

## T(h)alál(t) színház

Halálszínház —  
Tadeusz Kantor  
válogatott írásai

VÁLOGATTA: KIRÁLY NINA,  
SZERKESZTETTE: BEKE LÁSZLÓ  
ÉS KIRÁLY NINA

Prospero Könyvek  
A MASZK Egyesület és az Országos  
Színház-történeti Múzeum és Intézet  
kiadása. Budapest–Szeged, 1994.

„Nem igaz, hogy a korszerű ember intellektusával legyőzte a félelmet. Ne higgyenek ebben. A félelem létezik. Félelem a külvilágtól, az ismeretlentől, a semmitől, az űrtől.” — mondta Tadeusz Kantor *Kis kiáltványában*, a Goethe Alapítvány Rembrandt-díjának átvételekor 1978-ban. Ezzel a kiáltvánnyal kezdődik Király Nina és Beke László által szerkesztett, Kantor válogatott írásait tartalmazó könyv, a *Halálszínház*. A kiáltvány e mondata magába sűríti Kantor lehetséges színházesztétikájának költői foglatát, amelynek fő célja, a közölt szövegek szerint mondhatjuk, a lét megértése és létrehozása/megalkotása a semmi, az ismeretlen, a halál megragadásán keresztül. E kérdések felvetése és megközelítése nem szokatlan a jelenkori művészetben és művészeti gondolkodásban, de Kantor színháza, talán mert oly kevés konkrétumot tudunk róla, szinte mind a mai napig misztikus maradt, s nemcsak a téma okán. Kantornak már jóval a könyv megjelenése előtt jelentős mítosza volt Magyarországon. Ez a mítosz a hiányból táplálkozott. Sokan szinte csak színházművelő alapján ismerték Kantor színházát, anélkül, hogy valaha is látták volna. Kantor színháza, a Cricot 2 Európa nyugati felén elérhetőbb volt, mint nálunk. Többször esett szó vendéglátóikáról, de a szó csak szó maradt, s közelebb esett Krakkóhoz Párizs, mint Budapest. Igaz ugyan, hogy 1985-ben (vagy 1986-ban, az időpontot hol így, hol úgy jelölik a szerkesztők) Kantor ellátogatott Magyarországra, de erről csak a szűk szakma meg az a néhány olvasó szerzett tudomást, aki a *Kultúra és Közösség* című folyóirat 1987 januári számát olvasta. Ugyanekkor közölt számos tanulmányt Kantortól és Kantorról a *Világszínház*, amely a színházi szakma lapja volt. 1990-ben, ha színházi előadásai nem is, de festményei és színpadi tárgyai láthatóak voltak a Budapest Galériá-

ban. Ennek ellenére Kantor lényegében ismeretlen maradt a magyar kulturális közgondolkodás számára. Az első tudósítás a kantori halálszínházról 1977-ben az *ÉS* hasábjain látott napvilágot **Eörsi István** tollából. Nemcsak beszámoló, de pontos, részletező elemzés is ez Kantor darabjáról, a *halott osztályról*, amelyet **Eörsi** a belgrádi BITEF-en látott. Kár, hogy ebben a kötetben sem ez, sem más tanulmánya nem jelent meg, pedig ő szó szerint nyomom követte Kantor előadásait. Igaz, a könyvben Beke meglehetősen általános (még Kantor 75. születésnapjára íródott) bevezetőjén kívül csak egy nagyobb átfogó tanulmányt találunk Király Ninától, amelyet a színházi íráskor elé szánt. (Másik írása ezek végén inkább személyes jellegű.) Viszont még csak bibliográfiaként sem találjuk a magyar tanulmányok említését, amelyeket 1977 és 1990 között különféle folyóiratok (pl. *Élet és Irodalom*, *Tiszatáj*, *Nagyvilág*, *Világszínház*) közölték.

