



SZÁSZ EMESE

Tadeusz Kantor színházi poétikája*

1. rész: A tárgy mint „színész” – a színész mint „tárgy”

„Ha nem alkotott volna semmi mást, ő maga mint jelenség akkor is műalkotás volna”¹ – mondja Tadeusz Kantorról egyik kritikusja. Rendkívüli tudatossággal építette fel személyének és művészetének mítoszáát, ezért színházáról nem lehet úgy beszélni, hogy életét és azt a történelmi közeget, amelyben alkotott, be ne mutassuk.

Kantor 1915. április 6-án született Wielopolében. Édesapját, Marian Kantort az első világháború alatt az osztrák hadseregbe sorozták be, de a lengyel függetlenség kivívása és a háború vége után sem tért vissza családjához, csak közvetlenül a második világháború előtt. A németek elleni háborúban harcolva 1940-ben a hitleristák letartóztatták, majd az auschwitzi koncentrációs táborba szállították, ahol hamarosan meghalt. Az apa sokszínű alakja majd minden előadásban feltűnik, rajta keresztül személyesen beszél Kantor a háború tapasztalatáról.

Festőként indult, 1939-ben végzett a krakkói Akadémián. A náci megszállás alatt 1940-ben Krakóban azokkal a festőkkel, akikkel az Akadémián tanult – Krampe, Brzowski, Mikulski – megszervezte az illegális művészcsoportot és a

* Szász Emese egyetemi záró dolgozata megjelentetésének aktualitását az adja, hogy decemberi lapszámunkban kezdjük el közölni Tadeusz Kantor 1988-ban Milánóban tartott előadásorozatát *A színház elemi iskolája* címmel.

¹ Király Nina egy lengyel kritikust idéz az „*Ulyssesnek vissza kell térnie*” című írásában. In: *Tadeusz Kantor: Halálszínház. Írások a művészetéről és a színházról* (válogatta: Király Nina; szerkesztette: Beke László és Király Nina), Budapest – Szeged, MASZK – OSZMI, Prospero Könyvek I., 1994, 113.

Konspirációs színházat, melyben színre vitte Słowacki *Balladynáját* (1942) és Wyspiński darabját, az *Odüsszeusz visszatérését* (1944). 1955-ben Maria Jeremával közösen megalapította a krakkói CRICOT 2 Színházat és színre vitte S. I. Witkiewicz *Tintahal* című darabját, ami a lengyel színházi avantgárd emblemikus előadásává, „manifesztumává” vált. Életében ez után még nyolc előadást hozott létre a CRICOT 2 társulatával, ami nem kevés, ha meggondoljuk, hogy közben képzőművészként is aktív tevékenységet folytatott.

Előadásainak mindegyike egy-egy alkotói korszak összegzése, szintézisre törekvő mű, melyek végső formáját Kantor a színpadi térbe és időbe kivetített képek, emballage-ok, happeningek sorozatából alkotta meg. Második, Informel Színház-korszakának első bemutatója Witkiewicz *Egy kis udvarházban* című művének adaptációja 1961-ben. Ezt követi 1963-ban a Zéró Színház elnevezéssel fémjelzett korszak előadása, a szintén Witkiewicz-dráma, *Az őrült és az apáca*. Negyedik alkotói korszaka, az úgynevezett Happening-színház 1967-ben kezdődik, amikor megrendezi Witkiewicz *A vízityúk* című drámáját. Az ezt követő Lehetetlen Színház-korszakában még mindig Witkacynál marad, e korszak emblemikus előadása *A szépek és bestiák*. 1975-ben kezdődik híres Halálszínház-korszaka, amikor Krakóban, a Krzysztofory Galériában sor kerül a *Halott osztály* bemutatójára. A „halállal folytatott üzemek” útján halad tovább az 1979-es *Hol van már a tavalyi hó?* című cricotage-ban, valamint a *Wielopole, Wielopole* című rendezésében is, melyet 1981-től számos turné keretében játszanak. 1985-ben nürnbergi felkérésre megrendezi a *Vesszenek a művészek!* című előadást, amelynek lengyelországi bemutatójára 1986-ban kerül sor. 1987-ben születik *A szerelem és a halál gépezete* című produkció, amely a *Tintahal* újra-rendezett verziója. 1989-ben Milánóban és Nürnbergben kerül sor a művészi testamentumnak tekinthető *Soha többé nem térek ide vissza* bemutatójára. Utolsó előadását, a *Ma van a születésnapomat* 1989-ben kezdik próbálni, de ennek bemutatóját Kantor már nem éri meg, 1990-ben, a próbafolyamat közben bekövetkezett halála után csak 1991 januárjában kerül sor a posztumusz premierre. De Kantor nélkül az előadás működésképtelenné bizonyult, és a társulat így nemsokára feloszlott.



Jelenetkép a *Balladynából*, 1943, Archívum Jerzego Turowicza



Odüsszeusz visszatérése, 1944, kiállítási rekonstrukció



A Vízityúk jelenetfelvétele, Varsó, 1968 (fotó: Eustach Kossakowski)



Halott osztály, 1975, Krakkó, Krzysztofory Galéria (fotó: Maciej Sochor)



Jelenetkép a *Wielopole, Wielopole* című előadásból, 1981 (fotó: Maurizio Buscarino)



Jelenetkép a *Vesszenek a művészek!* című előadásból, 1986 (fotó: Maurizio Buscarino)



Soha többé nem térek ide vissza, 1988 (forrás: www.news.cricoteka.pl)

Kantor minden előadásában újrafogalmazta művészi hitvallását, ezt bizonyítják az alkotófolyamat közben írott manifesztumai, amelyekben saját életrajzát is folyton újraírja. Mieczysław Porebski így ír erről: „Állandóan javítja, kiegészíti, átdolgozza, antedatálja (szakmai önéletrajzát). Sohasem érzi, és nem is fogja úgy érezni, hogy elkészült vele. Kantor nem rendezi színházi értelemben ezt az életrajzot, újra meg újra átéli, felpróbálja, ízlelgeti. Életrajza nem mindig egyezik a tényekkel, és soha nem lesz befejezett alkotás.”²

A tárgy mint „színész”

„EMLÉKEZETÜNK legeldugottabb zugában, egy sötét sarokban ott meredezik néhány szegény ISKOLAI FAPAD...

a sokat forgatott KÖNYVEK lassacskán elporladnak...

két SAROKBAN, a táblára felrajzolt geometriai modellben a megszenvedett büntetések emléke...

