteszk szemlélet gyümölcse, és arra való, hogy a valóság torz mivoltát a természetű utánzás és ábrázolás elkerülésével szemléltesse. E szemlélet alapja az a meggyőződés, hogy a valóság képtelen ficamjai már nem utánozhatók, és ezért a szellemnek

a maga által kiagyalt létfeltételek közt, összefüggő, egymást felerősítő ötletrendszerben, fantasztikus túlzások segítségével kell megközelítenie azt, ami a valóságban spontánul létrejön. Ha ebből a szempontból értékeljük a produkciót, meg kell állapítanunk, hogy Kantor félreérti a művét, amikor „üzenetnélküliségről”, vagyis közöndő-nélküliségről beszél vele kapcsolatban, vagy amikor azt állítja, hogy az üzenet a halál birodalmából érkezik a hallgatóságához. Kétségtelen, hogy a mű a halálközelség tudatából fakadt, a halál és születés végső azonosságának szorongásából, a romlás, a hiábavalóság és az üresség érzeteiből. De bármennyire el akarná kerülni Kantor a konkrét, evilági üzenetet, mint igazi művész, folyvást beleesik a történelem csapdjába. Márpedig mihelyt a történelem helyet foglal a színpadon, evilági üzenetek tömegét gyűrűzötti magából. Nemcsak az osztrák himnusz, Lengyelország nemzeti létének ez a jelképes tagadása, nemcsak a világháborús katonája vagy a színpadot elborító fekete-szegélyes gyászjelentések — a metafizikább játékok is történelem-szagot ontanak. Van-e különbség a mechanizált szülés és a mechanizált ölés között? A gyerekbábuserű nem gyerekközpontú is egyszerűsége? A koporsóalakú bölcsőben a golyók kopogása nem gésésített csontzene-e? Úgy hiszem, a *Halott osztály* leginkább történelmi megjelöléssel jellemezhető: Auschwitz-utáni művészet ez, olyan alkotás, amely — bár haláltáborról szó sincs benne — Auschwitz következményének önkínzó és — lengyelekről lévén szó — nemzeti pátoszú végigélése nélkül nem születhetett volna meg.

Eötvös János