
bialoszewski színháza

KERÉNYI GRACIA

„...az avantgardizmus az elmosódott hagyományok újrafelfedezésén alapul... az avantgardnak nem egy új színház kitalálására kell törekednie, hanem a színház örök formáinak és elfeledett ideáljainak rekonstrukciójára, a legtisztább alakjukban...”

Ionesco

Varsó, 1968. június nyolcadika, illetve inkább már kilencedike, hajnali három vagy négy óra, Wiejska utca 9, Piotrowskiék lakása. A vendégsereg már széteszlett, de Miron Bialoszewski ilyenkor van a legjobb formában. Beültetem a hintaszékbe, kéznél van a magnó, sőt a kamera is, s faggatni kezdem: meséljen a színházáról. A disszertációmhoz gyűjtök anyagot, s nem is sejtem, hogy csak ebből fogok doktorálni, sőt: könyvet írok majd róla, Bialoszewski színházának monográfiáját, *A költészet eltáncolása* (Odtancowywanie poezji, Kraków, WL, 1973) címen.

„Bajos megmondani, hogy kezdődött — töprengett Miron. — Már rég gondoltam színházra, jóval ötvenöt előtt, és mert aligha számíthattunk azokban az időkben arra, hogy színpadra kerüljön valami, azért, hogy otthon csináljuk. De a lakásom nagyon szűk volt... egyszer aztán, épp ötvenötben, egyszer csak beállított Choinski, egy költő, Boguslaw Choinski, és azt mondta, hogy a Tarczynska utcában csinálunk színházat. Ládaszínházat. Ez márciusban volt, március végén vagy április elején. El is mentem oda és volt ott egy láda, nem nagy, a pincéből vitték föl, olyan gyümölcsös láda. Belakkozták feketére, hogy az lesz a színpad... Elég nagy szoba volt, alkóval, és az alkóban állt a láda. Magasan. Szemmagasságban vagy még magasabban. És akkor kezdtem különféle tárgyakat hozzámérezgetni, olyan cserépfurák voltak, a népművészeti boltból, pulykák, tyúkocskók, zománcosak, és azt hittem, hogy ha az ember odaállít valamit, valamilyen tárgyat, és mond valamin, az mulatságos lesz és akkor történni fog valami. És oda is állítottam, és mondtam egy

mondatot, és semmi, csak álltak ott tovább, és nem történt semmi. Így hát arra a következtetésre jutottam, hogy annak a valaminek mozognia kell, minél gyorsabban. Emlékszem, először az az ötlet merült föl, hogy valamilyen anyag, pöttyös vagy ilyesmi, és gyorsan cikázni vele, de megint csak nem jött ki belőle semmi, úgyhogy rájöttünk, hogy másfajta mozgás kell, és akkor Ludwik Heringnek támadt az az ötlete, hogy ujjakra csináljunk valamit. Hogy ujjak legyenek a hősök, mert épp ujjakhoz volt megfelelő méretű a láda. Ujjak mint ujjak és mint hősök, ahogy a *Viviszekcióban* van, mert annak az ujjakra írt darabnak, amikor megcsináltuk, *Viviszekció* volt a címe, hogy az ujjak ujjak legyenek és ugyanakkor doktorok is...

Bialoszewski színházának első bemutatója, a *Viviszekció*, 1955. június 4-én volt Varsóban, Lech Emfazy Stefanski Tarczynska utcai lakásában. „Az udvarban hátul balra, ötödik emelet. A falakat műsorok, fényképek, feliratok és képek borítják. Legbelül a színpad: a jelmezek és a kellékek mögötte és mellette, elrejtve. Vele szemközt, a nézők háta mögött, táblán olvasható a „napi jelszó”. Amikor én ott voltam, épp egy Przybos-idézet volt: »A költészet a lehető legtöbb képzetársítás előidézése a lehető legkevesebb szó segítségével« — emlékezik vissza Blonski. „Egy új művészet reménye, s a titokzatosság légköre is néha több mint száz nézőt vonzott a kicsiny szobába. Suttogva beszéltek, nem tudták, illik-e ebben a színházban tapsolni? Mintegy egy új dimenzióba léptek itt be, egy különleges világba...” — írta Oseka.

