

tünk – látja, még most is elfog az indulat, ha eszembe jut. Pedig, elhíheti, megszokhattuk volna már. Csak igen nehéz megszokni.

Gondolom, hogy nehéz. A románoknak is nehéz lehetett 40-ben, de Floricának nem volt nehéz együtt főzni velem akkor a rózsalekvárt. Nem mondta, hogy „bozgor”. És én sem éreztem magam betolakodónak őnálá. De egy kolléga mesélte, hogy 40-ben a román barátja azt mondta neki: „Mi most felmegyünk előletek a hegyekbe. De visszajövünk.”

Ugyancsak visszajöttek. Mi lehet az az átok, amiért nem tudjuk elviselni egymást? 1919-ben ők jöttek be, s mi semmiféle hegyekbe nem mehettünk fel előlük. És 1848-ban? Sokáig nem mertem kinyitni a Gracza második kötetét, nehogy véletlenül a romániai vérengzésekre nyissak rá. De Jókai ezt is megmagyarázta az „Egy az Isten”-ben: „A te bátyád megölte az én apámat, és az én bátyáim megölték a te bátyádat. És ez ezentúl így lesz mindig, mindig, mindig.”

Jaj, a kisbárány!

Krzysztof Pleśniarowicz

TADEUSZ KANTOR HALÁL-SZÍNHÁZA

Pálfalvi Lajos fordítása

Tadeusz Kantor „*misztifikációval és perverzióval teli hazardjátéknak*” nevezte saját művészi tevékenységét. „*Nem igaz – írta a Rembrandt-díj átvétele alkalmából közreadott KIS KIÁLTVÁNY-ban –, a művész nem rettenthetetlen hős és hódító, ahogy azt a konvencionális legenda tanítja. Higgyétek el nekem, a művész szegény ember, és védtelenség az osztályrésze, mert azt a sorsot választotta, hogy szembenéz a félelemmel...*”

Kantor maga helyezi az avantgárd művészt (aminek mindig is tartotta magát) köztes állapotba, az a célja, hogy „*helyreállítsa a kapcsolatot az ember és a valóság*” – a világ problémáit megoldani igyekvő *pozitív technokrata* magatartás és a világot megváltani akaró *próféta* küldetése között. Nem véletlenül választja ezt a sajátos helyet, amelyet a sokatmondó *között* névutóval jelöl. Hisz a művész nem old meg semmit (ez a technokratát kiszolgáló szakember feladata), nem vált meg senkit (ahogy a próféták ígérik). Csak tanúságot tesz és tudatosít. Rajta keresztül szólal meg – már nem a szépség, mint régebben, hanem a jelenkor nyugtalansága.

Bár veszélyérettől gyöttrődik és pironkodik e *szégyenletes* művészi procedúrák miatt, Witkacyhoz hasonlóan Kantor is megveti azt a művészsorsot, amely arra készíti az alkotót, hogy „*egész életében egy hideg padlásszobában dolgozzék*”. Mert nagyon jól tudja, hogy az *artiste maudit*-sorsot, a marginációt, a félelmet és megaláztatást választó kiátkozott művészt már rég felváltották a lázadás specialistái, ahogy a szürrealisták önma-

gukat meghatározták. Nyomukban pedig megjelentek a tömegkultúrával szövetkező szélhámosok, akik tisztában vannak azzal, hogy a történelembe való belépést lehetővé teheti a véletlen is, az időzítés és a színre lépés módja.

Ebben a véletlennel folytatott játékban a valódi művésznek is részt kell vennie, rá kell kényszerítenie magát másokra. Nyilván ezért követik a művészeti provokációkat és botrányokat (ilyen volt például némelyik happeningje) Kantor preparált művészi életrajzában a világban nagy visszhangot keltett, a sajtó és a televízió által megörökített összecsapások az egyes turnék szervezőivel és a *szállodai botrányok*. A pedáns kutatók minden nehézség nélkül kimutathatják a művész önkomentárjában a következetlenséget, figyelmenlenséget és misztifikációt. Bizonyos elemeket ő maga revindikál, kiemel a múltból, és megfelelő kontextusba helyez, másokat pedig a feledés mélyébe taszít.

Ez lett a sorsa az 1945-től 1962-ig tartó időszak szinte minden produkciójának. A több mint ötven előadásból Kantor évek múlva valójában csak hármat ismer el – García Lorca: *A CSODÁLATOS VARGÁNÉ* (Katowice, 1955); Ionesco: *AZ ORRSZARVÚ* (Krakkó, 1961); Massenet: *DON QUIJOTE* (Krakkó, 1962). Eltűnt néhány előadás a művész életrajzából (és az archívumból), amelyet egykor a *Cricot 2* jelzett. *A játékok Wikacnyal* elméleti modelljéhez a régi, *elfeledett* műsorgetvek sem illettek (Gombrowicz YVONNE, BURGUNDI HERCEGNŐ-jétől kezdve Cocteau-n és Ionescón át Majakovszkij GÓZFÜRDŐ-jéig), hosszú évekre *feledésbe* merült Witkiewicz VARGÁK című drámájának párizsi előadása (1971), amelyet a kritika nem értékelt kellőképpen.

A saját életrajzával folytatott dialógust Kantor a feledés és emlékezés, az állandó újjáértelmezés (elméleti munkái kulcsszavával: a *revindikáció*) folyamataként, az önmagával folytatott vita kényszereként fogja fel. E folyamatba az is beleillik, hogy évek múlva újrafogalmazza, újból meghatározza a régi elveket, és az is, hogy kijavítja, retusálja az előadásokról készült fényképeket, antedatálja rajzait és feljegyzéseit.