*iskolai WC, a szabadság lehelete...*³ (kiemelés az eredetiben)

² Porebskit, a lengyel kritikust, teoretikust, művészettörténészt Nánay Fanni idézi *Megint Kantor* (Tadeusz Kantor. A képzelet enteriőrje) című írásában. In: *Balkon*, 2005. 07–08. http://www.balkon.hu/balkon05_07_08/08nanay.html

³ Tadeusz Kantor: *Halálszínház*, 170.

Tadeusz Kantor művészetében kezdettől fogva nagy jelentősége van az egyes színpadon elhelyezett tárgyaknak, rekvizitumoknak, amelyeket manifesztumaiban a „Legalacsonyabb rendű valóság” címkéjével lát el. Már 1961-ben, Witkiewicz *Egy kis udvarházban* című darabjában a szekrény alkotta a színpad terét, s mint egyetlen színpadon elhelyezett tárgy, tulajdonképpen „főszerepet játszott az ember titkainak és ügyeinek feltárásában”.⁴ Kantor e tőle idézett mondatban a színészre jellemző cselekvő igével illeti a tárgy színpadi létét: „főszerepet játszott”. Miben rejlik Kantor színházi poétikájában a tárgyak, színpadi rekvizitumok szerepe? Róla szólva meg szabad-e kockáztatni azt a kijelentést, hogy e tárgyak jelenléte nála legalább akkora hangsúlyt kap a színpadi események alakulásában, mint a színészeké?

Kantor művészetében a tárgyak felértékelődése is az *illúzió* és a *realitás* viszonyának radikális újragondolásához köthető. Denis Bablet-nek adott interjújából kiderül, hogy a művész 1943–44 táján fordult a *tárgy* keresése felé, akkor, amikor kiábrándult a „valóság megisméltésén” alapuló festészetből. Ugyanitt leszögezi, hogy a talált tárgyat, tehát a ready-made elvét saját leleményének tekinti, hiszen a dadaistákkal párhuzamosan, de tőlük függetlenül fedezte fel önmaga számára ezt a technikát. Szerinte az egyik döntő momentum a talált tárgyak műalkotássá válásában a kiemeléssel történő „lélekkel telítés” aktusa: „A művész személyisége az, amitől a szemetesláda mellett talált kerék megkapja az öröklét ígérését.”⁵ A másik döntő momentum a műalkotássá válás folyamatában a tárgy kommunikativitásától való megfosztása, nem rendeltetésszerű használata. Ebben az új szerepkörben pedig legjobban a *roncs*, a használaton kívül került tárgy funkcionál: „nincs nála kevésbé alkalmatlan dolog; mi több: múltja van. Tragikus. Funkciója csak az emlékezetben éled újjá”⁶ – írja Kantor a *Halott osztály* iskolai fapadjáról szólván. Kantor az idézett mondatban a tárgy múltba ágyazottságára és emlékezetben betöltött szerepére reflektál, amely rímél a Jan Assman által tanulmányozott tárgyi emlékezet működésmódjára: „A tér kelléke az Én-t övező, hozzá tartozó dologi világ is, mely az emberhez támaszként és önmaga hordozójaként tartozik. Ez a dologi világ is – eszközök, berendezések, helyiségek, ezek sajátos elrendezése, amelyek mind a *folytonosság* és az *állandóság képzetét keltik* – társadalmilag meghatározott: értékük, áruk és *státuszszimbólum* voltak *társadalmi tény*”⁷ (kiemelés – Sz. E.). Úgy tűnik, Kantor is él a tárgyak ilyen kettős meghatározottságával, amikor az emlékezés eszközüül a „legalacsonyabbrendű valóság” e tárgyait alkalmazza, melyek tanúsítják a múlt jelenvalóságát, ugyanakkor preparált, elhasznált voltak a lét végességével szembesít bennünket.⁸ Első konzekvenciaként tehát elmondható, hogy a tárgyakat a színpadi eseményekkel szemben betöltött

⁴ Tadeusz Kantor: Uo, 57.

⁵ Tadeusz Kantor színháza (Le Theatre de Tadeusz Kantor), Denis Bablet filmje, I. rész (05:00-10:00)

⁶ Tadeusz Kantor: *Megtévesztő fogalmak*. In.: *Halálszínház*, 182.

⁷ Jan Assman: *A kulturális emlékezet*, Atlantisz Könyvkiadó, 2013, 39.

⁸ „A preparált tárgyak kicsúszhattak a világot önkényesen beskatulyázó tudat ellenőrzése alól, s konvencionális gyakorlati jelentésüktől megfosztva kihívássá váltak, hiszen az élők számára mindig kihívást jelent, ha létük végességével szembesülnek” In: Tadeusz Kantor: *Halálszínház*, 170.

metonimikus viszony jellemzi, amennyiben önmagukban hordozzák a múltat, illetve a cselekmény kulminációs pontjait sűrítik magukba.