Bialoszewski színháza az új színházi törekvések első megnyilvánulása volt Lengyelországban az ötvenes években. A színház megújulása a nem hivatásos színművészetből indult ki: a diákszínházak szatirikus formába öntött éles társadalombírálattal léptek fel, Bialoszewski színháza viszont új művészi javaslatot hozott, az autonóm színház új típusát teremtette meg.

Miron Bialoszewski korunk egyik legjelentékenyebb lengyel költője. 1922-ben született, első s egyúttal válogatott verseskötetét 1956-ban adták ki; a tengődés és nélkülözés éveit színházában szólalt meg először. „A beszéléssel kezdődött minden, nem az írással” — hangoztatta, amikor az irodalom lényegéről kérdezték. A nyelv lexikális rétegében is drámát, vagy történetet látott: „A szavak átalakulásaiban, a nyelvtan töréseiben drámát látok röviden lejátszódni” — mondta. S amikor költészetének és színházának kapcsolatáról kellett nyilatkoznia: „Ez nem színre vitt költészet, hanem drámai szintézisek, melyekben a metafora a színpadon realizálódik”.

Tényleges színpad sose volt. A színház nyolc évig állt fenn, öt műsort mutatott be, kb. 300 előadása volt Varsóban és vidéken, kb. 14 000 főnyi nézőközönség előtt. Amíg a Tarczynska utcában játszott, három költő (Bialoszewski, Choinski, Stefanski) közös magánszínházához tartozott, azután a Mokotowska utcai *Hybrydy* diákklubban működött egy rövid ideig, végül 1958-tól, amikor Bialoszewski végre lakást kapott, itt voltak az előadások, a Dabrowski téren. Ekkor Külön Színháznak (Teatr Osobny) hívták. Utolsó bemutatója — a klasszikus műsor: Mickiewicz-, Slowacki-, Shakespeare- (Hamlet), Norwid- és Wyspianski-részletek — 1961. február 8-án volt, utolsó előadása 1963 nyarán. Kilenc év múlva, 1972-ben jelent meg lengyelül a színház „szerzői szövegeinek” teljes kiadása (Miron Bialoszewski: Teatr Osobny, Warszawa, PIW).

Hárman csinálták a színházat: Bialoszewski, Ludwik Hering és Ludmila Murawska. Egy Cocteau-idézet volt a jelmondatuk: „A színművészetben voltaképpen egy és ugyanaz az ember kellene, hogy a szerző, a díszlet- és jelmeztervező, zeneszerző, színész és táncos legyen. Ilyen sokoldalú titán nem létezik. Ezért azzal kell az egy embert helyettesíteni, ami a leginkább hasonlít hozzá: egy baráti közösséggel.”

Az ujjakra írt *Vivisekció* után hamarosan áttértek az „élő” színházra. A szövegeket mindig Bialoszewski írta, bár Hering ötleteit is felhasználta; ő dolgozta ki az előadás módját is, együtt „rendezték”, Heringtől származott a színpadterv és a jelmezek terve, kivitelezésük Hering és Murawska közös munkája volt, s mindhárman szerepeltek a darabokban, szükség szerint: a leggyakrabban Bialoszewski és Murawska játszott.

Bialoszewski színháza sajátos, a színház archaikus forrásaihoz visszanyúló ritmikára építette a színészi munkát, a mozgást, a szövegmondást és az éneklést. „Ne felejtsük el, az ötvenes években voltunk, ötvenötben — magyarázta Bialoszewski —, hogy akkor a színészek a színpadon a színházakban eléggé összevissza mozogtak, ritmus nélkül, és a beszédük se volt jó, szerintem, nem volt érdekes... Szóval az úgy kezdődött, hogy azt mondtam, úgynevezett nulla-állásból, nulla-arc kifejezésből indulunk ki. Vagyis úgy áll az ember, mintha egy kicsit vigyázállásban lenne, lazított izmokkal, leengedett karokkal, és akkor minden kézmozdulat, a legkisebb kézfölemelés is jelent már valamit. A nulla-arc kifejezés is az arcizmok fellazítását jelenti, olyan semmilyen arcot. És csak arra építeni azután annyit, amennyit kell. Igen. No és ugyanúgy a hangkezelés. Beszéd volt, vagy olyan félig beszéd, félig ének, vagy ének, de általában a ritmuson alapult, a hang fölemelésén és leeresztésén, és azután már attól függött, melyik darabban hogy...”