Kantor példája nyilvánvaló bizonyítéka annak, hogy nemcsak a mű, hanem a kortárs művész élete is egyfajta önkreáció. Az avantgárd művész életrajza – újra meg újra aktualizálva a kiállításokon, kiáltványokban, de még a nyilvános fellépéseken is – bizonyítékok sora, igazolja, hogy a mester történelmi küldetést teljesít a művészet fejlődésében. Mit számít, hogy ebben több a takuka (vagy legalábbis önmegtágadás), mint a rejtély, több az újjáértelmezésen alapuló rend kísértése, mint a bizonytalanság, s végül több a misztifikáció, mint a valódi meglepetés. Maga Kantor is beismerte egykor: „*Én nem látom ezt a vonalat, életművem folytonosságát, amit egyébként állandóan emlegetek. Igyekszem kialakítani, sőt megvédeni, de még most sem tudom, nem misztifikáció-e az egész...*”

Ez a művészi magatartás nem holmi gyanús megalomániából adódik. Kantor ugyanis úgy fogja fel a maga avantgárd küldetését, mint a *forma előli menekülés* kényszerét, mert a forma bezár és korlátoz. „*Végül az alkotási kényszer tragikus állapotában születő szabadság mindig konvencióvá alakul át*” – mondta az egyik interjúban. Az ő fogalomrendszerében a konvenció *halott forma*, mozdulatlanságot jelent, a művészet halálát. S mi lehetne nagyobb sértés az avantgárd művész számára, mint az, ha szemérvetik, hogy megrekedt egy szinten.

Nem lehet tehát egyértelműen meghatározni Kantor munkáit, nem helyezhető el az antiművészetet hirdető neoavantgardista irányzatban. Bár igen aktívan vett részt az ötvenes, hatvanas évekre oly jellemző *izmusok hajszájában* (ez a neoavantgárdon belül folytatott játszma diktálta az elveket vagy ötleteket, s ugyanez kényszerítette arra,

hogy elvesse őket), soha nem lépett ki a művészetből, soha nem akarta érvényteleníteni a hagyományt, soha nem mondott le a művész kivételes helyzetéről.

Kantor művészetének eredete az első avantgárd, vagy ahogy a művészettörténészek fogalmazzák, a *klasszikus* avantgárd időszakába nyúlik vissza. Az egykor forradalmi jelszavak rég sztereotípiákká alakultak, a történelmi tudat pedig nihilizmussal terhelt, ma már „*a pseudoavantgárd – mint Kantor írta – általános mozgásítása*” miatt a fejlődés és a haladás konstruktivista követelményét a dadaisták bohócgrimasza kíséri, az új területek elfoglalásának illúziója félelmet kelt és menekülésre késztet, a teremtés gesztusa destrukción alapul.

A történelemben való létezésért folytatott avantgárd harc a laikus számára annyit jelent, mint kilesni, átvenni és esetleg kijavítani azt, amit mások csinálnak vagy csináltak. Az avantgárd művészet (amely tehát igényli a szüntelen fejlődést) soha nem jeleníthető meg ténylegesen és végérvényesen, mert az a megsemmisítését jelentené. Örökös beteljesületlenségre ítéli önmagát, a hasonlóságok és különbségek módszeresen folytatott, de soha véget nem érő játékában létezik. Mert egyszerre akar megismételhetetlen lenni – és érthető mások kontextusában.

E folytonos játék mozgatóereje az első avantgárd *nagy utópiaja*: kísérlet a *physis* és a jelentés közti határ áttörésére, megismerni az igazságot a világról a világ jeleken és szimbólumokon alapuló interpretációjával folytatott vitában, leleplezni a művészet jelrendszerét a dolog és a szellem, a forma és jelentés elveszített egysége utáni vágyban.

E nagy utópiára alapozta Kantor a művészetét. Az avantgardizmus alaptételére építette fel műveit. Ebben rejlik e festő- és színházművész konzekvens fejlődése, aki oly szívesen cseréli a formákat, ki van téve a divat hatásainak, a művészet legaktuálisabb irányzatai csábításának. Bekapcsolódva a más művészekkel és a közönséggel folytatott *játékba*, Kantor a már létező formákhoz és művekhez való kapcsolódást, ezek másolását ajánlja. Mivel a művészetben – amint azt George Kubler megjegyezte – az újítás csak az ismétlés folyamatában lehetséges. De Kantort csak az olyan másolat érdekli, amely *elhasználja* a formát, lerövidíti létének idejét, kimeríti a forma által létrehozott lehetőségeket. Kialakítja hát módszerét, amellyel legyőzheti a formát, leleplezheti, mit rejt magában, mit igaz le és hamisít meg. A *kész* formát silány utánzattá fokozza le (nem pedig újraterelemi). Kantor felfogása szerint csak ez kínál esélyt a művészi felfedezésre, *a váratlan és a tudattalan felszabadítására* (az ilyen helyzeteket a művész „*kihágásnak, a rutintól való eltérésnek, az ismeretlenbe való vigyázatlan alámerülésnek*” nevezi).

Kantor tehát *kész* és elismert remekműveket másol, Dürertől AZ ORRSZARVÚ-t, Velázqueztól az INFÁNSNÓ-t, Rembrandttól AZ ANATÓMIAI LECKÉ-t, Goyától a MIKSA CSÁSZÁR KIVÉGZÉSÉ-t. Saját rajzain és képein pedig többször is kidolgoz egy-egy motívumot, elképzelést, nyugtalanító (vagy ingerlő) formát, s így, mint állítja, eljut az öntudatlan *felfedezésig*. A művészi tevékenység és kutatás ezért mindig számos esszét és elméleti kommentárt is eredményez, mivel verbálisan is megpróbálja megragadni a másolás folyamatában megvalósult változatokat.

