

**Doktori PhD értekezés**

**MAI LENGYEL DRÁMAIRODALOM  
(1990-2005)**

**Pászt Patrícia**

**Debreceni Egyetem  
BTK  
2011**

# MAI LENGYEL DRÁMAIRODALOM

## (1990–2005)

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében  
az irodalomtudományban

Pászt Patrícia okleveles magyar–lengyel–filozófia szakos bölcész

Készült a Debreceni Egyetem Modern Irodalomtudományi Doktori Iskolájában  
A klasszikus orosz és lengyel próza  
komparatív megközelítésben c. alprogram keretében

Témavezető:

Dr. CSc Nagy László Kálmán  
(olvasható aláírás)

A doktori szigorlati bizottság:

- Elnök: Dr. DSc Hajnádý Zoltán egyetemi tanár, DE TEK BTK, Szlavisztikai Intézet
- Tagok: Dr. DSc Imre László egyetemi tanár, az MTA levelező tagja, DE TEK BTK Magyar Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet  
CSc Pálfalvi Lajos egyetemi docens, PPKE Szlavisztikai Intézet
- Tartalék tag: PhD. Józsa György Zoltán Egyetemi tanársegéd, DE TEK BTK, szlavisztikai Intézet

A doktori szigorlat időpontja: 2011.

Az értekezés bírálói:

- Elnök: Dr. DSc D. Molnár István ny. egyetemi tanár
- Opponensek: Dr. CSc Király Nyina, Budapest, Színháztörténeti Intézet  
Dr. CSc Pálfalvi Lajos egyetemi docens, PPKE Szlavisztikai Intézet
- Tagok: Dr. CSc habil. Spiró György egyetemi docens, ELTE Esztétikai Tanszék  
PhD. Józsa György Zoltán Egyetemi tanársegéd, DE TEK BTK, szlavisztikai Intézet
- Tartalék tag: PhD. Valyon Etelka, DE TEK BTK Szlavisztikai Intézet

A nyilvános vita időpontja: 2011.

Én, Pászt Patrícia, felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült.

Debrecen, 2011. január 25.



## TARTALOM

I. BEVEZETÉS	
Az értekezés célja és a kutatás módszerei .....	7
A korszakolás kritériumai.....	10
II. A LENGYEL DRÁMAIRODALOM ÁLTALÁNOS HELYZETE 1990–2005	
1. A lengyel dráma magyarországi ismertsége 1989 után. Kitekintés a magyar dráma lengyelországi recepciójára	
Drámák és antológiák.....	12
Szakirodalom – cikkek, interjúk, irodalomelméleti írások. A legismertebb kortárs lengyel és magyar szerzők.....	15
A kortárs lengyel és magyar drámák előadásainak színházi recepciója. Lengyel darabok magyarországi színpadokon. Magyar drámák lengyelországi adaptációi .....	17
2. Korszakhatár és válság .....	26
Történelmi–politikai és társadalmi tényezők .....	27
Gazdasági–infrastrukturális aspektusok.....	29
Nyelvi, esztétikai és műfaji szempontok.....	32
3. Válságkezelés és a megújulás folyamata.....	34
III. A NAGY MESTEREK ÉS AZ ÚJ VALÓSÁG.....	37
1. Sławomir Mrożek 1989 után .....	38
Az írói válság .....	39
Négy új dráma.....	43
<i>Özvegyek</i> .....	43
<i>Szerelem a Krímben</i> .....	45
Oroszország, mint visszatérő motívum .....	47
A szerelem toposza .....	51
<i>Tiszteletesek, Szép kilátás</i> .....	52
2. Tadeusz Różewicz .....	55
<i>Szétszórt kartoték</i> .....	56
3. Janusz Głowacki .....	61
A hétköznapi élet színháza.....	62
New York és Moszkva .....	66
IV. KÉT KIEMELKEDŐ SZERZŐ-EGYÉNISÉG A POSZTMODERN VONZÁSKÖRÉBAN.....	71
1. Bogusław Schaeffer .....	73
Az örök kortárs.....	73
A drámakomponista .....	75
Az instrumentális színház .....	76
A forma-kompozíció .....	77
A kollázs.....	81
A szereplők.....	83
A megszakított előadás .....	85
A metaszínházi tiszta játék.....	88
2. Tadeusz Słobodzianek .....	91

A kötelesség-érzés írója .....	93
A slobodzianeki mitologizálás .....	94
A mitikus elbeszélés fajtái és jellegzetességei .....	96
A költői nyelv .....	102
Zürzavaros világ, kaotikus világképek .....	105
A hamis megváltás .....	107
Demitizált valóság .....	108
Istenkáromlás vagy klerikalizmus? .....	109
A Természet és Ember szentsége .....	114
<b>V. A LEGFRISSEBB TENDENCIÁK ÉS LEGÚJABB FELFEDEZETTEK</b>	
1. Új szerzők .....	117
2. Új fórumok .....	118
3. 1995–2000. Egy átmeneti kor drámaírói. A drasztikus realizmus és a lélektan mestereiről .....	120
4. A drasztikus realizmus .....	124
Grzegorz Nawrocki .....	124
Marek Koterski .....	129
Ewa Lachnit .....	133
Marek Bukowski .....	136
5. A lélektan mesterei .....	138
Lidia Amejko .....	138
Jerzy Łukosz .....	141
Ingmar Villqist (Jarosław Świerszcz) .....	144
<b>VI. 2000 UTÁN. AZ ÚJ ÉVEZRED KIHÍVÁSAI ÉS ÚTKERESÉSEI</b>	
1. Aktuális fórumok .....	152
2. Színházi őrsekváltás. Tehetségesebb fiatalabbak .....	156
3. Friss lengyel dráma – antológiák és a legifjabb alkotók. Pornónemzedék .....	157
4. Szerzők .....	158
5. Életézés .....	159
6. Hősök .....	159
7. Témák .....	160
8. Forma .....	161
9. Kritikai visszhangok .....	162
10. Az erkölcstelen nyugtalanság írói és a manifesztum nélküli szerzők .....	164
<b>VII. BEFEJEZÉS</b> .....	167
<b>ÖSSZEGZÉS</b> .....	171
<b>SUMMARY</b> .....	173
<b>NÉVMUTATÓ</b> .....	175
<b>MELLÉKLETEK</b> .....	177
<b>BIBLIOGRÁFIA</b> .....	207

## I. BEVEZETÉS

### AZ ÉRTEKEZÉS CÉLJA ÉS A KUTATÁS MÓDSZEREI

Dolgozatom megírására a Debreceni Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában, illetve a Krakói Jagelló Egyetem Színháztudományi Intézetében végzett tanulmányaim és kutatásaim, továbbá műfordítói tevékenységem inspiráltak. Elsősorban az ösztönzött, hogy legújabb (1989 utáni) lengyel drámairodalomról mindeddig nem készült irodalomtörténeti rendszerezésű, átfogó szintézis sem Lengyelországban, sem hazánkban, ami részben érthető, mert még nem kristályosodtak ki azok az egzakt kutatási módszerek, amelyek ezt az irodalomtörténet, színháztörténet, irodalomkritika és színházkritika határmezsgyéjén álló témát egzakt módon tudnák vizsgálni.

Jelen értekezés ezt a hiányt igyekszik pótolni a rendszerváltozást követő évek lengyel drámairodalmának legfőbb jelenségeinek és tendenciáinak vizsgálata során. Szándékom az 1990 és 2005 között tevékenykedő – és hazánkban többnyire nem ismert – kortárs lengyel alkotók életművének és alkotásainak bemutatása, valamint az ebben az időszakban megjelent új lengyel drámák ismertetése, elemzése. Dolgozatomban többek között arra keresem a választ, melyek voltak az ezredforduló lengyel drámairodalmának meghatározó törekvései és jellemzői, milyen új kihívásoknak kellett megfelelniük az alkotóknak a gazdasági és esztétikai modellváltás átmeneti időszakában és kik voltak azok a szerzők, akik az 1990-2005 közötti időszakban maradandót tudtak alkotni.

A jelen irodalmáról köztudottan nem lehet szilárd nézőpontot közvetítő, tudományos szintézisre törekvő dolgot írni, hiszen még nem rendelkezünk elegendő távlattal ahhoz, hogy megalapozott véleményt formálhassunk. Irodalomtörténeti léptékekkel mérve a rendszerváltozás óta eltelt húsz esztendő még nehezen értelmezhető, főként a drámairodalom műfajában, a kortárs szépirodalomról ebből fakadóan nehéz irodalomtörténeti kategóriákban értekezni. Az általam tárgyalt időszak – vagyis a rendszerváltozást követő 15 esztendő – azonban megítélésem szerint, ha nem is egyfajta belső egységet, de viszonylagos egységességet képvisel irodalomtörténeti szempontból (is). Így lényeges feladatnak tartottam a legmeghatározóbb tendenciák bemutatását – még ha a téma frissességéből adódóan óvatosan kellett is

bánnom az egyes irányzatokba való határozott besorolással. Az értékelésről azonban még e megfontolások után is próbáltam nem lemondani: a minőségi és értékkülönbségeket többek között a terjedelmi arányokkal igyekeztem kifejezni, részletesebb elemzéssel rávilágítva az általam és a fellelhető szakirodalom által kiemelkedőnek tartott teljesítményekre. Munkám és kutatásom sajátos jellegéből adódik, hogy nem csak az irodalomkritika jelenlegi megítélése szerint legkiválóbbnak tartott szerzőkkel, illetve a kötetekben és folyóiratokban publikált művekkel kívánok foglalkozni, hanem olyan alkotókkal és alkotásokkal is, akik/amelyek mindeddig még nem jelentek meg nyomtatásban.

A drámairodalom és a vele speciális szimbiózisban élő színházművészet a kultúra sajátos szeletét képviselik, mivel a többi műnemmél összevetve sokkal jobban függenek az aktuálpolitikai és gazdasági helyzettől, illetve sokkal direkter módon reagálnak a társadalmi változásokra, mint például a líra. Ezért munkám másik fontos célja az 1989 utáni lengyel dráma-, és színházművészet a rendszerváltozást követő kulturális folyamat egészében való elhelyezése, és annak vizsgálata, mit tudott kezdeni a drámairodalom és a színházi élet az új korszak kihívásaival, s hogyan reagált a gyökeresen megváltozott körülményekre.

Vizsgálódásaim során kiindulási alapul általában az írott dráma szöveg szolgált, kivételt képeztek azok a művek, amelyek nem jelentek meg nyomtatásban, s kizárólag színházi adaptáció formájában kerültek a közönség elé. A publikálatlan, kizárólag színpadi formában megvalósult drámák esetében azonban nem csupán egy-egy adott művet, de egyben az interpretálót – vagyis a befogadó közönséget, nézőt, olvasót – is értelmezni kellett, tehát egyfajta színházi drámarecepció elemzés is szükségesnek bizonyult. A drámák formállogikai és stilisztikai elemzésén kívül elengedhetlenné vált az értelmezői / befogadói perspektíva figyelembevétele, vagyis, hogy milyen (társadalmi, politikai, gazdasági, stb.) körülmények között került sor a drámák recepciójára, és milyen további tényezők határozták meg a művek interpretációját. (Lásd az 1989 utáni lengyel drámairodalom általános helyzetképét felvázoló II. fejezetet, a szerzőportrékat megelőző bevezetőket, illetve a legújabb tendenciákat bemutató V. fejezet túlnyomó részét)

A munka fontos részét így tehát a recepció bemutatása képezi. A drámarecepciót pedig kizárólag a megjelent színházkritikák alapján lehet kutatni. Egyfelől,

mivel a líra és epika, illetve a dráma recepciójának eltérő gyakorlatából adódóan alig jelennek meg írások drámai jelenségekről, s ezek is általában előadás-kritikák, nem pedig drámaelemzések. Egy regény, novella vagy verseskötet megjelenéséről magától értetődő természetességgel tudósítanak az irodalmi orgánumok kritikai rovatai, viszont csak elvétve foglalkoznak drámai művekkel. Tény, hogy színpadi recepciótörténet nem azonos a színdarabok kritikai recepciójának történetével, másfelől azonban a drámairodalom és színházművészet gyakorlati elválaszthatatlansága legalább ennyire figyelmen kívül nem hagyható körülmény. A színházi alkotás célja a dráma színrevitele, eljátszása. „A drámai művek színházi meghatározottságának kiiktatása, figyelmen kívül hagyása azzal a következménnyel jár, hogy éppen a darabok arculatát a legerőteljesebben meghatározó tényezők kerülnek negligálásra.” P. Müller Péter találó hasonlatát folytatva, „ez a módszer olyan, mintha a zeneművek értelmezése esetében nem lennének tekintettel arra a hangszerre, hangszercsoportra (s ennek technikai, akusztikai és melodikus sajátosságaira, adottságaira), amelyre a darabot komponálták.”<sup>1</sup>

A munkámban idézett színházkritikák célja tehát nem az irodalomkritikai elemzés, sem a kritikák közötti „igazságtevés”. Szándékom elsősorban az volt, hogy a lehető legobjektívebb módon bemutassam, hogy mi lett a kortárs drámák sorsa és recepciója, utóélete, ami ez esetben egyet jelent a színpadon történő bemutatásukkal és fogadtatásukkal.

A k u t a t á s m ó d s z e r e i közül e szükségszerűségből adódóan a hermeneutikai megközelítésmód – vagyis a jelenségek sokoldalú vizsgálata, a jelenséget alakító eszközök és szabályrendszerek rekonstrukciója, a történelmi kontextus valamint az interpretáló közönség helyzete közötti összefüggések feltárása – mutatkozott a legcélravezetőbbnek. Dolgozatomban tehát a konkrét és írott drámai szövegek elemzésén túllépve nem csupán a szövegtartalmak mélyebb jelentéseire és értelem-összefüggéseire, de a művek befogadási módjára, a megértés metódusára, valamint a mű és közönség közötti interakcióra is igyekeztem rávilágítani.

Kutatásomat a jelen pillanatban Lengyelországban megjelent utolsó lengyel drámaantológiával zárom.

---

<sup>1</sup> P. Müller Péter, *A színház vége avagy az applikáció művészete*. „Jelenkor”, 1998/7-8. 858-864.

## A KORSZAKOLÁS KRITÉRIUMAI

1989 új korszakot nyitott a lengyel irodalomban – ebben egy ideje már nincs vita az irodalomtörténészek, és irodalomkritikusok körében. 1989 feltehetőleg lezárta azt a XX. század első évtizedének végén (1918) kezdődött időszakot is, amelyben az irodalomtörténet korszakolása politikai korszakok függvénye volt. Korábban a hivatalos irodalomelmélet és a kritikusok doktrinálisan megfogalmazott esztétikai és politikai nézetek alapján mondtak véleményt a művekről és a tényleges recepció elszakadt a hivatalos kultúra által képviselt recepciótól. Az óriási példányszámban megjelentetett művek (pl. Jerzy Andrzejewski, Jarosław Iwaszkiewicz írásai) azt a látszatot keltették, hogy adott szerzők óriási népszerűségnek örvendenek. Ugyanakkor létezett egy a hivatalos kultúrpolitika által nem preferált, nem hivatalos írónemzedék (például Edward Stachura, Rafał Wojaczek és az általuk képviselt legendás-tragikus költőgeneráció), akik népszerűségét nem csupán a rendszerrel való szembenállás, de műveik piacon generált mesterséges hiánya is növelte.

1989-től egyértelművé vált, hogy új korszak kezdődött, s ezt nem csupán a kapitalista gazdaság megjelenése, de elsősorban a cenzúra eltörlése jelezte. (erről bővebben a II. fejezetben lesz szó.) A rendszerváltozást követően egységesül az emigráns és ellenzéki irodalom, ezrével jelennek meg az eddig csak külföldön publikált művek és a hazai szamizdat alkotások.

Az 1989 utáni lengyel drámai irodalmat ugyanakkor mégsem lehet homogén, egységes korszakként tárgyalni. Irodalomtörténeti szempontból a legutóbbi korszak drámáit nehéz lenne stílusirányzatok, írói tendenciák, esetleg tematikák szerint csoportosítani vagy egyértelmű osztályokba sorolni. A kortárs lengyel dramaturgia problematikáját a legifjabb drámaíró nemzedék felbukkanásával azonosítani szintén tévedés lenne, néhány fogódzóként szolgáló ismérv azonban akad, amely megkönnyítheti számunkra a tárgyalt korszak behatóbb elemzését.

Bár az egyes szerzők témaválasztásai és a dramaturgiai nyelvezetre, kompozícióra vonatkozó elképzelései nem minden esetben felelnek meg a generációk szerinti besorolás kritériumainak, mégis felállítható egyfajta felosztás, amely kellőképpen tükrözi a kortárs lengyel drámai irodalom mai keresztmetszetét. Ennek értelmében az 1990 után íródott művek szempontjából három nagyobb drámaírói csoportot különböztethetünk meg:

Az elsőbe azon régi, „Nagy Mesterek” tartoznak (Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz), akiknek neve a magyar átlagolvasó és színházba járó közönség számára is ismerősen cseng, hiszen alakjuk és írói munkásságuk összefügg azon korszakkal, amikor Magyarország és Lengyelország a közös kommunista „barakk” tagjaként jóval több információval rendelkezett egymás kultúrájáról. (A Nagy Mesterek, valamint a magyar olvasók számára kevésbé ismert Janusz Głowacki 1990 utáni művészetére behatóbban a III. fejezetben térek ki.)

A második csoportba két, hazánkban kevésbé ismert, ámde szintén kimagasló szerző kerül (Bogusław Schaeffer és Tadeusz Słobodzianek), akik ha nem is egy generáció tagjai, mégis időtálló – a rendszerváltozást is túlélő – nyelvi stílusuknál fogva feltétlenül azonos „fajsúlyt” képviselnek. (E szerzőket részletesen a IV. fejezet tárgyalja)

A harmadik kategóriát az utóbbi évtized felfedezettjeinek számító fiatal – általában 1960 után született – tehetséges drámaírók alkotják. E csoport saját kategóriáján belül is két részre osztható: az 1995–2000 között, és a 2000 után debütáló írókra. Az 1990–2005 közötti időszak ugyanis a témaválasztás és esztétikai formanyelv tekintetében két jól körvonalazható periódusra oszlik: egy a rendszerváltozástól az ezredfordulóig, valamint egy 2000-től napjainkig tartó ciklusra, amikor újabb jelentős változások következtek be a lengyel dráma-, és színházművészet területén. (E tendenciákról bővebben az V. fejezetben lesz szó.) Ezen alkotók esetében egyfajta nemzedékváltásról is beszélhetünk az ezredforduló lengyel drámairodalmában, amennyiben a generációba való tartozást köznyelvi értelemben – tehát az életkori sajátosságokat figyelembe véve – használjuk.

A korszakolás kritériumai a kortárs lengyel drámaírók első és harmadik csoportjának esetében ugyan megfelelnek a nemzedéki hovatartozás kategóriáinak, a csoportosítás mindazonáltal elsősorban tartalmi, nyelvezeti és stilisztikai jellegű – vagyis hogy az 1990 utáni lengyel drámairodalom meghatározó személyiségei milyen írói technikával dolgoztak, milyen művészi és nyelvi eszközökkel reflektáltak az „új valóság” által felvetett kérdésekre. A dolgozat első – az 1990 utáni lengyelországi dráma általános helyzetképét felvázoló – részét követő három fejezet e felbontás szerint tárgyalja a kortárs lengyel drámairodalom legjellegzetesebb tendenciáit és vonulatait, részletesen kitérve a témaválasztás és művészi formanyelv sajátosságaira.

## II. A LENGYEL DRÁMAIRODALOM ÁLTALÁNOS HELYZETE 1990–2005

### 1. A LENGYEL DRÁMA MAGYARORSZÁGI ISMERTSÉGE 1989 UTÁN KITEKINTÉS A MAGYAR DRÁMA LENGYELORSZÁGI RECEPCIÓJÁRA

#### Drámák és antológiák

„Mrożek” – vágja rá hazánkban szinte automatikusan mindenki, amikor a modern lengyel drámairodalom kerül szóba. Kis gondolkozás után előkerül Witold Gombrowicz, esetleg Tadeusz Różewicz neve, olykor felmerül Witkiewiczé, sőt, némi „időzavarral” a századfordulón alkotó Wyspiańskié is. Tény, hogy a felsorolt művészekben valóban a XX. század legkiválóbb lengyel drámaíróit tisztelhetjük, akik nem csupán szűkebb hazájukban vívtak ki nagy elismerést, de méltán kerültek a világirodalom élvonalába és váltottak ki jelentős visszhangot Magyarországon is. Különösen érvényes ez Sławomir Mrożek írói tevékenységére, amely metaforikus és parabolisztikus formanyelvével hazánkban ugyanolyan kíméletlen éllel és megsemmisítő erővel leplezte le a „közös barakk” abszurd valóságát, mint Lengyelországban, s ezáltal némiképp saját írónkként is tekintünk rá.

Talán nem tévedünk nagyot, ha megkockáztatjuk az állítást, hogy a művelt magyar átlagolvasó fent említett ismeretei nagyrészt még a hatvanas, hetvenes évekből származnak; abból a korszakból, amikor az előző politikai mechanizmus Nyugatra vonatkozó korlátozásai következtében – paradox módon – a totalitarizmusnak egy még „veszélyesebb közellensége” növesztette „sárkányfejeit”: egyfajta közép-európai identitás- és szolidaritástudat, amelynek eredményeképp régióink kulturális alapfogalmainak ismerete az általános műveltség részévé vált. A Varsói Szerződés országai közötti bőséges információ-áramlásnak köszönhetően néhány évtizeddel ezelőtt mindnyájan többé-kevésbé naprakész hírekkel rendelkezünk a másik nép aktuális közéleti eseményeiről, művészeti irányzatairól; magyar fiatalok ezrei voltak kíváncsiak a lengyel kultúrára, művészetre és fordítva. A hatvanas–hetvenes évek fiatal hazai „autóstoppos nemzedéke” szinte kivétel nélkül megjárta a krakkói színházi fesztiválokat, gdanski kortárs képzőművészeti galériákat, varsói jazz jamboree-kat, filmszemléket, s „útközben” vagy éppen a nálunk akkortájt nemigen tapasztalható friss és inspiráló új áramlatok hatására nem egyszer lengyelül is megtanult. Mindez némiképp a magyarok és lengyelek közötti

hagyományosan jó viszonyal és évszázadokra visszanyúló barátsággal is magyarázható, amely történelmünk során számtalanszor terelte népeinket „közös utakra”.

A rendszerváltozás és annak mindnyájunk által jól ismert következményei azonban gyökeresen új helyzetet teremtettek. Az utóbbi évtizedek társadalmi, politikai változásai a magyar–lengyel kapcsolatok kölcsönös meglazulását eredményezték. Ez a folyamat a kapcsolatok minden terén lezajlott, s így természetesen a dráma műfaja sem maradt érintetlenül. 1989 után egymás drámairodalmáról szóló információink gyakorlatilag megrekedtek a hatvanas évek szintjén. Ennek okait nem csupán a barátság elhalványulásában és a nyugatra fordulás tendenciájában kell keresnünk, hanem nagyrészt a kortárs dráma válságaként emlegetett jelenségben, amely a kilencvenes évek elején mindkét ország színházi szakmájának örökzöld témái közé tartozott. E válságról bővebben a második részben olvashatunk.

Az említett folyamat következtében hazánkban az utolsó lengyel drámaantológia 1968-ban jelent meg az Európa Kiadó gondozásában *Tangó. Modern lengyel drámák* címmel, azóta pedig csupán pár önálló kötet (Witkiewicz<sup>2</sup>, Wyspiański<sup>3</sup>, Gombrowicz<sup>4</sup> – két kiadásban, és két Mrożek<sup>5</sup>) látott napvilágot. A felsoroltak közül az egyetlen szerző, aki 1989 után is élt és alkotott, Sławomir Mrożek, aki ekkorra szintén már hatvanadik életévét taposta.

Az említetteken kívül lengyel drámákkal nyomtatásban csak színházi folyóiratok, elsősorban a „Színház” mellékleteiben találkozhattunk, elvéve. Tizenöt év alatt összesen három szerző: Mrożek két darabja (*Örvendetes esemény*, 1990/8, *Szerelem a Krímben*, 1995/3), Tadeusz Różewicz hét drámarészlete (*Kartoték*, *Temetés lengyel módra*, *Bébibaba*, *Mi ez itt*, *Mi szaporodik*, *Prológus*, *Rendfenntartók*, 1991/9) valamint Bogusław Schaeffer egy műve (*Kacsa*, 1997/9) jelent meg a „Színház” hasábjain. A kérdéses darabok közül egyetlen íródott ’89 után (Mrożek *Szerelem a Krímben*), habár Schaeffer 1987-ben keletkezett művét – időtlenségére és első magyarországi megjelenésére való tekintettel – egy kis jóindulattal „új drámának” is nevezhetjük.

---

<sup>2</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Drámák*. Európa, Budapest, 1973.

<sup>3</sup> Uő., *Drámák*. Európa, Budapest, 1989.

<sup>4</sup> Witold Gombrowicz, *Drámák*, Európa, Budapest, 1984, Kalligram, Pozsony, 1998.

<sup>5</sup> Sławomir Mrożek, *Drámák*. Európa, Budapest, 1980, 2000.

Hasonlóan „ínséges” volt a helyzet Lengyelországban is, ahol az utolsó „kortárs” magyar dráma-antológia<sup>6</sup> ugyan valamivel később jelent meg, mint nálunk, a kötet azonban túlnyomórészt hatvanas években íródott színdarabokat tartalmazott. E válogatáson kívül északi barátainknál is a színházi szaksajtó, a „Dialog” folyóirat hasábjain kaphattak fórumot a magyar drámák. 1989 után az alábbi hét magyar szerző hat kortárs műve jelent itt meg: Göncz Árpád: *Mérleg* (1991/8), Békés Pál: *Nyelvlecke* (1994/8), Hubay Miklós: *Hová lett a rózsa lelke?* (1999/2), Egressy Zoltán: *Portugál* (2000/4), Spiró György: *Szappanopera* (2000/7), Márai Sándor: *Vámház* (2002/7), Háy János: *Géza-gyerek* (2003/11). Érdeemes ehelyütt megemlítenünk Korniss Mihály: *Körmagyar* (1989) című darabját is, amelyet rögtön megírása évében lefordítottak lengyelre és megjelentettek a „Dialog” hasábjain. (1989/6)

A több évtizedes „rendszerátviteli amnézia” után azonban itthon és Lengyelországban is úgy tűnik, lassan kezdünk kilábalni e válságból. Egyre sűrűbben bukkannak fel az ígéretesebbnél ígéretesebb alkotók, izgalmas témák és tendenciák, s a két országban újra megnőni látszik az érdeklődés egymás kultúrája, művészete, irodalma iránt. Az utóbbi években ismét egymás után jelennek meg a lengyel nyelvről magyarra fordított kortárs szépirodalmi művek, s örömmel állapítjuk meg, hogy e pozitív folyamat a dráma műfaját sem kerüli el.

E sorok írója kezdeményezésére és válogatásában 2003-ban Magyarországon több mint 35 (!), Lengyelországban több mint 20 év szünet után egyszerre két drámakötet látott napvilágot égető hiányt pótolva: az Európa Kiadó gondozásában megjelentetett *Ilja próféta. Mai lengyel drámák*<sup>7</sup> című kötetel egyidőben Lengyelországban kiadásra került egy *Új magyar dráma*<sup>8</sup> című antológia. A magyarul megjelenő lengyel drámakötet az alábbi műveket tartalmazta: Sławomir Mrożek: *Özvegyek* (1991), és Ingmar Villquist: *Helver éjszakája* (2000) Bába Krisztina fordításában, Janusz Głowacki: *Antigoné New Yorkban* (1994) Kálmán Judit fordításában, valamint Bogusław Schaeffer: *Kacska* (1994), és Tadeusz Słobodzianek: *Ilja próféta* (1998) Pászt Patrícia fordításában. A válogatás elsődleges szempontja az „újdonságon” kívül az volt, hogy az antológiába

---

<sup>6</sup> *Antologia współczesnego dramatu węgierskiego*. Szerk., vál. és előszó Andrzej Sieroszewski, PIW, Warszawa, 1982.

<sup>7</sup> *Ilja próféta. Mai lengyel drámák*. Szerk. Pálfalvy Lajos, vál. és előszó Pászt Patrícia, Európa, Budapest, 2003.

<sup>8</sup> *Współczesny dramat węgierski*. szerk. Małgorzata Sugiera, vál. Pászt Patrícia, előszó P. Müller Péter, Księgarnia Akademicka, Kraków, 2003.

ne csupán egyes szerzők egyes művei kerüljenek, – fontosnak tartottuk, hogy a kiválasztott darabok egyben a lengyel színházi élet legfontosabb jelenségeire is felhívják a figyelmet. A lengyel nyelven megjelenő magyar dráma-antológia az alábbi öt kiemelkedő kortárs drámaíró egy-egy művét tartalmazta: Nádas Péter: *Találkozás* (1981), Jerzy Snopek fordításában, Kárpáti Péter: *Akárki* (1993) Piotr Kawecki fordításában valamint Spiró György: *Kvartett* (1997), Tolnai Ottó: *Könyökkanyar* (1992), és Hamvai Kornél: *Hóhérok hava* (2000) Jolanta Jarmołowicz fordításában. Elsősorban a 90-es évek terméséből válogattunk, de úgy véltük, Nádas Péter lengyelül eddig még meg nem jelent *Találkozása* nem maradhat ki az antológiából.

### **Szakirodalom – cikkek, interjúk, irodalomelméleti írások** **A legismertebb kortárs lengyel és magyar szerzők.**

Ami az önálló könyv formájában megjelent szakirodalmat illeti, itt is hosszú szünet kellett elteljen a jelenleg kézben tartott értekezés megírásáig: az ezt megelőző egyetlen – többek között a lengyel drámairodalomra kitérő – behatóbb elemzés Spiró György *A közép-kelet európai dráma* című, 1986-ban kiadott kötetében kapott helyet, amely a lengyel dráma fejlődési ívét a felvilágosodástól tárgyalja és a XX. század elején alkotó Wyspiański dramaturgiájával zárja.

Lengyelországban is az utóbbi évek pozitív tendenciáit jelzi, hogy míg az utóbbi tizenöt évben nem jelent meg egyetlen a magyar dramaturgiát tárgyaló önálló kötet sem, az elmúlt öt év alatt egyszerre két publikáció került kiadásra a magyar dráma iránt érdeklődők nagy örömeire. Krzysztof Pleśniarowicz *Abszurd a szocreál leáldozása idején* alcímet hordozó könyvében<sup>9</sup> orosz, cseh és lengyel drámák mellett Spiró *Csirkefej*, Korniss Mihály *Kozma* és Göncz Árpád *Mérleg* című drámáit is elemzi az abszurd valóságábrázolás aspektusából. A Varsói Egyetem Magyar Tanszékének új kiadványában<sup>10</sup> Csilla Gizińska a magyar drámák 1945–1990 között Lengyelországban színpadra állított adaptációit tárgyalja.

A magyar szaksajtóban megjelent, lengyel drámairodalom és színházművészet tendenciáit nyomon követő publikációk (cikkek, elemzések, interjúk, irodalomelméleti írások) száma viszont – a kötetekkel ellentétben – aránylag kiegyensúlyozottnak volt

---

<sup>9</sup> Krzysztof Pleśniarowicz, *Dylemat jedynego wyjścia*. Księgarnia Akademicka, Kraków, 1999.

<sup>10</sup> Csilla Gizińska, *Dramat węgierski lat 1945–1989 i jego życie na scenach polskich*. Uniwersytet Warszawski, Katedra Hungarystyki, Warszawa, 2004.

mondható az utóbbi 15 évben is.<sup>11</sup> A hazai színházi szakma képviselői közül többen polonistaként, a nyelv ismeretéből fakadóan vagy egyszerűen szimpátiából szisztematikus módon nagyszámú írást szenteltek a lengyel színház témakörének. A publikációk palettája igen sokszínűnek mondható: a „Világszínház” hasábjain rendszeresek voltak az általános helyzetelemzések, szinopszisok, főként 1995-ig, amíg még havi gyakorisággal jelent meg az európai színházi élet aktualitásait tárgyaló *Körkép* című rovat, amelynek köszönhetően a lengyel drámairodalomról is számos hasznos információhoz juthattunk nagyrészt Balogh Géza tollából. A „Színház” oldalain sűrűn jelentek meg lengyel színházakat és előadásokat elemző, Nánay István nevével fémjelzett írások vagy lengyel alkotókkal készült interjúk és színházi szakemberek cikkei elsősorban Király Nina és e sorok írójának fordításában. Az új magyar színházi lapok megjelenésével 2000 után a már említett folyóiratokon kívül az „Ellenfény”, „Critikai Lapok” és „Zsöllye” hasábjain is gyakoriakká váltak a lengyelországi előadásokat, vendégjátékokat és fesztiválokat (elsősorban a toruni és wroclawi nemzetközi fesztiválokat) bemutató írások Halász Tamás és Nánay Fanni jóvoltából.<sup>12</sup>

A legsűrűbben elemzett alkotók Mrozek, Gombrowicz, Jerzy Grotowski, Różewicz valamint Witkiewicz, Wyspiański, Kantor, Krystian Lupa, Głowacki, Słobodzianek, Schaeffer és Szajna. Míg Różewicz, Witkiewicz és Kantor neve elsősorban 1990-2000 között bukkant fel sűrűbben, addig 1995 után a lengyel színházi élet újabb – és a magyar közönség által eddig talán kevésbé ismert – kiváló személyiségei kaptak teret, úgy mint: Tadeusz Słobodzianek, Bogusław Schaeffer, Krystian Lupa, 2000-től pedig egyre gyakrabban találkozhatunk Janusz Głowacki nevével.

A folyóiratokban megjelenő publikációk terén nálunk némiképp kedvezőbb volt a helyzet, mint Lengyelországban. Ez többnyire nyelvi problémákkal és a külföldi „ország-image építés” eltérő módszereivel indokolható; lengyel barátaink pozitív országgép építő kulturális lobbija külföldön sokkal erősebb, mint hazánké, s talán ebből is fakadóan Lengyelországban sokkal kevesebb magyarul tudó vagy hazánkkal foglalkozó szakember van, mint amennyi polonista Magyarországon. Míg itthon az utóbbi másfél évtizedben több mint kétszázötven cikk elemezte a lengyel drámairodalom és színházi élet aktuális alakulását, addig a négyszer akkora lengyelországi sajtóban (a

---

<sup>11</sup> A lengyel tematikájú publikációk jegyzékét lásd az 1. számú mellékletekben. Az összes továbbiakban idézett lengyel publikáció lengyel nyelvről történő fordítását az értekezés szerzője végezte.

<sup>12</sup> Lásd az 1. számú mellékletben.

„Dialog”, a „Teatr” és különféle napilapok, elsősorban a „Gazeta Wyborcza” hasábjain) tizenöt év alatt kb. ötven írás jelent meg<sup>13</sup>, s ezek is nagyrészt általánosságban tárgyalták a hazai színházi élet eseményeit. 2000-től azonban e nem túl szerencsés tendencia is változni látszik. Az utóbbi években – a magyar társulatok nemzetközi fesztiválok aratott sikereivel és az új (elsősorban Spiró György, Egressy Zoltán, és Háy János nevével fémjelzett) magyar drámák sűrűsödő lengyelországi bemutatóival párhuzamosan – a lengyel szaksajtóban is egyre gyakoribbakká kezdenek válni a magyar tematikájú írások, főként varsói szerzők, többek között Anikó Kiss-Zgliczyńska, Justyna Golińska és Małgorzata Szpakowska jóvoltából.

**A kortárs lengyel és magyar drámák előadásainak színházi recepciója**  
**Lengyel darabok magyarországi színpadokon**  
**Magyar drámák lengyelországi adaptációi**

Az utóbbi tizenöt esztendőben összesen harmincegy lengyel darab került negyvenkilenc alkalommal bemutatásra magyar nyelvterületen, s e premiereknek majdhogyanem a fele vidéki vagy határon túli színházakban valósult meg.<sup>14</sup> El lehet mondani, hogy – ha nem is a hetvenes, nyolcvanas évek szintjén, de – a lengyel drámák ma is meglehetősen nagy népszerűségnek örvendenek a magyar színházi rendezők körében. Érdemes megemlítenünk pár olyan művészt, akik 1990 után is az átlagnál nagyobb rendszerességgel nyúltak lengyel, ezen belül gyakran kortárs művekhez: Árkosi Árpád (Witkiewicz, Mrożek, Różewicz, Głowacki), Lábán Katalin és Dobay Dezső (Wyspiański, Gombrowicz) valamint Tompa Gábor (Gombrowicz, Mrożek), Bocsárdi László (Witkiewicz, Słobodzianek) vagy a Głowacki két drámáját is magyar nyelven színpadra állító román rendező, Alexandru Colpacci.

A leggyakrabban játszott szerző továbbra is Sławomir Mrożek, tizenegy darabjának tizennyolc bemutatójával, ami átlagban legalább egy színpadi adaptációt jelez évente – érdemes azonban megjegyeznünk, hogy a szerző művét feldolgozó utolsó premierre 2001-ben került sor, vagyis az utóbbi években Mrożek megkérdőjelezhetetlen „egyedulma” – Lengyelországhoz hasonlóan – hazánkban is megtörni látszik.

Mrożek után a legsűrűbben színpadra állított lengyel szerző Witold Gombrowicz három drámájának tíz feldolgozásával, öt Stanisław Wyspiański (öt bemutató), valamint

---

<sup>13</sup> A magyar tematikájú publikációk listáját lásd 2. számú mellékletben.

<sup>14</sup> A lengyel drámák 1989–2005 között megvalósult magyar bemutatóit lásd 3. számú mellékletben.

Stanisław Ignacy Witkiewicz és Janusz Głowacki követi (négy premier), majd a sort Tadeusz Różewicz, Tadeusz Słobodzianek zárja két-három bemutatóval. A tizenöt év alatt sor került továbbá Bogusław Schaeffer, Adam Mickiewicz és Karol Wojtyła (a későbbi II. János Pál pápa) egy-egy darabjának egyszeri bemutatására valamint Jerzy Andrzejewski regényének színpadi adaptációjára is.

E felsorolás legérdekesebb és legjellemzőbb konklúziója, hogy a játszott daraboknak és bemutatóknak csupán kb. 15 %-át teszik ki a kortárs (1989 után íródott) mai drámák, ami viszont a hatvanas-hetvenes évekhez képest jóval előnytelenebb statisztikát jelent.