A tárgyak ez utóbbi, metonimikus szerepe erősödik fel a halálszínház következő állomását jelentő, 1980-tól datált *Wielopole, Wielopole* című előadásban, ahol Kantor saját gyermekkori emlékeit eleveníti meg „képzelete szegény szobácskájában”. „Egy asztal, egy kereszt, egy csontvázszerű ablak, egy pajta kapujára emlékeztető ajtó, egy forgó ágy és egy régi, roskatag szekrény.” A színpadkép illetően leírása már magában hordozza a színpadi események fabuláját. Ebben az előadásban a *Halott osztály* tárgyaihoz képest megnövekszik a megkomponáltság jelentősége: „Meg kell alkotnunk a HELY partitúráját, ami a hely cselekményéből, hangulatából, tulajdonságainak kisugárzásából és láthatóvá válásából tevődik össze. Így megszülethet a hely fabulája, s létrejöhet az előadás autonóm, valós alapanyaga”.⁹ Ezen kívül az „Emlékek kliséinek” metonimikus működésmódja is jól szemmel követhető ebben az előadásban, ahogyan például visszatér a *Halott osztályban* már megjelenő ablak. Ott „Az Ablak Mögött Álló Nő” attribútuma volt, és ebben a minőségében a halállal való érintkezésen alapuló viszonyt fejezte ki. Épp ez volt az a határ, „amely elválaszt minket a »másik oldalon« lévő »ismeretlen« világtól... a Haláltól.”¹⁰ A *Wielopole, Wielopoléban* már nem valamely szereplővel összenőve mutatkozik az ablak, ugyanakkor nem is egy díszlet részeként, hanem egy állványon állva, önálló létezőként. Itt is valamely végesség-fogalommal érintkezik ez a térelem Kantor gondolataiban: „Az ablakon túl a messzire futó utca, s a végén a rózsaszín, emeletes ház. E sarok mögött tűnt el anyám, ha hosszabb időre elutazott, (...) ez volt a VILÁG VÉGE.”¹¹

Krzysztof Pleśniarowicz szerint Kantor a színészekkel egyenrangú vetélytársává tette a tárgyakat, s szinte kizárólagos joggal ruházta fel őket a színpadi szituáció meghatározásában.¹² A tárgyaknak tulajdonított történetmondó szerep azonban nemcsak a színpad demiurgosának szelekciós tevékenységétől függ, hanem annak a nézőpontváltásnak is betudható, melyet Kantor már a *Halott osztályban*, de legteltesebben a *Wielopole, Wielopoléban* véghezvisz. A hatéves kori emlékeit idézi meg, ezzel egyidejűleg pedig a gyermeki tudatműködést teszi meg a színpadi történések szervező elvévé.¹³ Megkockáztathatjuk, hogy a Kantor által kiemelt elemek mellett a tárgyak fabularizációja is ennek a szemléletváltásnak köszönhető, figyelembe véve a bábantropológus Roland Schohn kijelentését: „A gyermeki animizmus tendenciája, hogy élő, intuíciókkal megajándékozott lénynek lássa a

⁹ Idézet Kantor magyarul meg nem jelent *Wielopole, Wielopole* c. írásából. Vö. Krzysztof Pleśniarowicz: *A halott emlékek gépezete*. Tadeusz Kantor halálszínháza, Budapest, OSZMI, 2007, 306.

¹⁰ Tadeusz Kantor: *A halott osztály alakjai*. In: *Halálszínház*, 210.

¹¹ Tadeusz Kantor: *Szoba a gyermekkorunkból*. Uo., 188.

¹² Krzysztof Pleśniarowicz i.m., 200–201.

¹³ „A gyermekkori emlékek rekonstrukciója csak azokat a pillanatokat, helyzeteket, »kliséket« tartalmazza majd, amelyeket a gyermek emlékezete megőriz, kiválogat a valóság tömegéből, s ez a választás rendkívül fontos (művészi), mert tévedhetetlenül rátalál az i g a z s á g r a.” Tadeusz Kantor: *A gyermek emlékezete*. In: *Halálszínház*, 190.



Anti-kiállítás, Krzysztofory Galéria, 1963
(fotó: Tadeusz Charnowski)

dolgokat. Kezdetben minden tárgy, mely aktivitást fejt ki, él.”¹⁴

Láttuk tehát, hogy a tárgyak metonimikus szerepük által átvehetik a drámai cselekvő szerepét, ez azonban a színész – tárgy viszonyt is alapvetően megváltoztatja.

„A színész testének és mozgásának igazolnia kell minden vonalat, formát, felületet a színpadon”¹⁵ – mondja Kantor. Ez pedig egyidejűleg azt is jelenti, hogy a színész tárgyhasználatával szemben itt elsődleges szerephez jut a tárgy színpadi léte, a hagyományos értelemben vett drámai konfliktus-

ról pedig a tárgyak fabulája és a színpad többi eleme közti „konfliktusra” tevődik át a hangsúly. Ez azonban már a tárgyak szimbolikus szerepéből is adódik.

Amikor Kantor olyan színpadi gépezeteket emel be, mint például a *Vízityúk* című előadásban az egérfogóra emlékeztető kíngőgép, *Az örült és az apácában* a székekből összeállított Aneantizációs gépezet, vagy a *Halott osztályban* a mechanikus bölcső, illetve a szülőgép, akkor teszi ezt egyrészt azért, hogy ezek a gépek így vagy úgy kiiktassák a színészi játékból a lelki folyamatot. Egyidejűleg azonban ezek a gépek a halált, illetve a halál/élet dialektikáját szimbolizálják. A székekből összeállított hatalmas, emberi alakot öltő Aneantizációs gépezet hatásmechanizmusa például egyenesen visszavezethető a bábok halállal való kapcsolatára. Roland Schohn megállapítja, hogy a bábót a halállal az a pszichoanalitikus tapasztalat is összeköti, amely a túl tökéletes automaták nyugtalanító idegenségéből fakad. „Egy gép, mely mímeli az életet; e szembeötlő tökéletesség, mely egyszerre fedi el és fel kapcsolatot a sötétség hatalmaival, a halál hidegségével és merevségével hat.”¹⁶ Abban, ahogyan a Kantor előadásában használt gépezetek teljesen elnyomják a színészek beszédét, nagyon konkrét módon és ugyanakkor szimbolikusan jelenik meg a létért folytatott permanens küzdelem. Ez az azonban már átvezet bennünket a színész tárgyszerű létmódjának kérdésköréhez.

A színész mint „tárgy”

Mindaz, ami az előzőekben a tárgy életre keltéséről elmondható volt, az érme másik oldala felől, az élő színész tárgyasulásaként is vizsgálható. Kantor vonzódását a bábhoz mint olyanhoz már az a tény is mutatja, hogy a Cricot 2 társulatának első,

¹⁴ Roland Schohn: *Mémoire de Psychiatrie in Marionnette et therapie* (1979), 42–61. ford.: Tömöry Márta (kézirat)

¹⁵ Tadeusz Kantor: *A színész játéka*. In: *Halálszínház*, 131.