Rembrandt AZ ANATÓMIAI LECKÉ-jét egyik happeningjén mintegy a mű formai és esztétikai dimenzióin kívül ragadta meg. Belépett Tulp doktor *kész szerepébe*, azzal a szándékkal, hogy a nyilvánosság előtt vizsgálja meg – nem az emberi szövetet és a belső szerveket, hanem az élő modell ollóval felvágott zsebének tartalmát (ott természetesen „*elfeledett tárgyak maradványai, szegyenletes hulladékok*” voltak). A TENGERI PANORÁMA-HAPPENING keretében hasonlóképp *jelenítette meg* Géricault festményét, A MEDÚZA TAJÁ-t.

Ez a sajátos *élásködés a művészetben* a neoavantgárd korszakában egyáltalán nem volt kivételes (pl. Rauschenberg is felhasználta *idézetei* sorozatában Velázquez műveit). Kantor számára azonban a másolás több a Giocondának bajuszt festő Duchamp gesztusa ismétlésénél. A gondolkodás útja: az ismétlés lehetővé teszi, hogy elkülönítsen és megragadjon valamit a káosz és a véletlen birodalmában. Ugyanígy a színészekkel folytatott munka, az új előadás elkészítése is kész forgatókönyv nélkül történik, egy helyzet, a színészek és tárgyak elrendeződésének sokszoros ismétlését jelenti. Sokáig tartó helyben járásra emlékeztet, ez egészen az új jelenet felfedezéséig tart, ekkor váratlanul megnyílnak a távlatok, majd kezdődik megint előlről a játék.

Kantor dialógusát az avantgárddal (és önmagával, a *szüntelen fejlődés* általa hirdetett imperativusa kontextusában) az *örök avantgardizmus* formulájában határozhatjuk meg: a jövőben olyan változások lehetségesek, amelyekhez a múlt már megadta a kulcsot. Eltérően a húszas évek utópiájától, nem az *elsőleges dolgok* létrehozásáról van szó, eltérően a *klasszicizmustól*, nem az ősminták felújítására törekedik. Azaz nem jellemző rá sem a hagyomány anarchista tagadása, sem a megtalált (és vállalt) örökség kultikus imádata.

Mi marad hát? *Egyidejűleg* fordul a jövő (fejlődés) és a múlt (ismétlés) felé. Út, amely a születéshez és a halálhoz is vezet. Egyik nyilatkozatában ezt így fogalmazta meg: jelen időbe helyezni a múltat, és egészen új módon operálni vele. A művészet idejének természetén való meditáció objektuma e művész számára a klisé, a fénykép – a már nem létező élet halott másolata volt. Nincs hát abban semmi különös – amint azt sokszor megírták róla, és maga a művész is sugallta –, hogy rajong Wyspiańskiért és a modernista századforduló szimbolizmusáért, hosszú évekig tartó *játékokkal* folytat Duchamp és Witkacy műveivel, egymást váltják életében a konstruktivizmus imádatának és tagadásának szakaszai.

De e felfogás szerint a másolás már nem kizárólag ismétlés az újítás lehetőségével, magában rejti az idő- és térbeli differenciálás, elmozdulás szándékát. Arra a jelenségre emlékeztet tehát, amelyet Jacques Derrida *différence*-nak nevezett, és a következőképp definiált: „mozgás, amellyel összhangban a nyelv vagy bármilyen más kód, más viszonyrendszer *történetileg* mint különbségek szövvénye kialakul”. A *différence* okozza, „hogy a jelentés mozgása csak akkor lehetséges, amikor minden jelen idejűnek mondott elem, ami csak feltűnik a jelen színpadán, valami önmagán kívülre vonatkozik, megőrzi önmagában a múlt elemének ismertetőjegyjét, és lehetővé teszi, hogy ez az ismertetőjegy elmozduljon és a jövő elemére vonatkozzék”. A *différence* önmagában kapcsolja össze az utalás, a jelen és a nyom filozófiai kérdéseit, lehetővé teszi, hogy megértsük – ne csak a filozófia nyelvét, hanem a művészet ellentétpárokra alapuló jelrendszerét is.

Ebben a helyzetben, amikor a művészet fejlődése az alkotó jellegű másolás procedúrától függ, a művész képzeletébe betolakodik az utánzóknak ezreinek lehangoló képe. Mind arra les, hogy azonnal sokszorosítsa minden tényleges felfedezést, amely így rögtön köztulajdonná válik, kanonizálják és reklámozzák (esetleg a művész részvételével) a tömegkommunikációs eszközök. „Az én avantgárd pályám – mondta Kantor – nemcsak az eljövendő változásokhoz vezet, hanem menekülés is a tolvajok elől.”

De hogy lehet megkülönböztetni a hamis avantgárdot, az utánzatot attól a művésztől, amelyet különböző *hatások* érnek, kész mintákhoz kötődik, de előreemozdítja a művészet fejlődését? Hogyan sorolhatók be e jelenségek a hierarchiába, hogyan osztályozhatók, amikor „a tudatlanság és tehetségtelenség pozíciót szerez a társadalomban – panaszkodott Kantor –, hatalomra kerülnek e silány minőségek képviselői, mint elnök-művészek,

rektor-művészek, igazgató-művészek”? Hogyan egyeztethető össze – ez Kantor személyes dilemmája – a hivatalos, állami presztízs terhe az igazi avantgardista szabadságába és függetlenségébe vetett hitével? Es végül hogyan őrizheti meg identitását e „misztifikációval és perverzióval teli hazárdjátékban”?

„Művészelem grafikailag labirintusként jeleníthető meg – mondta egykor Kantor a rá jellemző humorérzékkel –, s pontosan a kiüttlanság mutatja, hogy jó úton járunk.”