1990-2005 között a következő 1990 után íródott lengyel drámák kerültek bemutatásra magyarországi színpadokon: Mrożek: *Özvegyek és Szerelem a Krímben*, Słobodzianek: *Ilja próféta*, Głowacki: *Antigoné New Yorkban és Negyedik nővér*. Az alábbiakban ennek az öt lengyel darabnak nyolc színpadi megvalósulására és a közönség valamint kritika fogadtatására térünk ki pár gondolatban. Mivel e sorok írójának nem volt alkalma az összes előadást személyesen megtekinteni, észrevételeit többnyire a szaksajtóban található elemzésekre hivatkozva támasztja alá.

Kezdjük rögtön Sławomir Mrożek 1993-ban írott *Szerelem a Krímben* című darabjával, amely 1996-ban került bemutatásra Taub János rendezésében. Az előadás a Thália Színház körüli éles polémiák időszakában született, éppen abban az évadban, amikor nyilvánosságra került az az elképzelés, amely a Tháliát befogadó színházzá alakítaná. A *Szerelem a Krímben* az újonnan alakult és a tiszavirág-életű Thália Társaság bemutatkozó előadása volt, és az elmérgesedett helyzetből adódóan a társulat körül kialakult feszült atmoszféra a produkcióra is rányomta bélyegét, talán nem is kis mértékben. Még mielőtt azonban az adaptáció gyengeségét kizárólag e fenti tényekből eredeztetnénk, meg kell említenünk, hogy maga a darab is nagy értelmezési vitákat váltott ki, saját hazájában is. Mivel a dráma egyenetlenségeinek részletes elemzésére egy későbbi fejezetben kerül sor, most csak az előadás sikertelenségének okait vázoljuk röviden. A kritikus észrevételek szerint a gondok legfőbb forrása az, hogy Taub János elhagyja a dráma mélyrétegéből táplálkozó jelentéstartalmakat s a darabból egyfajta „harsány Csehov-paródiát kerekít.” [...] Az erőltetett humor, amely jellemzi az előadást, [...] végképp rátelepszik magára műre”<sup>15</sup> „Bohózáti felszínen mozgunk.”<sup>16</sup> A drámát

---

<sup>15</sup> Kállai Katalin, *A demonstráció halála*. „Critikai Lapok”, 1996/11–12, 25–26.

a szöveg árnyalatait figyelembe véve számos módon – pl. a történelmi vagy, lélektani vizsgálódás szempontjait figyelembe véve – lehetne értelmezni, a rendezés azonban a szürrealizmusból fakadó sejtelmességét meg sem próbálta más eszközökkel érzékelteni, mint kizárólag a humor forrásaként, meg kell jegyeznünk, a hálás közönség nagy örömére. A kiváló színészek jutalomjátékként instruált előadást végeredményben nem tudta „eltartani” a színészi bravúr s „a mrożeki szürrealista kép teljes leegyszerűsítése – didaktikussá vált”<sup>17</sup>. „A darab az előadás során léggömböt játszott. Laposodott, laposodott, s a harmadik felvonásra végképp kiment belőle a szusz.”<sup>18</sup>. A viszonylagos közönségsiker ellenére egyetérthetünk Stuber Andreával, aki egyben a mrożeki dramaturgia hazai adaptációiról is találó meglátást fogalmaz meg: „Nem ez az első olyan műve, amelyet némiképp leegyszerűsítettek, elhumorizáltak, s egy csapat kiváló színésszel sikerre vittek.”<sup>19</sup>

Mrożek másik, 1992-ben írott *Özvegyek* című groteszkjének a debreceni Csokonai Színházban színpadra állított adaptációját is megosztottan fogadta a kritika 2001-ben. Igaz, ebben az esetben több elismerő írással találkozhatunk, mint bíráló véleménynyel. „A rendezés egyszerre képes a filozofikus kérdések kézbentartására és az előadás igen magas szakmai színvonalát, színészi minőségét meghatározó aprómunkák elvégzésére”<sup>20</sup> „Mrożek groteszkje három nő különös, a szerzőtől szokatlanul egyetlen poénra kihegyezett története [...] kevés meglepő fordulatot tartogat a néző számára. [...] Pinczés István rendezése nem látszik igazán tudatosan végiggondoltnak [...] az egész nem áll össze.”<sup>21</sup> „Pinczés István előadása fegyelmezetten, szabatosan és erővel jeleníti meg a mrożeki groteszk szituációkat, holott Mrożeket játszani, úgy hiszem, pokolian nehéz.” [...] „Érdekes lenne egyszer végigelemezni az úgynevezett rendszerváltás előtti és utáni magyar Mrożek-játszást, lehet, meglepő következtetésekre jutnánk közben.”<sup>22</sup> Ez az utolsó két megállapítás híven illusztrálja az 1990 utáni magyar Mrożek-bemutatók körül felmerült értelmezési dilemmákat. Úgy vélem e kérdésre nem annyira a magyarországi premierekben kell keresnünk a választ, hanem a mrożeki dramaturgia napjaink közép-

---

<sup>16</sup> Stuber Andrea, *A léggömb és a szusz*. „Színház”, 1997/2, 10.

<sup>17</sup> Kállai Katalin, i. m. 26.

<sup>18</sup> Stuber Andrea, i. m. 10.

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> Farkas Virág, *Haláltangó pirosban* „Zsöllye”, 2001/január, 27.

<sup>21</sup> Karsai György, Stúdiószínházi Műhelyek Fesztiválja a Bárkán, <http://www.kontextus.hu/sarkitasok/karsai8.html>

<sup>22</sup> Kovács Dezső, *Trisztán, banánhéj*, „Kritika” 2001/05, 27.

európai valóságában elfoglalt régi-új helyének meghatározásában, amelyre a későbbiekben térek ki részletesen.

Sokkal könnyebbnek mondható a helyzetünk egy Magyarországon korábban nem ismert kortárs lengyel szerző, Tadeusz Słobodzianek műveinek esetében. 1992-ben íródott *Ilja próféta* című drámája 2000-ben történő lefordítása után rövid időn belül két rendezőt is megihletett. A darabot egy év leforgása alatt Sepsiszentgyörgyön és Budapesten is bemutatták, mindkét esetben a kritika és közönség osztatlan sikere kíséretében. Az első magyar nyelvű ősbemutatóra 2002-ben a Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Állami Magyar Színházban került sor Bocsárdi László rendezésében, 2003-ban pedig Czajlik József állította színpadra a darabot a Bárka Színház színpadán. A társulatok saját bevallása szerint nem csupán a nézők nagyon szerették az előadásokat (amit a jegybevételek is igazoltak), de a produkciókról szinte minden kritika is szuperlatívuszokban számolt be. Íme néhány vélemény: „Az *Ilja próféta* összesíti a tökéletes színházi előadás létrejöttének minden előfeltételét.”<sup>23</sup> „Az *Ilja próféta* az utóbbi évek legkiválóbb előadása, újabb állomás Bocsárdi László felívelő pályáján.”<sup>24</sup> „Ami [...] az előadást nemcsak a magyar színház átlaga fölé, hanem egyenesen annak csúcsára helyezi el, az a színészi munka. [...] Belső igazsága, íze, zamata van minden alakításnak.”<sup>25</sup> „Czajlik József és a remek csapatjátékot nyújtó társulat méltó megszólaltatója a kortárs lengyel szerző valóságmagvú remekművének.”<sup>26</sup> „Lehetetlen nem elfogódottan szólni erről a produkcióról. [...] A néző meg csak pislog: ül, kezében kanállal s néz. Hiszen ilyen örömszínházat ritkán láthat. [...] A Bárka csapata [...] egyszeri és megismételhetetlen élményt hozott létre.”<sup>27</sup>

Úgy gondoljuk a hazai sikerek hátterében – az átgondolt és nem csupán üres kli-sékkal<sup>28</sup> operáló rendezői koncepción kívül – mindenekelőtt a szerencsés darabválasztás áll: az *Ilja próféta* valóban kiváló színpadi szöveg, az utóbbi másfél évtized lengyel drámairodalmának vitathatatlan gyöngyszeme.

---

<sup>23</sup> miCHIGAn, *Gukker*, Csigalépcső, Sepsiszentgyörgy, 2002/ március, 32.

<sup>24</sup> Bogdán László, *A próféta és a hívei*. „Háromszék”, Sepsiszentgyörgy, 2001/12/29, 3.

<sup>25</sup> Koltai Tamás, *Mindnyájan hülyítve vagyunk*. „Élet és Irodalom” 2002/05/24.

<sup>26</sup> Dömötör Adrienne, *Egy-kettő, körösztre feszítünk*, Zsöllye, 2003/01, 16.

<sup>27</sup> Kónya Orsolya, *Hájszen kerösz*, [http://ilja.szin haz.org/sajto\\_interju.html](http://ilja.szin haz.org/sajto_interju.html)

<sup>28</sup> A lengyel darabok magyarországi színrevitelénél meglehetősen gyakori eljárás, hogy (talán a szöveg mélyebb értelmeinek feltárási nehézségei miatt) a rendezés a drámákat túlnyomórészt – a közönség szempontjából „hálásabb” – komikus elemek felől közelíti meg, és az előadás során mindenekelőtt a szórakoztató jelleget domborítja ki a nézők megnevetetése céljából. A különféle színészi gegek, a poénok, a helyzetkomikum kihegyezése valamint a többi „vicces” motívum sokszor „ellaposítják” és sekélyessé teszik ezeket az előadásokat. Az idézett két *Ilja próféta* adaptáció az üdítő kivételek közé tartozik.

Tadeusz Słobodzianekéhez hasonlóan Janusz Głowacki neve is 2000 után került be a magyar színházi köztudatba, ekkor azonban rögtön négy társulat is felfigyelt írásaira. Két, kilencvenes években írott drámáját: az *Antigoné New Yorkban*-t a Tatabányai Jászai Mari Színház (rendező: Árkosi Árpád) és a Nagyvárad Állami Színház Szigligeti Társulata (rendező: Alexandru Colpacci), a *Negyedik nővért* pedig a Radnóti Színház (rendező: Rusznyák Gábor) és a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata (rendező: Alexandru Colpacci) állította színpadra az utóbbi öt év leforgása alatt.

A közönség és kritika reakciója – a Mrozek-bemutatókhoz hasonlóan – meglehetősen eltért egymástól. A szakma mérsékelt tónusban tudósít a produkciókról: „A tatabányai Jászai Mari Színház magyarországi bemutatója [...] olyan előadás, amely ízt és hangulatot hagy maga után. Egy közepes hatóerejű este emlékét.”<sup>29</sup> „Kavalkád, színházgrammatikailag sokszor a középfok két b-jével, de a felsőfok leg-jei nélkül”<sup>30</sup> A nézők viszont igen hálásan fogadtak – a darab fekete humorából fakadó – minden egyes poént és jól szórakoztak a tréfák legkisebb ígéletén is. A rendezők pedig általában a helyzetkomikum erejét kihasználva (s nem utolsósorban a közönségigényt kiszolgálva) lovat adtak a színészek parodizáló improvizációi alá, és az elviselhetőség határáig fokozták a burleszk karikatúrát, feltáratlanul hagyva a szöveg mélyebb értelmezési rétegeit. „Istenuccse! Remekül csinálják. Tökéletes a ritmusa és a hangsúlya minden poétnak. [...] Szinte frenetikus, tényleg.”<sup>31</sup> „A nagyváradai előadás túlságosan is számít Głowacki szövegének hatására, arra alapozza sikerét. [...] A harsányság is egyhangúvá válik. Az előadás szétesik, az alakítások meg sem születnek, a színészek szólóznak rendezőtől, darabtól, díszlettől, egymástól függetlenül. Akárhogy is: elkeserítő.”<sup>32</sup> „Az összes koncepciótlanságot, átgondolatlanságot, dramaturgiai baklövést, pontatlanságot és ritmustalanságot mégsem kenhetjük az esőre. [...] Schrerer Péter [...] már megint a könnyebb utat választotta. [...] És ami a még nagyobb baj – egy rendező már megint engedte, hogy ne izzadjon bele a próbákba, ne kísérletezzen, ne találja meg tehetsége újabb rétegeit, hanem használja a már biztosan meglévőket. Mucsi Zoltánnal is hasonló a helyzet. Az első

---

<sup>29</sup> Stuber Andrea, *Megadva a módját*. „Critikai Lapok”, 2003/1, 5.

<sup>30</sup> Tarján Tamás, *Reszelt mosószappan*. „Színház”, 2004/12, 23.

<sup>31</sup> Stuber Andrea, *Moszkvából! Moszkvából!* „Kritika”, 2004/11, 32.

<sup>32</sup> Boros Kinga, *Nyújjork, nyújjooork!*, „Hét”, (Marosvásárhely), 2004/12/16, 11.

felvonásban még megállta, hogy ne kezdjen üvölni, ám nem bírta soká, és jött a szokásos Pepe-Kapa show. [...] Maradtak a lehető legfelszínesebb gesztusok”<sup>33</sup>

A vegyes értékelésben szerepet játszhatott az is, hogy a hazai szakma magát a drámákat is némi távolságtartással fogadta „A Głowacki-darab nagyon gyenge [...] Janusz Głowacki ezúttal Csehov *Három nővérét* használta dobbantónak [...] nyilván abban bízva, hogy a puszta ötlet máris darabfésülés. [...] Kéne lenni valami életérzésnek vagy minek [...] szerintem ehhez Csehov kellene. Ez viszont Głowacki, aki az elmúlt húsz évben nagyon megtanulta, hogyan tálalják Amerikában a klasszikusokat, hogy dőljön rá a nép. Hát így. [...] A színészek mindenesetre szereznek derűs perceket a közönségnek.”<sup>34</sup> „Rengeteg renitens sziporka, poénpukkasztás, tűzijáték. Lehet rajta nevetni, tényleg. Mégis, *umo emo?* [...] Głowacki darabjai tetszetősek, érdekesek, vonzóak, jól játszhatók, de a dramaturgok, igazgatók egyszer csak észrevesznek valamit. Valami talmit, valami olyasmit, ami még nem csalás, nem ámítás, de az igazmondástól egy kicsit odébb van...”<sup>35</sup>

Ami a Lengyelországban 1990 után színpadra állított új magyar drámákat illeti, Spiró György *Imposztora*<sup>36</sup> után – melyet a Lengyel Tévészínház (a legendás Tadeusz Łomnickival a főszerepben) többször is műsorára tűzött – több mint egy évtizedes szünet következett. 2000 óta viszont évről-évre követik egymást a premierek, s különösen az utóbbi két esztendőben egyfajta szívet melengető „magyar invázió” vette kezdetét. A három legismertebb és legnépszerűbb szerző Spiró György (*Szappanopera*<sup>37</sup>, *Kvartett*<sup>38</sup>), valamint Egressy Zoltán (*Portugál*<sup>39</sup> és *Kék, kék, kék*<sup>40</sup>) és Háy János (*A Gézagyerek*<sup>41</sup>, *A Herner Ferike faterja*<sup>42</sup>). Ehelyütt meg kell említenünk Kárpáti Péter nevét is, akinek *Világvevő*<sup>43</sup> című darabja Novák Eszter vendégrendezésében került bemutatásra Varsóban.

---

<sup>33</sup> Deutsch Andor, *Théba három kapuja*. „Zsöllye”, 2001/10, 36.

<sup>34</sup> Csáki Judit, Színház, *Tévedések játéka*. „Magyar Narancs”, 2004/11/04, 33.

<sup>35</sup> Börcsök Dóra, *Orosz szürnaturália*. „Critikai Lapok”, 2004/11, 5.

<sup>36</sup> Tévészínház, rendező Tomasz Wiśniewski (1991).

<sup>37</sup> Lodzi Teatr Nowy, rendező Jan Bratkowski (2003).

<sup>38</sup> Tévészínház, rendező Filip Bajon (2003).

<sup>39</sup> Tévészínház, rendező Zbigniew Brzoza (2002), valamint Poznani Teatr Polski, rendező Iwona Kempa (2004).

<sup>40</sup> Toruni Wilam Horzycy, rendező Iwona Kempa (2005).

<sup>41</sup> A lodzi Teatr Studyjny (2004), Tévészínház (2005), valamint a Varsói Teatr Studio (2005), rendező Zbigniew Brzoza.

<sup>42</sup> A poznani Teatr Polski, rendező Iwona Kempa (2005).

<sup>43</sup> A varsói Teatr Studio, rendező Novák Eszter (2005).

Ami a fogadtatást illeti, talán nem túlzás állítanunk, hogy az új magyar drámákat a lengyel közvélemény nyílt lelkesedéssel üdvözölte. Az utóbbi évtizedekben a lengyelek figyelme is – a miénkhez hasonlóan – elsősorban nyugatra irányult, s a hosszú időre történő eltávolodás után még élénkebbé vált az egymás iránti újbóli érdeklődés: „A magyar drámairodalom aránylag kevésbé ismert Lengyelországban. Kár, hiszen annyi minden összeköt bennünket. Talán ezért önmagunkból is találunk valamit a magyaroknál? [...] Lengyelországban nincsenek a társadalom egész keresztmetszetét bemutató darabok.”<sup>44</sup> A magyarok iránt táplált nem lebecsülendő általános szimpátián kívül és mindeneken túlmutatva a pozitív visszhang okait mindenekelőtt a lengyel és magyar színházi hagyomány eltéréseiben kell keresnünk. A romantikus tradícióból kinőtt költői, plasztikus, szimbolikus-szürrealista lengyel színházi kultúra a magyar irodalomban – és művészetben, mert e megállapítás nem csupán a dráma műfajára vonatkozik, de például a novellisztikára és filmművészetre is – mindenekelőtt a sallangmentes, szociografikus és naturalista elemekben sem szűkölködő kisrealista látásmódot méltatja. „Nálunk senki sem foglalkozik ilyen jellegű témákkal, Spiró tehát égető hiányt pótolhatna a lengyel színházi repertoárban. Egyébként pedig Nádast és Hamvait is szívesen látnám lengyel színpadokon, mert igaz, hús-vér drámairodalomról van itt szó az ő esetükben, nem pedig ködös és megfoghatatlan elméleti színházról... Hej, irigyellek benneteket, kedves jó barátaink.”<sup>45</sup> A Forma és Stílus hazájában a romantikus emelkedettséget nélkülöző, távolságtartó valóságábrázolás értelemszerűen a közvetlenség és egyfajta objektivitás erényével egyenértékű, s mint ilyen, „húzóerőt” jelent a befogadó számára. „Irigyelhetjük a magyarokat, ahogyan kis európai vidéki életünk hétköznapi gondjairól mesélni tudnak. És erre mindennemű publicisztikai csúsztatások nélkül képesek.”<sup>46</sup> „Háy szövegeinek nagysága abból fakad, hogy a mindennapok valóságáé megfigyelését kiválóan ötvözi a metafizika dimenzióival.”<sup>47</sup>

Egy olyan kultúrában, ahol máig az egyik legnagyobb sértést az jelenti, ha valaki rászorgál a „szemtelen” jelzőre, talán nem kell csodálkozni azon, ha az elegáns finomodást kerülő, olykor vaskos humorral átítatott, szókimondó irodalom az emberi lélek mélységeit a hétköznapi valóságábrázolás perspektívájából kerül megítélésre. „Háy bra-

---

<sup>44</sup> Marta Kaźmierska, *Teraz pora na Węgrów*. „Gazeta Wyborcza”, 2005/04/23–24, 6.

<sup>45</sup> Janusz Majcherek, *Zazdrość bratankom*. „Teatr”, 2004/7–8, 90–91.

<sup>46</sup> Janusz R. Kowalczyk, *Gorzka ballada o bezużyteczności*.

[http://www.teatry.art.pl/!Recenzje/gezad\\_brz\\_warszawa/gorzka.htm](http://www.teatry.art.pl/!Recenzje/gezad_brz_warszawa/gorzka.htm)

<sup>47</sup> Michalina Dolińska, *Czytanie Madziarów*. „Gazeta Wyborcza”, 2005/04/18, 29.

vúrosan ütközteti a költői absztrakciót a realizmussal, a mindennaposságot a filozófiával, a lélektani mélységeket pazar humorérzéssel.”<sup>48</sup> Iwona Kempa rendező, aki az utóbbi két év leforgása alatt három kortárs magyar drámát is színpadra állított döntését az alábbiakkal indokolja: „A magyar drámákban leginkább az ember iránt érzett érzékenység fogott meg, a magyar írók rendkívüli gyöngédséget táplálnak hőseik iránt és kivételes humorérzéssel tudnak beszélni igen komoly dolgokról. [...] Ez egyfajta hétköznapi költészet.”<sup>49</sup> Hasonló meglátások motiválhatták Zbigniew Brzoza választását is. „A *Géza-gyereket* először a lódzi filmfőiskolások diploma-előadásaként, majd a Tévészínházban, végül a Teatr Studioban állította színpadra. Mi készíthette a varsói rendezőt, hogy háromszor is e darabhoz nyúljon? Talán az, hogy mai színházainkban valóban kivételes ritkaság egy olyan realista történetet találni, amelyen »átsüt« a metafizika.”<sup>50</sup>

Általánosságban elmondhatjuk, hogy a közvélemény a darabok színpadi adaptációira is pozitívan reagált. A *Géza-gyereket* a tíz legérdekesebb lengyelországi előadás egyikének választották 2005-ben<sup>51</sup> és címszereplője is országos díjesőben részesült, a *Portugál* elnyerte a bydgoszczi Ősbemutatók Fesztiváljának rendezői díját. „A Teatr Studioban színpadra állított előadásnak számos előnye van. A legnagyobb erejét kétségkívül a színészi játék adja.”<sup>52</sup> „Az egész egy gyönyörű, harmonikus és mély történettel áll össze, amely teljesen magával ragadja a nézőt a nagyszerű rendezésnek, színészi alakításoknak, díszletnek és zenének köszönhetően.”<sup>53</sup>

Találkozhattunk azonban néhány markáns ellenvéleménnyel is: „A magyarok saját Gézájukat groteszk képi világban állították színpadra – s mint tudjuk a groteszk valahol határos a tragédiával. Volt sok nevetés, de volt egy nagy adag részvét is e teljesen reménytelen világ iránt, amely mindig csúf és szomorú marad. [...] egy olyan színházat láttunk, amely távolságtartással képes egy történetet elmondani. Zbigniew Brzoza adaptációjában azonban [...] semmilyen távolságtartás nincsen. Itt mindenki szenved, min-

---

<sup>48</sup> Stefan Drajewski, *Filozofia po węgiersku*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/13993,druk.html>

<sup>49</sup> Stefan Drajewski, *Codzienna poezja*. <http://www.teatry.art.pl!/Rozmowy/codziennap.htm>

<sup>50</sup> Agnieszka Celeda, *Bóg przy taśmie*. „Polityka”, 2005/05/21, 61.

<sup>51</sup> Tomasz Miłkowski, *Teatr polski 2005 – jaki był miniony rok?* <http://www.aict.art.pl/content/view/298/62> és Jacek Sieradzki, *Subiektywny rok teatralny*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/20104.html>

<sup>52</sup> Magda Kuźnik, *Dzieciak w kamieniolomie*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/18925.html>

<sup>53</sup> Katarzyna Frankowska, *Géza – wydarzenie w Teatrze Studio*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/19338.html>

den szürke, szomorú és piszkos...”<sup>54</sup> „A dialógusok monoton, lassú, szomorú ritmusúak. Költészet annyi van bennük, mint Mackó sajtban a brummogás” [...] Meg lehet örülni.”<sup>55</sup>

E negatív megítélések talán szintén a magyar és lengyel színházi hagyomány fentebb vázolt különbségeiből fakadnak, a lengyel rendezők ugyanis nehezebben tudnak elszakadni az elvont, szimbolikus képi eszközrendszerektől, s így a valóság-hű ábrázolásmód gyakran nagy buktatókkal jár, például megreked a tartalmatlan „illusztráció”, vagyis erőltetett s hiteltelen színészi önkifejezés szintjén.

Az üres, látványos rendezői megoldásokat választó „könnyebbik utat” Lengyelországban sem díjazza a szakma. A bírálatok másik része – a hazai kritikákhoz hasonlóan – azt kifogásolta, hogy a rendezők egy része a közönségigényt kiszolgálva nem egyszer a parodisztikus elemeket helyzete előtérbe, és a poénokra kihegyezett jeleneteknek rendelte alá az előadást. „A kiváló színészi játék [...] nevetésre készíti a közönséget. [...] E komikus és jól eljátszott tréfás jelenetek azonban eltakarják a mű legfőbb mondanivalóját. A szövegben meglévő boldogság és álmok beteljesülése utáni vágy valahol elvész az előadásban. A hősokeket gyöttrő problémák elsikkadnak a színészek gegjei között.”<sup>56</sup> „Azt gondolom, hogy a színészeknek nem tesz jót a «geg-halmozás». [...] E kétségbe vonható «látványosságok» megtörik az előadás ritmusát, és szkeccshalmazzá változtatják. Kár.”<sup>57</sup> S úgy tűnik a szókimondásnak is megvannak a színpadon még eltúrt határai: „A színpad vulgarizmusokkal történő elárasztásának semmi értelme, hacsak nem az, hogy alpári röhögést váltson ki a közönség soraiban.”<sup>58</sup>

Az egyes bemutatók sikertelenségének okát kereshetjük a szerencsétlen darabválasztásban is, vagy abban, hogy egy-egy vendégrendezés alkalmával az alkotók nem mindig veszik figyelembe a különböző színházi tradíciókból fakadó eltéréseket. Ami a magyar nézőket szórakoztatja, nem feltétlenül fogja mosolyra deríteni a lengyel közönséget, a hazánkban bevált rendezői elképzelések pedig éppen ellenkező előjellel sühetnek el eltérő színházi kultúrákban. Egy neves varsói napilap hasábjain megjelent – és az önmagáért beszélő *Árnyék a barátságon* címet viselő – lesújtó kritika éppen e veszé-

---

<sup>54</sup> Tomasz Mościcki, *Nudno, brudno, nieprzyjemnie*.  
<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/15819.html>

<sup>55</sup> Michał Lenarciński, *Geza-dzieciak*, [http://www.teatry.art.pl!/recenzje/gezad\\_brz/gezad.htm](http://www.teatry.art.pl!/recenzje/gezad_brz/gezad.htm)

<sup>56</sup> Katarzyna Steńczyk, *Kocham cię jak Portugalię*. „Teatr” 2004/7–8, 45.

<sup>57</sup> Ewa Obrębowska-Piasecka, *Nie tylko rów do śmierci*. „Gazeta Wyborcza”, Poznań, 2005/06/28, 8.

<sup>58</sup> Błażej Kusztelski, *Dialogi meliorantów*, „Gazeta Poznańska”, 2005/06/27, 13.

lyekre hívja fel a figyelmet. „Szakértő szükségeltetik ahhoz, hogy Andrzej Mastalerzből, vagy Edyta Jungowskából ilyen gyenge formát húzzanak ki, mint a *Világvevőben*. A „szakértőt” a Teatr Studio egészen Budapestről rendelte. Az említett szakértő Novák Eszter, Magyarországon elismert rendező. A *Világvevő* színpadra vitelevel egyben nehéz próba elé állította a lengyel-magyar barátságot is. A vasárnapi premier után, Novák Eszter a színészek udvarias hívása ellenére sem ment ki a színpadra. Ekkor valószínűleg épp a hátsó kijáraton igyekezett eltávozni, mivel a Studioban általa színpadra vitt darab gúnyt űz a rendezés mesterségéből, és beárnyékolja azt a jó vélelmet, melyet a magyar színjátszás az utóbbi években élvezhetett.”<sup>59</sup> Csak reménykedhetünk, hogy ez az árnyék ahogyan ékezett, úgy távozni is fog a magyar–lengyel színházi kapcsolatok egéről...

E folyamatot hivatottak elősegíteni azok a szakmai fórumok, amelyek hozzájárulnak egymás drámairodalmának és színházi kultúrájának jobb megismeréséhez, e kapcsolat élőbbé varázsolásához. Szerencsére az utóbbi évtizedben a színházi berkeken kívül is több intézmény fáradozik a kölcsönös érdeklődés felélénkítésén. 1995 óta szinte két éves gyakorisággal kerülnek megrendezésre különféle panel-beszélgetések, felolvasó estek és találkozók kiváló lengyel és magyar színháztörténészek, kritikusok, rendezők és műfordítók részvételével, melyek keretében nem csupán a közönség találkozhat kedvenceivel, de a szakma képviselői is megoszthatják, megvitathatják tapasztalataikat. Az utóbbi évtized legfontosabb rendezvényei között tarthatjuk számon a budapesti Lengyel Intézet, a varsói Magyar Kulturális Intézet valamint a krakkói Magyar Centrum szimpóziумait<sup>60</sup>, melyek közvetlen vagy közvetett módon nagymértékben elősegítik a magyar és lengyel drámák színpadra állítását egymás országaiban.

## 2. KORSZAKHATÁR ÉS VÁLSÁG

Az előző fejezetben már esett pár szó arról a jelenségről, amelynek következményeként a kilencvenes években némiképp elhalványult a népeink közötti hagyományosan jó viszony. Minden barátság történetében vannak persze hullámhegyek és hullám-

---

<sup>59</sup> Iza Natasza Czapska, *Cień na przyjaźni*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/18076.html>

<sup>60</sup> **1996:** Budapesti Lengyel Intézet, *Egymásra nézve. Századvégi perspektívák. A lengyel és magyar színház 89 után*, (szimpóziум) *Játék a színpaddal* (kiállítás); **1998:** Budapesti Lengyel Intézet, *Beszélgetés a lengyel színházzal* (szimpóziум, kiállítások, filmvetítések); **2003:** Krakkói Magyar Centrum, *Napjaink lengyel és magyar drámairodalma* (kettős kötet-bemutató és kerekasztal-beszélgetés) Helyszín: Budapest és Krakkó; **2005:** Varsói Magyar Kulturális Intézet, *Új évszázad – új drámák. Magyar drámairodalom*. (felolvasóest, kerekasztal-beszélgetés) Helyszín: Poznań.

völgyek. Az eltávolodásra, majd újbóli közeledésre eddig is találhattunk jó néhány példát hosszú évszázados közös történelmünk során. A hatvanas, hetvenes, és nyolcvanas évek e tendenciában éppen az intenzívebb kapcsolattartás időszakát jelentették, a rendszerváltozással azonban megszakadt az a folytonosság, amely évtizedekig összekötő kapocsként funkcionált, s egyfajta „átjárhatóságot” biztosított a magyar és lengyel kultúra között. 1989 természetesen nem csupán e téren jelentett fordulóponthoz; a baráti kötélek meglazulása csak egy mákszemnyi velejárója volt mindazon történelmi-politikai változásoknak, amelyek meghatározó átalakulásokat eredményeztek a volt szocialista társadalmak életének majdhogynem összes területén, s melyek velejárójaként egy sereg más – világnézeti, gazdasági, infrastrukturális és kulturális – transzformáció vette kezdetét. A nyolcvanas–kilencvenes évek fordulóján ebből a szempontból valóban korszakhatárnak mondható, annál is inkább, mivel az új rendszer megjelenése a kezdeti eufóriát követően egyfajta általános „válsághangulatot” idézett elő, s e krízis-élmény a színház és drámairodalom műfaját sem kerülte el.

A kortárs dráma válságaként emlegetett jelenség a kilencvenes évek elején mindkét ország színházi szakmájának örökzöld témái közé tartozott. Általánossá vált a modern drámák és kortárs színpadi adaptációk hiánya feletti a sópánkodás, és egymást érték e „lehetetlen helyzet” megoldását sürgető szakmai fórumok.

Valódi krízisről volt-e szó, vagy csupán egy leáldozó korszak „haláltusájának” és egy új valóság vajúadásának lehettünk tanúi? E kérdés behatóbb elemzése során számos – történelmi-politikai, szociológiai, és esztétikai, nyelvi, műfaji – aspektust figyelembe kell venni.

### **Történelmi–politikai és társadalmi tényezők**

A rendszerváltozással megszűnt az a politikai-társadalmi közeg, amely irodalmi szempontokból „megfelelő” terepet, „drámai szituációt” és „inspirációt” biztosított a művészek számára. Korábban megszokott volt, hogy az alkotók többsége a cenzúra elkerülése végett a metaforikus formanyelvet választotta, ez az „egymásra-kacsintás” közösséget teremtett író és olvasó között. A lengyel színház lényegét, küldetését kétszáz évig az határozta meg, hogy valami – az idegen megszállás vagy a politikai rendszer e l l e n é b e n emeljen hangot. Magasztos missziót teljesített, a korlátozott szólásszabadság, gyülekezési jog, parlamentarizmus kompenzációjaként egyfajta kollek-

tív tudat és ethosz szerepét töltötte be: tribünként, szószékként, emocionális szelepként szolgált a társadalom életében.

A vasfüggöny felgördülése azonban gyökeresen más szereposztást jelölt ki a közép-európai színház szereplőinek. A pluralizmus megjelenésével a társadalmi, politikai-, világnézeti *egység* is felbomlott a posztkommunista országokban: eltűnt a közös ellenségkép s ezáltal megszűnt az a társadalmat összekovácsoló kohéziós erő is, amely mindeddig a dráma-, és színházművészet lényegét is meghatározta., „A lengyel színház elveszítette a lelkek feletti uralmát, és e veszteség után nem képes saját identitását újra-fogalmazni. Napjainkban már nem ízléses politikai nézeteket hangoztatni a színpadról, hisz sosem lehet tudni, milyen pártállású nézők ülnek a közönség soraiban. A mai színház nem a pártatlanság eszméjéből fakadóan apolitikus, hanem félelemből és dezorientáltságból.”<sup>61</sup>

A különféle értékrendszerek, eltérő érdekek megjelenésével megosztottá vált a színházi szakma s a közönség is. „Az az érzésem, hogy a lengyel színház, mint *egység* megszűnt létezni. Felbomlott a színházakban dolgozó emberek közössége, már egyfajta szakmai szolidaritásról sem lehet beszélni”<sup>62</sup> – írta egy neves díszlettervező 2000-ben. Véleményét megannyi szakmai fórum visszhangozta vissza. Az egykor nagy családként funkcionáló színházi műhelyek vagy széthullottak, vagy átstrukturálódtak, csak némely fontosabb színházi központ tudott ugyanolyan formában fennmaradni, mint a rendszerváltozás előtt. Jan Englert kiváló színművész így kommentálta a lengyel színházi szakmában a 90-es években bekövetkezett változásokat: „Az utóbbi tíz évben kétségkívül megingott a színház ethosza. Már nem olyan kristálytisza és egyértelmű, mint azelőtt volt. A színház megszűnt otthonunk, családjunk lenni, többségünk számára egyszerűen munkahellyé degradálódott. Ez a legfájdalmasabb számomra.”<sup>63</sup>

Megváltozott a befogadó réteg összetétele és igény szintje. Széthullott az egyívású, hasonló gondolkodású nézőtábor és a közös kritériumrendszer. Az 1989 előtt szinte homogénnek nevezhető – mert ugyanazt az irodalmat olvasó, ugyanabban az egypártrendszerben élő, ugyanabból a néhány lehetséges médiumból tájékozódó – közönség hasonlóképpen reagált a világra s annak jelenségeire. A rendszerváltozással nyíló lehetőségek, politikai és esztétikai nézetek, életfilozófiák sokfélesége, álláspontok, vélemény-

---

<sup>61</sup> Beata Guzalska, *Tajemnicza publiczność*. „Didaskalia”, 1995/12, 25–27.

<sup>62</sup> Paweł Dobrzycki, *Na razie tracimy czas...* „Teatr”, 2000/11, 34–37.

<sup>63</sup> Jan Englert, *Kasa nie jest bogiem*. „Teatr”, 2000/7–8, 66–67.

nyek és hitek sokasága oly mértékben heterogén értékeket hozott magával, hogy e tömerdek eltérő igényt már nem lehetett többé egyetlen „mértékadó” repertoárral és azonos formanyelvvvel kielégíteni. Az egykor társadalmi és patriotikus jellegű összejövetelek színhelyül (is) szolgáló, „kollektív reakciókat” kiváltó színház most a különböző eszméket valló, eltérő világnézettel rendelkező „egyéni” néző, elsősorban individuális művészeti igényeit kielégítő szórakozóhelyévé vált.

A „konkurenciát” jelentő új tömegszórakoztatási médiumok (videó, DVD, internet stb.) megjelenése valamint a közönség átformálódott ízlésvilága és eltérő elvárásai szükségszerűen a repertoár és a színpadi nyelvezet jelentős átalakulását idézték elő. A színház közösségteremtő erejét és ösztársadalmi érvényességét elveszítve, jobb híján kénytelen volt visszatérni eredeti rendeltetéséhez: egykori közéleti szerepének búcsút intve teljes egészében elfordult a politikától és érdeklődésének középpontjába önmagát helyezte. Ennek eredményeképp nem csupán a kommersz darabok és musicalek lepték el a színpadokat, hanem az autotematikus l’art pour l’art jellegű előadások is, amelyek egy-egy kiváló színész szerepeltetésével kívánták a nézőket visszacsalogatni.