¹⁶ Roland Schohn: *A báb és a halál*. In: i. m.

1955-ös előadását Witkacy *Tintagüles halála* című drámája alapján bábszínházi formában rendezte meg, amely drámához alkotópályája vége felé Kasselban egy nemzetközi csapattal újra hozzányúlt, és 1987-ben immáron *A szerelem és a halál gépezete* címmel, élő színészek bevonásával állította színre. Elmondható tehát, hogy színházi alkotópályáját ezek a különös metafizikával rendelkező színpadi lények keretezik. E két végpont között azonban a színész „tárgyasítása” több fázison ment keresztül.



A rabbi a végítélet harsonájával, Varsó, 1984
(fotó: Jerzy Borowski)

Kantor – lévén egyszerre képzőművész és színházi ember – folyamatosan a két művészeti ág határmezsgyéjén mozgott, így már az 1960-as években kibontakozó emballage-korszakában az a kérdés foglalkoztatta, hogy miképpen lehetne az embert a kép kétdimenziós valóságának részévé tenni. Később, Witkacy *Egy kis udvarházban* című rendezésében (1961) a már említett módon – egy szekrénybe zsúfolva – kerültek a színészek egy szintre a ruhák és zsákok anyagi világával. Kantor „happening” (*A vízityúk*, 1967) és „lehetetlen” színházi korszakában (*A szépek és bestiák*, 1972) is összekötötte a színészeket bizonyos valós tárgyakkal, amelyből olyan karakterek születtek, mint a Csodarabbi a Végítélet Harsonájával, a Zsákos Ember, a Hátán Deszkát Cipelő Nő, az Ember a Lábából Kinőtt Biciklikerekkel stb.

Ezek a tárgyak úgynevezett *protézis tárgyak*¹⁷ voltak, informel jelmezekként funkcionáltak, és elsődleges szerepet a színész térbeli megformálásában játszottak: „Nem látom akadályát annak, hogy művészi okokból szabadon formáljuk a színész alakját: nagyobb »kiterjesztést«, fokozott térbeliséget, mozgékonyt, változatos, meghatározott irányú feszültséget, szabad, de a darab céljait kiszolgáló elrendezést adjunk neki.”¹⁸ Másrészt e tárgyak által megvalósíthatóvá vált a Kantor által oly nagyra becsült színpadi véletlen ideája. A tárgyakkal egybenőtt színészek cselekvései – akiket a művész Bio-Objektnek nevezett – kívül estek a hagyományos színészi játék körén, mivel a színész csupán elindította, de teljes mértékben nem volt képes uralni a mozdulatokat. Ebből a kapcsolatból fakadtak a feszültségekkel és „meglepetésekkel” teli, élő színpadi situációk is. Kantor Bio-Objektjei tulajdonképpen az avantgárd abbéli törekvésének különleges megvalósulását jelentik, miszerint a színészt a színpadi valóság többi scenikai elemével egyenrangú szereplővé kell tenni. Ez a megoldás már a színész-egzisztencia színpadi halálát előlegezte meg, akkor is, ha Kantor nem kívánta az avantgárd más művészeivel,

¹⁷ A kifejezés Denis Bablet-től származik

¹⁸ Krzysztof Pleśniarowicz művének 198. oldalán idéz Kantor *Az én színházi ideám* című magyarul még nem jelent esszéjéből,

például Oscar Schlemmerrel, vagy a teoretikus Kleisttel és Craiggel ellentétben az élő színész kiiktatását.¹⁹

Kantor színházának unikális volta leginkább a *Halott osztály*ban érhető tetten, ahol az „Öregember-Diákokat” alakító szereplőket saját gyermekkori énjükkel mint manekenekkel kapcsolta össze.

A manekenek

„A Maneken mint a „LEGALACSONYABBRENDŰ REALITÁS” megjelenítése.

A MANEKEN mint a KIHÁGÁS létmódja.

A MANEKEN mint ÜRES tárgy.

ATRAPP, A HALÁL üzenete.

A színész modellje.”²⁰

Kantor *A halott osztály* manifesztumában ezekkel az attribútumokkal jellemzi báb-jait. Ez az öt definíció a színész tárgyiasulásának szempontjából és a színész/maneken viszonyát tekintve számunkra három elemzési irány és színháztudományi diszciplína felé mutat, figyelembe véve a manekenek színpadi működésmódját és a Kantorra ható színházi, kulturális előzményeket, amelyekre manifesztumaiban is reflektál. Ez a három elemzési szempont a következő:

– A maneken mint üres tárgy (képzőművészeti szempont)

– A maneken mint az átmeneti létmódot hordozó tárgy (antropológiai szempont)

– A maneken mint a nézés tárgyául szolgáló színész modellje (szemiológiai szempont)

Az avantgárd szellemében alkotó Kantornak művészi hitvallása volt a mindenkittől eltérő saját út keresése. 1967-ben újra feltámadt benne a „legalacsonyabbrendű valóság” eszménye, a legszegényebb tárgyak kifejezőerejébe vetett hit. A ma-



Kantor egy gyermek manekennel, 1980-as évek vége (fotó: D. Simpson)

¹⁹ „A színészi test kapcsolatot teremt a környezet elemeivel-tárgyaival, hangjaival. A mozgásnak ez az új tapasztalata szétmetszi a testet, a mozdulatok térelemekkel kapcsolódnak a látványban. Ezáltal a színész elveszíti élő voltát.” Vö. Ungvári Zrínyi Ildikó: *Tér-kép*. In: Korunk, 2009. Január

²⁰ Tadeusz Kantor: *Halálszínház*, 162.

nekeneket presztízsétől megfosztott tárgyakkal tekintette, amelyek mindig is a hivatalos kultúra perifériáján léteztek, a kőszínháztól távol, a vásári bódék közönsége előtt. Ebben a vonatkozásban Kantort éppen a maneken üres anyagsága érdekelte, az, hogy az élő embertől valójában csak a lélek-nélküliség különbözteti meg. Emiatt a manekent a színházban korábban csak látszatkeltésre használták, amelyet Kantor az „alacsonyabb rendű művészi formák”²¹ közé sorol, tehát az általa kívánatos esztétikai kategóriába illeszkedik. Az üres tárgy jelentősége egyfelől abban áll, hogy kikezdi a Szellemi Létezés kifejezésének igényét, melyet mindig is a művészet legfőbb céljának tekintettek.