Pedig Kantor művészetéhez talán ezek megismerése is közelebb vihetne. A Soha többé nem térek ide vissza című művének leírását és elemzését fél évvel halála előtt a *Színház* c. folyóirat közölte. Már vagy négy éve halott volt, amikor a Magyar Televízióban levetítették a *halott osztály* felvételét és egy francia portréfilmet. Posztumusz...

A kötet szerkesztői azonban abban a szerencsés helyzetben voltak, hogy közelről ismerték Kantort és az ő színházát. Király Nina több éven keresztül Kantor irodalmi munkatársaként dolgozott, Beke Lászlót pedig mint művészettörténest és mint színházának elkötelezett hívét személyes kapcsolat fűzte Kantorhoz. Nem is először írnak róla. Igaz, Beke László monográfiája csak részleteiben készült el, Király Nina azonban a fent említett folyóiratok jó néhányában adta a kantori életmű elemzését és háttérrel. Az ő fanatizmusa kellett a könyv létrejöttéhez, amely kétségtelenül óriási hiányt pótol a hazai kulturális és szellemi közéletben. Az olvasó egy kötetben tarthatja Kantor elméleti tanulmányainak jelentős részét, gondosan elkülönítve az egyes pályaszakaszok szerint. Ám e szövegek, bár értékük és jelentőségük kétségbevonhatatlan, mégsem keltik a teljesség érzetét, pedig megtalálhatók közöttük naplórészletek, kiáltványok, feljegyzések, visszaemlékezések, színopszi-  
sok egyaránt. Ezek legtöbbje művészetének elméleti kérdéseivel foglalkozik, mások, nem kevésbé fontosak, elsősorban egyes darabokhoz kötődve (pl. *Wielopole*, *Wielopole*) részinformációkat,

emlékeket, élményeket tartalmaznak. Ez utóbbiak sokszor olyan szorosan kötődnek az egyes előadásokhoz, hogy azok ismerete (sőt, élménye) nélkül nem azonos értékűek a többi, általános vonatkozásokban meghatározó szöveggel, s ráadásul megbontják ezek amúgy is laza kohézióját. A könyv Kantor darabjainak megjelenését is igéri egy külön kötetben. Talán célszerűbb lett volna, hogy a hozzájuk kapcsolódó szövegek inkább ebbe a kötetbe kerüljenek. Kantor szövegei, nem túlzás azt mondani, művészetfilozófiai írások, amelyek egyetemessége a jelenkori színház- és képzőművészetre egyaránt kiterjed, s persze nem idegen a mai művészetelméletektől sem. Ez azonban az olvasó számára szigorú szerkezet és magyarázó segédszöveg nélkül jó esetben csak sejtés marad. Király Nina egyetlen nagy átfogó tanulmányt írt a színházi íráskor fejezetei elé. Talán egységesebb képet adna, ha a részfejezeteket — melyek Kantor egymásra épülő alkotói korszakainak szövegeit tartalmazzák — összekötő tanulmányok kapcsolnák egymáshoz, amelyek rávilágíthatnának az újabb és újabb alkotói stációk belső összefüggéseire. Különösen, hogy Kantor szövegek könyvei nem szerepelnek itt, amelyeken keresztül tettenérhető lennének a darabból darabba át- és átnövő, ismétlődő, de egyszersmind át is alakuló elemek (szereplők, szituációk, gépek). Látva a képmellékleteket, melyek jó minőségű reprodukcióját adják Kantor műveinek, sajnáljuk csak igazán, hogy a Párizsban megjelent több száz oldalas, színes Kantor-katalógus megjelenéséhez nálunk hiányoznak az anyagi források.

Kantor korai festményei és díszletei a konstruktivizmus jegyében születtek. Későbbi munkássága során azonban egyértelműen a dadaistákat tekintette elődeinek, miközben a már idézett *Kis kiáltványában* meg is különbözteti magát tőlük: míg az előbbiek vádolnak, Kantor vádlott, maga sem tudja mért. Csak a véletlenül múlik, hogy a vádlottak padjára kerülünk, vagy sem. Happeningjei a modernnel, halálszínháza a posztmodernnel rokonítják. Úgy tűnik, Kantor művészete a huszadik század művészeti irányzatainak foglalatát, s ahogy Király Nina írja egy korábbi tanulmányában, a huszonegyedik századi ember előhírnöke.