A színészi technika kidolgozásához megvolt Bialoszewskinak a maga privát „archaikus forrása” is: egy műkedvelő színelőadás a német megszállás éveiből, 1943-ból; a varsói felkelésről írt emlékirataiban (Miron Bialoszewski: *Napraforgók ünnepe*, Budapest, Kossuth, 1973) olvashatjuk:

„Bátortalanságomban, mintha fából lettem volna, úgy ültem mereven egész idő alatt, és úgy is beszéltem. Egy kollégám a titkos egyetemről (...) azt mondta, nagyon tetszett neki, ahogy csináltam. Megmondtam neki, mi volt az oka.

— „Nem számítt, nagyon szép volt.” (24—25. l.)

Bialoszewski színháza annak az „új színháznak” legfontosabb elemeit foglalta magában, amit a világ drámáirásában többek közt Ionesco és Beckett képvisel; megelőzte technikában Grotowski színház-laboratóriumát, dramaturgiában Mrożeket és Różewiczet. Nagyfokú sűrítés és tömörítés jellemezte, az alakok redukciója és polimorfózisa, a kellékek redukciója és hétköznapisága, a szöveg redukciója és transzpozíciói. Újítása éppúgy kapcsolódott a művészetten kívüli, mint a művészeti hagyományhoz; a gyermekkori emlékek és a régi, háború előtti Varsó légköre is újjáéledt az új Varsó modern bérkaszárnnyájának szobaszínpadán.

A tizenhárom bemutatott darab közül azok, melyeket maga Bialoszewski lírainak nevezett, a szorongás és a bekerítettség, a halálfélelem és az önáltató lelkesedés témáit variálják; egy másik csoport nyelvi játékokból teremt cselekményt, a szavakon és kifejezéseken végrehajtott

akciót transzponálja jelenetté, mozgássá, „drámává”. A színház ún. epikus darabjai közt van történelmi paródia és zsáner-szatíra, s ezek közé tartozik az *Osmedeusze* c. balladisztikus külvárosi opera is, mely a bérházudvarok vándormutatványosainak stílusát emeli (költői rangra: hol régi slágerek dallamára, hol újonnan szerzett melódiák kíséretében mutatja be a régi Varsó külvárosának jellegzetes figuráit, játszatja el velük a temető kapuja előtt a szerelem és halál tragikomédiáját. Az *Osmedeusze* előadása — Bialoszewski hangján — teljes egészében fennmaradt, magnetofonszalagon.

*

Az a három darab, amit itt magyarul olvashatunk, Bialoszewski színházának negyedik műsorában került színre, 1959. április 20-án. Ennek a „Hat darab” összefoglaló címmel szereplő műsornak a többitől eltérő története volt: a bemutató előtt néhány hónappal megjelent nyomtatásban a *Dialog* c. folyóiratban (a szerkesztőség ugyanis csak be nem mutatott darabokat közöl), s 1959 februárjában megjelent a vita is, mely a szerkesztőségben folyt le róluk, néhány meghívott kritikus és színházi szakember részvételével. Kiderül belőle, hogy 1958-ban még a lengyel „avantgard”-szakemberek se mindig találták meg a nem-verisztikus műalkotások értékeléséhez a kulcsot.