A báb anyagsága iránti vonzalom másfelől abban áll, amit Kantor a századfordulón alkotó, szintén képzőművész indíttatású írótól, Bruno Schulz-tól vett át. Noha Schulz nem írt színpadi művet, az *Értekezés a próbabábukról* című novellasorozata számos színpadi előadást ihletett (*Maneknek*, 1981. Wrocław Opera; Francois Lazaro r.: *Magányosság*, 1988.; Teatr Janusza: *Az élet egy csoda*, 1992.²²). Ezek bábszínházi formában vagy bábokat alakító színészekkel próbálták színpadra vinni Schulz alapvetését, mely szerint „nincs halott anyag, a halottság csupán látszat, mely mögé az élet ismeretlen formái rejtőznek.”²³ Az először általa használt *maneken* fogalma mégis Kantor nyomán vált híressé. Schulz esszéisztikus novelláiban a családapa kísérletet tesz a próbabábuk életre keltésére: az isteni teremtetést szeretné megismételni az alacsonyabb emberi szférában, illetve erről szerzett tapasztalatait kívánja megosztani családjával és az olvasóval. „Híján van a kezdeményező képességnek, s egyúttal buján fogékony, nőiesen plasztikus, minden impulzust befogadó, törvényen kívüli területet alkot, mely kitárul minden sarlatánság és dilettantizmus előtt (...) Az anyag a legpasszívabb és legvédtelenebb lény a kozmoszban.”²⁴ – írja. Ezek azok a tulajdonságok a *Halott osztály*ban is, melyek által a maneken képes lesz a drámai cselekmény ellenében az anyaghoz kötöttséget és a testiséget a figyelem homlokterébe állítani.

Krzysztof Pleśniarowicz szerint Kantor a bábót vagy tárgyat és az embert összekapcsoló avantgárd művészekhez képest abban hozott újat, hogy a tárgy és a színész viszonyában nem a felcserélhetőséget, hanem a *behelyettesíthetőséget* tette meg kötelező szabálynak. Ennek megfelelően „egyszer az alanyi oldal, másszor a tárgyi oldal vált meghatározóvá, így pedig a »szellem és az anyag örök konfliktusa«”²⁵ jelent meg a színpadon. Az anyag és a szellem dialektikája egyébként nem csak a tárgy és a színész között, de a *Halott osztály* Witkiewicz-től vett szemelvényeiben a szöveg szintjén is megmutatkozik. Gondolok itt arra, ahogyan a történelmi-mitologikus tudat megjelenítésére szolgáló próbálkozásokban, tehát a szellemi örökség átadására szánt tanórán folytonosan a testiség aspektusa kerül előtérbe,

²¹ Uo. 163

²² Lásd Jan Ciechowicz – Halina Kasjamiuj: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, Gdynia, 1993.

²³ Bruno Schulz: *Értekezés a próbabábukról*. In: *Fahajas boltok* (ford. Kerényi Grécia), Budapest, Jelenkor Kiadó, 1998, 37.

²⁴ Uo. 37.

²⁵ Krzysztof Pleśniarowicz i. m. 200.

ami által az előadás humorforrását adó groteszk szituációk keletkeznek. Egyfelől a mitológiából vett toposzok („Kleopátra orra”, „világ köldöke”, „Akhilleusz sarka”) nyomán kerekednek ilyen szituációk: például a *sarok* szó extázisig történő ismételtgetése után a Nő Mechanikus Bölcsővel megharapja a magasba tartott lábat, és így kiált: „De miért csak a sarka, miért nem az egész lába?” Másfelől az ószövetségi idézetekben is a testiség dominál. Például az osztály azt a témát boncolgatja, hogy „Salamon király megszerete sok idegen asszonyt”, miközben az egyik színész lehúzza a nadrágját, és csupasz fenekét mutatja a nézők felé. Egyfajta bahtyini értelemben vett paródiának nevezhető ez: az egymástól legtávolabb eső minőségek összekapcsolása értelmezhető a halál „tetemre hívásaként”, a test halandóságán való felülemelkedés groteszk kísérleteként.

A manekenek nem csak az illúziókeltésre adott művészi reflexióként és az anyagi létmód érzékelhetővé tételével hatnak Kantor színházában, hanem ezekkel összefüggésben mindenekelőtt a túlvilág szférájának megjelenítéseként: „Színházamban a Manekenek erős HALÁL-érzetet és a Halottak szubsztanciáját közvetítő MODELLÉ kell válnia.”²⁶ A manekenek a Halálszínház két előadásában különböző viszonyba lépve a színészekkel, de mindig a halál szubsztanciáját magukra öltő lényekként jelennek meg. De miben áll a manekenek expresszivitása, ami által a halál hiteles színpadi megjelenítőivé válnak? És vajon kulturálisan kódolt tényezőként kezelhetjük-e lényükben azt, ami miatt az emlékezés lehetlensége jut érvényre általuk?