Kantor művészetének tehát szerves része az avantgardista elementáris személyiség. Más művészekkel vetélkedik, konfliktusba kerül a társadalommal, a hatalommal és az intézményekkel, végül vitázni kényszerül önmagával, hogy ne engedjen a konformizmus csábításának, ne érje be az eddigi felfedezésekkel, ne használja ki a már elért sikereket és presztízszt. Ez teszi lehetővé, hogy ez a professzor – aki nem tanít, nincsenek tanítványai, de akit utánzóik légiói követnek, aki egy (jogilag) nem létező színház igazgatója, akit a világ minden fesztiváljára meghívnak – megvalósítsa életében az utazás eszméjét, amelynek a célja elérhetetlen, bekapcsolja művészetét a manapság dekonstrukciónak nevezett irányzatba.

A *Cricot 2* színház történetét Kantor utazásként is meghatározta, az egymást követő Witkiewicz-előadásokat pedig állomásoknak nevezte. A TINTAHAL 1956-os előadását a schlemmeri *commedia dell'arte in abstracto* terminussal határozta meg. A KIS UDVARHÁZBAN bemutatását a kiáltványban *teatr informelnek*, AZ ÓRÜLT ÉS AZ APÁCA-t (1963) pedig *zéró színháznak* titulálta. A VÍZITYÚK-ot (1967) *happening-* vagy *eseményszínháznak* nevezte. A BÚBÁJOSOK ÉS MADÁRIJESZTÓK (1972) volt a *Lehetetlen Színház*, a HALOTT OSZTÁLY (az AGY TUMOROVICS idézeteivel, 1975) pedig a *Halál-Színház* manifesztációja.

Absztrakció, *informel* művészet, *happening* – e kifejezések a művészet akkoriban aktuális tendenciáihoz való kötődést mutatják. Kantornak azonban nem az volt a célja, hogy egyszerűen színházra alkalmazza az avantgárd képzőművészet ezen elveit, s így lehetősége nyíljon, legalábbis egy bizonyos időre, a kényelmes folytonosságra. *Állomásai* megismételhetetlen kísérletekként jöttek létre, hogy kijelöljék a színház határait az avantgárd művészetben kötelező permanens forradalom jegyében.

Állandóan változtatva és elvetve az elhasznált formákat, Kantor végül eljutott a *Halál-Színház* állomásáig. Ez pedig az egész ciklus őskézdetéhez, saját háborús élményeihez és a *Független Színházban* előadott ODÜSSZEUSZ HAZATÉRÉSÉ-hez való kötődést jelentette. A HALOTT OSZTÁLY ismétlései – WIELOPOLE, WIELOPOLE... (1980), TŰNJENEK EL A MŰVÉSZEK (1985), IDE SOHA NEM TÉREK VISSZA (1988) – már nem viselték újabb állomások neveit, témájuk pedig idővel a művész életrajza, képzelete és munkássága lett (ezért van, főleg az utolsó két előadásban, olyan sok önidézet).

Derrida, amikor a *différence* motívumáról írt Nietzschénél, felhívta a figyelmet „az örök visszatérésben újra meg újra megjelenő különbség és ismétlés azonosságára”. Tadeusz Kantor avantgárd művészetének labirintusa az ekképp felfogott Örök Visszatérés alakzata.

A Nagy Reform korszaka óta az európai színház fejlődése két radikális megoldás keretei közt történik, amelyet akkoriban az IGAZSÁG a KONVENCIÓ ellen vagy a STÍLUS a REALIZMUS ellen jelszavakba foglaltak. Az első jelszót a naturalisták és a szimbolisták hirdették (mást-mást értve igazságon és konvención egyaránt). A második a Reform utolsó, heroikus szakaszában, a XX. század első évtizedében uralkodott, amikor a színház *releatralizálását*, a konvencionális szükségességét hirdette Fuchs, Jevreinov és Copeau. A maga módján mindkét tendencia lemondott a színpad világának abszolúti-

zálásáról, az emberek közti *tiszta kapcsolat* helyett bevezették „*a kifejezhetelent és a kifejezést magát, a rejtett lelket és a tárgyatól már elidegenedett eszmét*”.

Az ellenkultúra korában hasonlóképp jelölték ki a színházi kísérletek horizontját. Megpróbálták feléleszteni a rítust, az *eszményi közösség* mítoszához való visszatérést hirdették, vagy bezárkóztak a társadalmi élet teatralitásába s annak leleplezésébe. Az elsődleges emberi szubsztanciát keresték (Grotowski, *Living Theatre*) vagy az embert mint *örök színhézt* mutatták be (*Bread and Puppet*, a strehleri *commedia dell'arte*). A színházi kísérletek egyre inkább belebonnyolódtak a modern ember pszichológiai definiálásába.

Tadeusz Kantor az abszolút, *autonóm színház* eszméjéhez való visszatérést javasolja. Előadásában sajátos *tudati redukció* volt kötelező (a színész tárggyrá, a tárgy pedig színésszé lett), a művész *énje*, tevékenysége azonban a jelentések *tiszta* forrása lett. A pszichologizmusról való lemondás, a művész tevékenységének abszolutizálása („*Tiszta teremtés – íme, ez vagyok én!*” – mondta nemrég) a modern színház *harmadik irányzatához* – a futuristák, dadaisták, konstruktivisták színpadi manifesztációjától a *happeningig* és a *performance-ig* – köti Kantort.

A színház művészet autonómiájának hangsúlyozására, a művész gesztusának privilegiálására hivatkozva Kantor a Nagy Reformátorok, Craig, Artaud, Schlemmer hagyományai folytatójának is tekinthető, de a *Cricot 2* alkotóját mintha kevésbé érdekelnék az esztétikai célok. A játéknak más tétje volt, rábízta magát az öntudatlan és véletlenszerű *felfedezésekre*, célja a megismerés volt. Kifelé forduló *énje* a dolgok transzcendens, nem pedig emberi értelmét kereste. Az értelem – a sartré-i felfogás szerint – a dolgok természetes minősége, amely a szemiológiai rendszeren kívül helyezkedik el.