A kilencvenes évek elején számos művészeti ág – köztük a film, színház, irodalom – lett kénytelen újraértékelní, átminősíteni a társadalomban betöltött eddigi szerepét. Mivel a szabadság által teremtett új valóság merőben más kihívásokkal és kötelezettségekkel járt, ráadásul egy sereg korábbi privilégiumától megfosztotta más egyebek mellett a kultúrát s annak képviselőit is, a számvetés bizony nem mindig volt fájdalommentes. A legtalálóbban talán az alábbi vélemény ragadja meg e jelenség lényegét: „Egy felbecsülhetetlen dolgot kaptunk vissza: a szólás teljes szabadságát. De a pénztelenség, a színházi intézményrendszer diszfunkciója, a vadonatúj, felrázó művészi ideák, valamint a számtalanszor felemlegetett új repertoár hiánya paradox módon hasznavehetetlenné teszik e szabadságot.”<sup>64</sup>

### **Gazdasági–infrastrukturális aspektusok**

A változó politikai és gazdasági feltételek rányomták bélyegüket a színházi intézményrendszerre is. A lengyel Szejm miután eltörölte a cenzúrát, megszavazta a szabad kulturális tevékenység folytatására vonatkozó törvényt (amely többek között lehetővé tette, hogy állami kulturális intézmények átkerüljenek az önkormányzatok tulajdoná-

---

<sup>64</sup> Paweł Dobrzycki, i.m., 35.

ba), ezzel egy időben azonban megszüntette többek között a Kulturális Fejlődési Alapot (amely a kultúra finanszírozását közvetlenül a központi költségvetéstől irányította) és felszámolta a színházi szakmát érintő legtöbb privilégiumot, például a tetemes adó-, és nyugdíj kedvezményt. 1989–1993 között a kultúrára szánt állami költségvetés jelentősen lepadt. A decentralizációs politika és az új szabadpiaci körülmények tömeges elbocsátásokra kényszerítették a színházakat, a színházi alkalmazottak száma évi 10%-kal csökkent<sup>65</sup>, e folyamat azonban nem vonta maga után egy új – színházi managerekből, szervezőkből és mesteremberekből álló – professzionális szakember-réteg képzését, ami sok helyen máig arra kárhozza a művészeket, hogy kezdetleges módszerekkel maguk végezzék el az e területeket érintő feladatokat. Négy év leforgása alatt a százkilenc helyszínen működő hatvanöt lengyel drámai színházból hét társulatot megszüntettek, tíz színház pedig átkerült a helyi önkormányzatok tulajdonába. A lengyel színházi szakma megkondította a vészharangokat: „A kíméletlen gazdasági mechanizmus számos kulturális intézményt fog felszámolni. [...] A színház léte fizikai értelemben is veszélybe került. A színpadok háromnegyede hamarosan eltűnik, s ezzel együtt az egész színházi szakma egzisztenciális alapja meginog. Az önkormányzati reform, amely a helyi hatóságoknak adja át a színházak többségét, teljes mértékben ártalmas ötlet.”<sup>66</sup>

A színházakat támogató állami dotáció mértéke a rendszerváltást követő négy esztendőben 91,9%-ról 65%-ra csappant, s a megváltozott gazdasági körülmények között minden társulat más-más módon kereste a megoldást a fennmaradásra. Egyes színházak jelmezeik eladásából, termeik és büféik bérbeadásából, mások pályázatokból, szponzorok bevonásával, vagy éppen asztalos-, és varróműhelyeik bevonásával, külsős munkákat bevállalva próbáltak pénzhez jutni és talpra állni. A mindeddig sosem tapasztalt mértékű egzisztenciális problémák elől kiutat kereső színészek a színházon kívül minden „haknit” – pl. szinkronokban, sorozatokban és reklámokban való szereplést – bevállalni kényszerültek, ami tovább tetézte a társulatok széttagozódását és felgyorsította a meghatározó színházi műhelyek felbomlási folyamatát. Átalakult a színházi közösségek belső struktúrája; az egykori állandó színházi kollektívák szétestek, elpárolgott

---

<sup>65</sup> Az adatok meghatározásában Andrzej Ziębiński, *Raport* című felmérése szolgált segítségül. „Teatr”, 1993/7–8, 10–13.

<sup>66</sup> Elżbieta Baniewicz, *Lata tłuste czy chude? Szkice o teatrze 1990–2000*, Warszawa, Errata, 2000.

a közös küldetéstudat s a misszióból táplálkozó alkotómunka helyét felváltotta a színpadi produkciógyártás folyamata.

A gazdasági megszorítások nem csupán a fizetések rohamos mértékű csökkenéséhez vezettek, de a jegyárak növekedését, valamint a költséges (sokszereplős, nagy díszlettel rendelkező) produkciók beszüntetését eredményezték. E jelenség – hazánkhoz hasonlóan – automatikusan indukálta a jelentős kasszasikereket ígérő bulvárdarabok és musicalek tömeges megjelenését s egyben az ambiciózus, kísérleti, ún. „művészi” előadások eltűnését. „Rohamosan csökken a lengyel színházak látogatottsága. [...] így azután megindul a harc a néző kegyeiért, egyre silányabb szórakozást kínálva. [...] Vajon nem az lesz-e a megoldás, hogy csökkenteni fogják a színházak számát? A súlyos kérdésekre egyelőre nincs válasz, csak találgatni lehet, és félni a jövőtől.”<sup>67</sup>

A színházak a nehéz gazdasági helyzetre hivatkozva (valamint a közönség már említett megosztottsága miatt) félték a „kudarcgyanús” új, experimentális darabok bemutatásától. Mindez arra kényszerítette a rendezőket, hogy a klasszikus vagy a külföldi repertoárban keressenek megoldásokat napjaink kérdéseire. Számos ígélet ellenére nem született semmilyen kezdeményezés az ígéretes kortárs írók felkarolására, s a fiatal tehetségek hosszú éveikig az íróasztalfióknak voltak kénytelen dolgozni. A színházakat csak kész mű érdekelt, a „dramaturg”, a „színházi ügynökség” vagy a „mecénás” fogalma pedig az akkori Lengyelországban teljesen ismeretlen volt, így senki nem érezte magát érdekelve sem a szerzők képviselőit, sem a darabok korrektúráját illetően. „Ilyen körülmények között a drámaírók helyzete is katasztrofális. [...] Mai szerző drámáját nyomtatásban kizárólag a „Dialog” című folyóirat jelenteti meg, amely valóban rangnak és megtiszteltetésnek számít, ám anyagi haszonnal alig jár, a honorárium inkább szimbolikus.”<sup>68</sup> Tény, hogy a „színpadra írás” gondolata ekkor még idegenül hangzott, s habár ebben az időszakban is jelentős számú darab született (a „Dialog” hasábjain változatlanul havonta publikáltak egy-egy drámát), egy kezünkön meg tudjuk számolni a valóban szóra érdemes, kiemelkedő alkotásokat és azokat a professzionális szerzőket, akik kizárólag csak a drámaírásnak éltek vagy abból kísérelték meg fenntartani magukat.

---

<sup>67</sup> Balogh Géza, *A lengyelek nem járnak színházba?* „Világszínház”, 1989/5, 51–52.

<sup>68</sup> Balogh Géza, u.o.

## Nyelvi, esztétikai és műfaji szempontok

A fenti nehézségek ellenére a dráma műfaját kifejezőeszközül választó lengyel (és közép-európai) művészek a kilencvenes évek fordulóján az új valóság egy újabb kihívásával találták szembe magukat: a nyelv s ezen belül irodalmi nyelvezet általános válságával. A politikai, társadalmi értékrendszer és világnézeti egység felbomlása tudva-levően minden esetben a kultúra „tükréként” szolgáló nyelv – s ezen belül az irodalmi nyelv – válságában is megnyilvánul. A diktatúra összeomlásából adódó átmeneti időszakban a lengyel drámairodalomnak kétfajta nyelvi krízissel kellett megküzdenie: a politikai rendszer felbomlásából eredő belső, valamint az ezzel egy időben megjelenő, európai filozófiai áramlatok által „importált”, külső nyelvi válsággal.

A belső nyelvi válság elsődlegesen arra vezethető vissza, hogy a külső–belső ellenségkép eltűnésével feleslegessé vált az öröklött jelképrendszer, amelynek segítségével a művész és befogadó hallgatólagos konszenzus útján kommunikált egymással. Értelmüket és hatályosságukat veszítették a metaforikus kódok, társadalmi–politikai allúziók, s az addig érvényben lévő eszmékkel, értékekkel együtt kiüresedtek, frázisok szintjére süllyedtek az ezeket közvetítő fogalmak, kifejezések. Lehullottak a kulisszák: megszűnt a jelbeszédés „kamuflázs-esztétika”, s a cenzúra eltörlése megnyitotta az utat a szabadabbá vált, nyílt, érthető beszéd előtt. A színpad ismét az egyszerű történetek helyszínévé vált.

Az áhított szabadság szelének első fuvallatai tehát inkább zavarodottságot hoztak, mint megváltást. A kezdeti lelkesedésből fakadó elvárásokkal ellentétben nem született új, nagyszabású repertoár, mert bár eltűntek azok a problémák, amelyek ellen tiltakozni lehetett, az előző rendszer hagyatékaként egyfajta bénultság alakult ki a hétköznapi valóság problémáival szemben. (A tehetetlenséget mélyítette az is, hogy a lengyel drámairodalmi tradícióból teljességgel hiányzik a realista vagy kisrealista valóságábrázolás hagyománya.) A kortárs alkotók legtöbbször hirtelen nem tudta feltalálni magát az új szituációban és sokáig (olykor máig) ugyanazt a kódrendszert alkalmazta, mint a korábbi évtizedekben. A mindeddig az allúziók, az abszurd és groteszk nyelvén megszólaló kollektív színházi nyelv felbomlott, a nézőkkel folytatott dialógus más, újabb formái azonban egyelőre még nem alakultak ki. A szárnyaikat bontogató fiatal alkotók viszont azért voltak nehéz helyzetben, mert egészen nagy zsenik, világirodalmi mértékkel mérve is kiemelkedő művészek (Mrożek, Różewicz) árnyékában kellett alkotniuk és saját

hangra találniuk. Az átrendeződés és útkeresés egyfajta átmeneti tanácstalanságot eredményezett.

A megváltozott helyzetben az elsődleges gondot paradox módon éppen a szabadság, a nyílt beszéd és szabad megnyilvánulás jelentette. Az „ellenségkép” eltűnése az igazság relativitásának és a szabadság „kínjának” tapasztalatát eredményezte. „Szabad a szó, de annyiféle van belőle, hogy az ember nem tudja, melyikre figyeljen” fogalmazta meg találóan egy lengyel öltő<sup>69</sup> a 90-es évek elején. „Minden Egész eltörött” – konstataulta egy másik közép-európai költő a kilencszázas évek elején, szintén egy hanyatló (vagy inkább változó) korszak fájó tanújaként. E sorokat a társadalmainkra köszöntő új érá s gondolatrendszer hajnalán talán úgy lehetne folytatni: „Minden Új Egésszé állt össze”. A berlini fallal együtt ugyan egy (erőltetett) kollektív világnézet omlott össze, helyét azonban felváltotta egy újabb ideológiai áramlat: az Unióba történő hivatalos belépéssel országaink eszmeileg is csatlakoztak Európa szellemi közösségéhez, amelynek egyik domináns, éppen divatos filozófiai-művészeti irányzata a posztmodern életérzésben jut kifejezésre.

A filozófiai gondolkodásmód átalakulása köztudottan a nyelv transzformációjában is tükröződik. Tudvalevő, hogy a XX. század végén, amikor a tabuk ledöntése után semmilyen biztos pont és hivatkozási alap nem maradt az egyén életében, csak az őt körülölelő végtelen űr, széles körű jelenséggé vált a racionális, logikus világrendbe vetett bizalom válsága, az általános kétség, a jövőkép bizonytalansága, a személyiség helyzetének problematikussága. Mindez a nyelv kifejező erejének korlátozottságában és egyfajta nyelvi relativizmusban is megnyilvánul, ami legteljesebb módon Jacques Derrida nyelvfilozófiájának dekonstrukció-elméletében kerül kifejtésre.<sup>70</sup> „Nincs semmi a szövegen kívül” vélekedik a filozófus, a nyelv a gyakorlatban ugyanis lényegénél fogva alakítja a valóságot, „nem a valóság tükre, hanem része és meghamisítója annak. Vagyis nem semleges médium, [...] hanem egy olyan bonyolult kódrendszer, amelynek rejtett struktúrái egyrészt a szándékolttól gyakran egészen eltérő jelentéssel ruháznak fel szavakat, másrészt amelynek üzenetei csak a vele kapcsolatba hozható más szövegek kontextusában értelmezhetők helyesen. [...] „A posztmodern történetírás elméleti bázisa

---

<sup>69</sup> Antoni Matuszkiewicz, *Pisanie dla teatru*. „Dialog”, 1994/7, 125.

<sup>70</sup> Jacques Derrida, *Grammatológia. Életünk – Magyar Műhely*, Szombathely – Párizs – Bécs – Budapest, 1991, 25–41.

a valóság és a nyelv viszonyának újradefiniálása”<sup>71</sup>. Ennek értelmében a szöveget minden olyan felesleges ballasztól és értelmezéstől meg kell szabadítani, amely megírása óta ráarakódott, beleértve a szerző intencióit is.

E világirodalomban is nyomon követhető tendenciákba ékelődik a 90-es évek lengyel drámairodalmát is meghatározó belső nyelvi válság és átalakulás folyamata,<sup>72</sup> amely úgyszintén a szöveg, a (drámai) nyelv lecsupaszításában, rejtett tartalmainak ki- rekesztésében, kódolt üzeneteinek figyelmen kívül hagyásában, azaz a nyelvi jelentés szétbontásában s újjáértelmezésében, s ezzel együtt nem ritkán a nyelv vulgari- zációjában érhető tetten.

### 3. VÁLSÁGKEZELÉS ÉS A MEGÚJULÁS FOLYAMATA

A lengyel drámairodalom válságaként definiált jelenséget az előző fejezetben vázolt számos külső és belső tényező indukálta: a történelmi–politikai fordulatok okozta társadalmi transzformációk, a gazdasági reformok eredményeképp jelentkező infrastru- kтурális átalakulások, az új világnézeti áramlatok következtében megváltozott színházi nyelvezet. Mindezek a változások műfaji, dramaturgiai és esztétikai téren egyaránt meg- kérdőjelezték az 1990-ig funkcionáló drámaírói és színházi hagyomány további létjogo- sultságát.

A tematikai vákuum nem ismeretlen a lengyel irodalom számára. 1918-ban, ami- kor a mintegy másfél évszázados megszállás után lengyel irodalom felszabadult a politi- kai és társadalmi kötöttségek alól, a legtöbb író hasonló alkotói válságot élt át: a függet- lenség kivívása utáni eufóriát és lelkes idealizmust szinte azonnal követte egyfajta demitizálási folyamat is (ennek az irodalomban megnyilvánuló legjellemzőbb példája Żeromski *Tavaszelő* című regénye). A nagy történelmi korszakváltások esetében jelent- kező általános válsághangulat azonban legtöbbször átmeneti jellegű – egy másfajta ér- tékrend megjelenésének hírnöke s egy új korszak kezdetét jelzi. Miként találta fel magát a lengyel drámairodalom és színházművészet a múlt és jövő köztes állapotában, hogyan reagált az átmeneti időszak problémáira?

---

<sup>71</sup> Romsits Ignác, *Posztmodern ismeretelmélet és történetírás*. „Rubicon”, 2003/6, 62–66.

<sup>72</sup> E tendencia megnyilvánulási formáira az egyes szerzőportrék elemzésénél térek ki részlete- sebben.

A legtöbb lengyel szakmai fórum mindenekelőtt a színház, mint közösségteremtő erő és osztársadalmi ethosz felbomlását valamint a modern drámák és kortárs színpadi adaptációk hiányát könyvelte el a rendszerváltozás legfájdalmasabb veszteségeként.

A letűnt idők nosztalgikus felemlegetése azonban Lengyelországban sokkal előbb véget ért, mint hazánkban; a szabadság szelétől átjárva a lengyel dráma és színház hamar beleunt a múlt elemzésébe és „újracsocsálásába”, s az örökös múltba-révedés helyett meglehetősen gyorsan az új helyzet által felkínált kihívások felé fordult. S habár a különféle „válságelemző” disputák és tanácskozások továbbra is napirenden voltak, egyre gyakoribbakká váltak az olyan szakmai fórumok, amelyek a rendszerváltozás által felmerült égető problémák megoldására – a pénzhiány kiküszöbölésére és a közönség visszahódítására – kezdtek koncentrálni. Az új színházi intézményrendszer ismeretlen ösvényeit kitaposva a lengyel színházi szakma gyorsan felfedezte a szabadság nyújtotta szerteágazó lehetőségeket is.

Egyre nagyobb számúra dagadt azon elméleti és gyakorlati szakemberek tábora is, akik szembefordultak a „színház halálát” hirdető kollégáik borúlátó nézeteivel: „Nem a színház halt meg, hanem régi kulturális és civilizációs formái és funkciói. [...] A színház halálát általában azok hirdetik, akik nosztalgikusan csak a múltba révednek. A régi eredmények mítoszainak tükrében értékelik a kortárs színházat és nem tudják elfogadni bizonyos formák természetes elhalását. A XX. század végén nem a színház válságát éljük, hanem bizonyos modellek és funkciók krízisét.”<sup>73</sup> – írja Eleonora Udalska s XX. századvégi lengyel színház történetéről szóló értekezésében, s véleményét egyre többen osztják a szakma gyakorlati művelői közül is: „A színház pillanatnyilag új identitását keresi, gazdasági és művészi, kulturális értelemben egyaránt. A színházi szakma is próbálja újjáfogalmazni a színházzal szembeni álláspontját. Számos kiváló színész hangoztatja, hogy a színház meghalt, de ez csak egy kényelmes alibi az életben való újfajta funkcionálással szemben.”<sup>74</sup>

Janusz Majcherek kiváló lengyel színikritikus a sokatmondó *Vetnünk kell, habár silány a talajunk* címet viselő esszéjében a kortárs dramaturgia gyengesége feletti általános siránkozásnak igyekszik véget vetni: „Az az érzésem, hogy a kortárs dramaturgia egyáltalán nem érdekel bennünket. Előre azt feltételezzük, hogy semmi jó nem fakadhat belőle. Mindez pedig egyetlen okra vezethető vissza: nyomaszt bennünket

<sup>73</sup> Eleonora Udalska, *Teatr polski końca XX. wieku*. Wydawnictwo Szumacher, Kielce, 1997, 6.

<sup>74</sup> Jan Englert, i. m. 67.

a „remekmű-komplexus”. Azt szeretnénk, hogy havonta olyan szövegeket publikáljanak a *Dialogban*, amelyek felveszik a versenyt, vagy legalábbis megközelítik a *Melegző* színvonalát. [...] Miközben a kortárs drámairodalom színvonala igaz, nem túl jó, de nem is túl rossz. Inkább közepes, vagyis normális.<sup>75</sup>

Milyen volt ez a „normális” lengyel drámairodalom a rendszerváltozást követő években? Milyen új kihívásoknak kellett megfelelnie a gazdasági és esztétikai modellváltás átmeneti időszakában? Kik voltak azok a szerzők, amelyek az „átmeneti időszakban” is maradandót tudtak alkotni? Az értekezés következő fejezeteiben e kérdésekre keresem a választ.

---

<sup>75</sup> Janusz Majcherek, „*Musimy siać, choć grunta nasze marne*” „Teatr”, 1993/3, 15.

### III. A „NAGY MESTEREK” ÉS AZ ÚJ VALÓSÁG

„Lehet-e csodálkozni azon, hogy 1989 után, amikor a kommunista cenzúra a lomtárba került – az állítólag „fióknak” írott – zseniális művek felszínre jutásának reménye teljességgel szertefoszlott? A fiókok üresek voltak. Kiáltóan üresek. Nem tartottak benne semmit a régi Nagy Mesterek.”<sup>76</sup> – fogalmaz egy elismert lengyel színházkritikus a rendszerváltozás utáni időszakot elemző *Nehéz szabadság* című tanulmányában. A diagnózis tökéletesen tükrözi azt a jelenséget, amely több megbecsült művészt érintett 1989 után, s amelyre a bevezetőben már utalás történt.

A rendszerváltozás és az azt megelőző időszak a legfőbb Mesterek – vagyis Sławomir Mrożek (1930) és Tadeusz Różewicz (1920) – művészetében egyfajta megtorpanást idézett elő és (drámai) alkotásaik megcsappanását eredményezte. Az „új valósággal” szembesülve a „Nagy Öregek” generációjának legnagyobb képviselői vagy nem találták saját hangjukat, vagy régi drámáikat írták át, s azok elemeit felhasználva hoztak létre új darabokat. E folyamatot legfőképpen az magyarázza, hogy Mrożek és Różewicz személyében nem csupán a háború utáni lengyel drámairodalom – Gombrowicz mellett – két legkiemelkedőbb alkotóját, de egyben az előző éra két nagy nemzeti szimbólumát, lelkiismereti és intellektuális szócsövét, erkölcsi etalonját is tisztelhetjük – vagyis szerepük jóval túlnőtt eredeti művészi küldetésükön és szinte összefonódott az 1990-ig tartó időszak történelmével, eszmeiségével. E korszak lezárulása után mindkét szerző azonnal „klasszicizálódott”, vagyis végérvényesen bekerült a lengyel irodalom kánonjába, mégpedig az előző éra által fémjelzett „fiókba”. Mrożek a totalitárius rendszer abszurd, groteszk paraboláinak nagymestereként, a tíz évvel idősebb Różewicz pedig a második világháború miatt maradandó sérüléseket viselő korosztály szószólójaként lett elkönnyelve – e kategóriákból mindkettejüknek igen nehéz volt kitörniük, amennyiben „új hangon” kívántak megszólalni.

A Mesterek válságának másik okát abban kell keresnünk, hogy műveik nyelvi-, és formavilágát nem sikerült a megváltozott politikai-történelmi és társadalmi körülményekhez adaptálniuk, s továbbra is ugyanazokat a stílus-, és kifejezőeszközöket alkalmazták, mint korábban. „Megcsontosodott” a régi beidegződés, a régi utalások azonban

---

<sup>76</sup> Jacek Sieradzki, *Trudna wolność*.  
[http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es\\_dramaturgia\\_wolnosci](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_dramaturgia_wolnosci)

kiüresedtek; a bevált metaforák napjainkban esetlenül csengnek – a „nosztalgikus groteszk”, az egykori „összekacsintás” nem, vagy *nem úgy* működik. Új nyelvet pedig nehéz találni, különösen olyan szerzők esetében, mint például Sławomir Mrożek, akit élő klasszikusként egy bizonyos formátárba skatulyáztak és szinte „kötelességévé” vált, hogy egy adott stílusban hozzon létre remekműveket.<sup>77</sup> Talán ebből is következik, hogy a 90-es évek elején jelentkező alkotói válság éppen Mrożek művészetét érintette legnagyobb mértékben, a koherens írói világkép felbomlása és az stílusbeli folytonosság megakadása ugyanis az ő esetében volt a legszembetűnőbb.

A rendszerváltást megelőző időszakban is már aktív drámaírói tevékenységet folytató, említésre méltó és elismert lengyel művészek közül Bogusław Schaeffer (1929) és Janusz Głowacki (1938) nevét kell még megemlítenünk. Művészetének sajátos és speciális karaktere miatt Schaefferrel külön fejezetben foglalkozom; a Mrożeknél nyolc évvel fiatalabb, és szintén hosszú ideig emigrációban alkotó Głowacki azonban merőben más helyzetben találta magát, mint említett pályatársai. Hármójuk közül ő volt az egyetlen író, aki nem a romantikus lengyel hagyományból táplálkozó allegorikus-metaforikus kódrendszer és parabolisztikus drámai képalkotás eszközeivel közelítette meg kora valóságát, hanem a realista dramaturgia talaján próbált érvényesülni. Ennélfogva a nyolcvanas évek közepétől érzékelhető politikai-társadalmi változások teljesen eltérő módon érintették művészetét.

## 1. SŁAWOMIR MROŻEK 1989 UTÁN

A modern lengyel drámairodalom klasszikusának számító Sławomir Mrożekkel (1930) jó pár éve nagy gondban vannak a lengyelországi rendezők és színházi szakemberek. Az egykor leggyakrabban játszott író darabjai vagy lekerültek a színházak repertoárjáról, vagy igen gyenge, bukásra ítélt produkciókban látni őket viszont.<sup>78</sup> Mindez régi és új drámáira egyaránt vonatkozik, amelyeket úgy tűnik, egyre inkább becsületből vagy „alibiből” állítanak színpadra, a kortárs lengyel drámák színrevitelét előíró szabályokat teljesítendő.

---

<sup>77</sup> E tendencia a kilencvenes évek elején egyébként nem csupán a drámairodalmat jellemezte, gondoljunk pl. Andrzej Wajda (vagy számos más filmrendező) rendszerváltozás utáni filmjeire. Időnek kellett eltelnie, amíg a mozgóképek nagymestere újból saját hangjára talált a lengyel nemzeti irodalom remekműveinek megfilmesítésében.

<sup>78</sup> Wojciech Majcherek, *Dramaturgia współczesna, rzadka uprawa?* „Teatr”, 2000/9, 26.

„Történhetett valami, ami miatt Mrożek létezik, de még sincs jelen. Paradox módon éppen most jelennek meg „*Összegyűjtött művei*”... Mégis mintha kicsit eltávolodott volna térben-időben, s az is lehet, hogy teljesen kivonult a kortársak tudatából. [...] Elvértve játsszák, ritkábban, mint valaha. Vajon tovatűnt, mint a sokan mások, azzal a korrall együtt, amelyet dokumentált? Nem megfelelő a nyelv? Vagy a forma? Ördög tudja.”<sup>79</sup> – írja Tadeusz Nyczek neves lengyel színikritikus, és nyomában sokan mások, akik az író eddigi munkásságát nagyra értékelve kénytelenek voltak szembekerülni e dilemmával, amely sajnos *jelenség*gé vált napjaink Lengyelországában.

Mi történhetett a Mesterrel?

A legpontosabb választ talán a „Teatr” cikkírója fogalmazta meg: „A *Tangó* premierje óta 35 év telt el. Az idő megtette a magáét, a színházművészet pulzusa már kissé más ritmusban ver, mint Mrożek drámái. Nincs többé kulcsunk ehhez a nyelvhez és mentalitáshoz. Hiszen az utóbbi évtizedekben megváltoztunk. És nem tudom, hogy Mrożek továbbra is a mai világunkról szól-e. [...] Parabolái mára már megfosztattak mindattól, ami a valóságról szólt bennük.”<sup>80</sup>

Milyen tartalmi és formai jegyekben nyilvánult meg a Mester 1990 után jelentkező válsága? Milyen költői nyelv és világ az, amelyhez nincsen többé kulcsunk? És miben változtunk az utóbbi évtizedekben mi, befogadók, hogy Mrożek legújabb darabjai érezhetően nem szólítanak meg bennünket?

Előrebocsátom, hogy céloom nem a mítoszrombolás. Sławomir Mrożek személyében vitathatatlanul az európai dráma élő klasszikusát tisztelhetjük, aki műveivel végérvényesen bejegyezte magát a lengyel- és világirodalom kánonjába. A lengyel és nemzetközi literatúrában betöltött meghatározó szerepe kétségbevonhatatlan, az alábbiakban nem is e tény megkérdőjelezése (vagy hangsúlyozása) áll szándékomban, kizárólag 1990 után született négy darabjának és színpadi fogadtatásának elemzésére térek ki, az előzően felvetett kérdésekre reflektálva.

### **Az írói válság**

A lengyel értelmezők egy részének véleménye szerint Mrożek írói válsága – vagyis művészileg gyengébb alkotásainak megjelenése – már a nyolcvanas években kezdődött. *Nagykövet* (1982), *Alfa* (1984), *Portré* (1987) című műveiről a kritika vagy

---

<sup>79</sup> Tadeusz Nyczek, *Błoński pisze Mrożka*. „Gazeta Wyborcza”, 1995/11/15, 8.

<sup>80</sup> Łukasz Drewniak, *Sztuczki z Mroźkiem*. „Teatr” 2000/4–6, 54.

nem túl elismerően nyilatkozott, vagy szemérmesen hallgatott, olykor egy-egy elnéző, szellemes megjegyzéssel – például: „Homérosszal is előfordult, hogy néha elbóbiskolt”<sup>81</sup> – kommentálta a jelenséget. Az írói válság okainak vizsgálatakor néhány gondolatlan ki kell térnünk az előzményekre is.

2002-ben Krakóban megjelent legújabb monográfiájában Jan Błoński kánonjellegű osztályozása szerint Mrożek életműve három egymástól lényegesen – ám nem mindig kronológiailag – elkülönülő részre bontható. A drámák egyik csoportját Błoński „modell-dramaturgiaként” definiálja, (e korszak legkiemelkedőbb alkotása a *Tangó* (1964), a másik csoportba a tragikomikus egyfelvonásosok tartoznak (többek között az *Emigránsok* (1974), míg a harmadik „epikus korszakot” olyan művek fémjelzik, mint a *Gyalogosan* (1980), vagy a *Szerelem a Krímben* (1993). E felosztás mellett azonban az egész mrożeki életművön végigvonul, s ha más-más formában is, de az összes drámában megjelenik az „okoskodó” és a „bunkó” jellegzetes figurája – s a drámai cselekmény minden esetben e szereplő-ellentétpár köré szerveződik. „Mindnyájunkban ott lapul a bunkó és ott dagadozik az intellektuális marionett-figura”<sup>82</sup> írja a lengyel kritikus, aki szerint Mrożek egész írói munkásságát az emberi lélek e kettősségének ábrázolására lehet felfűzni. Az „okoskodó” és „a bunkó” metaforikus szembenállása egyfajta dualista világszemléletet tükröz<sup>83</sup>, amely a lengyel drámaíró szinte összes színpadi művében tetten érhető. Błoński többek között az alábbi meghatározó mrożeki oppozíciókat emeli ki: intellektus ↔ testiség, képmutatás ↔ faragatlanság, civilizáció ↔ barbárság, rend ↔ rendetlenség, beszéd ↔ tett, költészet ↔ próza, hazugság ↔ igazság, gyáva-ság ↔ agresszió.

Błońskinak ez utóbbi koncepciója jóval korábban, a nyolcvanas évek közepén született, de a későbbiekben az egész lengyel irodalomkritika számára hivatkozási alapul szolgált. „Błoński nélkül Mrożek nem is lenne Mrożek, ha másért nem, mert teljesen máshogy olvasnánk.”<sup>84</sup> Az „okoskodó” és a „bunkó” kettőssége ugyanis olyan metaforikus jelentőséggel bír, amely az elmúlt rendszer társadalmi közegében különös aktuá-

---

<sup>81</sup> Jan Błoński neves lengyel színháztörténész, a legelismertebb Mrożek-kutatók egyike. Legújabb monográfiájának címe: *Stawomir Mrożek összes darabja. (Wszystkie sztuki Stawomira Mrożka)*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2002.

<sup>82</sup> Uo., 53.

<sup>83</sup> E dualista szemlélet a lengyel romantika hagyományaira vezethető vissza, és a legkiválóbb modern művészek – úgy mint pl. Wyspiański, Witkiewicz, Gombowicz, Wajda – alkotásaiban is visszaköszön.

<sup>84</sup> Małgorzata Szpakowska, *Tylko polityka*. „Dialog”, 1996/5–6, 175.

tást adott Mrożek műveinek. Małgorzata Szpakowska ismert lengyel mrożekológus *Csak politika* című esszéjében így fogalmaz: „Błoński interpretációs formulája nem csupán Mrożek, de az egész munkás-paraszt-értelmiség szövetségének érája szempontjából igen konstitutív. [...] Röviden fogalmazva a háború utáni politikai rendszer Lengyelországban a tömegek hatalomra kerülését idézte elő. [...] Egyesek értelmezésében a nincstelenség felmagasztosulásáról, mások véleménye szerint a bunkók hatalomra kerüléséről volt szó. [...] Az értelmiségi réteget eltaposta a „sötétek diktatúrája”, s az intellektualisták „tehetetlen okoskodóként” védelmezték felsőbbrendűség-érzetüket a megdicsőült csőcselék agressziójával szemben. [...] Ez az interpretációs kulcs azonban, amellyel Błoński Mrożeket, Mrożek pedig a valóságot értelmezi, egy adott pillanatban akadozni kezdett.”<sup>85</sup>

„E több mint két évtizedig – 1955–1975 – az ifjúság abszolút mintaképeül szolgáló író manapság alig ismert a fiatalok számára. Talán mert teljességgel távol áll a mai „video-klip fogyasztók” stilisztikai és világnézeti preferenciáitól? Vagy bennünk döglött meg valami, amit valamikor Mrożek hozott létre?”<sup>86</sup> – kérdezi Tadeusz Nyczek az ismert lengyel napilap, a *Gazeta Wyborcza* hasábjain. Mi történhetett, hogy az eddig kiválóan működő kód-rendszer napjainkra elveszítette aktualitását? A válasz meglehetősen prózai, s a bevezetőben részletesen tárgyalt társadalmi-politikai átalakulásokra vezethető vissza: megváltozott a körülöttünk lévő valóság. Szpakowska meglátásai szerint e folyamat már a *nyolcvanas években elkezdődött* Lengyelországban, amikor a Szolidaritás mozgalomból következően megbomlott az eddigi – Mrożek által is felállított – a „bunkó” és „értelmiségi”, „barbár” és „civilizált” közötti, jó ↔ rossz ellentétként definiálható szembenállás. A lengyel rendszerváltozás történelmi és „hősi” szerepét ugyanis nem az értelmiségi, hanem a munkásokból álló szakszervezeti mozgalom vállalta magára – a „bunkó” tehát valóban „felmagasztosult” és „megdicsőült”, összerosódtak a határok, megkeveredtek az ismert ellentétpárokhoz köthető értékek. Az új helyzetből adódó kezdeti zavarodottság s az ezt tükröző drámaszerkezeti és művészi következetlenségek Mrożek 1982-ben írt *Nagykövet* és 1984-ben napvilágot látott *Alfa* című művében jelentkeztek első alkalommal, majd a művészileg szintén gyengére sikeredett *Portré* esetében folytatódtak. Szpakowska szavaival: „Az *Alfában* Mrożek megpróbálta elvetni a korábban alkalmazott kódrendszert, de nem volt képes helyette újat felmutatni.

---

<sup>85</sup> Uo., 176–177.

<sup>86</sup> Tadeusz Nyczek, i. m. 8.

Az „okoskodó” és „bunkó” ellentétpárja többé nem azonos a jó és rossz harcával, viszont ez utóbbinak a szerző nem volt képes megfelelő formát találni. Megdőglött a forma, amely többek között az *Emigránsok* pszichomachináját mozgatta, s csak a retorika maradt, meg a lekopott értékek, amelyeket nem lehetett többé ráragasztani semmire.”<sup>87</sup>

A rendszerváltozással jelentkező politikai szuverenitás és világnézeti pluralizmus nem csupán a közös ellenségképet, de a romantikus hagyományból átöröklött jó ↔ rossz ellentéteként definiált szembenállást is megszüntette. Az értékek általános relativizálódásának folyamatában a „fekete” és „fehér” egyértelmű fogalmai is viszonylagossá, s ezáltal tartalmatlanná váltak, s ezzel együtt a hagyományos mrožeki dualista értékrend is aktualitását veszítette.

E folyamatot Mrožek is valószínűleg jól érezhette, mivel e három – az aktuálpolitikai helyzetre reagáló, kevésbé sikerült – drámája után a 90-es években más irányban igyekezett továbblépni írói művészetében. A drámaszerkezetet is jelentősen meghatározó „bunkó” és „okoskodó” ellentétpár ugyan felfedezhető újabb darabjaiban is (pl. *Özvegyek*, *Szerelem a Krímben*), de a témaválasztást illetően már határozott irányváltás észlelhető a Mester alkotásaiban. A történelmi-politikai allúziók és allegorikus parabolák világától eltávolodva Mrožek jóval konkrétabb tematikák felé fordul. A bennünket körülvevő társadalmi–politikai mechanizmusok kistilizálása és parodizálása helyett a szerző konkrét emberi érzések és kapcsolatok megjelenítésével törekszik univerzalizmusra. A névtelen hősöket meghatározott személyek, az időben és térben mindaddig leggyakrabban meghatározhatatlan, szimbolikus cselekményvezetést pontos tér-, és időbeli történés, az általános metaforákat olyan „konkrét” témakörök váltják fel, mint a szerelem, halál vagy háború. Legújabb műveiben Mrožek tehát a történelmi horizontokat kitágítva mintegy a metafizikai kérdések felé orientálódik.

Az irányváltás azonban sajnos nem mutatkozott túlzottan szerencsésnek, a Mester igen nehezen találta fel magát az új stiláris közegben. 1990 utáni drámái szerkezeti következetlenségekről árulkodnak, sok helyütt banális dialógusokkal, erőltetett helyzetkomikummal találkozunk. Nehéz megcáfolnunk a következő szavakat: „Legutóbbi műveit dramaturgiai repedések és aránytalanságok jellemzik, fájdalmas zűrzavar tárul elénk: hevesebb bírálói azt kiáltják: Mrožeknek vége”.<sup>88</sup> Hadd higgyük, hogy talán mégsem. Talán el kell telnie még egy kis időnek. Úgy tűnik, átmenetileg tényleg kicsit

---

<sup>87</sup> Małgorzata Szpakowska, i. m. 177.

<sup>88</sup> Jacek Sieradzki, *Piskorz i jego wędkarz*. „Polityka”, 1996/2, 48.

ügyetlenül bánunk a „kortárs Mesterrel”, mindez azonban természetesen nem kicsinyíti a Mrozek-életmű jelentőségét. Nem véletlen, hogy a legtöbb lengyel drámaíró és kritikus „Mrozek bőréből akar kibújni”, Őt teszi meg viszonyítási pontként, Belőle indul ki, vagy Tőle akar elszakadni. Hiszen az Ő nagyszabású munkássága jelenti azt a háttérrel, amely előtt az új törekvések kibontakoznak, az Ő írói jelenléte az élő hivatkozási alap. Ha szövegeit másfajta füllel hallgatjuk is manapság, a Witkiewicz – Gombrowicz – Mrozek triász tagjaként a Mestert amúgy is visszavonhatatlanul a nemzet(köz)i kánon nagyjai között kell tisztelnünk. S ha a színházi szakemberek sem kizárólag könnyű, há-lás klisékként fogják kezelni a Mester műveit, amelyek két hét próba után „amúgy is” biztos sikert jelentenek, és írásait megpróbálják a mai valóság kihívásainak mértén színpadra állítani, talán lesz esély arra, hogy feltáruljanak Mrozek szövegeinek kortárs tartalmi.

### Négy új dráma

Sławomir Mrozek 1990-ig mintegy harmincöt színpadi művet írt. Első darabja, az 1958-ban publikált *Rendőrség* és az 1987-ben megjelent *Portré* közötti időszakban igen termékeny írónak bizonyult: évente, de legalább két évente újabb drámával jelentkezett. A *Portré* után azonban egy ötéves szünet következett az *Özvegyek*<sup>89</sup> (1992) megírásáig, ezt követte a *Szerelem a Krímben*<sup>90</sup> (1993), majd újabb hat év elteltével a *Tiszteletesek* valamint a *Szép kilátás*<sup>91</sup> (1999).