A hat darab közül a második az *Igenév*. A legtömörebb Bialoszewski-darabok egyike; előadása alig két percig tartott. Bialoszewski egyedül játszotta: fölváltva dugta be fejét az állófogasról lógó három drótkalapba. A személyek kialakításában nyilván szerepet játszott a Szentháromság dogmája: ugyanaz a hős, az Igenév, játszik három személyben, mint Bejövén, Kimenvén és Micsinálván. A szöveg nyelvi ötlete érintkezik a gyerekkori társasjátékok gondolatkörével is: mintegy „állapodjunk meg, hogy igenevekkel fogunk beszélni”. A darab, mint a „gramma” alcím is mutatja, a „grammatikai dramaturgia” képviselője; ún. tiszta akciót mutat be, nyelvi formulák és tényleges mozgás pozitívásával. A darab tartalmát röviden összefoglalhatjuk: a három Igenév-személy — aki voltaképpen egy — összevész, mert mindegyikük védi a saját kompetenciáját, s a másik kettő lépten-nyomon megsérti, ugyanis mindhárom személy szükségszerűen minden alkalommal bejön és kimegy, s a bejövés is, a kimenés is egyúttal „valamit csinálás” is, így hát mindegyikük minden pillanatban olyasmit csinál, ami tiltakozást vált ki a másik kettőnél (akik a saját, nevük által meghatározott kiváltságuknak tartják a szóban forgó cselekvést). Tehát a nyelvtani dramaturgia itt nem lexikai (mint a hat darab közül az elsőben), inkább a szemantika és a logika határterületén mozog: a szerző egy nyelvtani kategóriát választ témául, és három mozgás-igével személyesíti meg, de amikor a mozgás cselekvéssé válik, lehetetlenné teszi három külön személyre bontását, a cselekmény ellentmond a kiindulásnak, a darab alapötlete abszurd. (Az *Igenévet* egyébként Párizsban is előadták, franciául, Alan Kosko fordításában, 1967-ben, a Musée des Arts Modernes-ben.)

A *Kochné* — a hat darab közül a negyedik — „epikus” dráma, kritikusai szerint „csaknem realista”, a borzalmas, egyhangú és unalmas kórházi élet kitűnő satírája. Bialoszewski két teljesen különemű személyt szembesít; Kochné egyetlen groteszk vonással jellemzett satí-

rikus figura, a darab másik személye, a Kórház viszont szintetikus alak: egyesíti magában a kórház mint épület, a kórház mint intézmény és a benne levő személyek jellemző jegyeit, a portástól kezdve, aki kidobja a nem látogatási időben érkező vendégeket, egészen Koch úrig, illetve annak teteméig. Ez az egyesítés állandó változékonysággal ruhazza fel a Kórházat, aki egyébként, Kochnéval ellentétben, statikus figura: „belső tartalmai” elmondott ill. énekelt szövegeiből következnek. A szerző mindkét személy replikáit töredékekből, rövidítésekből állítja össze, — találoán állapította meg egyik kritikusa, Lapinski: „... a kórházi életnek olyan szó-összetevőit választja ki, melyek legjobban jellemzik a kórház érzelmi klímáját. A darab folyamán ezek a szó- ill. hangzócsoportok egyre rövidebbek lesznek, s megvalósul a közismert paradoxon: annál nagyobb a művészi igazság szuggesztív ereje, minél kisebb a hasonlóság az alapanyaghoz, a mű keletkezését előidéző kiindulópontoz. Ez egyaránt vonatkozik a cselekményre és a nyelvre.”

A Kochné megírásához Bialoszewski kórházi tapasztalata volt a kiindulópont: hosszabb időt töltött az otwocki tudószanatóriumban. Kochné (Murawska, konttyal, befőttes üveggel és levesmerő kanállal) meg akarja látogatni és etetni a férjét, Koch urat, a kórházban, de a Kórház (Bialoszewski, kórházi padló-perspektívás ornátusban) a saját dolgaival van elfoglalva, ezért közömbösen és könyörtelenül hajtogatja a hivatali közhelyeket parodizáló tautológiát: „látogatás csütörtökön kivéve szerdát”. Kochné mindig újból visszatér, csönget, kéredezkedik, makacsul és türelmesen, s az eredmény mindig negatív, csupán a tempó gyorsul és a replikák rövidülnek, egészen az utolsó pillanatig, amikor a két szereplő közti ellentét — mely két sosem találkozó párhuzamoséhoz hasonló — drámaian és meglepetésszerűen oldódik fel.