Kantor ezen alapvető törekvései csak a halál-művészet fokán lettek teljesen érthetők. A művész az emberi világ hamis jelszerűségével folytatott vitát ekkor helyezte át a végső hallgatás határára.

„*A tartalmi kapcsolatok lazulása, a szabad történések szférájának*” létrehozása követelményeit a hatvanas évek elején, a *zéró színház* korában hirdette meg. De ez nemcsak divatos fogás volt, amely összhangban van az antiművészet anarchizmusával. E posztulátumát programmá emelt szándékként kell felfognunk: ahhoz akart eljutni, ami az érzékek által tárgyiasított tények között rejlik, és ami az *emberi értelmet* a dolgokra rákényszerítő intellektus számára elérhetetlen. Ennek azonban nem sok köze van a neoexpresszionizmushoz, amely a *lényeghez* akart eljutni. Kantor művészetének már akkor is az volt az elsődleges célja, hogy leleplezze a valóság feletti uralom egyetemes érzésének gyengeségét.

Céljai megvalósítása érdekében a művész a dadaista véletlenhez folyamodik, „*olyan állapothoz, amely létrehoz bizonyos rendszert az oksági szférán kívül*” – ahogy Jung felfogta, akire a dadaisták 1915-ben Zürichben hivatkoztak. Kantor számára a véletlen a *realitás* alapja, amelyet az intellektus nem tud megközelíteni, s egyben a művészi felfedezés módszere is, azon a meggyőződésen alapul, hogy „*a véletlenhez tudatosan kell eljutni*”.

Kantor dokumentációjában, az anyagfestészet időszakából fennmaradtak rajzok, amelyek, címüknek megfelelően „*Véletlent előidéző installációkat*” ábrázolnak. Például a művészt, amint ostorral fest vászonra, üvegre, vagy forgó henger felületét borítja festékekkel. Az *informel* festészet vagy az amerikai *action painting* jellegzetes szituációja. De a legérdekesebb mindkét projektben az volt, hogy a festő elrejtőzött a kamera elől. A

tettes és tevékenységének módja rejtve maradt, hogy a véletlen *installálható* legyen. Azaz: létezővé provokálhassa meghatározott helyen és időben.

Ugyanilyen *provokatívan* cselekedett Kantor az előadásain, amelyek tele voltak *meglepetésekkel* a nézők és a színészek számára (Kantor – minden előadás karmestere – éber jelenléte állandó beavatkozást jelentett a színpadi tevékenységbe). A HALOTT OSZTÁLY alkotója szerint a véletlen, még ha *installált* is, de hatékony, megingatja a konvenciót és a megszokást, szorosán kötődik a sokkhoz és a meglepetéshez. S létezhet-e az örök avantgardista művészete *megértésének* más módja? Hisz már az első avantgárd (s nyomában a *gesztus művészete* vagy a happening) is, „*a működésbe lépett véletlen és az előre megfontolt szándékkal való cselekvés közti nem antagonisztikus ellentétel*” hirdette. Ezért újítja fel újra meg újra és gyakran meg is valósítja színházában Kantor, „*az előre nem látható dolog*” eszméjét. Már a hitleri megszállás alatt, *Független Színházában* felfedte a véletlen nem illúziós mechanizmusát Slowacki BALLADYNA (1942) és Wyspiański ODÜSSZEUSZ HAZATÉRÉSE (1944) című drámájának előadásában.

„*Slowacki drámájának shakespeare-i szellemei és tündérei – írja Mieczysław Porębski Kantor előadásáról – nála absztrakt formákká válnak, felfednek minden mechanizmust, magyaráznak és megtagadnak minden konvenciót*” (maga Porębski is fellépett a BALLADYNÁ-ban mint kommentátor, *saját szavaival beszélgetett a közönséggel, megtörte a fikciót, magyarázta az előadás menetét és a rendezői koncepciót*). Ennek köszönhetően „*a színházi illúzió elveszíti varázsát, Wyspiański hazatérő Odüsszeusza pedig jól ismert, fáradt gyilkosként jelenik meg, a Wehrmacht katonaköpenyét és sisakját viseli (mikor Odüsszeusz – Tadeusz Brzozowski – a kérdésre fogta az újat, a hangszóróból géppisztoly ropogása hallatszott)*”.

1956, a Cricot 2 feltámasztása óta Kantor továbbfejlesztette az illúzió teremtésének és rombolásának eszméjét, a gyakorlatban próbálta ki (a festészet korabeli elveire hivatkozva) az *installált véletlen* mechanizmusát. A nézőket *redlís* helyen, ilyen lehetett például a Képzőművészek Kávéháza vagy „Krzysztoforok” pincéje (a Cricot 2 székelyei), programszerűen megfosztották „*a távolságtartás jogától, a felsőbbrendűség érzetétől, az ülkezés lehetőségétől*” és más kiváltságoktól, amelyeket a *normális színház* garantált számukra.

Az egyik résztvevő így emlékszik vissza Kantor egyik korai happeningjére: „*a nézők, lenyűgözve a hangok és tettek kavalkádjától, nem vették észre, hogy előadás közben két ember befalazta az ajtót. Kantor azt mondta, kiültalan helyzetbe kerültek. Egy idősebb és élénk hölgy méregbe gurult: – Engedjenek ki, kérem, színházjegyem van! Ma sem tudom – töprengett Janusz Roszko –, az a hölgy, a befalazott ajtó előtt, valódi volt vagy az előadás szereplője*”. Azokban az időkben Kantor szívesen használta ki a befogadóban elkerülhetetlenül létrejövő feszültséget a helyzet véletlenként vagy tervszerű, *installált véletlenként* való értelmezése között, szívesen törölte el a határt a színházi és az úgynevezett élet beavatkozásától provokált helyzet között.