A *Szerelem a Krímben* című drámát kivéve új darabjait elenyésző visszhang kísérte hazájában – meglehetősen kevés írást, utalást találtam róluk a lengyel szakirodalomban, illetve a sajtóban. 1990 és 2000 között eleve megritkultak a Mrozekről szóló írások. Régebbi darabjait a korábbinál ritkábban vitték színre, látványosan csak hatvanadik, majd hetvenedik születésnapját ünnepelték meg, legújabb írásait tapintatos hallgatás vette körül. A Mestert, úgy tűnik, polcra tették – mint az igazi klasszikusokat.

### Özvegyek

Mrozek 1990 után született darabjai valóban nem tartoznak pályájának csúcsteljesítményei közé. A kétfelvonásos *Özvegyek*, amelyet maga az író „színpadi tréfa-ként”

---

<sup>89</sup> Az 1992 körül írt darabot lengyel nyelven nem publikálták, az összes idézet a magyar kiadásból származik, In: *Ilja próféta. Mai lengyel drámák.*

<sup>90</sup> Sławomir Mrozek, *Miłość na Krymie.* „Dialog”, 1993/12.

<sup>91</sup> Sławomir Mrozek, *Utwory sceniczne.* Noir sur Blanc, Warszawa, 2000.

apoztrofál, rövidségénél és szerkezeti egyszerűségénél fogva felépítésében hasonlít ugyan a szerző korai műveihez (*Strip-tease*, *Nyílt tengeren*), szkeccs-szerű nyelvezeténél, stílusánál és figuráinál fogva azonban mégsem tekinthető kiforrott drámának. A Mester ebben a művében is egy egyszerű helyzettel indítja darabját, amelyre a jól ismert mrožeki paradoxon-halmaz és a jellegzetes (ez esetben meglehetősen gyenge) nyelvi humor épül. Az első felvonásban két lefátyolozott özvegy találkozik egy kávézóban, mindketten férjeik temetéséről érkeztek. A rövid eszmecsere során kiderül, hogy mindkettejük férje a másikuk szeretője is volt egyben, vagyis férjeiken kívül valójában szeretőiket, azaz egymás hitvesét is gyászolják. A részletek megvitatása után a két özvegy hamarosan arra a meggyőződésre jut, hogy férjeik-szeretőik életében kellett legyen egy Harmadik. A titokzatos, szintén gyászfátyolba burkolózott harmadik hölgy meg is jelenik, és szótlánul helyet foglal a kávézó közepén elhelyezett harmadik asztalkájánál. A két özvegy kíváncsiságától indítatva fellebbenti az újonnan érkezett hölgy fátylát. Ekkor kiderül, hogy akire féltékenyek voltak, nem más, mint: a Halál. A két özvegy férje-szeretője ízlését becsmérélni, fintorogva távozik. A második jelenet alaptörténete hasonló, csak két főhőse férfi, akik a megjelenő fekete fátylas dáma láttán féltékenységükben egymásnak esnek, majd különféle módokon meghalnak (az egyik elcsúszik egy banánhéjon, a másiknak pedig leáll a szíve, mert a pezsgőjét nyugtatóval keverte). A titokzatos, halálfejes hölgy a darab végén nem csupán a főszereplőket, de a mindkét felvonásban epizódszerepet játszó pincért is elviszi.

Az alaptörténet és a belőle kibomló „konklúzió” tehát igencsak sematikus, mondhatni banális: a halál mindenkit érint. Ehhez mérten a párbeszéd is meglehetősen laposak, közhelyszerű klisékből és sztereotípiákból építkeznek:

ELSŐ ÖZVEGY: Talán csak jogom van megtudni, hogy néz ki.

MÁSODIK ÖZVEGY: Hát persze hogy van.

ELSŐ ÖZVEGY: S magának is van joga hozzá.

MÁSODIK ÖZVEGY: De még mennyire!

ELSŐ ÖZVEGY: Mindkettőnknek jogunk van hozzá!

MÁSODIK ÖZVEGY: Hát persze! Minden nőnek joga van tudni, kivel csalta meg a férje. (*Feláll*) Majd én megmondom neki, mit gondolok róla.

ELSŐ ÖZVEGY: (*feláll*) Én is!

MÁSODIK ÖZVEGY: Beolvasunk neki mind a ketten. Majd én megmutatom neki, ki az úr a háznál.

ELSŐ ÖZVEGY: Igen! Igen! Mutassuk meg neki!<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Sławomir Mrožek, *Özvegyek*. In: *Ilja próféta. Mai lengyel drámák*. 24.

A sablon jellegű témának megfelelően a szereplők is jellem-, és jellegtelenek, mintha papírmáséfigurákkal lenne dolgunk – ezt persze lehetne a „téma univerzalitásával” magyarázni, mint ahogy az egész darabot fel lehetne fűzni a halál körüli filozófiai elmélkedésekre, de sajnos mindez nem jelent mentő körülményt a szkeccs szintjét nem meghaladó *Özvegyek* számára, amelyet – talán e fenti okokból is – lengyel nyelven mindeddig nem jelentettek meg nyomtatásban. De mivel a rendszerváltozást követően igen nagyok voltak az elvárások a „Nemzet Szócsövével” szemben és a színházak is sóvárogva várták a Mester legújabb drámáját, 1990 utáni első darabját annak megírása után szinte azonnal két jelentős színház is műsorára tűzte, két hét eltéréssel.<sup>93</sup> A premie-  
rek viszont nem hozták meg a „nagy boom effektust” – Mrozek új arcát és hangját a kritika és a közönség mérsékelt lelkesedéssel fogadta. A darabot hamar levették a műsorról (azóta nem is mutatták be többször). A 1992 december 30-i, varsói ősbemutatóján érzett általános csalódottságot a *Gazeta Wyborcza* cikkírója így közvetíti: „[...] a nemzet azzal a meggyőződéssel várta az író szavát, hogy majd akkorát fog szólni, mint egy ágyú. Amikor Mrozek céloz, mindenki visszatartja a lélegzetét és ... a hatalmas lövés helyett egy könnyű kicsi labda hullik alá, és hipp-hopp végigpattog a színpadon. Szóval gondban vagyunk. Mert igen, nevetgélünk, de nem az a kaliber szól, amit vártunk.”<sup>94</sup>

### ***Szerelem a Krímben***

Mrozek 1990 után íródott darabjai közül kétségtelül a *Szerelem a Krímben* mondható a legnépszerűbbnek, habár megjelenését és bemutatóit szintén igen vegyes fogadtatás kísérte. A szakma legnagyobb értetlenségét azonban az a tíz pontos klauzula váltotta ki, amellyel a szerző a darabját ellátta. A pontokba szedett záradék az alábbi igen szigorú feltételekhez köti a dráma színpadi megvalósítását:

1. Az eredeti szöveget semmilyen módon (sem húzásokkal, sem kiegészítésekkel) nem szabad megváltoztatni;
2. A megszólalások, jelenetek és felvonások rendjét nem lehet módosítani;
3. A díszlet kizárólag a szerző által megadott instrukcióknak megfelelően nézhet ki;
4. Nem lehetséges „általános zenei illusztráció”;
5. Csak a szerző által idézett dalok és zenék hangozhatnak el;
6. A színészek instrukciókban megadott neme és kora nem módosítható;

---

<sup>93</sup> Varsói Teatr Współczesny, rendező Erwin Axer (premier: 1992. 12. 30), krakkói Stary Teatr, rendező Anna Polony és Józef Opalski (premier: 1993. 01. 09).

<sup>94</sup> Wanda Zwinogrodzka, *Śmierć z bakaliarni*. „Gazeta Wyborcza”, 1993/01/04, 9.

7. A darabban eltelt időt a szereplők esetében kizárólag a szerző instrukciói szerint lehet ábrázolni (egyes szereplők öregednek, mások nem). A változó korú figurákat is ugyanazok a színészek kell alakítsák az egyes felvonásokban;
8. A darab kizárólag a színpadon adható elő (nem lehet pl. a nézőteret bevonni);
9. Minden jelenet a függöny felhúzásával kezdődik és leeresztésével végződik. A jelenetek között minden esetben szünetet kell tartani. A közönség nem láthatja a dekoráció cseréjét;
10. E záradékot minden előadás programfüzetében szerepeltetni kell. A publikáció címe lehet bármi, pl. *A szerző megőrült*, vagy *Az utolsó mohikán*.

A záradék utolsó mondatából is látszik, hogy Mrożek teljes mértékben tudatában volt, milyen ellenérzéseket válthat ki a rendezőkből és/vagy befogadókból egy ilyen rigorózus szabályrendszer, mégis döntését indokoltnak véli: „Általában nem viselkedem tálját védő vérebként a színházakkal szemben. De ebben az esetben kénytelen vagyok rá, így védeni fogom. Mert ez a szöveg ürügyként szolgálhat ún. *rendezői víziók* megvalósításához. Ez pedig az én vízióm elvesztéséhez vezet, amelyet feltétlenül szeretnék megőrizni. Innen fakad valóban kivételes, valóban éles éberségem.”<sup>95</sup>

Milyen is ez a mrożeki vízió?

A darab egy gyökeresen új irányvonalat képvisel Sławomir Mrożek életművében. A szerző teljes mértékben eltávolodik eddigi írói módszereitől, mondhatni szakít a jól ismert, abszurd által fémjelzett „mrożeki dramaturgiával”, és más területek, az epika felé fordul. Az író maga is megerősíti döntését, így indokolva azt: „Mindig begyömöszöltek az abszurd felirattal ellátott fiókba vagy zsákba, amire én mindig is indulatosan reagáltam, mert ez nagyon irritált. De már hosszú évekkkel ezelőtt hátat fordítottam a paradoxonoknak, abszurdnak, modelleknek, vagy ahogy tetszik. [...] Hatalmas változások mentek végbe bennem az évek folyamán. Szerettem volna megírni életem első epikus drámáját.”<sup>96</sup>

Mrożek összes eddigi darabját (ez alól talán egyedül a *Szerződés* kivétel) vagy nagyon általános helyszínen, például „Lengyelországban” (*Pulyka, Tangó*, stb), „külföldön” (*Emigránsok, Nyári Nap, Nagykövet*) vagy metaforikus térben (*Nyílt tengeren*, stb.) és meghatározhatatlan időben helyezte el. E hagyománnyal szakítva a *Szerelem a Krímben* konkrét földrajzi helyen és pontosan körülhatárolt időben játszódik. A történet az 1910–1990 közötti korszakot öleli át; az első felvonás 1910-ben, a második 1928-ban, a harmadik napjainkban zajlik, a Krím félszigeten.

<sup>95</sup> Józef Opalski, *O Miłości na Krymie*. „Teatr”, 1994/4, 11.

<sup>96</sup> Uo., 9.

## Oroszország, mint visszatérő motívum

Oroszország mindmáig a lengyel közélet, művészet és drámairodalom népszerű témái közé tartozik. Tudvalévő, hogy a „keleti szomszéd” hosszú évszázadokon keresztül nem lebecsülendő (és a lengyelek által gyakran negatív hatásként megélt) történelmi, politikai és kulturális befolyást gyakorolt Lengyelországra, a rendszerváltozás pedig nemhogy feloldotta volna, de számos területen el is mélyítette a két nép között feszülő, kibékíthetetlennek tűnő ellentétet. Az „orosz téma” a napi aktuálpolitika szintjén jelentkezik napjaink Lengyelországában, heti gyakorisággal jelenik meg a lengyel sajtóban, riportokban, híradókban, napilapok hasábjain (tegyük hozzá, legtöbbször negatív felhanggal), mondhatni, áthatja a lengyelek mindennapjait. Ebből fakadóan érthető jelenség, hogy az orosz tárgykör a lengyel művészet számára is gyakoribb inspirációt jelentett, mint esetleg más közép-európai országban. 1990 után Oroszország számos filmet, könyvet és egyéb művészeti alkotást ihletett, és pár év leforgása alatt három új dráma: a *Szerelem a Krímben* című alkotást (1993) követően Tadeusz Słobodzianek: *A poloska álma* (1997) és Janusz Głowacki: *Negyedik nővér* (1999) című darabja is e tematika köré épül. Míg azonban a napi híradások szintjén az egykori „zsarnok” máig kiszámíthatatlan és veszélyes nagyhatalomként „ijesztgeti” a lengyeleket: „Oroszországot különös monsturnaként látjuk, és ilyen képet igyekeznek festeni róla minden fórum: a politika, publicisztika, a tájékoztatás.”<sup>97</sup> – addig a műalkotásokban többnyire elmúlt századunk szimbólumaként jelenik meg.

A *Szerelem a Krímben* is azon művek csoportjába tartozik, amelyekben Oroszország a XX. századi metaforájaként szerepel, mintegy egyesíti magában a kelet-európai társadalmak legfontosabb tapasztalatait: a *fin de siècle* és Csehov által fémjelzett „békeidőktől” kezdve, a Szovjetunió nyomasztó, sötét démonjain keresztül, egészen napjaink szétesett, kaotikus, amerikanizált valóságáig.

A kritikusok egyöntetű véleménye szerint a darab legsikerültebb része az első felvonás, amely az októberi forradalmat megelőző békeidőkben játszódik Oroszország legismertebb üdülő-paradicsomában, a Krím félszigeten, a Nizza panzióban, ahová a szereplők – Zahedrinszkij, az ötvenéves intellektualista, Szejkin őrnagy, Tatjana a fiatal tanítónő, Lily Karlovna a kezdő színésznő, a kereskedő Cselcov házaspár, és Wolf a német vasút-tervező mérnök – pihenni és szeretni érkeznek. A panzióban szerelmi

---

<sup>97</sup> Andrzej Drawicz, *Jak najlepiej nie zrozumieć Rosji*. „Dialog”, 1993/12, 116.

ötszög alakul ki, Zahedrinszkij Tatjánába, Tatjana Szejkinbe, Szejkin Lilybe, Lily Zahedrinszkijbe szerelmes, de végül Wolfhoz megy feleségül, aki Lilyt szereti, persze reménytelenül, a csehovi drámák dekadens légkörét és hangulatát felidézve. Az orosz szerző műveire vonatkozó utalások egyébként az egész jelenetet átszövik: a színpadon végig jelen van, majd a szükségesnél korábban el is dörren a közismert csehovi fegyver, szó esik a Prozorov nővérekről, akiket a pályaudvaron láttak Moszkvába készülődni, Cselcov táviratot kap, amelyben értesítik egy új befektetési lehetőségről, mivel a cse-resznyéskert eladó. Az egész első felvonás csehovi allúziók szövevénye, korántsem olvasható azonban egyszerű pasticheként. Mrožek egy eltűnő-, és leáldozófélben lévő korszakról és világról tudósít, amikor még léteztek fürdőhelyek, viselkedési normák, nemes anyagból készült ruhák és bútorok, szezlonyok és szekreterek, magas inggallérok és gavallérok, létezett jó ízlés, becsület és szerelem. A *Szerelem a Krímben* első olvasatra megtévesztően csehovi, alaposabb megközelítésben valójában egy anti-csehovi világgal szembesít bennünket, „mintha a XX. század végén már nem lenne lehetséges újjáéleszteni azt a korszakot.”<sup>98</sup> Ez a csehovi atmoszféra nem a *fin de siècle* kiábrándult dekadens életérzésének kifejezője, hanem egy velejéig degenerált és abszurd korszak ironikus, gúnyos, mrožeki lenyomata. Tadeusz Nyczek szavaival: „A Nizza panzió még áll ugyan, még fürösztli a napfény, még porcelán csészébe öntik ki a teát, de az irónia ördöge már ott süvít a zugokban, s farkával idézőjelbe teszi a szöveget, bútorokat, rituálékat és érzelmeket.”<sup>99</sup> Ilyen markáns „idézőjelnek” tekinthető például Wolf mérnök, Cselcov és Zahedrinszkij párbeszéde az oroszországi vasútépítés képtelenségéről:

WOLF: Építettem egyszer egy vasútvonalat a Bajkáltól a Bajkálon túlra, vagyis egyben a Bajkálon túlról a Bajkálig is. Két irányból kezdtük el egyszerre a munkát, a síneknek középen kellett volna találkozniuk, vagyis a Bajkál és a Bajkálon túl, illetve a Bajkálon túl és a Bajkál között félúton.

CSELCOV: És, nem találkoztak?

WOLF: Honnan tudja?

CSELCOV: Ez egyértelmű.

WOLF: Az hagyján, hogy nem találkoztak, de ellenkező irányba futottak.

ZACHEDRINSZKIJ: Miért épp ellenkező irányba?

WOLF: Hát ez az, amit én sem értek.

CSELCOV: A lényeg, hogy egyáltalán futottak valamerre.

WOLF: Úgy gondolja?

---

<sup>98</sup> Tadeusz Nyczek, *Dziesięć przyczynków do „Miłości na Krymie”* „Dialog”, 1993/12, 111.

<sup>99</sup> Uo.

CSELCOV: Hát persze, előfordulhatott volna, hogy egyetlen irányba sem futnak.<sup>100</sup>

Szejkin leánykérése nem kevésbé irracionális, és az élet (magánélet) teljes abszurditását sugallja:

SZEJKIN: Liliana Karlovna, bemutatnám Önnek a jövőnket. Összeházasodhatunk azonnal, holnap. Ön fehér ruhában lesz, mint a hó. Kerül majd pénz a ruhára, kölcsönkérek. A kardomat elzálogosítom, de kölcsönkérek. Aztán elutazunk hozzám, a helyőrségi laktanyába. [...] Nappal a laktanyába megyek seregszemlét végezni, miegymás, ahogy azt a laktanyában szokás, de éjjel együtt leszünk. Hacsak el nem megyek a kaszinóba kártyázni, érti kiskegyed, össze kell tartani a kollégákkal, a kártya mellé meg egy kis konyak. Éjfélíg eltart, de ha reggelig is, ön akkor is szeret engem... [...] A patikusné szülőanyjaként fogja gondját viselni, az ispánné meghívja magácskát a Horgoló és Kötögető Asszonyok Körébe, majd hímez magának valamit. Vagy köt nekem egy sálát... [...] Évek múltán előléptetnek. Öt vagy tíz év után, de előléptetnek, mert az idő gyorsan múlik, majd meglátja. A napok nem telnek, de az évek igen. Észre sem fogja venni, hogy gyerekeink lesznek.<sup>101</sup>

A szerkezet, jellemábrázolás és dialógusok tekintetében az elsónél jóval kevésbé frappáns második felvonásban a cselekmény húsz évvel később, már a szovjet időkben folytatódik. Nyoma sincs csehovi atmoszférának, a szereplők kölcsönös rettegésben tartják egymást, habár szerelmeiket, úgy tűnik, nem koptatta el az idő. Ezeket az érzéseket azonban már nem a szív és szokásrend szabályai diktálják, hanem a hatalom, politika és félelem árnyékolja be. Cselcovék a hivatallá és múzeummá változott egykori panzió modortalan vezetői lettek, Zahedrinszkij a hatalom megbecsült cenzorává lépett elő és továbbra is imádja Tatjánát, aki titkárnőjeként dolgozik, és a férfival is él, de „igényeit másokkal elégíti ki”. Megjelenik a féltékenységtől gyötört Wolf, arra kérve a cenzor urat, hogy tiltsa el feleségét, Lilyt két évre a színpadtól. Valójában zsarolni próbálja Zahedrinszkijt, aki igyekszik meggyőzni a színésznőt, kevés sikerrel. Közben beállít Tatjana egyik kedvence, Zubatij, a fiatal költő, aki közös tengeri fürdőzésre invitálja Zahedrinszkijt. A fürdőzés alatt „egy hullám Zubatij elvtárssal eltörte Zahedrinszkij lábát”. A fiatal költő – a cenzor bosszújától rettegve – inkább feljelenti Zahedrinszkijt azért, mert az nem jelentett fel őt, habár kötelessége lett volna. Zahedrinszkij törött lábbal és rémálmokat látva várja letartóztatását, és Cselcov az egyetlen, aki egy üveg vodkával enyhíti fájdalmait.

---

<sup>100</sup> Sławomir Mrozek, *Miłość na Krymie*. Noir Sur Blanc, Warszawa, 2000, 26.

<sup>101</sup> Uo., 38–39.

Az olykor erőltetettnek tűnő dialógusok és kaotikus szerkezet miatt meglehetősen gyengére sikeredett – és néhány lengyel kritikus szerint csak „a rend kedvéért” megírt – harmadik felvonás a rendszerváltást követő szabad Oroszországba kalauzol el bennünket. Az első felvonás óta hetven év telt el. A helyszín és a szereplők ugyanazok, csak épp nem elyikük felett eljárt az idő. (Akik beteljesületlen szerelmet éltek át, az eltelt színpadi idő ellenére mit sem öregedtek.) Zahedrinszkij visszatért száműzetéséből, és hajléktalanként tengődik egy padon, majd egy maffiózóval keveredik társalgásba. Tatjana eltűnt. Wolfék idegenül bolyonganak a tengerparton, Cselcovék pedig Amerikába készülnek egyetemi oktatónak. Ami a jelenet idősíkjait illeti, teljes káosz uralkodik, két férfi például amerikai zászlót szerel egy kapura, ugyanakkor két matróz a Patyomkin páncélost keresi, majd Kijev lengyelek által történő elfoglalásáról beszél. Egy pár fantasztikus figura is megjelenik: a színpadon átvonul egy fej nélküli szovjet tábornok, majd egy pópa levágott feje görög át a horizonton, amelyet egy babakocsit toló farkasember és a mezítelen Nagy Katalin cárné alakja követ. Az előző időkből nem maradt épen semmi. A szabadság mindkét – az egykori csehovi és az átkos lenini – Oroszország fejt „levágta”. A szerelem árucikk lett, a történelem viharait túlélő szereplők pedig szentimentalizmus nélkül szállnak fel egy új jövő reményében a hajóra, amely egyébiránt prostituáltakat szállít Oroszországból az Újvilágba. Neve: Leviatán... Csak a Zahedrinszkij – Tatjana – Szejkin szerelmi háromszög él tovább, igaz meglehetősen furcsa formában: Szejkin egy lófejet hóna alatt tartó hulla képében jelenik meg, a százharminc évet számláló ötvenéves Zahedrinszkij kissé megkeseredve, de továbbra is örök szerelmének tárgyát üldözi ábrándjaiban, egyedül Tatjana bukkan fel végül az idő által érintetlen formában, a tengerből Vénuszként kilépve.

A *Szerelem a Krímben* a XX. század történelmi pamfletjeként értelmezhető – az eddigi világ-, és értékrend felbomlásának, korunk mély világnézeti válságának, társadalmi eróziójának keserű kórképeként. Mrozek az egész darabban is abszurd jelenetekkel fűszerezi „kor-látteleletét”. Visszatérő elem például Lenin figurája, aki sötét s egyben nevetséges árnyként vetül a drámában megidézett nyolcvan év történelmére. Lenin az első felvonás végén bejön a színpadra és Zahedrinszkijjal szemben leülve nekilát egy kiskanállal falatozni az asztalon álló lekvárosbödönből, majd csak ennyit szól: „A ja vszjo znáju” (Mindent tudok.) A második felvonásban Cselcova egy francia turistának mutogatja Lenin életnagyságú viasz-szobrát. A látogatás fejében a turistának a proletár-

diktatúra kiterjedt bürokráciájának szabályai szerint legalább nyolc jegyzőkönyvet kell aláírnia. A francia utazó pánikba esve elmenekül.

Az idézetek és „elidegenítő effektusok” gyakorlatilag egy célt szolgálnak: a történelemtől való távolságtartást és egyfajta abszolút, minden sallangtól lecsupaszított, transzcendens érték felmutatását. Csehovval és más írókkal, – például Gorkijjal, Shakespeare-rel – szembesülve, szövegeiket felidézve Mrożek szándéka nem a citált írók művészetének vagy világának, és „nem is az egykori megcsontosodott tudatállapotoknak a kiparodizálása, gúnyos parabolák felállítása, hanem egyfajta imitáció, vagy ismétlés, melynek célja az egykor érvényben lévő értékek eltűnési folyamatának ábrázolása.”<sup>102</sup> Mrożek az idősíkokat és világokat összekeverve teljes mértékben relativizálja a történelem menetét, hogy az ismétléseken, nyelvi játékokon és idézeteken (olykor saját műveinek citálásán) keresztül új jelentés-struktúrákat hozzon létre. E posztmodernre jellemző intertextualitás Mrożek egyetlen művében sem jelent meg olyan határozott módon, mint a *Szerellem a Krímben* című darabban, és egyetlen drámájában sem szolgálta ilyen egyértelmű módon a történelem tematikáján kívüli perspektívák felkutatását. Irodalmi utalások keverednek valódi történelmi eseményekkel, valóság a fiktív színházi megoldásokkal, élő figurák halottakkal, szimbólumok saját hús-vér jelentéseikkel, Habár a szerző eddig is kedvelte a történelmi-stiliztikai elegyedéseket (*Tangó, A szabó, Vatzlav, Gyalogosan*), ezúttal nem a paródia vagy a „tisztá abszurd”, hanem az emberi egzisztencia egyik legelemibb elve, lényege s egyúttal „legkevésbé mrožeki” tematika – a szerelem – felé fordul.

### **A szerelem toposza**

„A szív nem változik” – nyilatkoztatja ki a darab egyik hőse, és valóban, aki igazán szeret, azt a drámában nem érinti az idő múlása. Az író a történelem menetén és jogosultságán kívülre, vagy inkább fölé helyezve *örökérvényűvé és időntúlivá* teszi a szerelmet, mert véleménye szerint ez az egyetlen olyan érték, amely minden történelmi-, és ideológiai sorscsapást túlélve érintetlenül megmarad(hat) az ember számára. „Ebben az érzésben tömörül mindaz az intimitás, szubjektivizmus és egyéniség, amelyet az ember öntudatlanul meg tudott őrizni a történelem legnagyobb agyamosásai és szívkeményítései

---

<sup>102</sup> Janusz Majcherek, *Jak nie z Mrożka*. „Teatr”, 1993/12, 21.

közepette.”<sup>103</sup> – írja Jan Błoński legújabb Mrožek-monográfiájában. Mivel az emberi kötelékek a szerelemben koncentrálnak leglátványosabban, így azok minősége - intenzitása vagy elhalása – is ebben az érzésben jut legteljesebben kifejezésre. A szerelem – ahogy a helyszín Oroszország is – Mrožek „médiává” vált, amely által az író a társadalom, világ, emberi kapcsolatok darabokra hullását és elidegenedését modellezi. Kérdés, hogy e modell és írói módszer mennyire „áll jól” a neves szerző számára, akitől eddig távol állt az emberiség egészére vonatkozó dilemmákra választ kereső attitűd és filozofikus hangnem. A darab meglehetősen vegyes és nemegyszer hűvös fogadtatásából ítélve a válasz legalábbis kérdéses. Ezt támasztja alá, hogy az író legelismertebb kutatója is kénytelen bírálóival szemben a Mester védelmére kelni: „Mrožek sosem írt darabot a civilizáció hanyatlásáról, vagyis *mindenről*. Aki tehát meg sem próbál ilyen feladatra vállalkozni, az inkább a megvetés kövét is rejtse el a zsebében.”<sup>104</sup>

### *Tiszteletesek, Szép kilátás*

Sławomir Mrožek két legújabb drámája egy kötetben látott napvilágot 1999-ben, három évvel hazájába való visszatérése után. Mindkét darab legjobb lengyelországi színházakban történő bemutatóit a kritika többnyire gyászos fogadtatásban részesítette. Íme egy pár vélemény: „Kár a szóért – a *Tiszteletesek* Stary Teatr-beli bemutatója egyszerűen bukás, amelynek nem is érdemes több figyelmet szentelni. A radikális kritika nézete szerint az ilyen bukásért a szerző és a rendező felel: az előbbi azért, mert egyszerűen gyenge darabot írt, utóbbi pedig, mert ahelyett, hogy a gyenge szöveget egy fantáziadús rendezéssel felemelné, még inkább lerántotta azt a mélybe.”<sup>105</sup> vagy: „Kíváncsi vagyok, hogyan fog megbirkózni a színház ezzel az új Mrožekkel? Attól tartok, gondok lesznek.”<sup>106</sup> Még a szerző életműve iránt igen pozitívan elfogult Mrožek-kutató Jan Błoński is így ír: „Mit gondoljunk e darabról? Hogyan osztályozzuk? Komolyan lehet-e egyáltalán venni? S ha nem, miért? Komolyan venni éppenséggel nem lehetséges. [...] De legalább nem hosszú. Hála Istennek.”<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> Jan Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrožka*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2002, 222.

<sup>104</sup> Uo., 240.

<sup>105</sup> Janusz Majcherek, *Bez skandalu*. „Teatr”, 2001/7–8, 50.

<sup>106</sup> Józef Opalski, *Piękny widok?* „Dialog”, 1999/5, 133.

<sup>107</sup> Jan Błoński, i. m., 247.

A *Tiszteletesek* legnagyobb erénye valóban az, hogy nem hosszú. A két rövid felvonásból álló darab az 1967-ben írt *Testáriumra* rímel, azzal a különbséggel, hogy a bibliai parabolát a mai provincionális Amerika televízióból ismert arculata váltja fel. Az alapszituáció azonos: mindkét műben két személy jelenik meg a remélt egy helyett. Ugyanazon a napon a New England-i parókiára két tiszteletes – egy férfi és egy nő – érkezik, hogy betöltse az üresen maradt papi pozíciót. A „Plébánia Tanács” vezetője Mrs. Simpson fogadja őket, majd sorban megjelenik a „tanács” többi tagja is: a copfot viselő egykori hippi, Wilkinson professzor és felesége, a magát Istennek képzelő Ani, Tamás, az atléta és Betty, a modell. A tanács tagjai szavaznak, kit válasszanak új plébánosuknak: Ms. Burtont, aki női mivoltánál fogva ellenérzéseket vált ki a meglehetősen konzervatív tanács tagjaiból, vagy Mr. Bloomot, akiről kiderül, hogy valójában zsidó vallású. A felvonás végén magukra maradt két jelölt vallás-filozófiai vitába kezd, vajon melyikük lenne alkalmasabb a pozíció betöltésére, majd a kölcsönös ellenszenv atmoszférájában aludni térnek. A második felvonásban felbukkan Mr. Bloom nagynénje, Róza néni és beszélgetésbe elegyedik Ms. Burtonnal arról, hogy unokaöccsének kizárólag zsidó lányt kellene elvennie. Közben a fürdőszobában bomba robban, amelyet Chico, a helység sátánistája helyezett el. Megjelenik a magát Istennek képzelő Mrs. Wilkinson, s közli a megdöbbent Mr. Bloommal, hogy amennyiben imádni fogja őt, engedélyt ad számára, hogy zsidó vallásának „megfelelően” csecsemőket gyilkoljon. Miután a hölgy távozik, az ötig elszámolni nem tudó, mellesleg ingatlanügynök Tamás toppan be, aki viszont a „veszélyben lévő” Ms. Burtonnak ajánl üzletet: amennyiben a nő beleegyezését adja a plébánia területének bérbeadására, hozzásegíti őt a papválasztási győzelemhez. Az atlétát hamarosan névtelen terroristák fenyegetik meg telefonon, így az ablakon keresztül elmenekül. Ms. Burtont most Mr. Wilkinson „kísérti meg”: elárulja a nőnek, hogy az előző plébánost is a „Plébánia Tanács” tagjai végzeték ki – az információért cserébe csak annyit kér, hogy Ms. Burton meneküljön el vele együtt, mondjuk a Bahamákra. De már késő: megjelennek a tanács tagjai és követelik Mr. Wilkinsontól, hogy adja át ítélet-végrehajtásra az „áldozatot”. Chico mindezalatt újabb robbantást hajt végre, ezúttal a templomot röpíti levegőbe. A tanács tagjai elrohannak, s az időközben egymásba szerelmesedett két plébános-jelöltet a New Yorkból érkező Róza néni menekíti ki a helyszínről egy helikopterrel.

Egyes elemzők szerint<sup>108</sup> a darab a demokrácia groteszk, provokatív víziójaként és a vallásos képmutatás karikatúrájaként értelmezhető, mások meglátásában „semmilyen botrányos elemet nem tartalmaz, és semmiféle, de tényleg semmiféle provokatív fellépésre nem késztet.”<sup>109</sup> E második véleményhez csatlakozva sajnós azt is meg kell állapítanunk, hogy az abszurdnak nem, legfeljebb kaotikusnak nevezhető, kényszeredetten túlbonyolított cselekményt sem a teljességgel felületes jellemrajzok, sem a lapos dialógusok nem igazolják. Jacek Sieradzki gondolataival egyetértve valóban „Mrožek új darabját talán nem kell teljesen keresztülhúzni, de az is világos, hogy további színrevitelét sem kell erőltetni. Mrožek közel negyven színpadi művet írt, van miből válogatni.”<sup>110</sup>

A lengyel szerző utóbbi és mindezidáig legutolsó művét, a *Szép kilátást* illetően a kritika talán egy árnyalattal kíméletesebb volt: „Furcsa egy mű ez és nyomasztó, de biztosan jobb a *Tiszteletesek* bohóckodásánál...”<sup>111</sup> A darab két felvonásának helyszíne és légköre azonosnak vagy legalábbis hasonlóknak tűnik, habár két különálló történetet mesél el.

A *Vakáció* címet viselő – és az 1975-ben íródott *Púpos* alapszituációját felidéző – első felvonásban a középkorú házaspár egy hotellé átalakított egykori kolostorban kívánja eltölteni szabadságát valahol a Balkánon. A nyugalomra vágyó párban lassan azonban tudatosul, hogy csapdába került: az úton tankokat kellett kikerülniük, a hotel étterme bezárt, csakhamar megszűnik az áram és elfogynak a gyertyák is, eltűnnek az emberek és kísérteties csönd áll be... majd a felvonás végén egy bérgyilkos puskájából eldörren egy lövés. Csak feltételezhetjük, hogy egy polgárháború közepébe csöppenünk, a pontos hely, idő és szereplők azonossága azonban mindvégig felfedetlen marad ezzel is növelve az olvasó/néző bizonytalanságérzetét és a darab feszültségét.

Az *Ábrahám vendégei* című második felvonás szinte azonos helyszínen és légkörben – annyi különbséggel, hogy a kolostor-szálló helyett egy üresen álló palota-múzeum szobájában – játszódik. A szereplők ez esetben is egy férfi – Nick, a múzeumi teremőr, és egy nő – Mary Lou, a gazdag turista, aki az *Ábrahám vendégei* című XIII. századbéli mozaik megtekintése céljából érkezett a múzeumba. Pszichodramának is beillő párbeszédjükből szintén egy veszélyérzettel teli, nyugtalanságot sugalló világ képe

---

<sup>108</sup> Helena Zaworska, *Okrutni milusińscy*. „Wprost”, 2000/05/15, 106–107.

<sup>109</sup> Janusz Majcherek, i. m., 50.

<sup>110</sup> Uo., 51.

<sup>111</sup> Jan Błoński, i. m. 248.

bomlik ki. Mindketten szeretnék megtudni a másiktól kicsoda valójában, Nick sejteti a nővel, hogy valaha jól kiképzett terrorista volt, és fél hogy leleplezik... A nő a növekvő veszélyérzet ellenére közelségre vágyik, ám a beteljesedés helyett ezúttal is egy lövés dörren a felvonás végén, és csak sejthetjük, ki volt az áldozat.

Mrożek új drámái már nem az előző politikai rendszerrel azonosított „Nagy Mechanizmus” gúnyos parabolái – műveit új „kísértet” járja be: a globalizmus árnya, s vele együtt annak „hozadékai”: az általános bizonytalanság és nyugtalanság érzése, a nemzeti, vallási, politikai és nemi elidegenedés, a háborúk és terrorizmus fenyegető közelsége, a titkos, megfoghatatlan ellenségképek jelenléte. A művész e konkrét egzisztenciális létérzéseket állította utolsó drámáinak középpontjába, elhagyva a darabjaira mindezidáig jellemző allegorikus nyelvi és stilisztikai kódrendszert. A témaváltás azonban sajnos nem hozta magával a forma és nyelvezet (pl. drámaszerkezet, dialógusépítés, abszurd nyelvi megoldások) átértékelését – ebből következően talán nem követünk el mítoszrombolást a megállapítással, hogy Sławomir Mrożek legújabb drámái „gondolatilag érdekes, de művészileg kevésbé sikeres”<sup>112</sup> alkotásokként könyvelhetőek el.

E tény mindazonáltal cseppet sem ingatja meg az író világirodalomban betöltött meghatározó szerepét.

## 2. TADEUSZ RÓŻEWICZ

Sławomir Mrożek mellett a kortárs lengyel drámairodalom másik vitathatatlan klasszikusa Tadeusz Rózewicz (1920). Színdarabjai mellett remek elbeszéléseiről, naplójáról, publicisztikai írásairól és karikatúráiról ismert pályatársához hasonlóan Rózewicz is igen sokoldalú író, akinek nemzetközi hírnevét drámái, költeményei és prózai művei egyaránt megalapozták. A Mrożeknél tíz évvel idősebb művészt 69 éves korában érte a rendszerváltozás, mondhatni egy lezárás előtt álló életmű küszöbén. A „megtorpanás” – Mrożekhez hasonlóan – konkrétan nem is 1990 után, hanem még a nyolcvanas évek közepén következett be drámaíró művészetében: 1982-ben született *Kelepce* című drámáját követően a szerző hosszú hallgatásba burkolódzott. Egy régebbi darabjának átdolgozását leszámítva lényegében nem is írt több színpadi művet. „Hallgatásom a lengyelországi helyzet diagnózisa. S a magamé is egyben.” – írja Rózewicz 1987-ben.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Joanna Godlewska, *Lekcja anatomii Mrożka*. „Teatr”, 1996/1, 48.

<sup>113</sup> Kazimierz Braun, *Tadeusz Rózewicz. Języki teatru*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław, 1989, 169.

Az alkotói válság első jelei tehát – úgy, ahogy Mrozek esetében is – egyértelműen összefüggésbe hozhatóak a nyolcvanas évek elején jelentkező lengyelországi politikai-társadalmi krízis bekövetkeztével. Míg a prózában és költészetben némileg könnyebbnek tűnt a „rendszer-, és módszer-váltás” (Mrozeknek és Rózewicznek 1990 után is sorra jelentek meg kitűnő prózai írásai, utóbbinak négy verseskötete is napvilágot látott),<sup>114</sup> addig a drámaírás nehézségeiről a *Kelepce* szerzője így nyilatkozott: „Gondot jelent az új nyelv megtalálása. Ez a költészetben még sikerült számomra, a drámában azonban már nem.”<sup>115</sup>

Talán ez magyarázza, hogy 1984 után Rózewicz voltaképpen nem jelentkezett új drámával – hacsak az 1960-ban megjelent *Kartoték*<sup>116</sup> című drámájának újabb változatát, az 1993-ban átdolgozott, s nyelvünkre mindeddig még le nem fordított *Szétszórt kartoték*ot nem tekintjük szuverén alkotásnak.