Morint idézve Roland Schohn világossá teszi, hogy minden halállal kapcsolatos ábrázolásnak a *képmás* a magja, amelyet azért hoznak létre, hogy a halott szelleme benne éljen tovább. Ennek az alteregónak ugyanakkor az is a szerepe, hogy általa az én – kivetítve önmagát – saját intimitásához közelebb kerüljön. A képmás, vagy esetünkben a szereplők képére formált báb tehát a halál tapasztalata révén segíti az önmegismerést. A manekeneknek ez az aspektusa nyilvánul meg abban, ahogyan az élő Öregemberek gyermekkori halott énjükön, a manekeneken kéri számon a be nem teljesült álmokat: „Saját önismeretük hiányában képesek lennének megtagadni, sőt megölni őket” – mondja Kantor a Denis Bablet-nek adott interjújában. Jól látszik ebben a viszonyban a bábok működésmódja, hiszen az Öregemberek éppen az önmaguk halott gyermekként megjelenő kivetülései láttán jutnak el a felismerésig, hogy az élet hasztalan körforgás. A *Wielopole, Wielopole* című előadásban Kantor megfordítja a *Halott osztályban* megjelenő élő-halott viszonyt, hiszen itt nem az életből a halál felé közelítenek, hanem a halálból térnek vissza a rokonok az emlékezés révén, hogy még egyszer újraéledjenek. Azonban csak gyanús kreatúrákat találhatnak az életben: így lesz az anya egy utcalány, a fotográfus megbecsült özvegye közönséges takarítónő, Kantor nagybátyja, Stasio bácsi pedig egy verklivel kolduló házaló stb.²⁷ A képmás torzító mivoltát is ellentétes irányú folyamattá teszi Kantor azzal, hogy a halált mint a platóni értelemben vett ideák

²⁶ Tadeusz Kantor: Uo. 163.

²⁷ Tadeusz Kantor: *Hiányzó kedveseink kölcsönzőhelye*. In: *Halálszínház*, 189.

világát viszi színre, amelyhez képest az alakok élő voltukban önmaguk paródiájává válnak. „Az emlékezet »kölcsonzott« figurákkal működik. Sötét, középszerű és gyanús kreatúrák ezek, akik arra várnak, hogy »igénybe vegyék« őket, akár egy bejárónőt.”²⁸ – írja ezekről az alakokról Kantor. S. Kofman szerint a lélek továbbélésére előhívott képmás láttán az énben egyfajta meghasonlás lesz úrrá, ahogyan elfojtja a halál bizonyosságának tudatát. Ebből a meghasonlásból, illetve a színlelés hamisságából születnek a képmás ördögi figurái, akik, hasonlóan Kantor rokonainak kölcsonzott alakjaihoz, az élet karikatúrái lesznek. „Mindig hordoznak valami csikorgót, valami grimaszt, halálos »gépies, művi« jegyet, gúnykacaj, elhúzott, ferde száj, rekedt hang – mindez egyszerre rokon és mégis nyugtalanítóan idegen, az élőben borzongást keltő.”²⁹ Az elfojtás színtere itt Kantor elméjének kivetülésében egyfajta tudatalatti területként meg is jelenik: a színpad hátulján elhelyezett ajtó mögül bukkannak elő ezek az alakok, majd Kantor rendre visszazárja őket oda. (Tudvalevő, hogy Kantor ismerte és több helyen fel is használta Freud pszichoanalitikus elméletének egyes elemeit). A *Wielopole* esetében tehát az elfojtás nem arra irányul, hogy kikerülje a halállal való szembenézést, hanem hogy uralni tudja az emlékezés lehetetlenségéből fakadó dühöt.

Kantor a halálból az életbe történő átmenet drámaiságát a Halálszínház koncepciójává tette, abban a meggyőződésben, hogy az „autentikus alkotás egyetlen lehetősége és értelme”³⁰ a lélek megmentésére tett, kérlelhetetlen halállal szembeni kísérletek megmutatása. „A színház olyan hely, amely – mint egy titkos gázlót – feltárja a »túloldalról« a mi életünkbe való »átmenet« nyomait.”³¹ – írja. A bábok ebben a koncepcióban tulajdonképpen eredeti kultikus funkciójukba állíttatnak vissza, hiszen, ahogyan Roland Schohn fogalmaz, „a báb minden civilizációban – vallásos keretben – közvetítő szerepet játszik a halottak vagy istenek és a halálfélelemtől gyötört emberek között”.³² Olyan szertartásokról is tudunk, amelyekben megtörténik a báb és a halál kölcsönös asszimilációja. Ukrajnában például létezik egy temetési szokás, amikor fiatal fiúk zsinórokat kötnek a halott tagjaihoz, és ezzel mozgatják a temetési ceremónia alatt. Az indonéziai Wayang előadásokat pedig szent szertartásként tartják számon, melynek során az élők kapcsolatba tudnak lépni a holtak szellemével, a „dalang” bábjátékos közvetítésével.³³ Schohn a bábok fokozatos profanizálódása nyomán azok művészi tárgyá válását a vallásból a művészetbe való funkcionális átmenet folyamataként írja le: „ahogyan a vallási tartalom elvékonyodott, ugyanolyan mértékben nőtt az esztétikai műgond, mintha a művészet vette volna át a vallás helyét ebben az egyenletben.”³⁴

²⁸ Uo.

²⁹ Roland Schohn fentebb megjelölt művében S. Kofmant idézi.

³⁰ Tadeusz Kantor: *A színház tényleges értelme*. In: *Halálszínház*, 192.

³¹ Uo. 193.

³² Roland Schohn: i. m.

³³ Uo.

³⁴ Uo.

A Kantor elődeként számon tartott Edward Gordon Craig tulajdonképpen a báboknak ezt a szakrális közvetítő szerepét akarta helyreállítani a színházban, amikor a nézői szemlélet tárgyává egyedül az „Isten képmására” teremtett mario-netteket akarta megtenni. Saját bábjait a teremtést dicsőítő ázsiai szertartások leszármazottjainak tartja, ahol hivatásuk eredetileg az, hogy a lét ujjongó ünnep-lésében és a halál előtti tisztelgésben az embert jelképezzék.³⁵ Míg azonban ez Craignél az élő színész eltávolításával valósult volna meg, Kantor fontosnak tartja az élő színészt ebben a konstrukcióban, hiszen, mint mondja, „csak a halottakkal szembesülve születhet meg (...) annak felismerése, hogy az élők alapvető sajátos-ságai csupán a köztük lévő különbségek hiányából adódhatnak.”³⁶ Tulajdonképpen profanizálja a bábokat, és a *memento mori* szerepével ruházza föl őket: annak tudatosítására hivatottak, hogy a halottak valaha olyanok voltak, mint ők, most pedig olyanok, amilyenekké egyszer az élők is válnak. Kantor színházában az élő és holt test viszonyának értelmezése az egyiptomi „Gisant-Typ” Élet-kerék Keleten általánosan elterjedt szokásához hasonlítható: a nemrég meghalt ember testét egy csontváz mellé fektették, majd a sort kiegészítették a foszló hullával és az élő ember különböző korú alakmásaival is, így érzékeltetve az élet és halál körforgását, illetve azt, hogy miképpen lesz az élő emberből csontváz.³⁷