A Cricot 2 egyik későbbi előadásában, amelyet a kiáltvány *Lehetetlen Színháznak* nevezett (BÚBÁJOSOK ÉS MADÁRJESZTŐK, 1972) a nézőket megfosztotta biztonságérzetüktől: rá voltak kényszerítve, hogy részt vegyenek az előadás előre meghatározott részeiben. Két ruhatáros, transzvesztita ikrek (a Janicki fivérek) erőszakkal vetkőztették a nézőket, akik a ruhatárcsapdán át jöhettek be, az előadás alatt pedig lökdösték őket, beléjük kötöttek, némelyiküket felelősségre vonták, másokat a színészek közé rángattak, végül egy kiválasztott csoportnak álszakállt, kalapot és kaftánt kellett felvennie, s az egyik színész vezetésével fel kellett lépniük, mint a *Mandelbaumok kórusa*. Az előadás szerkezetének az volt a funkciója, hogy „*bőrülte a propozíciók nagy sokaságát,*

hogy a néző úgy érezze, lehetetlen áttekintenie és értelmeznie az előadást a maga teljességében – a néző pozíciójából”. (Kantor akkoriban készült megírni A MŰVÉSZET MINT TERROR című kiáltványát.)

Ezeket a színházi kísérleteit – a drámát *zéró fokra redukálja*, a színészt és a tárgyat funkcionálisan azonosítja, a nézőt egészében véve értelmezhetetlen cselekménysorral zárja körül – a művész tudatos manipulációkként határozta meg, amelyek *mozgósítják a képzeletet*, megpróbálkoznak a *realitás elfoglalásával* – az illúzióteremtés és -rombolás által.

Mit jelent Kantor esztétikai rendszerében az a titokzatos *realitás*, amelyet szinte megszállottan helyez szembe a nemkívánatos, az igazi *avantgárd* művészet megismerő küldetését meghamisító *illúzióval*?

„A művészet – mondta – *számomra mindig a valóság reális és fiktív elemeinek találkozása, összekapcsolása, szembeállításása. A valóságban, amelyet nem kizárólag térbeli és fizikai kategóriákban értelmezek, bizonyos dolgok konkrétabbak, mások illuzórikusabbak, fiktívek. Egy adott pillanatban az egész addigi művészet illúzióvá vált. A happening korszakából átléptem a valóság területére, ahol bizonyos manipulációkat végzek a tárggyal, már a művészet formáján kívül. Ezek a szüntelen manipulációk és misztifikációk azért szükségesek, mert csak ezen a módon lehet mozgósítani a valóság igazi képének megpillantásához nélkülözhetetlen képzeletet.*”

Úgy tetszik, Kantor minden kötelezettség nélkül használ mindenféle terminológiát, így van ez az *illúzió* és a *realitás* esetében is. Hasztalan keresnénk a művész írásában a két fogalom pontos, logikus meghatározását. Az oly gyakori antinomikus kapcsolások nem esztétikai formulák, az ellentétpárokban való gondolkodás abból a kényszerből adódik, hogy ki kell jelölnie a határokat, amelyek között művészete *történik*. Antinomikus művészet ez, mint sok más jelenség mindkét avantgárd hagyatékában, amelyek például „*a vak véletlen és a művész gesztusának összeegyeztetésén*”, az önelemzéssel kísért idézeten (vagy másoláson) alapulnak.

Kantor ontológiai alaptételei elfogadása mellett művészetét nem lehet másként leírni, mint szüntelen ingadozást az igazságot meghamisító *illúzió* elől való menekülés (amely elől valójában lehetetlen menekülni) és az *ember és a realitás* közti végérvényesen elvesztett kapcsolat helyreállítása között (még ha a művészet lehetővé teszi is e kapcsolat helyreállítását, legfeljebb *pillanatnyi* lehet, nem időtálló).

Hasonlóképp kell értelmezni a Kantor által felállított ellentétpárokat: forma-anyag, tudat-tárgy és végül, halál-élet. „*A hazatérő Odüsszeusz* – írta – *precedense és prototípusa lett színházam minden későbbi alakjának. Nagyon sokan voltak. Sok darabból, műből léptek elő. A fikció látékáról. Mindegyik »halott« volt, mindegyik visszatért az élők világába, a mi világunkba, a jelen időbe. A halál-élet ellentétpár tökéletesen megfelel a fikció-reálitás ellentétpárnak.*”

Kantor önkomentárjában felcserélhetők tehát a következő antinómiák:

illúzió	realitás
forma	anyag
halál	élet
tudat	tárgy

Az ellentétek első tagjai a *semiasis* köréhez tartoznak (Kantor számára ez a hazugság és az ámitás szférája). Jellemző rájuk, hogy mozdulatlaná válnak, megoldást jelen-

tenek, egyértelművé egyszerűsíthetők. E felfogás szerint az *illúzió* szinte a megjelenítés és a reprezentáció ingardeni funkcióinak feleltethető meg: az előadás utal valamire, ami rajta *kívül* létezik, a színház utal valamire, ami nem színházi. A forma annyit jelent, mint belépni a szemantikai viszonyokba, értelmet adni az anyagnak, miként a halál funkciója is az, hogy értelmet adjon a létnek. A tudat pedig lehetővé teszi, hogy *elsajátítsuk* a fizikai dolgok titokzatos világát, és úrrá legyünk rajta.