### **Szétszórt kartoték**

A szöveg státusát nehéz meghatározni – új darabként kezelhető-e, vagy a harminchárom évvel korábban született dráma változataként? A *Kartoték* publikált és nem publikált változatai azt bizonyítják, hogy e mű esetében nem lehet egyfajta „kánon-jellegű” verzióról beszélni, az egyes szövegek közötti különbségek ugyanis mindvégig jelentősek és meghatározóak voltak. Az 1960-ban megjelent műhöz újabb és újabb kiegészítések társultak, mondhatni, már maga az eredeti darab is állandó dekonstrukción esett keresztül. A Hős – a tulajdonságok nélküli Everyman – életrajzának elemeit például olyan szabadon lehetett kombinálni, ahogy egy kartoték lapjait lehet egyenként kihúzni a fiókból. Rózewicz célja ugyanis kezdettől fogva egy „nyitott mű” és „nyitott színház” megalkotása volt, e szempontból a posztmodern előfutáraként tartják számon Lengyelországban: „A történettel egy arc, kor és foglalkozás nélküli hőst szerettem volna megjeleníteni. Bármelykötők saját kezdetet vagy befejezést írhat e történethez. Bármelykötők beléphet a közepébe. Bármelykötők félbeszakíthat és kinevethet.”<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Tadeusz Rózewicz *Az anya elmegy* című prózakötete 2000-ben rangos NIKE irodalmi díjban részesült.

<sup>115</sup> Dobrochna Ratajczakowa beszélgetése Tadeusz Rózewiczcsel: *Trzeba odwagi*. „Teatr”, 1997/7–8, 33.

<sup>116</sup> Tadeusz Rózewicz, *Kartoteka*. „Dialog” 1960/10, Magyar fordítás: Tadeusz Rózewicz, *Kartoték*. ford. Cservenits Jolán, In: Tadeusz Rózewicz, *A mi kis stabilizációnk*. Európa, Budapest, 1967.

<sup>117</sup> Tadeusz Rózewicz, *Kartoteka, Kartoteka rozrzucona*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1997, 19.

Kézenfekvő, hogy a *Szétszórt kartoték* ebből a szempontból a hatvanas években született alkotás újabb változataként is értelmezhető. Annál is inkább, mivel maga Rózewicz korábban előrejelzett egy ilyen lehetőséget a *Kartoték* szerzői utasításaiban: „A függöny nem megy le. Lehetséges, hogy az elbeszélés csak félbeszakad? Egy órára, egy évre...”<sup>118</sup> Másfelől az 1993-as szerzői átalakítások a régi mű egész konstrukcióját, dramaturgiai koncepcióját is lényegileg megváltoztatták, s érdemben átalakították a darab mondanivalóját és végkicsengését. Javaslom, hogy a *Szétszórt kartoték* című darabot mégis tekintsük teljességgel új alkotásnak.

A *Kartoték* dekompozíciójának gondolata régen született. Rózewicz életrajzírója és legismertebb elemzője, Maria Dębicz szerint a szerző már több évtizede dédelgette magában a szöveg „szétszórásának”, „ízre szedésének”, és újra-összeállításának ötletét: „A *Kartoték* 30 éven át kötelező olvasmány volt. A folytonos színpadra állítások miatt érelmeszesedést kapott, megmerevedett és nem tud mozdulni többé [...] eljött az ideje, hogy svéd gimnasztikára fogjuk.”<sup>119</sup> – idézi a művészt, aki elsősorban azt kívánta megvizsgálni életképesek-e még napjainkban – s ha igen, milyen mértékben – a régi dramaturgiai struktúrák?

1992. novemberében Rózewicz személyesen ment fel a wroclawi Teatr Polski kisszínpadára, hogy egy tíz alkalomból álló nyílt próbafolyamat keretében tanulmányozza, „össze lehet-e kapcsolni a harminc vagy negyven évvel ezelőtti *időt* a kilencvenes évek *idejével*.”<sup>120</sup> A próbák célja nem a régi *Kartoték* folytatása vagy aktualizálása, nem is egy új darab bemutatója volt, csak az előző drámai szerkezet felülírása, és egy új konstrukció létrehozásának kísérlete. A szerzőt elsősorban a szöveg megszületésének színpadi körülményei – a „színpadra írás” mechanizmusa érdekelte. Ennek érdekében mindenekelőtt a „szavak tartósságának” és „teherbírásának” mértékét vizsgálta, vagyis azt, hogy a *Kartoték* nyelve élő és aktuális-e ennyi idő elteltével is. A színészekkel folytatott kétéhes műhelymunka keretében Rózewicz mondatról-mondatra haladva alaposan verifikálta a szöveget, megváltoztatta a jelenetek sorrendjét, számos megszólalást kihúzott, s néhány újabb szituációt emelt a darabba. E kamerákkal rögzített kísérleti próbafo-

---

<sup>118</sup> Uo., 29.

<sup>119</sup> Maria Dębicz, *Kartoteka rozrzucona. Notatki z prób.* „Teatr”, 1993/11, 23.

<sup>120</sup> Tadeusz Rózewicz, i. m. 144.

lyamat eredményeként született meg a *Szétszórt kartoték*, amely végül befejezett műként két évvel később napvilágot látott a „Dialog” hasábjain is.<sup>121</sup>

A szövegben és szerkezetben ejtett legalapvetőbb változtatások egyike a főszereplők megkettőzése. Mivel a szerző állítása szerint a *Kartoték* megírása óta nem csupán a darab, de annak főszereplője is legalább harminc évvel megöregedett, így Rózewicz két – egy öreg és egy fiatal – Hőst szerepeltet szimultán módon. A tolokocsiban ülő, szakállas öregember próbálja felidézni, ám folyton összekeveri és elfelejti, ágyban fekvő, harmincnégy éves alteregója, a *Kelepce* „klasszikus” Hőse pedig mindig „elrontja” eredeti szerepét. A vénember a múltjában él, fiatalabbik énje pedig a jelenben – ezzel az eljárással Rózewicz „mintegy befagyasztja a Hős életrajzát”<sup>122</sup> vagyis egyszerre szerepelteti őt az egykori, „történelmi időkben” és napjainkban.

A darab ugyanúgy indul, mint harminchárom évvel ezelőtt, csak éppen az öreg Hős nem emlékszik jól szövegének folytatására: „Ez a kezem. Mozgatom a kezemet. Az én kezem. Az én ujjaim. Az én ujjam! (*nézegeti az ujját*) Aha... hogy is volt tovább?...”<sup>123</sup> Az idő múlását és az „új korszak” beköszöntét nem csupán a főszereplő emlékezetkihagyásai, de más látványos külső elemek is jelzik. Az öreg hősnek Unokája van, aki nagyapját a II. világháborúról faggatja egy iskolai dolgozatához, ugyanakkor azzal henceg, hogy AIDS-es és terhes is egyszerre, fiúja pedig egy skinhead. Korunk valóságát érzékeltetendő a fiatal Hős nem az operettszínház igazgató-helyettese, hanem parlamenti képviselő, Párizsban nem szappant, hanem kocsit vásárol, olvasói levelek helyett televízió-újságot olvas, példaképe pedig Lolobrigida helyett Madonna.

A Hőssel együtt megkettőződnek a Szülők is – ennek megfelelően végig két szülői pár van jelen a színpadon. Ugyanakkor felbukkan héhány új szereplő, többek közt az Unoka és a Skinhead, a szépségkirálynő Hela (aki nem olvas Gombrowiczot), továbbá néhány ismert lengyel történelmi figura (Piotr Skarga, Józef Piłsudski<sup>124</sup>). Sok más színpadi alak ugyanakkor (például a Kövér Nő, az Élénk Hölgy, a Választékkal Rendelkező Úr) s velük együtt jó néhány jelenet (mint az egykori politikai rendszer allúziójául szolgáló „tapsolás”, vagy a szocialista realizmust érzékeltető láb-áztató lavór jelenete) kihú-

---

<sup>121</sup> Tadeusz Rózewicz, *Kartoteka rozrzucona*. „Dialog”, 1994/10.

<sup>122</sup> Jacek Kopciński, *Każdy musi to przejść. O „Kartotece” Rózewicza po czterdziestu latach*. „Teatr” 1999/7–8–9, 32.

<sup>123</sup> Tadeusz Rózewicz, *Kartoteka, Kartoteka rozrzucona*. 83.

<sup>124</sup> Piotr Skarga (1536–1612) lengyel jezsuita hitszónok és teológus a Vilniusi Egyetem első rektora. Józef Piłsudski (1867–1935) lengyel államférfi, tábornagy, a második Lengyel Köztársaság első államfője.

zásra került. Az eredeti szövegből a szerző azokat a részeket és szereplőket hagyta meg, amelyek a Hős életrajzára és családjára utalnak (pl. Szülők, Nagybácsi, Újságíró, Olga, Titkárnök). A Rózewicz és a Hős számára oly meghatározó II. világháborús életélmény viszont teljességgel jelentőségét veszítette, és csak utalás – egy kitüntetésekkel teli doboz – formájában maradt a darabban.

A hiányzó jelenetek helyét számos újságkivágás, cikk-részlet és versbetét valamint több újabb cselekményszál váltotta fel: a Bazár, a Szejm (Parlament), Varsói Szalon vagy Információs Hangzavar jelenetei. A szervkereskedelmet, orosz narkósokat és kóser vodka-háború képeit felvonultató Bazár, az abortusz, az átvilágítási törvény, a képviselői napidíjak kérdéseit tárgyaló Szejm, az osztársadalmi bocsánatkérést és nagy megbocsátást szimbolizáló Varsói Szalon, valamint a szereplők szimultán újságolvasásából kibomló Információs Hangzavar jelenetei – mind kifejezetten napjaink aktuális híradásaihoz és közéleti eseményeihez kapcsolódnak. E „panoramikus körképek” a kilencvenes évek lengyel valóságának pamfletjeként értelmezhetőek – szatirikus hangnemükön kívül legfőbb jellegzetességük, hogy mind tömegjelenet ábrázolnak; főszereplőjük többé nem egyetlen személy, a Hős, hanem egy adott *közeg*: politikusok, újságírók, kereskedők, vagyis emberek sokasága, maga a globalizált világ.

A *Kartoték* szerkezete „onirikus” jellegű és középpontos szerkezetű: kulcsfigurája egyértelműen a darab fókuszában álló (vagy inkább fekvő) Hős volt, a szereplők körülötte keringtek, körbevették őt, ő volt a darab középpontja, a „világ közepe”. Az ő történelmi tapasztalatai – a világháború túlélésének traumatikus létélménye – és lelkiismereti vívódásai negyven évvel ezelőtt egyfajta közösségtudatot alakítottak ki a Hős és olvasó / néző / befogadó között. A kollázs-technika (és a szerző eredeti szándéka) ellenére a darab egy negyvenéves ember – töredékekből összeálló, ámde mégis határozottan kirajzolódó – generációs- és életrajzi drámájaként volt értelmezhető.

A *Szétszórt kartoték*ban eltűnik a Jedermann centrális szerepe, helyét átadja egyfajta kollektivitásnak. „Minden széthullott, nincs semmiféle középpont. A mű sem lineárisan, sem koncentrikusan nem fejlődik. Minden «kívül van». Rózewicz azt mutatja be, hogyan fogy el az Egész, s lesz egyre több töredék: töredékes dialógusok, esetleges (hirdetésekből szövődött) kapcsolatok, kötelező irodalmi olvasmány-részletek, újságcikk-

kivágások, eladásra szánt emberi szerv-darabok [...]. Bekövetkezett a világ totális fragmentarizációja.<sup>125</sup>

A *Szétszórt kartoték* elődjéhez képest már nem egyetlen személy (Everyman) – egy egész korosztály történelmi életélményét közvetítő – lélektani drámája, hanem a rendszerváltozást követő „új valóság” kollektív pamfletje. A Hős már nem reprezentál semmit, ő csak a „magányos tömeg”, az atomjaira hullott világ apró eleme. E drámaszerkezeti struktúra, valamint a tömegjelenetek, újságcikkek, híradásokból vett epizódok parodisztikus szerepeltetése csak növelik a távolságot a Hős és befogadója között; a nyilvánosság, a „köz” megjelenésével paradox módon megszűnt a „közösség” érzése. A Hőssel együtt a mű befogadója is „magára maradt”: e darab immár nem közvetít számára közös, kollektív tapasztalatokat – a *Szétszórt kartoték* korában már kizárólag szubjektív olvasat lehetséges.

Az új darabból „eltűnt az élet és létezés fenoménja feletti intim meditáció hangneme – az író egyfajta metadramatikus távolságtartást alkalmaz előző drámájával szemben, láthatóan játszik annak szövegével. („Aha... hogy is volt tovább??”...)”<sup>126</sup> Már nem a Hős a darab főszereplője, hanem *maga a szöveg*. A kommentárokkal, kiegészítésekkel, „beszólásokkal” ellátott régi jelenetek mintegy önmagukra reflektálnak, ugyanakkor új valóságot hoznak létre. Rózewicz a múltból és jelenből származó történeteket nem kronológiai sorrendben, hanem e g y m á s m e l l é komponálja. A *Szétszórt kartoték* összes szereplője más-más korszakot jelenít meg; a különböző idősíkok és történelmi tapasztalatok elegyedése, múlt és jelen összeütközése és áttűnése egy nyitott dramaturgiai konstrukciót eredményez: „Megtalálható benne az egyes ember és a több generációból álló társadalom perspektívája. Megtalálható az újsághírek egynapos aktualitása és az eltérő tapasztalatokat tömörítő kollektív történelmi emlékezet.”<sup>127</sup> A kulturális kontextusok keveredése nyelvileg is Rózewicz egyik legváltozatosabb darabját eredményezi: az ólengyel retorika modern szlenggel, a dokumentarista próza költői elemekkel, a különböző dialektusok mai politikai szakzsargonnal vegyülnek.

Az 1960-ban kiadott *Kartoték*hoz kötődő elválaszthatatlan kapcsolódásai miatt a kritikusok számára is dilemmát okozott, hogy a *Szétszórt kartoték* esetében szuverén

---

<sup>125</sup> Tadeusz Rózewicz, *Kartoteka, Kartoteka rozrzucona*. 23.

<sup>126</sup> Grzegorz Niziołek, *Szkice o teatrze Tadeusza Rózewicza*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2004, 262.

<sup>127</sup> Uo., 270.

drámai művel van-e dolgunk. Zbigniew Majchrowski irodalomtörténész a darab legújabb – mindkét művet tartalmazó – kiadásának előszavában így fogalmaz: „A *Szétszórt kartoték* nem érvényteleníti a korábbi darabot, csak mintegy „megtöbbszörözi” azt, s ezáltal az egykori *Kartotékot* sem lehetséges a továbbiakban már a „régimódon” olvasni.”<sup>128</sup> Valóban, a dráma legutóbbi lengyelországi színpadi megvalósulásai mindkét mű elemeit ötvözik. Ugyanakkor itt érdemes megemlítenünk, hogy a rendezők máig a régebbi verziót preferálják, s annak epizódjait állítják előtérbe. Az eltérő valóságok egyenrangú egymás mellett való szerepeltetése és a kollázs-szerű drámaszerkezet arra indítja a befogadót, hogy egyéni olvasata szerint állítsa össze a saját, szubjektív „kartotékját”.

### 3. JANUSZ GŁOWACKI

Janusz Głowacki 1938-ban született Poznańban. Novellistaként hívta fel magára a figyelmet, elbeszéléseiben a hatvanas-hetvenes évek Lengyelországának valóságát dokumentálta kíméletlen szarkazmussal. A hetvenes évek elején forgatókönyvíróként működött. Ekkor írta első drámáit is, s hamarosan a lengyel irodalmi élet egyik legnépszerűbb alakjává vált. Az 1981-es (a korabeli magyar politikai nyelvezetben „szükségállapotnak” aposztrofált) hadiállapot bevezetése éppen Londonban érte. Az író úgy döntött, nem tér vissza hazájába, hanem az Egyesült Államokban telepedik le. A szerzőt mindenekelőtt társadalmi érzékenysége valamint ironikus-groteszk formanyelve emeli a lengyel drámairodalom nagyjai közé. A világsiker a nyolcvanas években írt *Hamupipő*, *Svábbogárvadászat* és az 1990-ben publikált *Antigoné New Yorkban* című darabjai hozták meg számára. Ez utóbbit a lengyel szakirodalom és szaksajtó is a rendszerváltozást követő évtized legkiválóbb lengyel drámái között említi. A számos rangos nemzetközi elismerésben részesült író műveit világszerte játsszák, és több tucat nyelvre lefordították. Jan Kott világhírű lengyel teatrológus Janusz Głowackit a legnagyobb élő kortárs lengyel drámaírók – Sławomir Mrożek és Tadeusz Różewicz – közé sorolja. A New Yorkban élő szerző a kilencvenes évektől újra gyakori vendég Lengyelországban.

---

<sup>128</sup> Tadeusz Różewicz, *Kartoteka, Kartoteka rozrzucona*. 26.

## A hétköznapi élet színháza

Janusz Głowackia hetvenes-nyolcvanas évek egyik legsikeresebb lengyel színpadi szerzője. Hazai megközelítésben Spiró György művészetével rokonságot mutató drámái a Lengyelországban ritkaságnak számító realista-naturalista színházi hagyományhoz, saját szavaival „a hétköznapi élet színházához” kötődnek. A lengyel színházi szakma köreiben általános nézetté vált, hogy a kortárs hazai drámairodalom különösen e műfajban mutat fel kevés figyelemreméltó eredményt, s ebben éppen a Gombrowicz – Różewicz – Mrożek irodalmi hagyomány hat legbénítőbban.<sup>129</sup> E jelenség alól alkot kivételt Mrożek nyolc évvel fiatalabb pályatársa, akinek groteszk-ironikus humora kötődik ugyan némiképp a lengyel abszurd dráma stiláris világához, nyelvezetét és tematikáit tekintve azonban kibújni látszik az évszázados lengyel drámairodalmi tradíció köntöséből: „Janusz Głowacki debütálása óta valójában irodalmi életünk igen kivételes személyisége. Sosem próbálta halálos komolysággal megváltani a Nemzetet, Hazát, Társadalmat. Gyakorlatilag minden, amit ír, még a legsötétebb tragédiák is, az anekdota határát súrolja. Műveinek olvasatát máig nevetés vagy legalábbis halk kuncogás kíséri.”<sup>130</sup>

Lengyelországban íródott korai, az „erkölcsi nyugtalanság” és az ún. „lengyel kisrealizmus” irányzatához csatlakozó drámái leggyakrabban a sznob ál-értelmiségi, igénytelen nyárspolgári vagy éppen külvárosi életformát karikírozták ki. Központi témáinak egyike a nő és férfi viszonya, pontosabban annak elsekélyesedett, elmérgesedett házastársi változata, és a hűtlenség. A lakásuk négy (általában panel-) fala közé zárt párok hétköznapi poklát bemutató darabok kiégett hősei nyugtatókba (*Tea tejjel*, 1974)<sup>131</sup>, ivásba és öngyilkosságba (*Ciki*, 1974),<sup>132</sup> vagy furcsa játékokba (*Konfrontáció*, 1973)<sup>133</sup> menekülnek sivár, unalomig koptatott mindennapjaik elől. Befogadnak például egy hajléktalant, csak hogy megmenekítsék a társadalmat a „káros elemektől” (*Ciki*), vagy barátaik előtt elemzik ki egymás kölcsönös megcsalását (*Konfrontáció*), de előfordul, hogy nemi erőszakra vetemednek feleségük hűtlenségét „kompenzálандó” (*Séta elalvás előtt*, 1979)<sup>134</sup>.

---

<sup>129</sup> Mariusz Czubaj, *Z pustego w próznie*. „Dialog”, 1997/10, 117–124.

<sup>130</sup> Antoni Pawlak, *Głowa goni absurd*. „Gazeta Wyborcza”, 2005/04/12, 14.

<sup>131</sup> Janusz Głowacki, *Herbata z mlekiem*. „Dialog” 1974/10.

<sup>132</sup> Janusz Głowacki, *Obciach*. „Dialog”, 1974/4.

<sup>133</sup> Janusz Głowacki, *Konfrontacja*. „Dialog”, 1973/10.

<sup>134</sup> Janusz Głowacki, *Spacerek przed snem*. „Dialog”, 1979/5.

Głowacki korai műveinek másik kedvelt motívuma a kiábrándító, ugyanakkor nevetséges „szocialista valóság” nonszensz határát súroló irracionalitása. A *Megbűntett paráznázkodás*<sup>135</sup> (1972) saját magára feljelentéseket író hősének házasságtörését az üzemi tanács nyílt fóruma tárgyalja, a *Mindjárt elalszol*<sup>136</sup> (1980) házaspárja abszurd választásra kényszerül az „egyetlen kiutat jelentő” amerikai ösztöndíj és egy nem tervezett terhesség között, a *Meccs*<sup>137</sup> (1976) a „népi demokratikus” rendszer metaforájaként értelmezhető korrump lengyel labdarúgó szövetség anomáliáit figurázza ki. Nyolcvanas években íródott munkái szintén a lengyel közéleti-társadalmi valóság görbe tükrei: *A Hamupipó*<sup>138</sup> (1979) egy karrierista rendező leány-javítóintézetben történő filmforgatásának tragikus végkifejleteit, *A félelem karácsonyfái*<sup>139</sup> (1981) egy megalkuvó újságíró – az 1980-ban kezdődő lengyel politikai válság idején tanúsított – gyáva döntését karikírozza ki. A *Fortynbras berúgott*<sup>140</sup> (1983) című Hamlet-átirat Dánia és Norvégia között feszülő kibékíthetetlen konfliktusában pedig Lengyelország és az egykori Szovjetunió közötti hatalmi reláció párhuzamai fedezhetőek fel.

A szerző távolságtartással és iróniával kommentálja a hetvenes-nyolcvanas évek társadalmi valóságának szocialista poklát, amelyben nehéz ellenállni a kényelmesebb élet – és az azzal járó megalkuvás és korrupció – kísértésének. A banalitás határát súroló történeteinek „silány korukhoz méltó hősei”<sup>141</sup> teljesen tipikusak: kisszerűek, egyszerűek és átlagosak. Głowacki kedvelt figurái az irodalmi és művészeti élet képviselői: lecsúszott alkoholista írók, elfásult zszurnaliszták, kétes tehetségű rendezők és kiteljesedésükre hasztalan váró középkorú színésznők. Gúnyos-ironikus hangvételű darabjaiban az író satirikus képet fest saját, közeli környezetéről és napjai „törpe lelkű” társadalmáról, kíméletlen éllel leleplezve és kompromittálva a pozíciójukat féltő karrieristák és velejéig romlott művészvilág kicsinyes mindennapjait.

Głowacki írói nyelvezete igazodik drámáinak hétköznapi tematikájához: műveit a mindennapi élet közéleti-politikai frázisaitól, szakmai zsargonjától és szlengjétől hemzsegő, változatos vulgarizmusokkal fűszerezett nyelvi fordulatok itatják át. Legyen az a társadalom peremére szorult hajléktalan vagy kulturált elit értelmiségi – Głowackinál

---

<sup>135</sup> Janusz Głowacki, *Cudzołóstwo ukarane*. „Dialog”, 1972/6.

<sup>136</sup> Janusz Głowacki, *Zaraz zaśniesz*. „Dialog”, 1980/1.

<sup>137</sup> Janusz Głowacki, *Mecz*. „Dialog”, 1976/10.

<sup>138</sup> Janusz Głowacki, *Kopciuch*. „Dialog”, 1979/8.

<sup>139</sup> Janusz Głowacki, *Choinki strachu*. „Dialog”, 1979/8.

<sup>140</sup> Janusz Głowacki, *Fortynbras się upił*. „Dialog”, 1990/1.

<sup>141</sup> Malwina Głowacka, *Teatr życia naszego powszedniego*. „Teatr”, 1996/10, 21.

mindenki káromkodik. E stiláris jellegzetességet azért is érdemes kiemelni, mert a nyelv ilyen fokú degradációja mindeddig nem volt jellemző módon jelen a lengyel drámairodalomban, s a későbbiekben csak az 1990 utáni darabokban vált általános tendenciává. Głowacki írói technikája tehát nem csupán – a valóságos élet konkrét eseményeit feldolgozó – naturalista elemekben bővelkedő tematikáját tekintve, de nyelvezetében is igen távol esik a metaforikus-allegorikus formanyelvet előnyben részesítő Gombrowicz – Mrozek – Różewicz féle lengyel drámairodalmi hagyománytól. A jóval helyhez és időhöz kötöttebb realiztikus irányzat preferálásától függetlenül azonban Głowackinak sikerült hasonlóképp – habár teljességgel más értelemben – univerzális kicsengésű életművet létrehozni. Tény, hogy művei egyetemességéhez hozzájárult kissé az is, hogy a művész gyakran jól ismert klasszikusok népszerű alkotásaiból merít ihletet, pl. Grimm testvérek: *Hamupipőke* (*Hamupipő*), Shakespeare: *Hamlet* (*Fortinbras berúgott*), Szofoklész: *Antigoné* (*Antigoné New Yorkban*), Csehov: *Három nővér* (*Negyedik nővér*). Köztudott azonban, hogy a *Macbeth* és a *Szentivánéji álom* nélkül nem íródott volna meg Słowacki *Balladynája*, a *Godot-ra várva* nélkül pedig Mrozek *Emigránsok* című darabja – ahogy számos más világhírű irodalmi parafrázis sem. Hiszen, Jan Kottot idézve, „nem az a fontos, honnan származik a gabonamag, hanem hogy milyen kenyér készül belőle”.<sup>142</sup>

### Az „Új-világ”

Mindennek – és nem kis mértékben emigrációjának – köszönhetően a művésznek nem okozott nagyobb nehézséget a rendszerváltozással beköszöntő megváltozott körülményekhez való alkalmazkodás. Głowacki azon ritka lengyel drámaírók közé tartozik – ha nem az egyetlen, – aki elméletben s a szó gyakorlati értelmében is maga mögött tudta hagyni a múltját, és tökéletesen adaptálódott az „új világ” (Újvilág) Közép-Európába is betörő valóságához. Stílusa sem sokat változott: az Egyesült Államokban íródott legújabb műveiben (*Svábbogárvadászat*<sup>143</sup>, 1988, *Antigoné New Yorkban*<sup>144</sup>, 1992, *Negyed-*

---

<sup>142</sup> Jan Kott, *Antygonia powiesiła się w Tompkins Square Park*. „Dialog”, 1992/10, 154.

<sup>143</sup> Janusz Głowacki, *Hunting the Cockroaches*, Samuel French, New York, 1988. Lengyel kiadás Janusz Głowacki, *Polowanie na karaluchy*. In: Janusz Głowacki, 5 ½, Świat Książki, Warszawa, 2007.

<sup>144</sup> Janusz Głowacki, *Antygonia w Nowym Yorku*. „Dialog”, 1992/10. Magyar kiadás *Ilja próféta. Új lengyel drámák*.

*dik nővér*<sup>145</sup>, 1999) is ugyanolyan kegyetlen gúnnyal és tragikomikus éllel ábrázolja az „új viszonyok”, a társadalom, a világ képtelenségét, mint ahogyan azt az előző rendszer esetében tette. Az író kivételes és termékeny alkalmazkodó-képességét a „Gazeta Wyborcza” cikkírója így kommentálja: „Amikor az előző rendszer megingathatatlanak tűnő alapjai megrendültek, attól lehetett tartani, hogy Głowacki művészete totális kudarcba fullad, hiszen megszűnni látszott fő témája: a szocializmus idiotizmusa. Sosem tévedtünk nagyobbat. Amikor ugyanis nagy robajjal összedőlt az élen járó rendszer, mindez mit sem változtatott Głowacki alkotásain. Kiderült ugyanis, hogy a művész által ábrázolt „hétköznapi abszurd” – mint a szex, alkoholizmus s az emberiség többi nagy ideája – nem korlátozódik egyetlen országra, s nem kizárólag egyetlen rendszerre érvényes. Az abszurditás nemzetközi. A letűnt szocialista realizmus félelmei és nevetségességei helyett megérkeztek hozzánk a nyugati civilizáció félelmei és nevetségességei. Kiderült, hogy a mindenható tömegkultúra ugyanolyan szörnyű és nevetséges, mint a megdőglött előző rendszer. Említésre méltó, hogy Głowacki volt az első lengyel szerző, aki mindezt észrevette. E felfedezésében kétségtelenül nagy segítségére lehetett a hosszú emigráció Ronald Reagan és Mickey Egér hazájában.”<sup>146</sup>

Janusz Głowacki drámaírói tevékenysége azért mondható sikeresnek, mert mindig az adott kor és körülmények által szabott feltételeknek megfelelően tudott érvényesítést szerezni műveinek, vagyis mindig azon tér és idő krónikásává tudott válni, amelyben éppen élni adatott számára. A többi emigrációban élő és alkotó lengyel író – mint például Gombrowicz vagy Mrożek – esetében megfigyelhető, hogy e művészek külföldön írt drámái tartalmukban sosem kötődtek új hazájuk konkrét hétköznapi valóságához, de elvont, szimbolikus vagy metaforikus-allegorikus tartalmaiknál fogva vívtak ki nagy elismerést. A Głowackiéhoz hasonló írói rugalmasság irodalmi korszakváltások idején még ritkábban tapasztalható, s mint láthattuk, sem Mrożek, sem Różewicz esetében nem hozott túl gyümölcsöző eredményeket. (Hazánkban például hasonló sikereket talán csak Spiró György mondhat magáénak.) S igaz ugyan, hogy régebbi drámáit csak elvéve, vagy egyáltalán nem játsszák lengyelországi színpadokon, legújabb – *Antigoné New Yorkban* és *Negyedik nővér* – című darabjai azonban a színházak sikerdarabjai közé tartoznak Európában és Amerikában egyaránt.

---

<sup>145</sup> Janusz Głowacki, *Czwarta siostra*. „Dialog”, 1999/10. (A Pászt Patrícia által készített magyar fordítás egyelőre kiadatlan.)

<sup>146</sup> Jan Kott, i. m. 154.

## New York és Moszkva

A rendszerváltozás és az emigráció új témák és új sikerek megszületését jelentette Janusz Głowacki számára. Kiderült, hogy az új környezet és „új időszámítás” hasonlóan egyetemes témákat rejt magában, mint a hazai valóság. Négy – Lengyelországban csupán a kilencvenes években publikált – drámája közül itt most kettőre: az *Antigoné New Yorkban* és a *Negyedik nővér* című darabokra térnek ki, mivel a szerző másik két műve (a *Fortinbras berúgott* és a *Svábbogárvadászat*) jóval lengyelországi megjelenése előtt íródott, sőt színpadra is került a világ számos színpadán.

Ahogy hazájában született drámái a szerző által jól ismert kelet-európai hétköznapi groteszk világot tárták elénk, úgy New Yorkban íródott darabjai az amerikai valóság képét tükrözik, egy emigráns szemszögéből. Az év legjobb drámájának kikiáltott és az Egyesült Államok több, mint ötven színházában színpadra állított *Svábbogárvadászat*, valamint a számtalan nemzetközi díjat elnyert *Antigoné New Yorkban* is a bevándorlók – az életben maradásért folytatott kétségbeesett, ugyanakkor nevetséges elemekkel teli – küszködését mutatja be az Újvilágban. Ez utóbbit a „Time Magazine” „az év legjobb tíz darabjai közt”, Jan Kott pedig „a háború után írt három legjobb lengyel darabok egyikeként” tartja számon (Rózewicz *A homokba* és Mrozek: *Emigránsok* című darabjai mellett). A darabról, ahogyan a *Negyedik nővérről* is, már a magyar szakirodalom is nagyszámú írást közölt, az első fejezetben említett hazai színházi bemutatóknak köszönhetően, így a drámák mélyebb elemzésére ehelyütt nem kívánok kitérni.

Głowacki az antik mítoszból kiindulva annak nem újabb verzióját kívánta létrehozni, hanem modern átíratára vállalkozott: a tébai arisztokrácia tragédiáját New York-i hajléktalanok sorsában vélte felfedezni. A mű két kelet-európai (a lengyel Bütyök, és Szása, az orosz zsidó) valamint egy Puerto Rico-i (Anita) emigráns sorsát tárja elénk, akik Manhattan egyik parkjában találtak menedékre. A lecsúszott hajléktalanokban még él az összetartozás igénye, ez az egyetlen olyan dolog, amellyel rendelkeznek, s amely még emberi mivoltukra emlékezteti őket. Szása és Bütyök párosában a beckett-i Gogo és Didi elválaszthatatlan kettősét véljük felfedezni, Anita görcsösen ragaszkodik a halott John emlékéhez, aki öt évvel ezelőtt szóba állt vele, s talán még szerette is őt. A nő a tömegsír helyett a park egyik padja mögött akarja eltemetni John testét, ezért megkéri Szását és Bütyköt, lopják ki a tetemet a névtelen halottak megőrzőjéből. A két férfi összecseréli a halottakat, így Anita, aki nem veszi észre a tévedést, egy másik ember holt-

testét temeti el a parkban. A nő Szásához is nagy reményeket fűz, mert az orosz emigráns többes számban beszélt lehetséges közös lakóhelyükről és többször kimondta a „bennünket” szócskát, amelyet Anita már évek óta nem hallott senkitől. „Gondoskodni” kezd a férfiről, időközben azonban „idegen” hajléktalanok megerőszkolják, az éppen delíriumban fekvő Szása pedig nem tud neki segíteni. Rendőrök érkeznek a helyszínre az ellopott tetemet keresve, s a homeless-eket elkergetve „megtisztítják” és körbekerítik a parkot. Anita, akitől megtagadják, hogy John-nem-John sírjának közelébe jusson, felkoti magát a park bejárati kapuján.

A melodramát elkerülni kívánó Głowacki a tragikus történetet korábbi drámaírói hagyományához hűen lépten-nyomon ellenállhatatlan – habár keserű – nevetést kiváltó komikus elemekkel fűszerezi. A mély érzelmek és magasztos eszmék a közönségesség, nyomor és kilátástalanság képeivel párosulva *farce*-szerű, olykor burleszkbe illő jelene-  
teket szülnek: Antigoné mitikus tragédiáját nemhogy eltörpíti, de nevetségessé is teszi korunk naturalisztikus, ugyanakkor groteszk módon ábrázolt „kisstíli” valósága. A szerző szavaival: „Manapság már annyira beborult az ég, hogy nem látszódik az Isten, a jogot a rend váltotta fel [...] így katarziszról sem lehet szó, mert csak a park tisztult meg.”<sup>147</sup> A sok elismerés mellett felbukkanó néhány kritikai vélemény szerint a darab figyelemreméltó ugyan, de banális. Głowacki riposztja így hangzott: „Egyszerűen írtam egy kis komédiát a kétségbeesésről. Minden kornak olyan tragédiája van, amilyenre rászolgált.”

Janusz Głowacki legfrissebb drámáját, a *Negyedik nővért* már megosztva fogadta a kritika mind Lengyelországban (és Magyarországon – lásd I/3 fejezet), mind a Tengerentúlon. A lengyelországi – nyolc nap különbséggel megrendezett varsói és wroclawi – ősbemutatók<sup>148</sup> vegyes fogadtatásban részesültek: több cikkíró azt nehezményezte, hogy Głowacki legújabb művében nem törekedett az akkori Oroszországban zajló változások újszerű szintézisére. „A *Negyedik nővér* elejétől a végéig sztereotípiákból építkezik – mind a mai Oroszország ábrázolását, mind az irodalmi minták felhasználását illetően. [...] A darab úgy lett kigondolva, hogy megerősítse a nézőt az „ostoba ruszkiokról” vallott legsekélyesebb elképzeléseiben, ahelyett, hogy egy új, nem egyértelmű világgal konfrontálná a közönséget. [...] A szerző szándékai ellenére a *Negyedik nővér* nem

---

<sup>147</sup> Andrzej Wanat, *Antygonia w Moskwie*. „Teatr”, 1995/12, 16.

<sup>148</sup> Wroclawi Teatr Polski, rendező Agnieszka Glińska (premier: 1999. 12. 10.), varsói Teatr Powszechny, rendező Władysław Kowalski (premier: 1999. 12. 18).

a való világ elé állít tükröt, csak az amerikai közönség orosz világgal szemben táplált elképzeléseit és elvárásait tükrözi egy amerikai drámaíró szemszögéből.”<sup>149</sup> Hasonló véleményt közvetít a „Teatr” kritikusa is: „Oroszország víziója szarkasztikus, helyenként gúnyos, de mindenhol sztereotípiákból építkezik.”<sup>150</sup>

A manhattani premiert követően maga a „New York Times” kritikusa is kiemeli a darab „ellenállhatatlan abszurd humorának” dicsérete mellett, hogy Głowacki „kommerz nyugati értékrend, hollywoodi fantáziák és maffia-bandák által uralt Oroszország-víziójában nincs túl sok újdonság.”<sup>151</sup>

A szintén Amerikában, a hollywoodi Oscar-átadással kezdődő, ám napjaink Oroszországában folytatódó *Negyedik nővér* valójában az irodalmi és kulturális sztereotípiák tudatos paródiája. Az eddigi Głowacki darabokkal ellentétben e történet összes alakja és jelenete erősen túlkarikírozott. A csehovi mű mai parafrázisában a három orosz leány közül az egyik (Vera) tanítónő, aki egy befolyásos, korrupt politikustól vár törvénytelen gyermeket, a másik (Kátya), noha jogot végzett egy cirkuszban kénytelen dolgozni, de legalább hazalophatja a „Pepsi” nevű tigris elől a húst, a legkisebbik (Tánya) balettiskolai tanulmányairól mondott le, hogy elit prostituáltak válhasson. Ez utóbbiban szerelme (Kosztya) segíti, aki filozófusokat olvas ugyan, de hamarosan „észhez tér” és édesanyja (Bábuska) nagy örömeire tisztességes foglalkozás után néz: fegyverkereskedőként fut be nagy karriert. A lányok apja (Tábornok) sem lóg ki a sorból: a nyugdíjazott alkoholista szovjet generális egyetlen reménye, hogy lányai közül valamelyik nagy pénzt keressen.