Kantor elmélete és gyakorlata az évtizedek során következetesen épült egymásra, szoros logikai kapcsolat figyelhető meg a legkorábbi festészeti, képzőművészeti tanulmányok és a legkésőbbi (a semmi színháza) szövegek, leírások között. Ezek

tanúsága szerint a létező megismerésétől a lét, a valóság művészi megalkotásáig vezet az út. Konkrétan ki nem dolgozott (s a szerkesztők által sem vázolt), de a szövegek összefüggésében meghúzódó rendszere a jelenkori színház egyedülálló elméletét képezheti. Ebben a kantori értelemben a színház konvencionális jelentése kitágított, nem a valóság megjelenítésének, hanem magának a művészi valóság létrehozásának eszköze, mint ahogy a festészet, a képzőművészet sem jelentheti a valóság megjelenítését, másolását. A műalkotásnak felszínre kell hoznia a tárgyak intim belső lényegét, amelyen keresztül a valóság műalkotássá válhat. Kantor színházelméleti írásai előzményekhez nyúlnak vissza és újonnan születő esztétikai értékeket előlegeznek. Talán nem túlzás az a megállapítás, hogy színházelméletének fő vonala hasonló jegyeket mutat a heideggeri filozófia alapvonaláival, mint az eszköz, kéznéllevőség, itt-lét, gond, halál, világteremtés, amelyekkel a későbbiekben Kantor terminusait vetjük össze.

Festőként és díszlettervezőként elsődleges és meghatározó élménye a tér, a mozgás és a többsíkúság. „Az emberi alak és tárgy hirtelen mozgásba lendült. A tér által. De nem belülről, expresszionista módon. Harcmező, melyet a tér ural.” Alkotásaihoz olyan tárgyakat keres, amelyek képesek a tér feszültségének folyamatos változását, a mozgását kifejezni. Ilyen az esernyő vagy a gyufaszálak, amelyek szétszóródva látszólag forma-nélküliek, de széthullásuk, mozgásuk nyomait lassanként mint vonalak őrzik meg. A térben elmozduló tárgyaknak múltja van, ha más nem, elmozdulásuk előző pillanata. „Nem láttam előre, hogy a tér fizikai törvényei magukban hordozzák az idő stigmáit. A félelem és a halál idejét.” — írta 1948-ban. Ezért olyan egykori használati tárgyakhoz fordult, amelyek elvesztett funkcióikkal múltjukat őrzik, de *dologiságukban*, anyagszerűségükben mint tárgyak (*dolgok*) léteznek a jelenben. Ilyen a lom, a szemet, a roncs. (Egy lebombázott híd összepréselt roncsait szemlélve Kantor egyébként a háború utáni esztétika lényegét sejtette meg. Háborús élményhez, egy bombatalálat érte szobához kötődik az *Odüsszeusz hazatérése*, a Sary Színházban bemutatott első darabja is.) Íme az *objet trouvé*, a talált tárgy, az eszköz, amely Heideggerrel szólva, lévén, hogy ember készítette, a pusztá dolog és a műalkotás között helyezkedik el. Amint elveszítette

eszközfunkcióját, vagyis olyan tárgy, ami már nem jó arra, amire való, akkor önmagában, önnön létében mutatkozik meg. A heideggeri terminus szerint megnyit egy világot, s mert képes erre, folyamatos közteslétben van, ahogy Kantor az *Emballage kiáltványában* írja, a szemétdomb és az öröklét között. Későbbi darabjaiban (Halott osztály, Wielopole) előszeretettel kreál ilyen talált tárgyakkal gépeket (szülőgép, bölcső, fényképezőgéppuska).

A tárgy lényegének felkutatása vezette el Kantort az emballage-hoz, a becsomagoláshoz. Becsomagolva a tárgyak teljesen érdekes nélküli

happeningjéhez, amelyben egy nem kevesebb mint tizennégy méter hosszú levél szerepelt, amit jó néhány ember cipelt.