A Kochné szerkezete a statikus helyzet és a keringő mozgás, a dialógusok és a monológok váltakozására épül fel. A Kórház és Kochné hat, egyre rövidülő dialógusa közé a Kórház hat, a kórházi élet légkörét szatirikus tömörséggel érzékeltető, ugyancsak egyre sűrítettebb és groteszkebb monológja ékelődik. Az ötödik dialógus már csak két replikából áll: „dr szrd kompt tólhoz kochkoch kivszdát” — „maszrkivvszdát” a Kórház ötödik monológja már a két refrént és a hét napjainak felsorolását is lerövidíti: „csütnégytöt tig lfgás mfp »előbbleszkénrómpá« paa jobbanjobban! »ring nővérk egedet«”; a hatodik dialógust Kochné rövid replikája helyettesíti, melyben a csöngetés „dr” rövidítése a Koch névhez tapadva a híres orvos, a TBC baktérium felfedezőjének nevét idézi: „dr Koch — Koch kompt csütrtkivszrd”, s a Kórház már ügyet se vetve rá, intonálja hatodik monológját: „csnégytöt tig mfp római-páápa jobbanjobban ringass nővérke a betegee”, — ekkor azonban, a szó közepén, bekövetkezik a váratlan fordulat: a Kórház pacienssé alakul át. Először ki kell vetköznie kórház-mivoltából, ezért „fejét lehajtva, ledobja magáról az ornátust”, ezután hirtelen megváltozik a kellek funkciója: az ornátusból padló lesz, s Kochné ezen fut oda a Kórházhoz. Közéledik ugyanis a beteljesülés, kérése teljesítésének pillanata, a feszültség maximumra fokozódik: megláthatja végre Koch urat — de már holtan. A Kórház „Koch úr alakjában összeszedi magát, kiegyenesedik merev halottá, már kész koporsói papír-kézeloekben, fekete, kész koporsói zakócskában, ravatalosan függőlegesen a hátsó falhoz támaszkodók, megdermed” — azt hinné az ember, ez a végső drámai meg-

oldás, de nem, egy megrázóan tragikomikus, cselekvő drámai effektusba fut ki a darab: Kochné a maga kompót-rögeszsméjétől megszállottan csak azt látja, hogy végre elérte, amit akart, ezért „odafut a padlón Koch úrhoz, a leveseskanállal eteti”. Koch úr „nem veszi magához az ételt”, hisz már halott, de Kochné „nem veszi ezt tudomásul, tovább eteti”, a sokáig várt kielégülés végre megindított mechanizmusának engedelmeskedve, s mintegy megragadva az utolsó mentődeszkat, hogy leplezze saját maga előtt a tragikus és megmásíthatatlan valóságot: „újra meg újra fölemeli a kanalat a kompóttal, még egyszer, és még egyszer, és még egyszer...” Így hát Kochné, a nevetséges leveseskanálával meg a kompótjával, a tragikus hősnők, Élektrák és holt csecsemőiket ringató Ráchelek családjához csatlakozik.

Bialoszewski a *Kochnéban* a végsőkig kihasználta a beszéd felgyorsításában rejlő lehetőségeket: csupán látszólag értelmetlen mássalhangzó-csoportok maradtak a szövegből, de ezek az előző replikák teljes szóalakjainak jelentését idézték fel. A dramaturgiai módszer itt is nyelvi, bár nem nyelvtani, s nagyon is „kommunikatív” epikus anyaggal dolgozik. Hasonlóképp világos a *Kochné* után következő, ugyancsak anekdotikus jellegű szatíra, a *Paróka avagy Európa sógora* jelzésrendszere.

Ennek a darabnak is két szereplője van, s itt is az egyik konkrét, a másik tágabb fogalmat személyesít meg, csak épp fordítva, mint a *Kochnéban*: a férfi a konkrét Sógor (Bialoszewskij), a nőalak a megszemélyesített Európa (Murawska). Csakhogy ez az Európa egyúttal konkrét személy is: a Sógornő, aki „valahol Európában” él, s ezért mintegy mitikus légkör veszi körül. Tehát itt is két különböző világ találkozik össze, s ugyancsak egy látogatás alkalmából: a Sógornő valamelyik nyugati országból érkezik látogatóba Lengyelországba, a Sógor által képviselt rokonaihoz. Az efféle látogatások napirenden voltak 1956 után, a darab anekdotikus magvát Bialoszewski a barátai elbeszéléséből vehette. A találkozások rendszerint kudarcba fulladtak: a kölcsönös lelkes üdvözlések és a közös emlékek felidézése után, miután a „szegény rokon” kellőképpen megcsodálta a vendég „európai” eleganciáját is, nem volt egymás számára több mondanivalójuk. Egyetlen közös indulatuk a rettegés a fenyegető atomháborútól, ez a félelem a nyárspolgároknál hisztériában nyilvánul meg: egy képzelt légy és konkrét dobozok segítségével érzékelteti ezt Bialoszewski. A rettegés tragikomikus megjelenítése közelebb viszi a *Parókát* a groteszk játék műfajához.