A naturalista és szürrealista elemeket ötvöző tragikomédia a kommunizmus bukásával Oroszországba is betörő szabadpiac és ennek – gyakran hangoztatott, s ezért valóban klisészerűnek tűnő – negatív „velejárói”: a kábítószer- fegyver- és leánykereskedelem, a maffia-háborúk, a hatalmas társadalmi különbségek, a gyors erkölcsi és kulturális érték hanyatlás, az általános depresszió, a média és reklámok uralmának abszurditásig kifordított, bizarr képét tárja elénk jókora távolságtartással, rengeteg humorral és groteszk elemmel. Głowacki művének védelmében szóljon, hogy a szerző ez esetben mindenekelőtt komédia megírására vállalkozott, nem az átlag-oroszok életének minden-

---

<sup>149</sup> Marek Radziwon, *Dwa teatry*, „Teatr”, 2003/3, 70–71.

<sup>150</sup> Wojciech Majcherek, *Russian joke*. „Teatr”, 2000/1–2–3, 42.

<sup>151</sup> Ben Brantley, *A Shaggy People Story About a Chaotic Moscow*.

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C0CE0D81439F931A15752C1A9649C8B63>

napjait s nem is a *Három nővér* újabb verzióját kívánta elénk tárni. „Ez csak egy ironikus allúzió – azt a pár nyomasztó lépést próbáltam illusztrálni, amelyet a világ Csehov óta megtett.”<sup>152</sup>

A több mint ironikusnak mondható szöveg csakugyan egyetemes kicsengésű, az „orosz valóság” megjelenítésének szándéka valójában csak kiindulási- és hivatkozási pontként szerepel a drámában. A történet hasonlóképp Lengyelországban vagy hazánkban is játszódhatna, a helyszín megválasztásánál Głowacki minden valószínűséggel eredetileg megcélzott, amerikai közönsége sznobizmusát és az éppen aktuális „divatos téma” iránti kíváncsiságát igyekezett kielégíteni. A szerző azonban az amerikai ideálokat sem kíméli. A moszkvai „életképek” mellett – a *Svábbogárvadászat* és az *Antigoné New Yorkban* mintájára – itt is megjelenik az „amerikai álom” kifordított és nevetségessé tett mítoszának paródiája. „A szerző határozottan arra törekedett, hogy az Oscar-átadás sztereotípiái ráakódjanak az orosz klisékre, s ezáltal az oroszországi gúnyirat globális szatírává változik: századunk örületét és degenerációját igyekszik demonstrálni.”<sup>153</sup>

A professzionális írói (jelenetépítési és drámaszerkesztési) technikával és különleges nyelvi bravúrral megírt darab lengyelországi, hazai és tengerentúli közönségikere, valamint a fekete humorra érzékeny kritikusok pozitív reakciói azt bizonyítják, hogy Głowacki tragikomédiája a valóság sekélyes ábrázolásának vádjá ellenére univerzális élményeket – vagy legalábbis egyetemes humorforrást – közvetít napjaink átlagolvasója vagy nézője számára. Ennek érzékeltetésére idézzük a *Negyedik nővér* egyik – a magyar közönség által is közkedvelt – jellegzetesen nonszensz dialógusát:

TÁBORNOK: Voltam a fodrásznál. Belépek, ő megkérdezi: „Mi lesz?” Hát válaszolok: hogyhogy mi? Borotválás. Erre ő, hogy ahhoz fel kell emeljem a fejem. Hát akkor inkább lenyírtam a hajam. Szép, Akulina Ivanovna, hogy eljöttél. Bajban ismerni meg a barátot.

BÁBUSKA: Hiszen te nekem olyan vagy, mint az édestestvér. Húsz éve lakok feletted. Hiszen ti az én megboldogult halott férjimmal Berlinben is meg Kabulban is együtt lóttetek, ittatok, bagóztatok, fertőztétek nemi bajjal az ellenséget. És a te halott megboldogult feleséged is olyan volt nekem, mint az édestestvér. De háromszáz dollárt kérni, csak hogy levigyék a tetemét... (*csóválja a fejét*)

TÁBORNOK: Akulina Ivanovna, megengeded, hogy kérdezzek hármat?

BÁBUSKA: Kérdezz csak, fiam, kérdezz.

TÁBORNOK: Ki parancsol itten? Hol a pénz? Mi lesz ennek a vége? És hozzátesszek még egy negyediket: hogyan kell élni?

---

<sup>152</sup> Janusz Głowacki, *Opowieść o dwóch Moskwach*. „Gazeta Wyborcza”, 2003/02/15–16. 17.

<sup>153</sup> Jacek Sieradzki, *Dwa razy cztery siostry*. „Polityka”, 2000/01/08. 46.

BÁBUSKA: Hát éppen ezt nem tudom. De háromszázat kérni, csak hogy levigyék, az aljasság.

TÁBORNOK: Darabokra hullott az országunk, mintha kutyák tépték volna széjjel. (*Kutyaugatás hallatszik*).

BÁBUSKA: Ez az én Styopám. Ki kellene vinni. De emiatt a vámpír miatt, amelyik itt grasszál a környéken, még kutyával is félő kimenni az utcára. Tizenöt-ezer dollárt adnak érte. Emlékszel Anna Pavlovnára? Tizenöt ezret! (*A Tábornok nem int a fejével*).

BÁBUSKA: Az a kopasz, vörös parókában? (*A Tábornok nem tudja, kiről van szó*).

BÁBUSKA: Előrehajlott, mint az esernyő fogantyúja. (*A Tábornok nem int a fejével*).

BÁBUSKA: Ej, ismered, ismered. Ő volt az, mármint az a ferde hajlamú, aki tegnap éjjel meghágta, megfojtotta, megette a bal kezét és megkezdte a lábát. Az is igaz, hogy a kommunizmusban több étel volt. Manapság az emberek éhesen mászkálnak.

TÁBORNOK: Én még ma is kezem és lábam hagynám elevenen levágni Oroszországért, ha ez segítene. De ugyan mit tehetek én? Megboldogult feleségem meghalt, te pedig, Akulina Ivanovna, megint nem vettél papucsot. Behoztad a sarat.

#### IV. KÉT KIEMELKEDŐ SZERZŐ-EGYÉNISÉG A POSZTMODERN VONZÁSKÖRÉBEN

Létezik Lengyelországban két kiemelkedő alkotó, akiket műfaji, nyelvi és drámaesztétikai szempontból sokkal kevésbé érintett meg a rendszerváltozás szele, mint az előző fejezetben tárgyalt Nagy Mestereket, mivel műveik sem tematikájukban, sem nyelvezetükben nem reflektáltak közvetlen módon az országukban uralkodó éppen aktuális politikai rendszer(ek)re. E szerzők művészetében a valóságábrázolás szempontjai nem elsődlegesen a politikai szisztéma által behatárolt, szabadságában korlátozott egyéni és közösségi lét függvényében fogalmazódnak meg, de összegyეთemes emberi kérdésekké tágulnak. Drámáik lényegében kor és hely-függetlenek – aktualitásukat nem az éppen érvényben lévő közéleti, esztétikai és nyelvi kritériumok határozzák meg, hanem az időtlen, metafizikai mondandó, egyszóval: műveik örökérvényűek, akár igazi klasszikus elődeiké.

Tadeusz Słobodzianek és Bogusław Schaeffer neve Magyarországon sajnos még mindig jóval ismeretlenebbül cseng, mint Mrożeké vagy Różewiczé, pedig személyükben a mai lengyel dráma legmarkánsabb személyiségeit tisztelhetjük. Műveikkel mindketten önálló és univerzális formanyelvet, koherens világképet teremtettek, habár életkorukat, alkotói termékenységüket, írói technikájukat és stílusukat tekintve egymástól két gyökeresen eltérő szerző-egyéniiségről van szó.

Az 1929-ben született, így Mrożek korosztályába sorolható Bogusław Schaeffer igen termékeny író – első darabját Słobodzianek születésének évében írta (1955), s azóta (több száz zenei kompozíciója mellett!) több, mint negyven színpadi művet alkotott, közülük csaknem harmincat 1990 után. A mai lengyel drámaírók középnemzedékébe tartozó Tadeusz Słobodzianek összességében csak tízegynéhány dráma szerzője, melyekből hét íródott a rendszerváltozást követően.

Abszurd és groteszk nyelvi formaviláguk szempontjából mindketten Witkiewicz és Gombrowicz szellemi örökösei – egyikőjük drámai nyelvezte sem kötődött sem 1990 előtt, sem az azt követő években a közönséggel „összekacsintó”, metaforikus formanyelv parabolikus világához. E hasonlóságot leszámítva azonban a két szerző nyelvi stílusa jelentős eltéréseket mutat. Schaeffer az elméleti-filozófiai

előadásokkal, nyelvi játékokkal teletűzdelt szabad képzetársítások és intellektuális eszmefuttatások nagymestere, darabjaiban nehezen fedezhető fel bármilyen lineáris eseményszál. Słobodzianek egyenes vonalú, kezdettel és véggel rendelkező, „kézzel-fogható” történeteket mesél a groteszk misztériumjátékok tréfásan vulgáris nyelvén, stílusa vérbő és „testes”, mondhatni földszagú.

A két alkotó egy jelentős dologban azonban mégis párhuzamba állítható egymással, mégpedig a valóságról alkotott felfogásuk és filozófiai világlátásuk tekintetében. Más-más dramaturgiai módszerekkel ugyan, de mindketten darabokra hullott világunk akut szimptomáit: ellentmondásokkal teli korunk katólikus ságát, a racionális világrendbe vetett hit elvesztését, az összekeveredett értékek, megzavarodott ideológiák időszakának félelmeit diagnosztizálják, vagyis napjaink egyfajta posztmodern életérzését közvetítik. Individuális tulajdonságoktól megfosztott, legtöbbször név nélküli „antihősök”<sup>154</sup> az egyén folytonos öngazolási vágyát, egyfajta Szentség és viszonyítási pont utáni szomját, a személyiség torzulását és annak következményeit hivatottak közvetíteni.

Mindkettejük műveinek meghatározó jellegzetessége a nagyfokú muzikalitás is: alkotásaikban központi szerepet tölt be a ritmus, ütem és ismétlés. Komponista lévén Schaeffer elsősorban a zene alapfogalmaira építve, annak legfontosabb vezérelveit és stílusjegyeit követve, Słobodzianek költői eszközökkel, a rituálék és misztériumok szertartásszerű ritmikusságából kiindulva, a nyelvi sztereotípiák ismétlésével közvetíti a drámák legmélyebb rétegén is átsejlő zeneiséget.

Világszemléletük, „időfelettségük” és muzikalitásuk mellett Schaeffer és Słobodzianek drámáinak még egy közös vonását lehet felfedezni: a műveket átítató humor és derűt. Amellett, hogy napjaink legmélyebb fájó pontjait érintik, nyoma sincs műveikben nihilista jellegű kilátástalanságnak, reménytelenségnek illetve hiábavalóságnak. Humoruk ugyanakkor egyáltalán nem mondható sekélyesnek vagy hatásvadásznak, messze túllép a nyelvi játék szintjén.

---

<sup>154</sup> Az „antihős” (*antybohater*) fogalma Kornel Filipowicz *Pamiętnik antybohatera* c. könyvének megjelenése óta (1961) lengyel irodalomtörténeti kategória. Ezt a hőstípust Filipowicz nevezte ugyan először „antihősnek”, de alakja és jellemző vonásai igen karakteresen kirajzolódnak a második világháború utáni lengyel irodalomban és filmművészetben, mintegy önálló vonulatot, oppozíciót alkotva a heroikus és mítoszteremtő ábrázolással szemben.

## 1. BOGUSŁAW SCHAEFFER

### Az örök kortárs

Bogusław Schaeffer (1929) Sławomir Mrożek kor-, és pályatársa (nála egy évvel idősebb), napjaink legnagyobb lengyel művészeinek egyike. Végzettségét és elhivatottságát tekintve zeneteoretikus és zeneszerző. Elsősorban muzsikusként vallja magát, színdarabjait mégis legalább olyan osztatlan (ha nem nagyobb) siker fogadja szerte a világon, mint zenei kompozícióit. Lengyelországban a leggyakrabban játszott élő szerzők közé tartozik, annak ellenére, hogy írásainak többsége – az alkotó kívánságára – sosem jelent meg nyomtatásban.<sup>155</sup> Hazánkban neve sajnos még mindig meglehetősen ismeretlenül hangzik, habár jelentős életművét (idáig kb. négyszáz zenei kompozíció, tizenhét könyvet és negyvennégy színpadi művet írt) több mint tizenhét nyelvre lefordították.

Schaeffer nagyfokú zeneiséggel átítatott színpadi műveinek interpretációja igen nehéz, amennyiben azokat a hagyományos színházi fogalmak és a drámai cselekmény szerint szeretnénk elemezni. Ha műveit azok teljességében és nagyobb értelmezési tévelygések nélkül kívánjuk megismerni, drámáit feltétlenül tanácsosabb és célravezetőbb a zene törvényszerűségei felől megközelíteni. Maga a szerző így vall erről *Színpadi műveinek*<sup>156</sup> előszavában: „E műveket abból a tiszta intencióból írtam (és írom a mai napig), hogy a színházat a zeneszerzésből származó tapasztalataimmal gazdagítsam.” Schaeffer művészetéhez egy másfajta – de a zeneiséggel ez esetben is nagymértékben összefüggő – értelmezési kulcsot jelenthet, ha azt a posztmodern színházi esztétika fogalmai szerint interpretáljuk. „A posztmodern színház újrafogalmazza a vizuális és a szonorikus jelrendszerek viszonyát”<sup>157</sup> – írja Helga Finter gondolatát azzal kiegészítve, hogy a legtöbb posztmodern alkotó nem a hagyományos színházból, hanem más művészeti ágakból, így például a zene területeiről érkezik.

Többek között épp e zeneiségéből adódóan Schaeffer művei teljességgel „időtlenek”, vagy inkább „időn kívüliek”. A szerző sosem törekedett arra, hogy „aktuális” legyen: „A muzsika tiszta, semmilyen tendencia által meg nem fertőzött auráját a szín-

---

<sup>155</sup> Az egyetlen nyomtatásban megjelent válogatás 1990 után, Ausztriában került kiadásra három kötetben *Színpadi művek (Utwory sceniczne)* címmel.

<sup>156</sup> Bogusław Schaeffer, *Utwory sceniczne I*, Collsch Edition, Salzburg, 1992.

<sup>157</sup> Helga Finter, *A posztmodern színház kamera-látása*.

[www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm](http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm)

házba átemelve megtisztítom a színházat az undorító realizmustól [...] és üdvözítő távolságtartást teremtek az *aktualitással* szemben, amely számomra – aki örületes módon az örökkévalóságot célozza meg – csak egy pillanat töredékeként fogható fel. A mai nehézkes színház azért olyan unalmas, mert a szerzők mindent dokumentálni, tisztázni, *aktualizálni* akarnak, ami teljesen távol áll a színház valódi lelkületétől. A színház nem tükör, a színház nagyító, távcső, amely mögött távoli részleteket lehet látni.”<sup>158</sup> E „messzelátó perspektíva” lényegében időtlenséget, állandó aktualitást és frissességet biztosít Schaeffer darabjai számára függetlenül attól, mikor íródtak.

Talán ez a magyarázata annak is, hogy a komponista azon elenyészően kevés kortárs drámaszerzők egyike, akinek művészetére lényegében nem gyakorolt hatást a rendszerváltás, illetve a 80/90-es évek fordulójának transzformációi. „Schaeffer saját ritmusában alkot. Művei csak ritkán rímelenek azokkal az eszmékkel, amelyeket meghatározzák a mai kor jellegét. Metaforikusan úgy lehetne fogalmazni, ahogy a szerző az „időn kívül” alkot.”<sup>159</sup> Minden bizonnyal a szerző 1990 utáni hallatlan népszerűsége is ennek az időbeli univerzalizmusnak köszönhető. Kortársaival – pl. Mrożekkel és Różewiczcel – ellentétben Schaeffer a rendszerváltás igazi nagy „felfedezettje”: darabjait tömegével kezdik el játszani a színházak, a nagyközönség vastapsokkal kísért fokozott érdeklődése mellett. A színházi szakma, a rendezők, a nézőréteg és a kritika az új érában Schaeffer darabjaiban találja meg azt a művészi egyetemességet, amely a társadalmi, formai és nyelvi transzformációkat követően is örökérvényűnek mondható. „Bogusław Schaeffer azon kevés lengyel drámaírók egyike, aki valóban aktuális módon kortárs. Más avantgárd és kísérletező íróval ellentétben azonban az ő munkássága óriási népszerűségnek örvend a széles nézőközönség köreiben. [...] Népszerűségének titka abban rejlik, hogy igen modern módon „montíroz” össze idézetet idézettel, részletet részlettel, nyelvi kliséket szokásbeli klisékkel.”<sup>160</sup>

Schaeffer művészetének „időn kívülisége” magyarázza, hogy e személyének szentelt fejezetben nem kerül sor szinopszisok ismertetésére (a schaefferi dramaturgiából adódóan ennek nem is lenne nagyobb értelme), sem az 1990 után született harmic

---

<sup>158</sup> Joanna Zajac, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera. Trzy rozmowy*. Collsch Edition, Salzburg, 1992, 89.

<sup>159</sup> Joanna Zajac, *Multidymensjonalność w czasach niepewności*. In: *Bogusław Schaeffer dramaturg i kompozytor*, Księgarnia Akademicka, Kraków, 1999, 11–25.

<sup>160</sup> Małgorzata Sugiera, *Próbowanie teatru jako strategia montażu*, In: *Bogusław Schaeffer dramaturg i kompozytor*. 119–135.

darabjának részletes elemzésére. Ennél sokkal fontosabbnak tartom egy olyan átfogóbb kép megfestését Schaeffer drámaírói tevékenységének lényegéről, amely arra keresi a választ, milyen formában nyilvánul meg művészetének egyetemessége és rendkívüli időszerűsége.

### A drámakomponista

Schaeffer művészete sokáig senki-földjének, furcsa átmenetnek számított a szín- ház-, és zeneművészet világában, mivel mindig az éppen érvényben lévő, „kötelező” stílusáramlatokon kívül alkotott és semmilyen klasszifikáció szerint nem lehetett osztályba sorolni. A zenében elsősorban a heterogén, dinamikus víziók és a zenei utópiák, a k í s é r l e t e z é s elkötelezettje; a zene fenoménjének lehetőségeit és összetettségét vizsgálja s e tekintetben kompozíciói számos kortársán túlmutatnak. Tevékenységét nagymértékben befolyásolta az a v a n t g á r d é s d o d e k a f ó n i a irányzata, amely komponálásmód jelentős hatást gyakorolt drámai műveire is.

A komponista-író legtöbb alkotása – akár instrumentális, akár drámai műről legyen is szó – a zene világából merít, és annak titkait fürkészi. A szerző meggyőződése szerint ugyanis a bennünket körülvevő világ antinómiáit csupán a legfüggetlenebb művészet ág, a zene képes híven tükrözni. Elmondhatni, hogy Schaeffer minden egyes műve lényegében zenei ötleten alapul. A zenei ötlet legtöbbször a z e n e i f o r m a vagy t é m a meghatározásával kezdődik, erre épül a színpadi mű egész konstrukciója. Az irodalmi kompozíció zeneire való felváltásának technikája kezdeti drámáira ugyanúgy jellemző, mint legutóbbi alkotásaira, voltaképpen egész életművén végigvonul és azt egységesen értelmezhető k o h e r e n s e g é s s z é teszi, darabjainak születési dátumától függetlenül.

A t é m a v á l a s z t á s tekintetében Schaeffer alkotópályája három – egymástól nem mindig kronológiailag elkülöníthető – szakaszra osztható: a hatvanas években írott műveiben a z e n e i f o r m a és t e m a t i k a egyaránt meghatározó jelentőséggel bírt. Schaeffer drámáinak második csoportjába az allegorikus nagyszínpadi formák tartoznak. A *Homályok* (1980), *Hajnalpír* (1982), és az 1994-ben íródott *Reggel* című sokszereplős tragikomédiáiban napjaink kiüresedett világképének szimbolikus panorámáját kívánja bemutatni. Ezek az elsősorban t á r s a d a l m i i h l e t e t t s é g ű művek minden téren kitérőt jelentenek Schaeffer drámaírói munkásságában, nem határozzák meg jellegzetes módon pályáját és nem is tartoznak a mű-

vész legjelentősebb színpadi munkái közé, ezért ezekre nem térnek ki bővebben. A zeneszerző életművében a *Kacsa* (1987) című darab nyitott meg egy újabb, igen fontos szakaszt, amelyben a komponista – ha lehet így fogalmazni – „teljes arccal” a színház felé fordul. E csoportba tartozó – az eredetiben mindig öt betűs címmel (*Kaczo, Awans, Aktor, Seans, Tutam, Próby, Multi, Toast*)<sup>161</sup> ellátott – darabjai már kifejezetten színpadi műként íródtak. A zenei tartalmakat felváltotta bennük az ún. „m e t a s z í n h á z i” t e m a t i k a, amely a szerző 1990 után született darabjaiban talált legteljesebb kifejezésre. Ha a schaefferi dramaturgia legmeghatározóbb jellegzetességeit és legtipikusabb vonásait szeretnénk görcső alá venni, a zenei és metateátrális forma felől kell megközelítenünk a művész drámaszerzői tevékenységét.

### Az instrumentális színház

Első színpadi művét *Webern* (1955) címmel Schaeffer a kiváló osztrák zeneszerző személyének szentelte, és hatvanas években íródott kevés szereplős darabjai: *Szövegvény egy nem létező, ám lehetséges hangszeres színészre* (1963), *Audienciák I–V* (1964) pedig kifejezetten zeneművekként funkcionáltak. Köztük a leginkább zeneinek mondható, s egyben a leggyakrabban színpadra állított *Kvartett négy színészre* (1966) kimondottan zenei partitúráként született. Ilyen formában játszották egészen addig, amíg 1979-ben Mikołaj Grabowski<sup>162</sup> egy merész, ámde zseniálisnak bizonyuló elhatározással a művet át nem ültette a színpadra. Ekkoriban kapcsolták Schaeffer személyéhez az *i n s t r u m e n t á l i s s z í n h á z*<sup>163</sup> fogalmát, amely eléggé nehezen behatárolható: egyes változatai a klasszikus balett és opera hagyományaiból valamint azok tánc-paródiáiból merítenek, mások a happening, az akciózene és az abszurd színház bizonyos elemeivel mutatnak rokonságot.

Az „instrumentális” terminus – bármennyire is találó – Schaeffer műveinek esetében megtevesztő is lehet. Az „instrumentális színház” – a nevében sugalltak ellenére – valójában alapvetően zenei műfaj, amelyben a színházi elemek csupán másodlagos, kiegészítő funkciót töltenek be. A kompozíciókban fellépő színészek feladata például, hogy a hagyományos zenei művekben megszokott dallamoktól eltérő hangforrásként

---

<sup>161</sup> A címek jelentése magyar nyelven: Kacsa, Előléptetés, Színész, Szeánsz, Ittott, Próbák, Multi, Pohárköszöntő.

<sup>162</sup> Mikołaj Grabowski (szül. 1946) a lengyel színházi élet meghatározó alakja, színész, rendező, pillanatnyilag a krakkói Teatr Stary igazgatója.

<sup>163</sup> Joanna Zajac, *Schaeffer multimedialny*. „Teatr”, 1995/7–8. 39–43.

funkcionáljanak, egyszóval más hangokat bocsássanak ki magukból, mint az énekesek és hangszerek. Ennek érdekében az instrumentális színházi műben „hangokat hallató” színész különféle technikákat vesz igénybe: hasznosítja a beszéd ritmikus elemeit, szemantikai és fonetikai szöösszetételeit, gesztikulál, mozog, vagy énekel és zörejeket idéz elő saját hangja, vagy a rendelkezésére álló hangszerek segítségével. Az instrumentális színjátszás kiindulópontja tehát végeredményben az, hogy *z e n é s z e k e t* egy előadás erejéig színészi feladatokkal ruházzon fel, mígnem a lengyel művész darabjai mindenekelőtt *s z í n é s z e k r e*, gyakran pedig kimondottan egyes színészek kedvéért íródtak. Erről nem csupán a drámák címe: *Szövegkönyv egy nemlétező, ám lehetséges hangszeres színészre* (1963), *Szövegkönyv három színészre* (1970), *Kvartett négy színészre* (1964), *A színész* (1990) – de a szövegek dramaturgiai kompozíciója is tanúskodik. Itt a *s z í n é s z e k* bújnak *z e n é s z e k* (vagy zenetudósok) *s z e r e p é b e*, és az összes zenei elem a szigorú rendezőelvek szerint megszerkesztett drámai művet, valamint a színházi előadást szolgálja.

### A forma-kompozíció

Bogusław Schaeffer drámaszerzői tevékenységének központi – s a témaválasztásnál lényegesen meghatározóbb – értelmezési kiindulópontja műveinek *f o r m a i f e l é p í t é s e*, szerkezeti kompozíciója. „*De facto* rangját veszíti a mű témája, s helyét felváltja a kiváltságokat élvező kompozíció. Az alapvető irodalmi kategóriák zenei minőségekké alakulnak át. A műben domináns szerepet töltenek be az annak elemei közötti relációk, távolságok, szimmetrikus vonalak, átalakítások, amelyek egyben a mű fő tematikájává lépnek elő. Az alak hanggá változik, a fabula melodikus szálak nyalábjának adja át helyét, a teret és időt zenei tér-idő váltja fel.”<sup>164</sup>

A komponista életművében – érthető okok miatt – a zenei műforma jelent meg előbb, színpadi szerzőként e zenei formákat kívánta tartalommal megtölteni, nem pedig fordítva. Joanna Zajac, Schaeffer egyik legkiválóbb szakértője szavaival: „A szerzőt egyértelműen jobban érdeklik az új – a mű formájára, nem pedig tematikájára vonatkozó – ötletek, mint a homogén zenei vagy színházi struktúrák fokozatos építése.”<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Marta Karasińska, *Dialog, nie-dialog Bogustawa Schaeffera*. In: *Bogusław Schaeffer dramaturg i kompozytor*. 45.

<sup>165</sup> Joanna Zajac, *Multidymensjonalność w czasach niepewności*. 15.

A zenei struktúra érvényesítése érdekében a szerző különféle technikákat alkalmaz. Először általában kijelöli a színpadi művet meghatározó zenei műforma jellegét: pl. rondó (*Rondó*, 1990–91, *Szövegkönyv három színészre*, 1970), kvartett (*Kvartett négy színészre*, 1964), koncert (*Álom és nem*, 1998), fuga és szvit (*Próbák*, 1989–90), vagy zenei kollázs (*Kacska*, 1987), e forma köré építi – sőt, mondhatni alá is rendeli – a darab „tartalmát”, szereplőit. (A műforma és dramaturgiai szerkesztési elvek összefüggéséről a későbbiekben lesz még szó.) A drámákat nemegyszer (*Kacska*, *Largo*, *Álom és nem*, *Multi*) különféle zenei instrukciókkal (*andante con malinconia*, *allegro amabile*, stb) is ellátja, amelyek az előadásmód formáját hivatottak meghatározni. Az instrumentális színházi előadásmód egyik – schaefferi dramaturgia által is átvett – fontos ismertetőjegye, hogy különféle hangszerek által kibocsátott dallamokat, zörejeket, szemantikai és fonetikai szóösszetételeket, éneket, gesztusokat és mozgást egyesít magában.

Ezeket a – drámaíró műveit nem ismerők számára is szembeötlő – külsődleges formajegyeken kívül a Schaeffer színpadi írásainak létezik egy sokkal mélyebb, első pillantásra nem mindig észrevehető és felfejthető muzikális rétege, amely a zenei kompozíciókra jellemző szerkesztési elvek alkalmazásában érhető tetten. Sokan külső, vagyis füllel hallható zenei effektusokra vezetik vissza drámáinak zeneiségét, pedig az túlnyomórészt nem a szöveg muzikalitásából – ritmusából, költői hangzásából stb. – fakad, hanem a kompozíció zenei szerkesztési elvéből – vagyis mélységesen intellektuális jellegű. A beavatatlan olvasó számára e ténymegállapítás némi magyarázatra szorul, mivel Schaeffer drámái első olvasatra meglehetősen áttekinthetetlennek tűnnek.

Szó volt már róla, hogy Schaeffer zeneművészetére jelentős hatást gyakorolt az avantgárd irányzata; színpadi művei is első látásra az abszurd színházzal mutatnak rokonságot, mivel drámái cselekmény- és idő nélkülisége, groteszk humora és a szereplők felcserélhetősége egyfajta dadaista zűrzavart sugallnak. Tény, hogy a hagyományos színház szövegközpontúságával ellentétben a történelmi avantgárd egyik legfőbb jellegzetessége – úgy a scenikai megjelenítés, mint a drámai szöveg szempontjából – a színházi illúzió destrukciója volt. Schaeffer művészetében azonban Helga Finter gondolatai bizonyulnak találónak, aki a posztmodern színházi esztétikát elemezve már nem a színházi illúzió szétrombolásáról, hanem egyfajta dekonstrukcióról beszél,

„melynek során a színházi folyamat vizuális és akusztikai feltételeinek analizésére tesznek kísérletet.”<sup>166</sup> A schaefferi darabokból ugyan látszólagos spontaneitás és véletlenszerűség árad, valójában azonban precízen megkomponált, szinte matematikai aprólékosággal megszerkesztett művekről van szó. Ha jobban tanulmányozzuk a drámák felépítését, a szövegszerkezet látszólagos rendezetlensége és esetlegessége mögött kidolgozott nyelvi formákat, pontos szerkezeti logikát fedezünk fel.

A schaefferi szövegek szerkesztési rendje egyfelől a számértékarányok és rendszerek – platóni zenekonceptióból eredeztethető (és egyébként a posztmodern színház által is gyakran idézett) – szabályának rendelődik alá, másfelől a XX. századi modern zenei irányzatokból merít inspirációt.

Ahogy pl. a dodekafon zene<sup>167</sup> is a hangok matematikai pontossággal és szigorú logikával felépített rendszerre koncentrál, nem pedig a hangjegyek közötti összehangra, úgy Schaeffer több színpadi művében is ez a kompozíciós elv érvényesül. E – még többedik olvasatra is – nehezen felfedezhető rendezési szisztéma tanulmányozásában Marta Karasińska „Bogusław Schaeffer új színházi filozófiája”<sup>168</sup> című kiváló tanulmánykötete nyújtott nélkülözhetetlen segítséget.

A dodekafon zene alapszabálya szerint egy adott hangsor sosem ismétlődhet meg újra, azonos hangközök nem követhetik egymást és egymást követő hangok nem alkothatnak hármas vagy négyes-hangzatokat. Vizsgáljunk meg néhány példát, hogyan érvényesül e zenei elv a schaefferi dramaturgiában. A *Hogyha* (1993) című darabban a K1, K2, M1, M2 jelzésekkel ellátott négy szereplő – egy tanárnő, egy diáklány, egy igazgató és egy fiú diák – tizenkét alakot megformálva három iskola csapatát képviseli. A nevek rövidítése a betöltött funkció (ill. az alakok neve: „she”, „he”) és az iskola nevének kombinációjából fakad az alábbi módon:

Heideggeri iskola	Reinhardt-i iskola	Tenisseri iskola
Igahei (=M1)	Igarei (=M2)	Igate (=K1)

<sup>166</sup> Helga Finter, i.m.

<sup>167</sup> A XX. század húszas éveiben a dúr-moll hangrendszer helyett bevezetett hangrendszer és komponálásmód, melynek legfőbb képviselői Arnold Schönberg és tanítványai, Alban Berg és Anton Webern. Alapja a tizenkét fokú kromatikus skála, s alapelve, hogy addig nem ismétlődhet meg egy hang, ameddig az egymással teljesen egyenlőnek tekintett többi tizenegy meg nem szólalt; az alapsornak vízszintes és függőleges tengelyek körüli elforgatásaiból és megfordításaiból összesen negyvennyolc lehetőséggel számolhat; E totális szervezettség ellenére a megszólaló mű hangzásában a véletlenszerűség benyomását kelti, és improvizációszerűen hat.

<sup>168</sup> Marta Karasińska, *Bogusława Schaeffera filozofia nowego teatru*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań, 2002.

Tanhei (=K1)	Tanrei (=K2)	Tante (=M2)
Sihei (=K2)	Sirei (=K1)	Site (=K2)

A dodekafon zeneművek felépítési mintáját követve a *Hogyha* dramaturgiai szerkezete ennek az alapsornak a különböző variációs lehetőségeit tükrözi. A jelenetek pontos sorrendjét a különféle kombinációk<sup>169</sup> egymásutánja határozza meg. A tizenkettedik jelentben – nem véletlenül! – a szereplők által alakított összes figura megjelenik, és megszólalási sorrendjük tizenkét egymást meg nem ismétlődő „sort” hoz létre. Ebből látható, hogy dodekafon technikával létrehozott művek – mindamelllett, hogy első „hallásra” vagy „látásra” a véletlenszerűség benyomását keltik és improvizációszerűen hatnak – igen bonyolult szerkesztési elv szerint épülnek fel.

A már említett z e n e i m ű f o r m á k kijelölése sem csupán formális gesztus: Schaeffer legtöbb darabja a meghatározott zenei forma szerkesztési elvei szerint komponálódik. A rondó zenei forma például, amelyben az „A” jelöli a főtémát, a többi betű pedig az ún. epizódokat az alábbi séma szerint épülhet fel: A-B-A-B-A, A-B-A-C-A, A-B-A-C-A-B-A, A-B-A-C-A-D-A. A *Rondó* című darabban az alakok megjelenésének sorrendjét a nevük kezdőbetűjét adó magánhangzók rendje határozza meg a rondó zenei formájának megfelelően:

- I. jelenet: E-I-E-I-E-E-I-E-I-E-I-E-I-E-I-E-I-E
- II. jelenet: I-O-I-E-I-E-A-E-A-E-A-E-E-U-E-U-E
- III. jelenet: E-U-E-U-I-E-O-U-E-U-O-E-O-E-U-I-U-E-O-E-I-E-O-E-I-O-E-O-A-E, stb.

A szereplők nevének kezdőbetűi jelölik ki a *Hajnalpír* dialógusainak rendjét is: Adam, Beddaj, Cedziak, Dedal egy négyzet A, B, C, D szögeit szimbolizálják – egymással folytatott párbeszédeinek száma ez egyes jelenetekben a matematikai alapszabályok értelmében éppen tizenkettő.

Az *Együtt* (1992) színpadi felépítése a tükröződés elvére épül. Hat pár különálló csoportokra oszlik. A női dialógusok a színpad jobb, a férfiaké a bal, a közös „kinyilatkoztatások” pedig a színpad közepén zajlanak. A hölgyek és urak soron következő megnyilvánulásait a színpad szimmetrikus elrendezése szabályozza.

<sup>169</sup> A dodekafon alapsor kombinációs lehetőségei, a Tükörfordítás (azonos hangról indulva a hangközök az eredetivel ellenkező irányban mozognak, a Rákfordítás (az alapsor hátulról visszafelé olvasva) valamint a Tükör–Rák vagy Rák–Tükör fordítás (a rákfordítás tükörfordítása, vagy a tükörfordítás rákfordítása).

A szerző egyes darabjait olykor szituációs skiccekkel szokta illusztrálni, amelyek a megszólalások pontos rendezését matematikai vagy kottaszerű elrendezés szerint ábrázolják, mint egy modern zenei partitúrában. Legtöbbször precíz utasításokat ad a jelenetek hosszát valamint a kísérő-effektusok megválasztását és eljátszását illetően is, így amellet, hogy a darabok kitűnő lehetőséget nyújtanak a színészi képességek maximális kibontakoztatására, gyakorlatilag kizárják a improvizáció lehetőségét. (E tény a rendezők többsége azonban nem szokta figyelembe venni). Az idő máskülönben a schaefferi dramaturgia egyik megkerülhetetlen, szerves, autonóm formai eleme; (*Kvartett* című darabjában például az egyes jelenetek hosszúságát a szerző percnyi pontossággal meghatározta.) A szerzői utasításokban jelölt „játszási idő” szigorú betartása nem csak a jelenetek dinamikáját befolyásolja, de az előadás esztétikai megvalósítási formájára, a kompozíció „összhangjára”, végső harmóniájára is jelentékeny hatást gyakorol.

A szereplők megszólalási sorrendje és az elmondott szövegek hosszúsága tehát sosem esetleges, hanem tudatos szerkesztési elvek eredménye. „Schaeffer darabjaiban egy adott párbeszéd nem azért hangzik el, mert a történet menete, vagy az alakok jellemzése úgy kívánja, hanem mert a szerző által követett zenei szabályok ezt követelik. Következésképpen a különböző szereplők replikái tartalmilag csak igen lazán vonatkoznak egymásra, dialógusaik gyakran különálló „mono-megszólalások” kollázsai.<sup>170</sup> Íme egy példa a *Kvartett*ből:

ANDRZEJ: Elmesélem magának, mi történt velem. Amikor reggel kinéztem az ablakon...

MIKOŁAJ: (*Andrzej szavába vágva*): Velem még jobb történt. Kihajtok a garázsból, befordulok balra és mit látok...

JANUSZ: (*hirtelen*) Ugyan! Fekszem egy lánnyal – az ő lakásában – éppen hogy megismertem, erre hirtelen nyílik az ajtó ...

ZYGMUNT: (*lázasan*) Igen, igen. Semmit sem lehet előrelátni. De ez jó dolog! Ha nem lennének meglepetések – nem lenne miről mesélni.”