Kantor ily módon a bábok színpadi használatában azt az újítást vitte véghez, hogy minden aspektusában helyreállította a báb eredeti közvetítő funkcióját, az élet és a túlvilág szférája közti átjárhatóságot. E tulajdonsága pedig alkalmassá teszi a manekenként funkcionáló bábót arra, hogy – Kantor színházi eszményeinek megfelelően – az előadásban átvegye a konvencionális színész mediális jellegű³⁸ testének szerepét.

Az előzőekből következően az élő és holt szubsztancia ellentétes pólusainak egymás mellé állítása a színészi játékra nézvést is lényeges következményekkel jár. Jan Kott Kantorról írva fontosnak tarja kiemelni, hogy ebben a színházban nem a manekenek életre keltése a cél, nem a holt anyag fellelkesítése, hanem az élő színészek azonosulása a halál esszenciáját hordozó manekenekkel: „Kantor színházában az élők a bábuk hasonmásai. Az élők a halottak hasonmásai, és ez talán a legfontosabb, amit Kantor mondani akart.”³⁹ Kantor szavaival élve „modellé válnak” a színész számára azáltal, hogy a halott mellett az élet sokkal inkább szem-betűnő lesz. „Mert az élővel való kontaktusunkban nem vesszük észre a másikban az *embert*, egyszerűen csak beszélgetünk vele”⁴⁰ – mondja Kantor. Az előadásnak azokon a pontjain, ahol az azonosulás a forma tekintetében megtörténik a lélek

³⁵ Edward Gordon Craig: *A színész és az übermarionett*. In: Színház XXVII. évf. 9. szám

³⁶ Tadeusz Kantor: *Rekapituláció*. In: *Halálszínház*, 165.

³⁷ Kozáky István: *Haláltáncok struktúrái*. In: *Mauzóleum*, Bölcsész Index Centrál Könyvek, Budapest, 1987, 223.

³⁸ „A színészi test performatív helyzetben egyidejűleg válik közvetítő testté és közleménnyé” – írja Ungvári Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába*, Marosvásárhely, 2006, 66.

³⁹ Jan Kott: *Az esszencia színháza*. In: *A lehetetlen színház vége*, OSZMI, Bp.1997, 476.

⁴⁰ *Interjú Ascher Tamással*. In: *Kultúra és közösség*, 1987/1. 36.

nélküli manekenekkel, Krzysztof Pleśniarowicz szerint „a színészek lemondanak a test létének színházi kettősségéről, s helyette a tiszta testiséget jelenítik meg.”⁴¹ Az ő meghatározását pontosíthatjuk a médiaelméletekkel foglalkozó Frank Biocca testmodellje alapján. Szerinte minden, virtuális környezetben részt vevő személyben három test van jelen. A színház esetére lefordítva ezek a színész *objektív teste* (amely mérhető, megfigyelhető); a színész *virtuális teste*, amely kívülről, látványként megkonstruált test, a testre ráírt üzenetek alkotják; valamint a *test-séma*, amely a színésznek a maga testéről alkotott belső reprezentációja.⁴² Abban a folyamatban, ahogyan a színészek asszimilálódni igyekeznek az üres maneken-tárgyakhoz, és amelyben az interpretálásra szoruló drámai cselekmény a zéróhoz közelít, kénytelenek lemondani a virtuális test hatalmáról. Drámai alakok híján nincs szükség a társadalmi, kulturális identitást biztosító jelek felöltésére, ellenben felerősödik a színész anyagi létmódja, tehát az objektív test-funkciója, illetve a színész belső test-sémája, önkontrollja.

Kantor mindezt az illúziókeltő játéktípussal szemben a „nemjátzás” („a színész saját alakját demonstrálja, amely az egyetlen valóság a színpadon”⁴³) és a „vegetáció” fogalmával jelöli. Utóbbi fogalom a színház egészét az élet/halál tétjének szintjére emeli. „A színészek az erejükkel takarékoskodva, a mozgást a minimumra korlátozva, érzelmeiket leplezve az élet-minimumra törekszenek. (...) Megfeszített figyelem. Annak tudata, hogy minden fokozott életmegnyilvánulás halállal fenyeget.”⁴⁴ Ezzel a játéktípussal, testhasználattal éri el Kantor, hogy a színész a halott szubsztancia interpretálására is alkalmas legyen, másrészt, hogy egy egységes, alapvetően képzőművészeti jellegű színpadi konstrukcióba illeszkedjen.

Ugyanakkor mintha ez a testhasználatra vonatkozó leírás a színész egzisztenciális helyzetére is utalna, arra a szélsőséges lelkiállapotra, ami nézői tekinteteknek kitett testének köszönhetően a színészt a kezdetek óta jellemzi. Kantor több helyen megfogalmazza ezt a szélsőséges állapotot: „a színész az ember közszemlére állított póre képmása”, „lemondott a méltóságról és a tekintélyről, kiállítatott a nevetés pellengérére, lebeg a szemétdomb és az örökkévalóság között”⁴⁵; vagy: „volt bátorsága szembenézni Sorsával és Rendeltetésével, s ha még hozzátesszük, hogy »SZEREPÉVEL«, már meg is kaptuk a SZÍNÉSZT”.⁴⁶ Kantor retorikájában tehát a színészi egzisztenciához a megaláztatás, ugyanakkor e szerep vállalásának bátorsága kapcsolódik kulcsfogalomként. Nem csak manifesztumaiban tér ki a színész helyzetére, hanem bizonyos színpadi szituációkkal is ezt tematizálja. Az 1986-ban, a milánói Színművészeti Akadémia diákjai számára tartott *A színház elemi iskolája* című előadásainak nyomtatott kiadványában olvasható az egyik előadás kiraga-

⁴¹ Krzysztof Pleśniarowicz: i. m. 248.