A talált dolgok a népi hiedelmekben összekapcsolódnak a túlvilággal, a halállal. Eredeti funkciójukat tekintve halottak, s csak az emléke van meg korábbi használhatóságuknak, eszközlétüknek. „A művészetben az életet kizárólag az élet hiányával lehet érzékelteni, a halál szóltása útján a látszatok, az üresség, az üzenet hiánya segítségével.”

Az ember lezárt lényegét csak a halálban éri el. Addig amíg az ember él, folyamatosan jelen van,

sűrítik s hordozzák a dráma egészén belül. A bábok élő alakok hasonmásai tehát, de mint élettelenek, felruháztattak, ahogy Kantor mondja, *„csak az élet beteljesedése után birtokolható legmagasabb tudattal.”*

„Csak a halottak válnak észrevehetővé (az élők számára) a legmagasabb áron megvásárolt szuverenitással. Alakjukkal, mely élesen körvonalazott, majdnem cirkuszi.” A cirkusz, a vásári bódé nagyon fontos élmény számára. A művészeti ágak közül hasonló legalacsonyabb szintet képviselnek, mint a már említett talált tárgyak. Színháza, a Cricot is a lengyel 'to circ' (ez cirkusz) melynek kifejezés anagrammája, s a bábok, a vásári bódék elengedhetetlen szereplői. Ahogy Kantor írja, a legalacsonyabb rendű művészi formák. A manekenek (viaszfigurá-nak), mint a legalacsonyabb rendű realitás megjelenítőjének a halál-érzet közvetítőjévé és modellé kell válni az élő színész számára. A színházában szereplő bábok példaadók a színész számára. A színészek mozgása, gesztusaik ugyancsak az életteleniséget hordozzák. Nem mimelik, nem fejezik ki az érzéseket. Gesztusaik üresek, mechanikusak. Talált alakok. Létük a múlt, az emlékezés idejéhez kötött. Ez a kantori színház úgynevezett *reális ideje*: a múlttal kitágított jelen. A Halott osztályban, a halott gyerekkora emlékeznek vissza a valamikori osztálytársak, halott öregemberek, akik gyerekkori másukkal nyakukban haláltáncot járnak az egykori osztályterem padjai között. A visszaemlékezés létezik, itt és most ebben a pillanatban történik. Ha a színészek megjelenítenének, eljátszanának egy bizonyos iskolai szituációt, csak megidézése lenne valaminek, ami időben és térben korlátozott. A Halott osztály figurái azonban egész sorsukat, lezárt életüket képviselve ülnek vissza az iskolapadba. A lezárt élet visszafelé nézve totális jelentéssel bír. Senki sem hal meg itt és most, nem játsszák el a meghalást. Már halottak. A heideggeri értelemben vett autentikus múlt az ismétlés, visszaidézés történik ekkor, az autentikus jelenben, a pillanatban. A padok az emlékezet működtetéséhez kellene. A gépek (szülőgép, bölcső) élettelen automatizmusokkal leleplezik az élet fő mechanizmusait, s mint ilyenek egyszerre nevetségesek és félelmet keltenek bennünk, rádöbbenve mechanikus és mulandó anyaglényegünkre. Nem kevésbé félelmetes Kantor fényképezőgéppuskája a *Wielopole* c. darabban. Ez az eszköz gyilkos szerszám. Mint fényképezőgép megörökíti, emlékké teszi az élet, vagyis holtta. „A fény-