### A kollázs

A látszólag összefüggéstelennek tűnő, összemontírozott szövegek kollázsok benyomását keltik. A montázs különböző eljárásai felszámolják a lineáris folytonosságot és a „megszakított állapotok” mozaikszerű egymásutánját hozzák létre. Ennek eredményeképp Schaeffer műveiben egyfajta posztmodern

---

<sup>170</sup> Marta Karasińska, i. m. 30.

fragmentaritás lesz meghatározó, amelynek szellemében a mű – Peter Bürger avantgárd műalkotást elemző tanulmányát idézve – már nem egy szerves egészként jön létre, hanem töredékekből montírozott. A lineáris cselekményvezetés fel sem merülő kritérium, mivel „a stílusok és eljárásmodok történeti sorrendje a radikális különbségek egyidejűségébe transzformálódott.”<sup>171</sup>

A *METAVARIÁCIÓK – színházi kollázs két színészre és egy színésznőre* alcímmel ellátott, s e műfaj egyik legérettebb példáját nyújtó *Kacsa* előszavában a szerző így „magyarázkodik”: „Ez a darab színészeknek készült. Formája némelyeknek gyanús lehet, ezért szolgáljon magyarázatul, hogy zenei kollázs formájában íródott, amely színte adta magát, hogy színpadon megszólaljon. [...] Miért kell, hogy egy színpadi mű homályos és többértelmű legyen – kérdezheti valaki. Egy műnek többértelműnek, többsíkúnak, többoldalúnak kell lennie. A tapéták és plakátok lehetnek egyértelműek, de a műalkotások nem.”<sup>172</sup>

A drámáknak leggyakrabban nincsen lineáris cselekménykeretei között megvalósuló, hagyományos értelemben vett konkrét „témája”, története. A művekben – a posztmodern színházhoz hasonlóan – sem elsődlegesen egy szöveg, azaz egy verbális jelrendszer dominál, ami „a színrevitel logikáját a cselekmény motívációi alapján, a tér és az idő meghatározottságában szabja meg.”<sup>173</sup> A schaefferi dráma is „azokba a jelrendszerekbe helyeződik át, amelyek alakokat, teret, időt és cselekvési folyamatot generálnak, s így mindez a drámai alkotóelemek dekonstrukciójának drámájává válik. A posztmodern színház ezzel szétfeszíti a szöveg- vagy cselekményközpontú színház, azaz egy ok-okozati narráció kereteit.”<sup>174</sup>

Schaeffer darabjaiban nem léteznek logikai, ok-okozati, idő- és térbeli összefüggések. A laza, önálló jelenetek sorozatát a szerző ugyanakkor sokszor azonos tematika köré szervezi. A művek gyakori kiindulópontja, hogy a szereplők egy – többnyire zenei – mestermű, művészi kompozíció megalkotásán munkálkodnak, fáradozásait azonban legtöbbször nem koronázza siker, a szereplők eltérő személyiségéből fakadó ellentétek miatt<sup>175</sup> (pl. *Kvartett, Audiencia III*). Általános szabály, hogy nincs olyan állítás vagy szituáció, amelyet bizonyosan egy belőle következő másik állítás vagy helyzet követne.

---

<sup>171</sup> Peter Bürger, *Az avantgárd műalkotás*. „Szép literatúrai ajándék”, Pécs, 1997/3–4, 5–29.

<sup>172</sup> Bogusław Schaeffer, *Kaczo*, In: *Utwory sceniczne I*. 42.

<sup>173</sup> Helga Finter, i. m.

<sup>174</sup> Uo.

<sup>175</sup> Joanna Zajac, *Dramaturgia Schaeffera*. Collsch Edition, Salzburg, 1998, 128.

Ebben is a lát sz ó l a g az abszurd színházi hagyományra emlékeztet, valójában pedig a modern zenei kompozíciók szerkesztési elvével mutat rokonságot, amelyekben a tonális zenére jellemző dallam-harmóniát felváltja az egymástól független hangok egymásutánisága. A zenei punktualizmus mintájára a szövegszerkezet linearitása fella-  
zul, belső folyamatossága megszűnik, helyét az egymást követő pont-szerű megszólalá-  
sok veszik át. Schaeffernél nem találkozunk tagolatlan, összefüggő gondolatfüzerekkel,  
klasszikus értelemben vett d i a l ó g u s s a l . A cselekmény linearitását a többszóla-  
múság cseréli fel; e dodekafon kompozíciókban minden szereplő egy-egy különálló  
szólamot, vagy inkább hangjegyet képvisel, s e szólamok nem egymással alkotnak dal-  
lamos összhangot – a kompozíció harmóniáját az egyes megszólalások e g y m á s -  
h o z v a l ó v i s z o n y a határozza meg. Az értelmétől megfosztott, kifejezésre  
alkalmatlan, degradált abszurd drámai nyelvezettel szemben Schaeffer darabjaiban tehát  
egy racionálisan, szigorú szabályok szerint megszerkesztett n y e l v i k o m p o z í -  
c i ó v a l van dolgunk. Kékesi Kun Árpád a posztmodern színház nyelvhez való visz-  
szatérésének új lehetőségeiről szóló gondolatai Schaeffer művészetére is értelmezhető-  
ek: „Itt már nem a kommunikáció banalitásáról vagy lehetetlenségéről van szó, mint  
a késő-modern horizontban (például az abszurd drámák nonszensz-dialógusaiban), ha-  
nem a nyelvi megelőzöttség tudatáról: a nyelvi jelölők konkrét jelöltekhez való leköt-  
hetlenségéről és disszeminatív áradásáról.”<sup>176</sup> Maga a művész tömören így fogalmazza  
meg ars poétikáját: „Hogy mi az ötletem a színházra? Kompozíció, összeállítás. A szín-  
házamat a konfrontáció színházának is nevezheti. A zenémben szívesebben alkalmaz-  
tam intervallumokat, távolságot, distanciát, kölcsönös kapcsolatokat – s mindezeket  
minden nehézség nélkül átültettem a színházamba, amelyet így is kell értelmezni: ellen-  
tétes erők, temperamentumok, érzelmek és gondolatok konfrontációjaként.”<sup>177</sup>

### A szereplők

Lényegében e szerkezeti kompozíciónak és nyelvi játéknak rendelődik alá  
a megszólalók s z e m é l y e és m o n d a n d ó j a is: nem az a fontos ki kicsoda,  
milyen személyiség, mit mond és milyen ideákat közvetít, hanem hogy a drámai szerke-  
zet mely pillanatában lép be és nyilvánul meg. Kékesi Kun Árpád szavaival: „A színhá-  
zi reprezentáció problémája mögött nem a „mit?“, hanem a „hogyan?“ kérdése áll: nem

<sup>176</sup> Kékesi Kun Árpád, *Tükörképek lázadása*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 31.

<sup>177</sup> Joanna Zajac, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera*. 73.

ontológiai kell a színházi aktivitást értelmezni, hanem a befogadó felől.”<sup>178</sup> Schaeffer drámai szereplői legtöbbször identitás-, és név nélküli, (Nő, Férfi, Első, Ő, Hang) vagy jelzés-szerű megkülönböztető betűvel vagy számmal (M1, K2, ELS, MÁ, HARM) ellátott figurák, nem autonóm személyiséggel rendelkező „hősök”. Az individuum elutasítása és tagadása tudvalévően nem újszerű jelenség a modern dráma történetében; az avantgárd színház egyik legfőbb jellegzetessége, hogy „a dráma immár nem olyan cselekvő személyek története, akiknek tettei lélektani, társadalmi okokra vezethetők vissza.”<sup>179</sup> Mejerhold színházához hasonlóan Schaeffer drámáiban is „a színpadra lépő ember kizárólag az általa létrehozott vagy rákényszerített kapcsolatok felől értelmezhető. És mivel ezek a kapcsolatok állandóan változnak, az ember is változik, s így lehetetlen bárkit is egyfajta egyéniségként meghatározható identitással felruházni.”<sup>180</sup>

A névtelen schaefferi szereplők – akiket igazából semmiféle állandó kapcsolat sem fűz egymáshoz – magányosak és nyugtalanok, folyvást önmagukat és identitásukat keresik a világban, amelybe úgy tűnik, teljesen véletlenül vettek bele. A néző–olvasó számára sosem válik teljesen egyértelművé, hogy a drámai szereplők valójában milyen személyiséggel rendelkeznek, jellemük meghatározhatatlan és változékony, karakterük az újabbnál-újabb szituációkban betöltött éppen aktuális szerepek függvényében alakul át. „Az Én szerepekbe szóródása a posztmodern drámában a jellem destabilizációjához vezet, hiszen a befogadó részlegesen sem képes megkonstruálni a darabbeli beszélők «identitását», amely már a textualitás szintjén sem tekinthető adottnak.”<sup>181</sup> A Showman újabb és újabb próbákat tesz, hogy elmondjon magáról mindent – születésénél kezdi, de lépten-nyomon más-más verziókat talál ki, hazudik, fantáziál, „előad”, párbeszédet folytat, énekel és okoskodik, filozófusokat idéz... – mindezzel belső bizonytalanságát, ott-hontalanságát leplezi. A legtöbb schaefferi szereplőhöz hasonlóan a Showman is különféle szerepekben tetszeleg az individualitás posztmodern elképzelése szerint ugyanis „a holisztikus, önidentikus Én beszéde helyett csupán egy hasadt vagy *megsokszorozódott én* hangjait halljuk.”<sup>182</sup> Schaeffer figurái zavartak és tanácstalanok; legtöbbször maguk is művészek – a Reisman-féle magányos tömeg részei, akiknek egyetlen lehetőségük marad identitásuk megőrzésére: vélt és valós értékekbe kapaszkodnak, s a biztos

---

<sup>178</sup> Kékesi Kun Árpád, i. m. 32.

<sup>179</sup> Helga Finter, i. m.

<sup>180</sup> Erika Fischer-Lichte, *A dráma története*. Jelenkor Kiadó, 1999, Pécs, 590.

<sup>181</sup> Kékesi Kun Árpád, i. m. 124.

<sup>182</sup> Uo. 32.

pontot leggyakrabban hivatásukban lelik meg. De valójában teljesen mindegy, miféle elvet, vagy ideológiát találnak fogódzoul, mindez csak arra szolgál, hogy megfutamodhassanak a valóság elől, amellyel már régen semmiféle kapcsolatuk nincs. Akármilyen vezérelvet találjanak is a szereplők, annak általában rabjává válnak; rögeszmésen szavalják a magukét, miközben monológjaik kilépve medrükből egy más, abszurd dimenzióba lépnek át. Az alakok egy nagy játék önmagukra reflektáló szereplőivé válnak, akik szerep(kör)ének lényegét és értelmét a figurára „kiosztott” s z ö v e g adja meg.

### A „megszakított előadás”

Az individuuum elutasításának következtében – a posztmodern dráma sajátosságainak megfelelően – Schaeffer dramaturgiájában is újraértékelődik a nyelv használata. Míg az avantgárd színház a szöveg teljes eltörlésére törekedett, a „posztmodern színház átfunkcionálva visszahelyezi azt a jogaiba. [...] Maga a textus is szövegszerűsödik: erősödik a narratív dimenziója. [...] A dialógus dekonstrukciója által inkább a monológok szerepe erősödik meg.”<sup>183</sup> Schaeffer drámáinak központi eleme, mondhatni kulcs-, fő és olykor címszereplője maga a s z ö v e g . (Szövegkönyv egy nemlétező, ám lehetséges hangszeres színészre, Szövegkönyv három színészre, Részlet, 1994, Glossza, 1993) Mint már szó esett róla, a szereplők által tolmácsolts szövegek nem hagyományos értelemben vett dialógusok; sokszor egymástól független, a montázs eljárásával egymáshoz illesztett vagy m e g - m e g s z a k í t t szöveg-kompozíciók formájában hangzanak el. A színész feladata sokszor (például a *Kacsa*, a *Színész*, vagy az egyszemélyes *Szövegkönyv egy nemlétező... színészre* című darabokban) egy igen hosszú, terjedelmes elméleti előadás megfelelő interpretációja. A hosszú referátumok – amelyek egyébként Schaeffer művészetelméleti és tudományos jellegű munkáinak egyes részleteit tartalmazzák – lényegében autotematikusak: a modern művészet és zene kérdéseit, valamint a mai művészek helyzetét taglalják.<sup>184</sup> A szöveg tartalma gyakorlatilag érdektelen, akármilyen tudományos jellegű írással felcserélhető lenne. A dolog lényegét az előadás – már említett szerkezeti elemek által meghatározott – f o r m á j a adja. Az absztrakt, filozofikus szöveg az „előadó” önkifejezési vágyából fakadó vallomásokkal és asszociációkkal keveredik, majd fúgaszerűen visszatér egy-egy megkezdett témához. Az elő-

---

<sup>183</sup> Uo. 31.

<sup>184</sup> Marek Mikos, *Teatr Bogustawa Schaeffera*. „Notatnik Teatralny”, 1993/5. 38–49.

adást különféle effektusok szakítják félbe, például nyelvi paradoxonok és filozófiai töprengések:

Napjainkban a társadalmi normák nagy hiányát szenvedjük (de vajon valóban hiányát szenvedjük-e? talán mégsem, hiszen akkor másként viselkednénk...) <sup>185</sup>

vagy a színész-előadó képzettársításai:

Lehetséges, hogy a Showman tudja, mi egy showman feladata. Show-man – mi csoda furcsa szó, Shaw-ra, a drámaíróra emlékeztet, csak hogy a gyakorlatban semmiben se emlékeztessen rá. <sup>186</sup>

Előfordul azonban az is, hogy a szöveg váratlanul és minden különösebb indok nélkül dal formájában, vagy idegen nyelven folytatódik. A *Multi* (1994) című darab ebből a szempontból (is) a schaefferi experimentális dramaturgia egyedülálló példája: a különböző nyelveken írott, multilingvális művet mindeddig még sehol nem kísérelték meg bemutatni. A színészek monológjait különféle vizuális- és hangeffektusok – lábdobogás, vízcsöpögés – és látszólag „oda nem illő” foglalatosságok, mint például torna-gyakorlatok, fűrészelés, padlófelmosás kísérik, amelyek az elméleti szöveg e l l e n - p o n t o z á s á u l szolgálnak, zenei és dramaturgiai értelemben egyaránt. A „komoly” társadalmi-etikai kérdéseket érintő előadások így saját ellentétjükbe fordulnak át és saját a modern ember és kortárs művészet helyzetének groteszk, ironikus és ö n i r o n i k u s víziójává válnak.

A „megszakított előadás” Schaeffer drámáinak gyakran visszatérő motívuma. E technikára épül többek között az *Audienciák (I–V)* című ciklusa (1964), újabb művei közül pedig a *Kacsa* című színházi kollázs és két 1990-ben íródott darabja, a *Színész és a Szeánsz*. A különféle zenei instrukciókkal (*andante con malinconia, allegro amabile*, stb) ellátott *Kacsa* „előadója” a Showman, akit azért „hívtak meg”, hogy mindent elmondjon magáról és hivatásáról – ez esetben tehát az előadás témája maga a Showman, a színész. Rögtön a referátum elején azonban kiderül, hogy már az önéletrajz kezdeteinél, tehát a születés körülményeinek tisztázása is komoly bonyodalmakba ütközik. A „show”-t a mindig más-más szerepben visszatérő két színész-rivális, a Férfi és a Nő is folyton megzavarja, nem egyszer nyílt összeesküvést szöve tehetségesebb társuk ellen. A vetélytársak közbevágásai és szenvedélyes kifakadásai azonban ugyanúgy az előadás részeivé válnak, mint a Showman személyes megjegyzései és témától el-elkalandozó

---

<sup>185</sup> Bogusław Schaeffer, *Scenariusz dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego*. (Gépirat).

<sup>186</sup> Bogusław Schaeffer, *Kaczo*, In: *Utwory sceniczne I*. 42.

elmélkedései. Az eszmék, magasröptű elméletek, „előadások” és a valóság között öszszemosódni látszik a határ. A „cselekmény” nem más, mint maga a szöveg: ha a figurák abbahagyják a beszédet, a jelenet „meghal”. A színpadi akció a szereplők közötti, folyton változó relációk „eredménye”: a Nő egyszer diáklány, máskor múzsa, a Férfi titkosügynök, majd rendezőasszisztens, a Showman professzor és apa. A színészek – látszólag minden különösebb motiváció nélkül – hol incselkedők, hol kedvesek egymással és a közönséggel, hol ellenségesek, hol pedig szerelmesek. A nyelv, a beszéd nem a kommunikáció eszközéül szolgál: a mondatok, mint a hangjegyek a modern zenében, egymást ellenpontosozzák. A jelenetek lendületét a szereplők egymás megszólalásaira reflektáló gyors ríposztjai adják. E „váratlan” fordulatok, hangulat-, és tempóváltások végtelen játékából kibomló „akció” valójában nem más, mint dinamikus szócsaták sora, amelyek újabb és újabb helyzeteket szülnék és nem egyszer új alakokat hívnak be a színpadra:

SM (*egy éttermi jelenetet leírva*): rendelnek, esznek-isznak, a férfi mindent megevett, a nő csak keveset, többet hagyott ott, mint amennyit megevett. Mindketten úgy esznek, mint az állatok, csak éppen késsel és villával...

FÉRFI (*bejön*): Bocsánat, nem épp úgy, mint az állatok. Az állatoknál a nőstény eszik többet, biológiailag ez érthető, hiszen a nőstény az, aki szül. Ihr Vergleich hinkt also, ahogy Jaspers mondani szokta. Az Ön hasonlata sántít.

SM: Miket beszél? Hát akkor, Ön szerint, az emberek világában kinek kellene szülnie? Bizonyára a férfinak, ha már egyszer többet eszik.

FÉRFI (*élénken közelít a témához*): Miért hangsúlyozza, hogy a férfi többet eszik. A férfi fizet, drága uram, és mindent meg akar enni, mert tudja, mennyibe fog mindez kerülni.

SM (*szinte filozofikusan*) Nem kellene, hogy ekkora étvágya legyen, ha folyton ezt hallja: ne mondjon semmit.

FÉRFI: Óh, ebben téved, ráadásul erősen...<sup>187</sup>

A licitálás még hosszú percekken át folytatódik, s olyan intenzívvé válik, hogy az olvasónak az az érzése támad, mintha a szereplők az életükért küzdenének egy-egy gondolati ideába kapaszkodva. És valóban, a szereplőknek csak addig van létjogosultságuk a színpadon lenni, ameddig színpadi szerepük – pontosabban: s z ö v e g ü k – tart. Szereplésüket – vagyis színészi egzisztenciájukat, tehát egyúttal l é t ü k e t – az éppen adott pillanatra vonatkozó megszólalási lehetőség határozza meg. A szereplők színpadi „ott-létükért” harcolnak, hiszen mindnyájan tudatában vannak szerepükkel, színészi funkciójuk lényegével, vagyis hogy létük szerepükkel azonos. Mindent elkö-

---

<sup>187</sup> Uo. 29.

vetnek tehát érvényesülésük valamint annak érdekében, hogy minél hosszabb ideig a színpadon maradhassanak és teátrális létükre vonatkozóan (vissza)igazolást kaphassanak a közönségtől: okoskodnak, furakodnak, hencegnek, énekelnek, táncolnak, egyszerűen: „színészkednek”. Színpadra tolakodásukat valójában tehát nem lehet valódi drámai konfliktusként értelmezni, csak egy nagy metateátrális játék részeként:

HORDÁR (*bejön*): Haragszom magára és neheztelek, vagyis inkább először neheztelek, aztán haragszom. Követelem, hogy húzza ki a darabból a legfontosabb megszólalásait, fedje fel saját tökéletlenségét, bizonyítsa be, hogy valójában nincs is mondanivalója, így emberibb lesz, nem tűnhet ki folyton! Több alázatot, fenséges művész úr!

MARGIT: [...] ne háborogjon, magának gyönyörű duettjei vannak a SZABÓVAL...

HORDÁR: Nem arról van szó, nekem mim van, hanem arról, hogy a SZÍNÉSZ eluralta az egész darabot...<sup>188</sup>

### A metaszínházi „tisza játék”

A legújabb schaefferi drámák döntő többségében (*Színész, Előléptetés, Kacska, Próbák, Részlet II., Largo*) tért nyerő „színház a színházban” formula első megközelítésben a pirandellói metateatralitással mutat rokonságot. Ám amíg pl. a *Hat szerep keres egy szerzőt* című darabban a színházi próba szerepeltetése elsősorban esz-köz-ként szolgál a valódi cél, vagyis a színházi illúzió leleplezése érdekében, addig Schaeffer autotematikus színháza nem utal semmire és nem gyárt metaforákat, csupán önmagára reflektál. Nem táplál világmegváltó ambíciókat, célja maga az illúziókeltés, belőle táplálkozik. Ha leleplez, nem általánosságban a színházat (s a hozzárendelt metaforikus jelentéstartalmakat) kívánja leleplezni, kizárólag az adott esti előadás fiktív valóságát.

IDŐSEBB HÖLGY: Micsoda álmom volt ... (*az asztalra tekint*) Nem, nem is álom volt. Itt hagyta a noteszét. Elégetem. (*feláll*)

EGY HANG A HANGMÉRNÖKI FÜLKÉBŐL: Hölgyem, ne égesse el azt a noteszt, holnap is játszunk, hétfő után pedig minden nap.<sup>189</sup>

Schaeffer színháza „tisza színház” – a saját magát középpontba helyező, önmagára reflektáló színház egyben a színészi játék tárgyává és eszközévé is válik. A művészet saját világa tehát önreferensen kezd működni, a színpadi történés nem egy eljátszott, hanem egy önálló, autonóm valóságot képvisel, de csak az

<sup>188</sup> Bogusław Schaeffer, *Aktor*. In: *Utwory sceniczne I*. 127.

<sup>189</sup> Bogusław Schaeffer, *Awans*. In: *Utwory sceniczne II*, Collsch Edition, 1994, Salzburg, 381.

adott műben és annak végéig létezik.<sup>190</sup> Nézzük hogyan közvetíti e – valójában a szerző által (is) képviselt – tézist maga a Színész, a róla elnevezett darabban.

SZÍNÉSZ: Gyakran azon tanakodom, hogy a színház tartalma az élet kell legyen, vagy egyszerűen maga a színház. Én amondó vagyok, hogy a színház témája maga a színház kell legyen, mint ahogy a zenének is a saját témája *maga a zene*, *musica ipsa*, nem valamiféle mesék, amelyeket vele kapcsolatosan elmondunk magunknak. [...] A színház nem azért van, hogy arról számoljon be, ami valóban megtörtént. A színház azért van, hogy a *színházról*, és a színházat megteremtő, azt folyton átalakító, a színházban, színházért, színház miatt élő ember lehetőségeiről mondja el az igazságot.<sup>191</sup>

A posztmodern színházban „megszűnt a színészi játék elsődleges szerepe a színházi jelrendszerek között, és megváltozott a színész feladata is: *magát a figurát* kell megmutatnia, nem pedig az azt mozgató motivációs háttérét.”<sup>192</sup> A különféle alakokat öltő, nézők előtt folyton átöltöző, átváltozó színész, aki legtöbbször önmagát, vagyis a *S z í n é s z* szerepét alakítja e metaszínházi játék legérzékenyebb „instrumentuma”. A „játészó” s a „játészott” összemosisódik; nem lehet tudni, a színész főhősöket alakít-e, vagy csak önmagát adja, szerepeket szaval, vagy saját gondolatait tolmácsolja, színpadi figura-e már, vagy még a privát színész? A szereplők a színpadi valóság és a benne ábrázolt világ peremén mozognak, könnyedén és észrevehetetlen módon átlépve a két valóságot elválasztó határokon. „A szerző szándékosan elmaszatozza a szöveget, hogy a néző ne tudja, melyik a darab szövege, melyik a metaszöveg, és mi következik a valódi szövegtörzstől való eltávolodásból.”<sup>193</sup> – kommentálja saját írói technikáját a szerző *Próbák* című darabjának velős előszavában. A megtévesztett befogadó pedig valóban nem képes elválasztani egymástól az egymással keveredő síkokat, nem tudja, az adott szereplő a fiktív valóság egyik szintjén valóban elfelejtette-e a szövegét, vagy csak eljátszott egy színpadi helyzetet. A Rendező valóban megszakította-e a próbát, vagy csak rendezői szerepét alakította? A *Színház démonjában* pl. a „Rendező” tájékoztatja a közönséget, hogy a darab szépen fejlődik, és a színészek éppen az előadás felénél járnak. A *Próbák* című darabot megtekintve pedig úgy tűnik, mintha a véletlenül egy olyan előadásra tévedtünk volna, amelynek még nem is volt premierje.

---

<sup>190</sup> Kékesi Kun Árpád, i. m. 135.

<sup>191</sup> Bogusław Schaeffer, *Aktor*. In: *Utwory sceniczne I*. 110.

<sup>192</sup> Kékesi Kun Árpád, i. m. 91.

<sup>193</sup> Bogusław Schaeffer, *Próby*. In: i. m. 139.

A schaefferi „tisztá játékban” minden bizonytalan és minden megengedett. Az író tételeket állít fel, ámde nem bizonyít semmit, „előadásaival” korunk legfontosabb kérdéseit érinti, ugyanakkor saját didaktikus téziseit is nevetségessé teszi. Kedvenc főhőse, a Színész egyik újabb eszmefuttatásában ismételten megalkotója személyes gondolatait közvetíti: „A színház feladata az, hogy sokkoljon – ez a véleményem. A közönség azt várja, hogy valami mesét vagy valami erkölcsi tanulsággal végződő történetet állítsunk színpadra, holott mi olyan dolgokat mutatunk be, amire a nézők egyáltalán nem számítanak.”<sup>194</sup> A meghökkentés elmaradhatatlan eszközei között az abszurd humor, az össze nem illő, képtelen nyelvi asszociációk, a metateátrális ki-, és beszólások és irracionális helyzetek felvonultatása szerepel leggyakrabban Schaeffer drámáiban. A v a l ó s z e r ű t l e n s é g nem csupán formai de tartalmi értelemben is meghatározó – általános életérzéseként hatja át a műveket. A szerző a mindenre kiterjedő irrealitás megjelentetésével filozófiai világszemléletét szövi bele a művekbe. „A realitás sosem érdekelt, nem mond számomra semmit. Így hát miért is tükröznék a darabokban olyat, ami érdektelen, lapos, halott. [...] A művésznak joga van ignorálni a valóságot. [...] Az irrealitás az egyetlen olyan valóság, amit érdemes ábrázolni, de természetesen nem valóságként értelmezve azt, hanem illúzióként, amely feltárja az igazságot.”<sup>195</sup>

A helyzetek és nyelvi fordulatok valóságérthetőségéből adódóan műveit leggyakrabban a k o m i k u m oldaláról közelítik meg, ami részben meg is egyezik a szerző intencióival. A komikum szórakoztató felszíne alatt azonban Schaeffer művészetének több mélyrétege rejlik: egy elemző, intellektuális, metafizikai és misztikus sík, amely elképzelhető, hogy csak a darab többszerei megtekintése alkalmával tárul fel a néző előtt. Ha alaposabban a szövegek „mögé” nézünk, a művész szociológiai elemzésekkel tűzdelt, etikai kérdéseket feszegető „előadásaiból” egy személyiség nélküli, kallódó figurákkal teli, értékvesztett, hanyatló, hamis és elsősorban kaotikus világ bomlik ki. Schaeffer műveinek kisugárzása ennek ellenére cseppet sem nyomasztó – túl színpadias ahhoz, hogy lehangolja a nézőt. Megrögzött optimistaként Schaeffer az egzisztencia tragikusságát sosem közvetlenül, hanem mindig áttételesen, tragikomikus formában ábrázolja. „Az én feladatom a modern ember lelkiállapotának érzékeltetése [...] de nem belülről, mint szenvedő alany, hanem távolságtartóan, a tudós vagy analitikus szemszögéből. A nézőket ki akarom rángatni a hétköznapiakból. Az általánosan terjedő

---

<sup>194</sup> Bogusław Schaeffer, *Aktor*. In: i. m. 115.

<sup>195</sup> Joanna Zajac, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera*. 80–81.

dehumanizációt oly módon ábrázolom, hogy közben szánalmas neveltségére hívom fel a figyelmet, és a nézők előtt feltárom a távolságtartás esélyét, azt, hogy lehetőségük van nem azonosulni az őket körbevevő világgal. [...] Művészi ideálom, hogy ne okítsam, bosszantsam és jobb útra térítsem az embereket, hanem hogy egy távolabbi, talán örökkévaló – mindenesetre *nem* egy átmeneti, s a szokatlanság mágiájától távol álló – perspektívából láttassam a világot.”<sup>196</sup>

Bogusław Schaeffer „örökkévaló” színháza a stilisztikai-esztétikai kötöttségektől mentes, szabad fantáziálást szolgálja. Távolságtartó, önironikus, elgondolkodtató... és nagyon nézhető.

## 2. TADEUSZ SŁOBODZIANEK

Az utolsó schaefferi idézet alá akár Tadeusz Słobodzianek is aláírhatta volna nevét: „Az én feladatom a modern ember lelkiállapotának érzékeltetése [...] Az általánosan terjedő dehumanizációt oly módon ábrázolom, hogy közben szánalmas neveltségére hívom fel a figyelmet [...] Művészi ideálom, hogy ne okítsam, bosszantsam és jobb útra térítsem az embereket, hanem hogy egy távolabbi – talán örökkévaló, mindenesetre nem egy átmeneti, s a szokatlanság mágiájától távol álló – perspektívából láttassam a világot.” E tömör gondolatsorban megragadható a kortárs lengyel dramaturgia – Mrozek, Różewicz és Schaeffer mellett – egyik legmarkánsabb személyisége, Tadeusz Słobodzianek élet-, és művészetfilozófiájának esszenciája is, de egészítsük ki saját gondolataival: „A moralizálástól távol tartom magam a darabjaimban, mint a tüztől. Gyűlölöm magyarázni a nézőnek, hogy mi a jó és mi a rossz. A nézőnek saját magának kell e kérdésre válaszolnia. A művészet egyetlen feladata a kérdések feltevése és a válaszok keresése. Segít ebben a *n e v e t é s*, amely önmagában is világnézet, az ember megtisztul tőle.”<sup>197</sup>

Schaeffer és Słobodzianek művészetének közös vonása, hogy egyikőjük sem az adott aktuális politikai rend ellenében, hanem egy „szétesett” kor krónikásaként lép fel; egyikük sem tölt be közéleti missziót, „csak” tételeket állít fel, konstatál, nem pedig válaszokat ad – és ebből adódóan írásaikra a *t ö b b s í k ú s á g* és *s o k é r t e l m ű* – *s é g* jellemző. Dramaturgiai nyelvezetük sem az 1990-ig egyeduralkodó metaforikus

---

<sup>196</sup> Uo. 84.

<sup>197</sup> Anna Bikont, *Zderzenie teatru z prawdziwym pejzażem*. „Gazeta Wyborcza”, 1994/06/3, 6.

és allegorikus formanyelv szabályai szerint, hanem a nyelvi dekonstrukció és intertextualitás elveire építkeznek; mindketten a szokatlanban, időfelettiben és a komikumban keresik a távolságtartásnak azt a formai eszközét, amely menekülési útvonalként szolgálhat a korunkat eluraló irracionális életérzés elől.

Słobodzianek azonban – Schaefferrel ellentétben – nem tartozik a lengyel színházi szakma dédelgetett kedvencei közé, holott azt lehetne mondani, hogy a kilencvenes évek az ő drámáinak csillagzata alatt álltak. Hét itt tárgyalt drámájából a négy legjelentősebb mű 1990–1992 között íródott, ezek a következők: *Ilja próféta*<sup>198</sup> (1992), *Merlin*<sup>199</sup> (1992), *Malambo, a kovács*<sup>200</sup> (1992), valamint a Piotr Tomaszukkal közösen írt *Borsógörgető*<sup>201</sup> (1990). Első drámáját, az *Ilja próféta* előfutárjának tekinthető *Miklós cárt*<sup>202</sup> (1985) leszámítva még két – „társadalmi tablót” bemutatni kívánó, s tegyük hozzá: kevésbé kiemelkedő – műve született: a *Pekosiewicz polgártárs*<sup>203</sup> (1986 – amelynek újabb verziója az 1997-ben átdolgozott *Pekosiewicz polgártárs*), valamint utolsó darabja, *A poloska álma, avagy Krisztus elvtárs*<sup>204</sup> (1997). Annak ellenére, hogy rövid szakaszú drámaírói munkássága alatt – legjobb művei gyakorlatilag két év leforgása alatt robbantak be a köztudatba – eddig több, mint harminc irodalmi és színházi díjjal tüntették ki (háromszor nyerte el például a lengyelországi Kortárs Darabok Versenyének fődíját), művei viszonylag ritkán kerülnek bemutatásra. Ez egyfelől azzal magyarázható, hogy drámái középpontjában majd’ minden esetben a hit, s ezen belül a „jó” és a „rossz” kérdéskörei állnak (dacára annak, hogy a szerző gyűlöli a moralizálást (!), erre a látszólagos ellentmondásra a későbbiekben még kitérünk), így azokat gyakran (tévesen) vallásos darabokként értelmezik, illetve tájnyelvi fordulataiból fakadóan „provinciálisnak” bélyegzik.

A ritka színpadi adaptációk ténye másfelől azzal is összefüggésbe hozható, hogy az író művészi kérdésekben meglehetősen nehezen hajlik kompromisszumokra, és a vele folytatott együttműködés nem tartozik a legkönnyebb feladatok közé. Kortárs szerzők esetében amúgy is sűrűn felbukkanó félelem, hogy az élő író értelemszerűen több beleszólással rendelkezhet műveibe, mint klasszikus – s ennél fogva „döntésképte-

---

<sup>198</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Prorok Ilja*. „Dialog”, Warszawa, 1992/11.

<sup>199</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Merlin*. „Dialog”, 1993/3.

<sup>200</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Malambo*. „Dialog”, 1993/7.

<sup>201</sup> Tadeusz Słobodzianek – Piotr Tomaszuk, *Turlajgroszek*. „Dialog”, Warszawa, 1990/11.

<sup>202</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Car Mikołaj*. „Dialog”, 1987/5.

<sup>203</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Obywatel Pekosiewicz*. „Dialog”, 1989/5.

<sup>204</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Sen pluskwy*. „Krasnogruda”, 2000/12.

len” – szerzőtársai, s ez az aggály különösen érvényesnek látszik Słobodzianek esetében, akiről minden elismerés mellett a szakmában széles körben elterjedt, hogy „összes szövege alá odabiggyeszti a félelmetes „minden jog fenntartva” megjegyzést, és nagyon finnyás a színházak és rendezők megválogatásával kapcsolatosan.”<sup>205</sup>

### A köztesség-érzés írója

A színházkritikus, drámaíró, rendező, dramaturg Tadeusz Słobodzianek 1955-ben Jenyiszejszkben, Szibériában született, lengyel katolikus-pravoszláv családban. Gyermekkorát a kelet-lengyelországi Białystokban töltötte, „Európa és Ázsia határán”, ahol mindig is legalább két-három vallás és kultúra létezett egymás mellett, s e kölcsönhatásból nemegyszer paradox helyzetek és groteszk történetek születtek. Maga az író így vall erről: „Szétszakított embernek érzem magam, a keleti végek, a határvidék születtjének. Megpróbáltam megszüntetni magamban a keleti és nyugati kultúra iránti ellentmondásos rajongásomat. Dosztojevszkijre a spanyol barokkban, a romantikára Gombrowiczban kerestem ellenszert. Aztán ráébredtem, hogy ezt a szétszakítottságot nem tudom megszüntetni magamban – úgyhogy inkább erőt kell kovácsolni belőle. A legnagyobb kihívást az jelenti számomra, ha megörökíthetem ennek a szétszakított és paradox korszaknak az ellentmondásait, amelyben élni adatott.”<sup>206</sup>

E „köztes-lét-érzés” Słobodzianek egész pályaképét meghatározza; drámái főldrajzi értelemben is a határvidéken, eldugott, Isten háta mögötti környéken, de ideológiailag is a „történelmi tudat perifériáján”, a legendák, mítoszok és apokrifok határán mozognak. Műveiben különböző kultúrák, vallások és tradíciók elemei vegyülnek egymással, biblikus történetek keverednek néphagyománnyal, ősi misztériumjátékok vaskos népi humorral. Szövegeire a schaefferiekhez hasonlóan, jelentős mértékű intertextualitás jellemző, újtestamentumi idézetek elegyednek (ál)vallásos szertartások szövegeivel, imádságokkal, énekekkel, ősi, ókori mitologikus elemekkel. Amint azt értelmezői is hangsúlyozzák, Słobodzianek „dramaturgiája mély és eredeti kulturális alapokra építkezik. Ez már nem csupán népiesség vagy irodalmi stilizáció, de különféle allúziók és utalások kiterjedt hálózata.”<sup>207</sup> Az író hősei – habár teljesen más megnyilvánulási formában, mint Shaeffernél, mégis „világnézeti” szempontból hasonlóan – szétszakított

<sup>205</sup> Władysław Zawistowski, *Słobodzianek, czyli Golgota z happy Endem*. „Teatr”, 1994/1, 16.

<sup>206</sup> Wojciech Malinowski, *Nienawidzę moralizowania w teatrze*. „Notatnik Teatralny”, 1993/5, 73.

<sup>207</sup> Wojciech Majcherek, *Pieski los Kowala*. „Dialog”, 1993/7. 127.

identitásúak. Jellemük sosem egyértelmű, személyiségükben profán vonások keverednek szentséggel, primitivitás különféle ideológiákkal, közönségesség a magasztossal.

Tadeusz Słobodzianek nem csupán geográfiai értelemben a határvidék írója, hanem egy átmeneti időszak, a XX. század végének és ezredforduló korának krónikása. Azé a kaotikus koré, amelyben a szélsőségesen racionális, tudományos-technikai világnézetének bukása után „kiüresedett az ég” az emberek feje fölött, s ezzel együtt megjelentek a különféle ideológiák: kommunizmus, nacionalizmus, és egyéb „izmusok”. E glóriáktól megfosztott, megtépázott szentségek és szárnyaszegett értékek időszakában egyre erősebbé kezd válni a transzcendencia utáni éhség s a világ újbóli megváltásának vágya. Az emberiség visszatér a közösségi élet ősi formáihoz és az irracionálisban keres menedéket. Hatalmas erővel élednek újjá a fanatizmus és annak különféle megnyilatkozási formái, az okkultizmus, parapszichológia, természetgyógyászat, sátánizmus, stb. Felerősödik a lokális kultúrák iránti érdeklődés, a szekta-mozgalom, azzal együtt pedig a világvége mítosza. Az emberiség megfosztott ősi-szerves értékrendszerétől – e hiányérzetéből fakadóan helyi mítoszoktól vár oltalmat és remél bizonyosságot.

Słobodzianek legtöbb drámája e zűrzavaros kornak, összekeveredett értékeknek és megzavarodott világnézeteknek görbe tükre. Monda-szerű szövegkörnyezetbe ágyazott történetei legendákból táplálkozó, misztikus kapaszkodókat kereső figurákat ábrázolnak; s e mitikus kontextus lényegében a szerző összes művét átszövi.