Az ellentétek többi tagja azt reprezentálja, ami Kantor felfogása szerint a titok pecsétjével van megjelölve. Mégsem jelenti ez a szemantikai viszonyrendszerből való teljes szabadulást, inkább a *signifié* redukcióját a *signifiant* javára. A *realitás* tehát kibontakozik a jelentésből, rejtély, egyfajta kihívás vagy provokáció (nem a művész ötletei provokálják hát művészeite befogadóit, ő csak rámutat a *megismertelelt* területekre, amelyek elérhetetlenségé izgatja az intellektust).

A bal oldal látszólagos mozdulatlanúság, bekapcsol a fogalmak rendszerébe, *megrágad* valamit a természetes vagy művészi nyelv segítségével. A jobb oldal tökéletesen hozzáférhetetlen, *megrázó* hatású lehet, vagy legalábbis képes pillanatnyi meglepetést okozni.

Ez a mechanizmus Kantor talán legérdekesebb happeningjével érzékeltethető (TENGERI KONCERT, részlet a TENGERI PANORÁMA-HAPPENING-ből, 1967). A frakkba öltözött művész háttal állt a strandnak, egyedül, nem messze a parttól, egy elsüllyedt mentőcsónakon, és karmesteri gesztusokkal vezényelte a hullámok szimfóniáját. A koncert hallgatói fürdőruhában napoztak a sorba rakott nyugágyakon. A vakációs mitológiától uralt strandtól a tenger pusztá *realitása* felé fordultak, s ez tökéletesen érthető Kantor művészeite kontextusában. Roland Barthes írta: „*A tenger partján vagyok, a tenger nyilván nem hordoz semmiféle üzenetet. De mennyi szemiológiai anyag található a strandon! Kis zászlók, szlogenek, jelzések, táblák, ruhák – mind üzenetet hordoz, még a napbarnított bőr is.*”

Kantor mint Marcel Duchamp tanítványa szembenézett a művészet jelszerűségének problémájával. Az *életből vett* banális, hétköznapi, jelentéstől és értéktől megfosztott elemeket megpróbálta összekeverni azzal, ami a hagyomány szerint műtárgyi státust kapott, kiérdemelte, hogy elhelyezzék a *művészet rezervátumában* (galériában, gyűjteményben vagy múzeumban). Megszüntetni a művészet és az élet, az elmúlt és aktuális, fontos és jelentéktelen dolgok szférája közti különbséget – ez volt a nevezetes krakkói NÉPSZERŰ KIÁLLÍTÁS (1963) értelme. Maga a különbségek megszüntetése fontosabb volt, mint a nem művészeti szférából a művészetbe emelt tárgy kiválasztása. Hamar kiderült azonban, hogy ez a tevékenység egyáltalán nem számolta fel az *illúzió* problémáját. Épp ellenkezőleg. Határtalanná tágította a teret, amelyben az *illúzió* együtt él a realitással, az *illúziót* a realitás másolatává változtatták. „*Az illúzió mindenhol létrejön – mondta Kantor –, szüntelenül pusztítani kell, bár bizonyos idő után visszatér, sőt győzedelmeskedik.*”

„*Az illúzió másik világba, a költészet világába emeli a valóságot*” – jelentette ki váratlanul Kantor sokéves antiillúziós tevékenysége után. Ugyanakkor hozzátette, hogy a *realitással* végzett műveletek eredményeként létrejövő *illúzió* (ilyennel van dolgunk az ő színházában) nem azonos a szó szoros értelmében vett illúzióval, hanem inkább metafora, hangulat, szimbólum.

Kantor azonban a maga metaforikus halál-művészetében, meg korábban is, amikor a felszabadított valóság buzgó híve volt, és előszeretettel rombolta a szemantikai (be-

leértve a költői és szimbolikus) kapcsolatokat, tevékenysége lényegévé mindig a történés és megjelenítés, a megjelenített és a megjelenítő közt végzett manipulációt tette.

Különösen jól látható ez a *Cricot 2* előadásain, amelyek bonyolult folyamatok során jelentéssel ruházzák fel a dolgokat, majd érvénytelenítik őket. A szemantikai határokat úgy jelöli ki, hogy a tevékenység értelme felismerhető legyen (ez az avantgardista klaszszikus dilemmája: egyszerre akar új és érthető lenni). Kantor tehát megőrzi a szimbolikus funkciók nyomait. Hogy a destrukció, a deszemantizáció megvalósulhasson, a kündulópontban léteznie kell a struktúrának és e struktúra elnevezésének. A szétesés folyamatát pedig meg kell állítani a még érzhető egybetartozás szakaszában, hogy átválthasson önnön ellentétébe. És így tovább, és így tovább.

Kantor művészetének lenyűgöző paradoxona, hogy úgy érezzük, elemi, amorf jelenséggel van dolgunk, amely számtalan lehetőséggel operál, hat a képzeletre és az érzelmekre. De ez az érzés mindig együtt jár az integralitás, a rend és az összpontosítás benyomásával. Kantor nyelve, amely annyira idegesíti a teoretikusokat, valóban pontatlan, a küldetés pátoaszától és a bizonytalanság pózától telített, megkísérli a lehetetlent, leírni azt a tevékenységet, amely programszerűen érvényteleníti a jelentések *univerzumát*. Az örök avantgardista ugyanis nem mondhat le arról a hitéről, hogy képes racionalizálni tevékenységét és annak eredményeit, a nyelvvel folytatott vitájában kénytelen a nyelvhez folyamodni. Kettős misztifikáció kényszeríti erre: az *illúzióval* folytatott sziszifuszi játszmára ítéltetett művészetet képtelenség a világ *realitásához* közelíteni, a szemantikai műveletek, kommentárok és kiáltványok pedig nem képesek tükrözni a művész tevékenységének alapvető céljait.