⁴² Ungvári Zrínyi Ildikó: i. m. 79.

⁴³ Tadeusz Kantor: *A nem-játzás*. In: *Halálszínház*, 150.

⁴⁴ Tadeusz Kantor: *Vegetáció. Takarékoskodás a mozdulatokkal és az érzelmekkel*. In: *Halálszínház*, 153.

⁴⁵ Tadeusz Kantor: *A színész társadalmi helyzete*. I. m. 144.

⁴⁶ Tadeusz Kantor: *Halálszínház*. I. m. 163.

dott jelenetének értelmezése. Ebben a jelenetben a színészek egyfajta áldozatként, a színpad pedig eme áldozat oltáraként funkcionál. „Nincs az az érzésünk, mintha azért mennének a színpadra, hogy előadjanak valamit. A Ministráns nyersen a színpadra lökdösi őket. Benne van ebben a színész egyfajta mélyebb értelmezése. A művész fájdalmas, de valóságos különbözősége.”⁴⁷ Bizonyos pillanatokban úgy tűnik, mintha Kantor az általa megkövetelt játéktípussal maga tűzné ki célul a színész társadalmi méltóságának leépítését, s maga tenné őt a nevetés tárgyává.

Krzysztof Pleśniarowicz írja, hogy a színészi játék alapelvét Kantornál a *dibuk*ról szóló zsidó legenda ihlette. A *dibuk* egy olyan testetlen emberi szellem, aki előzőleg elkövetett bűnei miatt képtelen megnyugodni, és arra lett kárhóztatva, hogy addig bolyongjon, amíg nem talál egy bűnt elkövető emberre, akinek testében végre megnyugvásra találhat.⁴⁸ Kantor színészei, azzal párhuzamosan, ahogyan a manekenekkel azonosulva üres testté válnak, kölcsönadják magukat a Kantor emlékezetéből előlépő fantomoknak. A nézők pedig mindebből annyit láthattak, hogy a színészek „idegen«, nyomorék nyelven beszélnek, ügyefogyott gesztusokkal szökdécselnek, és úgy viselkednek, mintha egy ismeretlen, ambivalens figura öltötte volna fel a testüket.”⁴⁹ Erről a jelenségről mondták azt, hogy Kantor zseniális pszichológus, aki könnyűszerrel tárta fel mindazt, amit a színész rejtegetni akart a világ elől. Mindez Kantor részéről egy autoreflexív elem, amellyel felerősíti a Rousseau óta ismeretes tudást, miszerint a színész teste a nézői tekintet rabja és irányítója, egyidejűleg azonban kikezdi azt a konvenciót, hogy „ez a test a befogadói közösség esztétikai előírásai alapján építi fel magát”.⁵⁰ Kantor manekenjei a *Halott osztály*ban mintha a „színészség” azon aspektusait is jelentenék, amelyekkel hagyományosan a színésznek meg kell küzdenie a színpadi szituációban. Azzal a hierarchiával, ami a nézőtéri fény leoltásával keletkezik a színész és a néző között, hogy tudniillik a színészi test látható, de ő maga nem lát. Azzal, ahogyan a színész kivettetett a színpadi térbe⁵¹, alávettet a szövegnek, és nem utolsó sorban a rendező akaratának. Mintha Kantor a színész mindezen terheit is megszemélyesítette volna a manekenek által, akiket nemcsak képletesen szólva, hanem konkrét fizikai valóságukban is cipelnek a színészek.

A *Halott osztály* kontextusában szemlélve: a színpadon álló művész helyzete olyan, mint a tanórán felelni kihívott diáké. A színpadi művésznek igazolnia kell magát „igazságos bírái”, a nézők előtt. „Elfelejtettem, én tudtam, tényleg tudtam, biztosíthatom Önöket, Hölgyeim és Uraim...”⁵² – mondja Kantor, jogosan önmagára (is) értve a dolgot, hiszen ez egy olyan színház, ahol akár szemtől szembe kérdőre lehet vonni a rendezőt, aki az ott ül a színpadon...

⁴⁷ Tadeusz Kantor: *A színház elemi iskolája* (ford.: Katona Imre), kézirat, 39.

⁴⁸ Lásd a *Dibuk* címszó <http://rostaeb-books.com/dibbuk.html>

⁴⁹ Krzysztof Pleśniarowicz: i. m. 211.

⁵⁰ Jákfalvi Magdolna: *A színész teste női test*. In: *Avantgárd – színház – politika*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006, 87.

⁵¹ Uo. 88–89.

⁵² Tadeusz Kantor: *Kis kiáltvány*. In: *Halálszínház*, 11.



Kantor az „alacsonyrendű valóság” tárgyai közt, Krakkó, 1960-as évek eleje (forrás: www.balkon.hu)



Rembrandt anatómiai leckéje, happening, Varsó, 1969 (fotó: Eustach Kossakowski)



Kantor a *Ma van a születésnapom* próbáján, Krakkó, 1990 (fotó: Bruno Wagner)



Kantor a *Halott osztály* padjában, Krakkó, 1988 (fotó: Włodzimierz Wasyluk)

Emese Szász: Tadeusz Kantor's Poetry of Theatre

Part 1: Object as "Actor" – Actor as "Object"

Emese Szász's paper was originally submitted as a thesis in teatrology at the University of Pannonia, Veszprém, in 2011. Surveying the work of the influential Polish artist, Tadeusz Kantor, the author mainly aims to present the different aspects of "becoming an object". In Part 1 she focuses on the pivotal point of Kantor's radically new artistic view, the relationship between the object and the person, with special attention to the archaic role of the puppet, that is Kantor's "Mannequin", which, similarly to the puppet, functions as a mediator on this stage by validating and representing *interpenetration* between the spheres of the living and the dead. (Part 2 is to be published in the next issue.)