kép a halál jele. De egy sajátos jel. A kép — a mozdulatlanságba dermedt halott — tovább él. Kantor(...) e kettősség eredendő teatralitását fedezte fel, azt a sokkoló hatást, melyet az élet és a halál labilis határhelyzete vált ki az emberből, a nézőből.” -írja Jan Kott Kantor-esszéjét idézve Király Nina. A színpadon, ahogy halad előre a cselekvés az előadás még meg nem történtjébe, a jövőbe, úgy merülnek el a nézők és a szereplők a halál régióiban. A reális idő speciális fogalma szükségszerűen átértelmezi a tér, a reális hely fogalmát. Kantori értelemben ez csak az idővel együtt táguló hely lehet, vagyis a színház. Nem a rituális, a megszentelt, az eleve előadás létrehozására szánt színpad, hanem a hétköznapi élethez tartozó talált élethelyzet. (Például a *Ruhátár* c. előadás esetében, amely a tényleges ruhátárban zajlott.) A fikció a reális életbe lép be, azáltal, hogy nincs díszlet, nincs illusztrálva a hozzá illő közeggel. A színpadi alakok ebben a térben születnek a próbákon, s maga az előadás, a mű pedig a nézők szeme előtt születik. A darabok más lengyel szerzők alakjait veszik át, vagy korábbi előadások hősei bukkannak fel újra és újra. Az előadás folyamatos emlékezés, felidézés, ismétlés, amelyben Kantor is részt vesz. Ő nem a hátul meghúzódó, észrevétlen, rejtőzködő rendező. Jelen van a színházi alkotás reális idején és helyén, vagyis az előadásban. Kezdetben csak mint 'karmester' vezényelte az előadást. Később az előadás résztvevője lett, a semmi színházának főszereplője, mint saját emlékei résztvevője.

1990 májusában — ezúttal anyagi okok miatt — meghíusult Kantor színházának budapesti vendégjátéka. Kantor az év december 8.-án meghalt. A semmi és az öröklét színháza mint Kantor életműve halálával beteljesedett és lezárt. Márcsak az emlékekben, az archívum videofelvételein, a Cricotéka dokumentációjában, vagy mint ennek a könyvnek lapjain létezik tovább. Halálában is tovább élte a mítoszt. Tükör ez melynek láthatatlan határa meghosszabbítja a valóságot, s itt kezdődik a költészet ideje. Heidegger a művészet nyelvét széles értelemben nevezi költészetnek. Kantor valójában tehát költő, mindörökké.

„A tükör semmi. A tükör bábu. A tükör a legalacsonyabb rendű realitás. A tükör véletlen. A tükör talált tárgy. A tükör halál. A tükör emlékezés. A tükör végtelen...”



situációba kerülnek, mégpedig úgy, hogy a csomag (v. táska) elrejt, elbújtatja azokat. „Őcska táskák, spárgával átkötözött csomagok, borítékok, szatyrok, hátizsákok — a tárgyak hierarchiájának kezdettől szemétdombra ítélt legmélyebb bugyrai megsemmisülésük küszöbén, utolsó felvillanásként kinyilvánítják autonóm tárgyi létüket.” -írja Kantor.

Happeningjei is a tárgy használhatóságának, materiális vonzerejének lerombolására irányulnak. Le akarja leplezni a tárgyat, tetten akarja érni abban az állapotában, hogy csak színleg asszimilálódik az élethez. Ezért kivételes helynek tartotta a postát, ahol felfüggesztődnek a használhatóság létbeli törvényei, s talán éppen ez adta az ötletet később híressé vált levél

s noha mindegyre a halál felé tart, mégis mindig csak életében, jelenlétében, itt-létében (lásd Heideggernél) képes érzékelni önmagát. Önnön lezárt lényegét csak funkciójától, az élettől megfosztva, vagyis csak halálában lehetne érzékelni, akkor pedig már képtelen rá. Így az ember mindig csak a más, vagy Az ember halálát érzékelheti, önnön lényegét magamaga soha. Kantor halálszínháza talán épp a megtapasztalhatatlan lényeg érzékeléséhez visz közel. Megalkotta tehát a későbbi színházára olyanannyira jellemző manekeneket, bábokat, akik *ürességük*nél fogva képesek hordozni a dráma lezárt, halott lényegét. A dráma ugyanis a holtak világa, lévén, hogy a dráma fikció, a karakterek sorsukat magukba