Bialoszewski természetesen a *Parókában* is rövidítésekkel, a tempó és a hangnem változásaival operál; de nem a szavakat redukálja hangzócsoportokra, hanem a tartalmatlan mondatok csökkennek laza szavakká, majd teljes csenddé, — a ritmusváltozások pedig a rugómozgás törvényei szerint hullámanak át a darabon. A lelkesedés tetőfokán kezdődik, azután lassan lehalkul és lassul a tempó, ahogy a beszélőkön úrrá lesz az álmoság és az unalom; az apatikus csendből a cselekvés — a parókák átnyújtása, fel- és levétele — rázza föl őket, s minél sebésebb, annál kevésbé van szükség szavakra, a darab végén azonban a mozgás sebessége is lelassul, az álmoság mindent legyőz. Ez persze csak általános szkéma, a hullámmás kisebb, emelkedő és eső fázisokra oszlik, s ezt érzékelteti a szereplők mozgása is, föl- és leszállásuk szintről szintre, a nagyobb bútor, a kisebb bútor és a padló szintje közt. Bialo-

szewski a *Parókában* további vizuális és asszociatív elemekkel gazdagítja színházát, s a rugósnyakú Sógor és a csupavarrat-Európa tizenöt perces párjelenetében a rugómozgás dramaturgiáját valósítja meg.

„A valóság művész”, „a művészet mindenevő” — szereti hangoztatni Bialoszewski. A varsói felkelésről írt emlékiratainak megjelenése után költészetének elemzői meglepetten fedezték fel szürrealisztikus vízióinak nagyon is reális valósággyökereit. Hogy az emlékekből és a tapasztalatokból mi kerül be és hogyan kerül be a műalkotásba, az az alkotó-egyéységtől függ, de épp ez a *mi és hogyan* teszi a művészt és művét önmagává, mindenkitől és mindentől különbözővé. Bialoszewski esetében épp a *Parókából* hozhatunk erre jó példát:

„SÓGOR (föltartott ujjával repülőgép-légiriadósan röpdül) bzzzzz

EUROPA megkezdődött adjuk meg magunkat

(riadalom, a kisebb bútorra bújik fel)

SÓGOR (riadalom, a padlóra bújik le) adjuk meg magunkat

EUROPA adjuk meg magunkat

SÓGOR adjuk meg magunkat

EUROPA (türelmét veszve, abbahagyja az elbújást) no adjuk meg magunkat

SÓGOR (szimmetrikusan) no adjuk meg magunkat

(Szégyenkezni kezdenek, de felülről dobozok kezdenek hullani)”

S a varsói felkelésről írt emlékirataiban ezt olvassuk (*Napraforgók ünnepe*, 108—109. l.):

„Ludwik a könnypotyogtató nevetésig elérzékenyülve meséli 1939-ről, a bombázásról, pokolról, zsúfoltságról, amikor már nem lehetett kibírni, hogy akkor, miközben a bombák

vju

vjuuu

vjuuuuu

az asszonyok hirtelen kiabálni kezdenek, legelőbb az egyik, a batyuin ülve sütötte ki, hogy

— adjuk meg magunkat

a többiek is

— adjuk meg magunkat

és az egész óvóhely

— igen, igen! adjuk meg magunkat

de hiába, semmi, csak

vjuuu

vjuuu

vjuuu

akkor az asszonyok, a tömeg, az óvóhely tovább

— no, adjuk meg magunkat —”

Az *Igenév*, a *Kochné* és a *Paróka avagy Európa sógora* magyar fordításban Halász Péter és együttese szabad feldolgozásában egyszer került előadásra, 1973. március 9-én, a budapesti Lengyel Kultúrában.