Kantor folytonossága tagadások sorozata, az örök avantgardista létrehozta a lehetetlen művészet, a halál-művészet eszményét.

E kísérlet, amely a színházművészet megreformálását tűzte ki célul, a megjelenítés vagy reprezentáció *illuzórikus* volta ellen irányult, *realitással* akarta telíteni a *színházi* időt és teret. A művész és magyarázóik különbözőképp határozták meg magát a szándékot és a megvalósítás módjait is. Úgy tetszik, ezt az egész programot három lényeges pontra vezethetjük vissza

1. A reális hely színháza, a *színtér* kívül esik a hagyományos színpadon s a legtöbbször magán a színház épületén is: *szegény szoba* a háborús idők *Független Színházában*, *presszó* és *pinca* – ezek a *Cricot 2* első színhelyei, az előadás cselekménye játszódhat szekrényben, átrendezett ruhatárban vagy iskolai osztályban, de terveztek előadást pályaudvaron és mosodában is (ezenkívül Kantor egész *happeningsorozatában*, például a *TENGERI PANORÁMA-HAPPENING*-ben is kipróbálta ezt az elvet).

2. Azonosítja a színész és a tárgy funkcióit („a színész tárggyá lett, a tárgy színésszé”), azaz felemeli, a színésszel egyenlővé teszi a *reális* tárgyat (rekvizitumot, ruhát, színpadi gépezetet), és bevezeti az átélés pszichológiájától megfosztott, tárgyiasított színészi játékot. A színészek úgy mondták el szerepük szövegét, hogy annak nem volt semmi köze sem a belső motivációhoz, sem a színpadi tevékenységhez. A rendező úgy tervezte az előadás tárgyi világát, hogy *megfassa a színészeket a játék lehetőségétől*: szekrénybe, zsákok közé préselte őket (*teatr informel*), elnémította és kitolta őket a színpadról egy nagy robajjal mozgó, székekből összeállított, piramis alakú gépezettel (*zéró színház*), megpakolta őket zsákokkal és kabátokkal, mint a házalókat, *reális* tárgyakkal, *zsákokkal*, deszkával, ajtóval stb. kapcsolta össze őket (*happening- és lehetetlen színház*). Rádásul a rendező egész idő alatt a színészek között tartózkodott, különleges jogai alapján beavatkozott az előadás menetébe.

3. A drámát a *színpadi realitással azonos rangú fiktív realitás*nak, az irodalmi szöveg szerzőjét pedig a színpadijáték partnerének tekintette. Így két szinten zajlott az előadás, a (felmondott) dráma cselekménye és a színpadi tevékenység állandó konfliktusban volt, hogy szemléltesse a színház *autonómiáját*, amelyet céljukként tűztek ki. Az egyetlen partner, akivel Kantor a *Cricot 2* színházban e játékot folytatta, beleértve a HALOTT OSZTÁLY-t is, Stanisław Ignacy Witkiewicz volt.

Bronisław Baczko

KÉT HALÁL: A MARXÉ ÉS AZ ENGELSÉ

Ádám Péter fordítása

Nem, itt most nem arról lesz szó, hogy – ki tudja, hányadszor – ismét kivégezzük őket, jelképesen. Az ilyesmi amúgy sem megy ritkaságszámba, sokszor még a rituális halotti táncot is eljárák a hullák körül. Az efféle kivégzés manapság divatos sport, valóságos szafari, még ha nem is az embert, hanem a jelképet akarják életétől megfosztani. De hogyan hajthatnánk végre ezt a rituális gyilkosságot egyszerre Marxon és Engelsen? Hiszen csakis akkor volna értelme, hogyha egyetlen személy, a – természetesen nagybetűs – Apa a kiszemelt áldozat.

Az alábbiakban Marx és Engels fizikai halálával kívánunk foglalkozni, és nem egy halállal, hanem kettővel, hiszen mindegyiknek megvolt a magáé. Azt szeretnénk szemügyre venni, hogy miképpen fogadta Marx és miképpen Engels a halált, és hogy a hozzátartozók és barátok milyen temetkezési szertartással búcsúztak el tőlük.

Marx 1883. március 14-én hunyt el, hatvanöt esztendőskorában. Élete utolsó tizenöt hónapját kétszeresen is a halál jegyében töltötte: felesége, Jenny 1881. december 2-án hal meg, és Marx úgy érzi, neki sincsen sok hátra az életből. 1881 októberének közepén súlyos mellhártyagyulladás dönti ágyának, még a temetésre sem tud elmenni. Feleségének december 5-én adják meg a végüstettségét a londoni Highgate temetőben. Jenny Marxot egy családi kriptának szánt sírboltban helyezik örök nyugalomra. A gyászszertartáson kevesen vesznek részt, a sírbeszédet Engels mondja. Hogy ki választotta ki a temetőt meg a sírhelyet? Az információk hézagosak, mindössze annyi bizonyos, hogy nem is igen adódott más, mint a Highgate: ez volt az emigránsok, ha „gyan” nem a szegények temetője. Marxnak csak december közepén javul valamicskét az állapota. A Modena Villas 1-es szám alatti nagy ház valósággal kong az ürességtől. Már csak Hélène Demuth, a házvezetőnő lakik Marxszal egy fedél alatt. Két Marx lány, Jenny és Laura Franciaországban él, Eleanor pedig bent a városban. Marxot teljesen megnyomorította, fizikailag is és morálisan is, betegsége és a felesége halála. Dolgozni alig dolgozik. December 29-én a Wright-szigetre menekül a londoni köd elől, de csak három hétig marad itt, 1882. február 9-én orvosa tanácsára Algírba utazik. De hiába,