### **A słobodzianeki mitologizálás**

A mítosz Tadeusz Słobodzianek művei struktúrájának egyik legmeghatározóbb eleme. A drámákban burkolt és nyílt, közvetett és közvetlen mitikus utalásokat találunk visszatérő archetípusok, szimbólumok, bibliai témakörök, népdalok vagy éppen legendák formájában, de már a művek fő-, és alcímei, mottói és a szereplők névválasztása is sejtetik, hogy mitikus-mesei elemekkel kevert valóságba csöppentünk.

Legutolsó darabját, *A poloska álmát* leszámítva (amely szinte minden tekintetben kivételnek számít Słobodzianek életművében) az író összes drámájának címe főhősének nevével azonos, az egykori mondák, népdalok mintájára, amelyeknek kezdetben nem volt címük, s így azokat hőseikkel azonosították. A címadás mindamellett, hogy a főhős kiválóságát sugallhatja, jóval inkább **s o r s á n a k e g y e t e m e s s é g é r e**

vonatkozó utalásokat hordoz.<sup>208</sup> Hasonlóképpen, mint a vezeték-, és keresztnév nélküli figurák szerepeltetése: Asszony, Ember, Ördög, Kutya, Első, Második, Fehérnép, Vak, Piás, stb. Ahol konkrét nevek bukkannak fel, ott a szerző rögvest egy másik elnevezést is hozzátold „adalékul”, mintegy elkerülendő a túlzott egyértelműséget: pl. Ilja, próféta – később Jézus Krisztus, Vera – szent, később bűnös asszony, Senectus – avagy Merlin, stb. A szereplők egyébiránt gyakran különleges, mesebeli alakok (Ördög, Malambo, a kovács), mondákból átvett (Lancelot lovag, Artúr király), biblikus (Jézus, Szent Péter, Szűzanya) vagy legendás történelmi személyek (Ilja, Regis).

A slobodzianeki drámákat összekötő következő mitikus jellegzetesség a sajátos alcím-használat. A szerző összes művének alcímében (*A poloska álma* kivételével) megjelenik a középkori misztérium-játékokra emlékeztető „história” kifejezés: *Naiv história bábszínházak számára (Borsógörgető)*, *Egy egészen más história (Merlin)*, *Hihetetlen história XIV jelenetben (Ilja Próféta)*, *Szomorú és tanulságos história (Pekos polgártárs)* stb. A história a XVI–XVII. századi Lengyelországban igen népszerű műfajnak számított, s rendszerint a misztériumjáték-jellegű drámai alkotásokat értették alatta. A folklorisztika meghatározása szerint a história „verses-énekes történet, rendszerint félnépi alkotás, amely valamilyen megtörtént vagy újra aktuálissá vált eseményről szól, vagy azzal kapcsolatos.”<sup>209</sup> A história a slobodzianeki köztes világgépet oly híven tükröző *átmeneti jellegű, közbülső műfaj*, a szóbeliség és az írásbeliség határán helyezkedik el,<sup>210</sup> és mint ilyen, a népköltészet és az irodalom több műfajával, a legendákkal, népmesékkal, mondákkal és apokrif írásokkal is érintkezik. Slobodzianek narráció technikája is a történetekét idézi, amelyeket mindig személyesen előadójá, a történetes mutatott be. Érdeemes ehelyütt megemlíteni, hogy a slobodzianeki szövegeknek sosincs végső változatuk, a szerző publikálás után is folyamatosan dolgozik darabjain, mindig a következő bemutató vagy színházi társulat igényeinek megfelelően szabva át azokat. Drámáinak témakörei is gyakran visszaköszönnek, s az újabbnál újabb – ám történetükben mégis mindig egymásra rímelő – verziók megtekintése után az embernek olyan benyomása támad, mintha maga a szerző ismételné meg minden egyes alkalommal közönsége számára a „történetet”, nem pedig a rendezőt. (Az ismétlés

---

<sup>208</sup> Ewa Dąbek-Derda, *Tadeusza Słobodzianka nie-boskie historie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2003, 19.

<sup>209</sup> Magyar Néprajzi Lexikon, <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-1321.html>

<sup>210</sup> Magyar Néprajz V. Folklor 1. Magyar népköltészet / Műfaji sajátosság, <http://mek.oszk.hu/02100/02152/html/05/119.html>

központi szerepére az elkövetkezőkben még bővebben visszatérünk). Sajátos, nyitott struktúrájú darabjainak szövegbeli ki-, és beteljesítésre tehát – az egykori históriások mintájára – kizárólag a szerző tartja fenn magának a jogot. Talán ez is magyarázza Słobodzianek rendezőkhöz fűződő nem éppen harmonikus viszonyát. A képlékeny, változó, mindig újraértelmezett és újfent ismételtetett história-változatok visszakanyarítanak bennünket a mítosz fogalmához, amelyeket köztudottan szintén számtalan eltérő verzióban rögzítettek. Claude Lévi-Strauss is megkérdőjelezi az egyetlen igazi mítosz létét, amelynek további változatai csak az eredeti hamis kópiái vagy torz hasonmásai lennének. Minden egyes újabb verzió a mítosz részét alkotja.<sup>211</sup>

Ahogy a szövegek elején felbukkanó *m o t t ó* is. Słobodzianek összes drámája mottóval indul, amely igazsága, mintegy lámpásul és eligazításként szolgál(hatna) a drámai szereplők számára. A lengyel szerző életművét elemző, egyetlen könyv formájában megjelent publikáció szerzője Ewa Dąbek-Derdatálalóan állapítja meg, hogy a drámák végső jelentéstartalma a mottó és a drámai szöveg – mitikus *sacrum-profanum* ellentétére épülő – antitetikus viszonyából bomlik ki. A *sacrum* szféráját a mottó, míg a *profanumét* a drámai szöveg képviseli. A *Borsógörgetőt* felvezető népi mondás („Látja fentről az Úr Isten, Ki hogy s mint él nálunk itt lenn.”<sup>212</sup>), a *Merlint* megelőző újtestamentumi idézet („Gyümölcsseikről ismeritek meg őket”), vagy például az *Ilja prófétát* indító ószövetségi citátum („Imé én elküldöm néktek Illyést, a prófétát, mielőtt eljön az Úrnak nagy és félelmetes napja”) a drámai szöveg tartalmából és nyelvezetéből kibomló gyarló világ ostobaságával, embertelenségével és bűnösségével konfrontálódik. E szembenállás azonban, amelyről a későbbiekben még lesz szó, sosem tragikus, leggyakrabban ironikus és komikus felhangot ad a műveknek.

### **A mitikus elbeszélés fajtái és jellegzetességei**

A mitikus elemek alkalmazása szempontjából Słobodzianek írói módszere két eltérő irányvonalat mutat: az *e l s ő c s o p o r t b a* azon költői művei tartoznak (*Borsógörgető, Merlin, Malambo, a kovács*), amelyek a cselekményt a mítosz vagy legenda eredeti kontextusába helyezik, s annak „valódi” nyelvezetén szólalnak meg. A *Borsógörgető* egy fehérorosz mese, a *Merlin* egy ősi kelta mítosz, a *Malambo* pedig egy ar-

---

<sup>211</sup> C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*. „Pamiętnik Literacki”, 1968/4, 255.

<sup>212</sup> A drámákból származó idézeteket az értekezés szerzőjének fordításában szerepeltetem.

gentin legenda költői feldolgozása. Mindhárom az adott mondai kontextus nyelvi fordulatait alkalmazva stilizálja az ábrázolni kívánt valóságot.

A másik csoportot alkotó *Miklós cár*, *Ilja próféta*, *Pekoş polgártárs* és *A poloska álma*, avagy *Krisztus elvtárs* című darabokban a szerző a legendákból vagy történelemből vett mitikus elemeket a mai kor valóságába ülteti át, újabb értelmeket és jelentéseket keresve és fedezve fel bennük. E drámákban az író a konkrét valóságot „újravitizálja” gyakran megtörtént, vagy ismét aktuálissá vált eseményről tudósít.

Mivel a két felsorolás egyben a kilencvenes évek legkiemelkedőbbnek tartott lengyel drámáit is tartalmazza, ezért e művek leírására feltétlenül érdemes több időt szentelni, mígnem Słobodzianek utóbbi két, művészileg kevésbé sikeresnek tekinthető darabjára (*Pekoş polgártárs* és *A poloska álma*) csak érintőlegesen fogok kitérni.

A *Borsógörgető* egy mese kereteibe foglalt – ahogy a darab alcíme is mutatja – „naiv história” egy kisfiúról, akit nyomorúsággal küzdő szülei eladnak az Ördögnek, hogy az megtanítsa „hasznot hozni a konyhára”. Az Ördög csalni, lopni tanítja a gyermeket, s közben elmagyarázza neki, milyen rossz a világ. Ekkor megjelenik Szenteske, aki elűzi az Ördögöt és vezeklésként egy csodálatos borsómagot ad a fiúcskának, amit térdepelve kell hazagörgetnie, majd elültetnie. A magocska aranyborsót terem, a pénz-sóvár szülők pedig rávetik magukat az arany termésre és közben megfélemeznek a vérző térdű Borsógörgetőről. Az Asszony és ura egyre feljebb mászva az aranyborsó-fán eltűnnek a fellegekben, majd leesnek és darabokra hullanak. Ekkor gyermeküket kérik, hogy őket szedje össze előbb, ne a borsót. Erre buzdítja őt az újra megjelenő Szenteske is, míg az Ördög épp ellenkezőjét tanácsolja. Elindul a második küzdelem a fiúcska lelkéért... A szüleiben csalódott Borsógörgető sírva kezdi összeszedni darabokra hullott, hálátlan apját és anyját.

Słobodzianek írásainak műfaja általában nehezen meghatározható; a *Merlin* esetében egy egyházi liturgiára épülő, középkori lovagi legenda modern, „kifordított”, groteszk változatáról beszélhetünk, amelyben az oratórium, a moralitás-, és misztériumjáték valamint a *chanson de geste* műfajának elemei keverednek. A dráma a Kerekasztal lovagjainak legendáját dolgozza fel, de mint alcíme is utal rá egy „egészen más história” olvasói lehetünk. Miután Krisztus megváltotta a világot, az emberek ismét a bűn útjára tévedtek, s a világ újra veszni látszott. Ekkor maga a Sátán sietett az Isten segítségére és elküldte a földre saját egyszülött fiát, a szintén Szűztől fogant Merlint, hogy segítse meg

az embereket. Merlin boldogságot akar az emberek közé vinni és meg akarja teremteni a „tökéletes királyságot”, ezért Britanniába megy, ahol parancsára a lovagok Kerekasztalt alakítanak, majd elindulnak a Szent Grál keresésére.

A drámaként igen nehezen definiálható mű érdekességét elsősorban nem a történet maga, hanem annak előadásmódja adja. Nincs közvetlen dialógus, sem cselekmény, a históriát az egyes szereplők és a Kórus mesélik el. A dráma a katolikus mise (vagyis itt inkább feketemise) szerkezetének megfelelően - hét részre oszlik. Hét a Kerekasztal Lovagjainak száma is, mint ahogy a Főbűnöké is, amelyek a mű során a lovagok allegóriájává válnak. A lovagok pajzsán egy-egy állatfej szerepel, ezek az állatok válnak az egyes bűnök szimbólumává. A Szent-Grál keresése során minden egyes lovag olyan allegorikus élőlényel vív meg, amely a pajzsán szerepel, például Artúr király a Superbia (gőg) szörnyével, amely oroszlán alakjában jelenik meg előtte. (Artúr oroszlánfejet visel a pajzsán). Minden egyes lovag kiszabadítja a szörny (vagyis saját alteregója) által foglyul ejtett meztelen és védtelen szüzet, aki mindig az éppen adott bűn megtestesítője, és akiről mindig kiderül, hogy nem volt méltó a kiszabadításra. A lovagok sorra csalódottan térnek vissza a várba, és sorra feladják a Szent Grál utáni keresést, majd Lancelot és a királyné hűtlensége miatt egymásnak esnek és kiirtják egymást.

A *Malambo, a kovács* című drámát maga a szerző pályájának csúcsaként tartja számon, s valóban e mű tömöríti és közvetíti legközvetlenebb formában a slobodzianeki világkép összes jellegzetességét, ezért talán érdemesebb több helyet szánni leírására. Az argentin legendát feldolgozó darab eredetileg bábszínházak számára íródott, ezért nyelvezete maximálisan leegyszerűsített: az iskoláskönyvek tömör stílusa elegyedik benne a gyermeki kiszámolós-játékok költői ritmusával/rigmusával. A história a Zorba- és a Faust-legenda sajátos, groteszk-mesés keveréke, népmesei és ludikus motívumokkal megtűzdelve, argentin környezetben. A *Merlin*hez hasonlóan itt is egy apokrif evangéliumi hagyományra épülő történettel van dolgunk.

A történet Argentínában játszódik a XIX. és a XX. században. Jézus Krisztus számárháton, dalolva üget az argentin pampákon, mögötte lohol lihegve Szent Péter. Eljutnak Malambo, a kovács romos viskójáig, ahol segítséget kérnek a jóembertől, ugyan patkolja meg szegény, elfáradt szamarat. Malambo megpatkolja, s Jézus urunk, mivel „dohányuk nincsen”, cserébe teljesíti három kívánságát. Péter hiába súgja a kovács fülébe, hogy a Paradicsomot kérje a „vándortól”, Malambo három kívánsága így

hangzik: „Ne tudjon leszállni a nyergemről, aki rá felült, csak ha én akarom”, „Ne tudjon lejönni a diófámról, aki rá felmászott, csak ha én akarom”, „Ne tudjon kijönni a tubákos szelencémből, aki belemászott, csak ha én akarom”.

Miután az utazók elmentek, a kovács kifakad a kutyájának, ugyan miféle idők jöttek, hogy mindenféle urak Jézusnak adják ki magukat, vén szamarak meg Szent Péter csuháját húzzák magukra, az ördög vinné el. Az ördög meghallja Malambo hívását és rögvest megjelenik. Szerződést ajánl: örök ifjúságot és sok pénzt a kovácsnak meg a kutyájának, de nem olyan bonyolult módon, mint kollégája, Mefisztó annak a „német doktornak”... A kovácsnak elegendő csupán annyit mondania, hogy „máris” ... és abban a pillanatban az ördögé a lelke. Malambo belemegy az üzletbe, és abban a pillanatban egy XIX. századi bárban találja magát kutyájával együtt. Fiatal és tele van pénzzel, így hát azonnal leül kártyázni, mulatni. Megtetszik neki Lola, az énekesnő és a vele való nagy vigadozás közepette kimondja, hogy „máris” – abban a pillanatban visszaváltozik öregemberré és ismét rozzant kunyhójában van. Jön érte az ördög, de véletlenül ráül a nyeregbe, és Malambo csak azzal a feltétellel szabadítja fel, ha ad neki még egy esélyt.

A kovács kap még egy esélyt, ez alkalommal a XX. század húszas éveinek bárjában találja magát. Természetesen minden ugyanúgy játszódik le, mint az előbb, csak malambo helyett tangóra táncol Lolával. A „máris” kiejtése után pedig újra visszaváltozik öreggé. Ezúttal a diófára „ragadt” ördögtől kér még egy lehetőséget, és megkapja.

XX. század második fele – luxusbár, kártyajáték, festett hajú Lola, diszkózene. A kovácsnak elege lesz az egészségből, mert még egy rendes malambot sem képes a zenekar eljátszani: maga ordítja kétségbeesetten „máris!!!”, mert ennél még a pokol is jobb.

Megjelennek az ördögök, hogy végre elvigyék Malambot a pokolba. Eljött érte az egész alvilág, Mefisztóval, Belzebubbal együtt, de a nagy alkudozás közepette Malambo kiprovokálja, hogy az egész ördögsereg bolhává változzon, és beugorjon a tubákos szelencéjébe. Akkor aztán becsukja a szelencét, az üllőre teszi és kalapáccsal kezdi szétverni azt. Az ördögök sírnak, könnyörögnek de Malambo csak üti-veri a szelencét, vénsége miatt, a kutyája vénsége, a szegénység, a festett hajú Lolák miatt. Az ördögök Krisztusért kiáltanak, és újra megjelenik Jézus urunk a számaron. Irgalmat kér az ördögök számára, mert „nem tudták, mit cselekszenek”. Ekkor Malambo kifakad Jézusnak, hogy bezzeg amíg Ő nem tette lábát a földre, minden rendben volt, mindenki tudta a helyét és dolgát, senki nem ismerte a gőgöt (és a többi bűnöket). „De megjelen-

tél Uram és veled az ördögök meg a bűnök, és pokollá változtattátok ezt a földet, és kiirtottátok mindazokat, akik mint én, a régi istenekben hittek, de aztán én is elhittem, hogy te vagy a Megváltó, és nem vétettem parancsaid ellen és gürcöltem egész életemen át, hogy enni adhassak a kutyámnak és táncolhassak egy malambot Lolával.” Térdre borul ekkor Jézus Krisztus és felkiált: „Bocsáss meg nekem, te kovács, mert nem tudtam, mit cselekszem, és azok sem, akik az én nevemben jöttek a földre.” Azzal új lelket ad a kovácsnak és továbbmegy.

Argentín Pampák – jobbról a Menny bejárata, balról a Pokolé – Malambo a kutyájával a Menny kapuja felé igyekszik, de Szent Péter elküldi a pokolba, mert a kovács annak idején vén szárnak nevezte. A Pokol bejáratánál az ördögök viszont úgy megrémülnek Malambótól, hogy becsapják orra előtt az ajtót. "Most mit tegyünk? Hogyan éljünk?" - kérdi kutyájától a kovács, és "malambot" kiáltva fergeteges táncba kezd.

Az utóbbi tizenöt év egyik legjobb lengyel drámájának tartott *Ilja próféta* egy megtörtént eset parodisztikus krónikája. A szerkezetében a katolikus keresztút stációit követő „hihetetlen história” műfaja nehezen meghatározható, leginkább a misztérium-, passiójáték és abszurd keverékeként értelmezhető. A történet a harmincas évek elején esett meg, egy szovjet–lengyel (ukrán–fehérorosz–lengyel) határszéli kis faluban. Híre ment, hogy a bibliai Illés próféta visszatért a mennyekből és a környéken telepedett le, hirdelve Krisztus második eljövételét. Korabeli dokumentumok támasztják alá a tényeket, miként terjedt a hír a környező falvakban, s miként gyűjtött maga köré egyre nagyobb hívőtábort a csoda-próféta, aki valójában nem volt más, mint Éliás Klimovics, egy félig-meddig írástudatlan belorusz falubéli parasztember. „Karrierje” valójában akkor kezdődött, amikor még az I. világháború előtt zarándokútra indult Kronstadt János pópához, hogy ketten, közös imával megszabadítsák a környéket az ott grasszáló hírhedt rablógyilkostól. Miközben Éliás úton volt, a rabló meghalt, s ezt az eseményt a közeli falvak lakói csodaként kezdték értelmezni. Mivel akkoriban a környéken már számos „Szűzanya” és „Keresztelő Szent János” működött, a történetek után Éliást is szentként – Ilja prófétaként – kezdték tisztelni, aki csodatévő ereje folytán állítólag még az ördögöt is képes kiűzni a megszállt lelkekből. Lassanként elterjedt, hogy Ilja nem más, mint maga az Isten, a földre másodszor eljövő Jézus Krisztus. Amikor pedig az Utolsó Végítéletet hirdető próféciái nem teljesedtek be az általa kijelölt adott napon, a falusiak egy része szektát alkotott és elhatározta, próbára kell tenni a prófétát: valóban

ő-e az Isten. Ha igen, úgyis feltámad, ha pedig nem, akkor hamis próféta és meg kell halnia. A Szentírásból azonban tudják, hogy a feltámadáshoz keresztrefeszítés is szükségeltetik, így hát a falubeliek elhatározzák, hogy a cél érdekében megfeszítik a prófétát, és ezúton hozzájárulnak a csodához és megmaradnak az emberek emlékezetében.

Elindulnak tehát egy fakeresztrel a próféta faluja felé, hogy keresztre feszítsék az igehirdetőt. Egymás között felosztják a bibliai szerepeket: egyikük Pilátus lesz, másikjuk Heródes, a harmadik Júdás, a negyedik a római katona, aki megnyitja Jézus oldalát, az Asszony pedig Pilátus feleségének szerepét kapja. Útközben „próbát tartanak” egy madárijesztőn, és előadják az egész evangéliumi jelenetet Krisztus elárulatásáról. Amikor beállítanak Ilja kunyhójába a kereszttel, „Júdás” odalép „Krisztushoz”, hogy megcsókolja, mire az... képen vágja a parasztot és elmenekül. Az utána iramodó embereket a próféta által befogadott ördögös Olga állítja meg, akiből Ilja „kiúzta az ördögöt”. Letérdelve imába kezd, mire a többiek úgy hiszik, Szűz Mária jelent meg előttük, leborulva imádni kezdik. Olga kiküldi a szolgálókat, keressék meg Ilját s mondják meg neki, feltámadt, úgyhogy visszajöhet. A próféta – büntetésből – „Utolsó Ítéletet” tart, és mindenkit érdeme szerint bírál el: persze megbocsátva az egész társaságnak.

Az *Ilja próféta* „előfutárának” tekinthető, s azzal helyszínében, alakjaiban és nyelvezetében is sok azonosságot mutató *Miklós cár* szintén autentikus történetet dolgoz fel, ám a „tragikomikus história” némileg Gogol *Revizorjára* is rímel. A harmincas években egy belarusz faluban feltűnik egy Regis nevezetű vándor szentképáros, aki a megtévesztésig hasonlít a meggyilkolt II. Miklós orosz cásra. A környék lakói között lassan elterjed, hogy a vándor nem más, mint maga az egykori uralkodó, így Regist mindenféle javakkal elhalmozzák. A „cár” személye megosztja az embereket, a bigott pravoszláv lakosság vágyálmait a „régirend” visszatérésére támogatja a környéken tevékenykedő szent életű Éliász (Ilja) „próféta”, akadályozzák viszont a helyi hatalmat képviselő bolsevikok, akik merényletet szerveznek az idegen ellen. A megghiúsult terv után azonban az álcár hirtelen eltűnik... s csak az állandóan újabb és újabb formákat öltő legenda marad fenn utána.

A *Pekó polgártárs* az 1968-as politikai fordulatok idején játszódik. Főhőse Bronek, a testi fogyatékos hadiárva, aki a történelmi események viharában a járás politikai és egyházi vezetői által kitervelt provokáció áldozatául esik. A Nagyhét ideje alatt játszódó darab végén a magát Jézus Krisztusnak képzelő Pekoót a város megvetésétől

kísérve zárt osztályra szállítják. *A poloska álma, avagy Krisztus elvtárs* ha tartalmi kérdésekben fel is idézi Słobodzianek korábbi drámáit, minden más tekintetben kivételt képez a szerző életművében. Címe nem azonos a főhős nevével, (Priszipkin), alcímében nem szerepel a „historia” kifejezés („a mesebeli komédia IX. képben történő folytatása”) és habár a „megváltás” motívuma itt is központi szerepet kap, s az író ez esetben is egy egyszer már feldolgozott történethez nyúl (Majakovszkij: *A poloska*), a mű cselekményét ezúttal a kilencvenes évek Moszkvájába ülteti át, korunk posztkommunista zűrzavarát kívánva bemutatni. E két legutóbbi darabja nem tartozik Słobodzianek legsikeresebb alkotásai közé, talán mert mindkettő közvetlen és konkrét módon próbálja aktualizálni napjaink valóságát, miközben a szerző dramaturgiájának erőssége éppen a mitikus tematikából és nyelvezetből fakadóan tértől és időtől független, egyetemes históriák elbeszélésében rejlik. *A Pekoş polgártárs* és *A poloska álma* azonban nem folytatják e narrációs technikát, nem is illeszkednek az író eddigi életművébe és a lengyel szakirodalom sem tartja őket számon az utóbbi évtized kimagasló drámái között, ezért a továbbiakban is csak érintőlegesen térek ki rájuk.

### A költői nyelv

Słobodzianek autonóm és immanens költői nyelve első olvasatra felismerhetővé teszi darabjait. Műveinek rendkívül eredeti hangulatát sajátos tájnyelvi elemekkel és vulgárizmusokkal tűzdelt, jóval inkább azonban költőinek, mint közönségesnek nevezhető nyelvezete szolgáltatja.

Drámai narrációjában az egyik kulcsfontosságú szerepet az ismétlés tölti be. Szó volt már róla, hogy a lengyel szerző darabjainak cselekménye általában egy megtörtént eset felelevenítése köré épül, egy olyan eset köré, amely maga is egy bibliai történet vagy történelmi legenda, netán mese „hiteles” megismérlésén alapul. A históriák „alternatív” módon történő megismérlésén kívül Słobodzianek az ismétlést stilisztikai eszközként is sűrűn alkalmazza ismétlődő szóhasználatok és mondatszerkezetek, állandó jelzők és visszatérő jelenetek formájában. Az ismétlés mint tudjuk a rituálék egyik központi eleme, célja általában a „rossz erők” megszelídítése. A słobodzianeki dramaturgiában rítusszerűen ismétlődő imák, átkok, áldások, mondókák, vallásos énekek és bibliai idézetek különleges belső ritmust és szuggesztív kifejezőerőt kölcsönöznek a lengyel szerző műveinek.

A *Merlin* izgalmas belső ritmusát a bibliai idézetek és dalok, valamint az egyes tevékenységek és próbák (a kard kihúzása, a lovagi hűségeskü, a szörnnyel való megvívás) hétszeri megismétlése adja, az egyházi liturgia és számmissztika törvényei szerint. A nyers egyszerűséggel teli, ugyanakkor archetipikus mélységekig hatoló *Borsógorgető* szerkezete pedig keretszerűen kétszer ismétli meg az Ördög és Szenteske között folyó küzdelmet a kisfiú lelkéért. A harcot mindkét mű esetében a kórus imákat és figyelmeztetéseket intonáló ismétlődő dalai kísérik, a jó és rossz cselekedetokről, a bűnről, s végül az örök jutalomról és kárhozatról. Az ismétlések az abszurd határát súroló monotóniája jellemzi a *Malambo* históriáját is, amelyben a mesék mintájára háromszor ismétlődik meg a kovács „átváltozási” kalandja. Az *Ilja próféta* szereplőit egyre-másra hajtogatott jellegzetes mondatszerkezeteikről lehet felismerni; A Fehérnép összes megszólalása az „ejsze, papa?” kérdéssel végződik, apja, a Vak pedig az egész darabon keresztül egyetlen szót ismételt válaszul, ám a különböző kérdésekre azonos feleletül szolgáló lakonikus „Hát”-ja minden esetben más-más tartalommal és belső értelemmel telik meg.

A darabok ritmikusságát az fokozza, hogy az ismétlések és állandó jelzők („Szent Grál”, „Szent Kereszt”, stb.) egyfelől az egyes megszólalások tartalmi és stílári ellentéppontozásául szolgálnak, másrészt a megszólalók személyével is kontrasztot alkotnak. A világok és különféle ideológiák összszavardása a slobodzianeki dramaturgiában tehát nyelvi szinten is tetten érhető, így pl. a *Merlin*ben, ahol a Kerekasztal „nemes” lovagjai „vén trotty”-nak nevezik a címszereplő híres varázslót, vagy a *Miklós cár*ban, ahol a kommunista Vova elvtárs a papok vagy sámánok kinyilatkoztatási módján beszél embereihez, II. Miklós „cár öfelsége” pedig baloldali frazeológiát használ. Az *Ilja próféta* figuráinak is meglehetősen nagy erőfeszítésükbe kerül a bibliai szerepkörökkel való azonosulás:

ELSŐ: Jól van. Mostan eriggy, oszt kérdezd meg Túle: "Igaz-e, hogy Te vagy a Zsidók Királya?"

NEGYEDIK: „Igaz-e, a francba...”

MÁSODIK: A francba!

ELSŐ (a Másodikhoz): Álljá' má' le! (a Negyediknek) „... hogy Te vagy a Zsidók Királya.”

NEGYEDIK: „... hogy Te vagy a Zsidók Királya”, a francba...

ELSŐ: Hogy a franc essen a „francodba”! [...] „Mi az, hogy igazság?” Csak „francok” nélkül.

NEGYEDIK: Jól van. „Mi az, hogy...”

MÁSODIK: A francba!

NEGYEDIK: Eriggy má', a francba, oszt álljá' má' le.

ELSŐ: „Igazság”.

NEGYEDIK: „Igazság”, a francba...

MÁSODIK: „Francos” Pilátus!

*Mindenki nevet.*

NEGYEDIK: Oszt a francba! Nevetség a francba? Nevetség, hogy az ember, a francba, nem tudja kifejezni magát? Nevetség?<sup>213</sup>

A dekonstruált nyelv, a mesélők profán és alpári kommentárjai, valamint a történet emelkedettségéhez nem illő kifejezések és megjegyzések a históriákat kikökkentik eredeti rituális menetükből és fenekestül kifordítják valós mondanivalójukból. Az isteni és profán nyelvi antinómiáinak legékesebb példáját nyújtó *Ilja prófétában* a „Második nagy misszió” fennkölt pillanatait folyton a zord valóságra utaló „dejszen az aratás!” felkiáltással billenti ki, az Asszony „Szüzanyám!”-ja pedig a többi „keresztrefeszítő” töltelékszó-káromkodásait – „a francba!”, „baszki!” – hivatott „ellensúlyozni”:

HARMADIK (*elesik a kereszt alatt*): A kurvannyát!

MÁSODIK: Baszki!

ASSZONY: Ó, szüzanyám, ne szentségöljete, ejsz' keresztet viszünk.

NEGYEDIK: A francba....

ASSZONY: Ó, szüzanyám, mire föl ez az egész?

ELSŐ: Hogyhogy mire? Magad mondtad, hogy Kegyelmet köll Tüle kérni, mert közleg a szörnyű Végítélet meg a világvége...

MÁSODIK: Milyen világvége, baszki, dejszen gyün az aratás?<sup>214</sup>

E vulgarizmusokkal telített szövegek valójában mégsem fület sértőek: Słobodzianeknek sikerült a szent és profán lenyűgözően szép egységét nyelvi szinten is mesteri bravúrral megteremtenie. A szerző szavaival: „Az egyszerű emberek szentség után vágnak, viszont nem tudnak megfelelő kapaszkodókat találni a világban, s így világmegváltó vágyaik saját ellentétükbe fordulnak át, a jó s a rossz relativizálódik. Ezt a folyamatot, a világban tapasztalható általános degradációt hivatottak kifejezni az irodalmi művekben a vulgarizmusok, amelyek mára már mindennapossá és megszokottá váltak. Én azonban a valóság másik felét – vagyis az emberben mindig is meglévő Szentség iránti vágyat és hajlandóságot – is hangsúlyossá kívántam tenni, hiszen úgy

---

<sup>213</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Ilja próféta* In: *Ilja próféta. Mai lengyel drámák*. 284.

<sup>214</sup> Uo. 263.

gondolom, hogy ez ugyanolyan része mindennapjainknak, mint a felgyülemelő rossz – innen fakad a szöveg költőisége és metafizikája.”<sup>215</sup>

### Zűrzavaros világ, kaotikus világképek

Słobodzianek drámáiban formai (nyelvi) és tartalmi értelemben is különböző értékek és világok keverednek egymással: a prófétáról és cárról szóló „igaz” históriáiban az író az autentikus eseményeket vegyíti saját szerzői interpretációival, költői drámáiban a mitikus-mesei motívumokat és nyelvi fordulatokat keveri a mai, modern valóságból vett elemekkel.

A népmesék mintájára íródott *Borsógörgető*ben a szerző szinte az összes „kötelező” mesebeli kelléket felvonultatja: a vándorútra induló szegénylegény figuráját, az Ördög és Angyal (Szenteske) alakját, az égigérő fa vagy éppen csoda motívumát. Ahogy a népmesék is sok ősi elemet őriznek, miközben saját korukra és a közelmúltra vonatkozó utalások is találhatóak bennük, a *Borsógörgető*ben is előfordul, hogy az Ördög a kisfiút nem igazán mesébe illő jutalmakkal kecsegteti, pl. hogy a vásárból „taxival”, „Mercivel” vagy fekete „Rojccal” fog hazatérni, ha szolgálatába áll. A világok keverése többszörösen összetett lehet: a *Malambo*, a *kovács* argentin legendájában Jézus Krisztus bibliai figurája Gombrowicz lengyel író alakját idézi fel:

El kell mennem az óceánon túlra,  
Abba a messzi országba,  
Ahhoz a híres lengyelhez,  
Hogy rendbe tegyem,  
Amit Szent Péter elbabrált...  
Hogy is hívják azt a lengyelt?  
W-vel kezdődik... na... W-vel... [...]  
We...? Nem... Wa...? Nem...  
Wy...? Nem... Woj...? Nem...  
Wi... Witold Gombowicz!  
A legjobb író!<sup>216</sup>

Az *Ilja próféta* falusi hőseinek tudatában az elmaradott vidéki valóság reáliái az „amerikai csoda” illúziójával vegyülnek, biblikus-mesei motívumokkal és a modern civilizáció elemeivel összekeveredve – így fejükben már-már önmaguk számára is ki-

---

<sup>215</sup> Pászt Patrícia, *Üres az ég a fejünk felett – beszélgetés Tadeusz Słobodzianekkel*. „Hajónapló”, 2002/5–6, 7.

<sup>216</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Malambo*. „Dialog”, 1993/7. 48.

bogozhatatlan, fel-, és megfejthetetlen zűrzavar keletkezik, amely nem csupán álmokképeikre, de egész világlátásukra jellemző:

ELSŐ: Ilyen egy álmom vót – egy út, kockaköves, egyik oldalról rozs, a másiktól  
– búza, ekkora, e !

MÁSODIK: Amerikai, baszki.

ELSŐ: Hát, megyek, megyek, megyek, emitt meg gyün mögöttem valami, hátrafordulok, nézek, hát látom – Luciper gyün motoron, koromfekete... erre nekikezdek futni, azt meg tudjátok, milyen meztélláb a kövön szaladni, futok, futok, futok, ű meg egyre közeleg... fölördítok – segítség! segítség!! segítség!!!

HARMADIK: És?

ELSŐ: Semmi. Fölébredtem. Csurony vizesen.

ASSZONY: Ó, szüzanyám, segítségér' kiáltunk, oszt nem lesz segítség.

MÁSODIK: Ha legalább egyszer, baszki, amerikai búza nőne! Ehun az aratás, a zab meg ekkorka, e, ekkorka.

HARMADIK: Hogy a sötétség szakadna rá az egészre!"<sup>217</sup>

A fejekben és világban uralkodó globális zűrzavar ábrázolása Schaeffer művészetével rokon módon a slobodzianeki dramaturgiának is lényegbeli meghatározója. Mindkét lengyel író általános létbizonytalanságot sugalló kaotikus drámai világában meg- és eltévedt, identitásukat (té)vesztett hősökkel találkozunk, akik maguk sem tudják, miként határozzák meg saját helyzetüket:

ROTHSCHILD: Én értelek benneteket emberek, de mégse értelek, egyáltalán nem értelek, nem lengyelek vagytok, nem ruszki, nem bolsevikok, kik vagytok ti, emberek?

ELSŐ: Itteniek...<sup>218</sup>

és akiknek megálmodóikhoz hasonlóan egyfajta köztes-lét-érzés jut osztályrészül:

OLGA: Én meg azt hittem,

Hogy te, pópa–nem pópa,

Más vagy, mint a mások [...]

Ravasz vagy te pópa-nem pópa, mind az ördög!

Mikor énekeket dalólnak terúlad – te vagy a Jézus !

Mikor szédíted a hibbantakat - akkor is te vagy a Jézus!

Mikor kantárszárral tanítasz imára – akkor aztán pláné a Jézus vagy!

De mikor keresztrefeszíteni gyűnnek – akkor már nem vagy a Jézus?

Eccer Jézus vagy, eccer meg nem-Jézus?<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Ilja próféta* In: *Ilja próféta, Mai lengyel drámák*. 245.

<sup>218</sup> Uo. 248.

<sup>219</sup> Uo. 277. és 291.

## A hamis megváltás

Úgy mint Schaeffernél, itt is mindenki valamilyen szerepet játszik, csak hogy itt nem elvont, hanem konkrét – mondhatni történelmi – szerepekkel van dolgunk: Regis Miklós a cárét, Pekoó polgártárs és Priszipkin Krisztusét, Ilja a prófétaét, a falusi parasztok pedig a bibliai szenvedéstörténet szerepeit osztják ki maguknak. A szereplőknek szükségük van e szerepjátékokra: hamis isteneket, színlelt tekintélyeket, talmi uralkodókat és/vagy álprófétákat kreálnak maguknak, hogy ezáltal erkölcsi rend és szentség utáni vágyukat csillapítsák. A hamis istenek lehetnek valós személyek, politikusok, vagy „csodadoktorok”, de ugyanúgy árucikkek, nemzeti mozgalmak, vallások, ideológiák – lényegében mindegy; szerepük, hogy egyfajta lelki-testi, intellektuális oltalom és bizonyosság-érzet pótlékaiként, vagyis új megváltásként szolgáljanak a szerző által felvázolt érték-, és tekintélyvesztett világban. A szerep és megformálói közötti óriási kontrasztból adódóan azonban a csoda magától értetődően elmarad, s az „üdvözülés” értelemszerűen bukásra ítéltetett.

A lelepleződött „hamis megváltás” toposza Słobodzianek összes művének kardinális és visszatérő vezérmotívuma. A Szenteske a borsógörgetés fejében hiába ígéri a kisfiúnak szülei szeretetét, a gyermek vérző térddel végül mégis magára marad és semmi sem utal arra, hogy helyzete szülei összeszedése után bármit is változna. Regis álcár a számára kritikussá vált helyzetben „híveit” és saját mítoszát faképnél hagyva egyszerűen elmenekül. Ilja próféta „gyógyításai” és „csodái” totális kudarcot vallanak, a falusi parasztok keresztre feszítési kísérletei pedig inkább groteszk szatírához, mint megváltástörténethez hasonlíthatók. Az új messiás szerepében fellépő Merlin is félresikerült üdvözítőnek bizonyul: új-evangéliumi terve, hogy megteremtse a boldogság birodalmát és tökéletes királyságot hozzon létre a földön – természetszerűen elbukik. Malambo históriájában a szerepjáték egy további fordulatot kap és végképp összezavarodik: nem a dráma figurái öltik magukra az üdvözítő szerepét, hanem maga Krisztus bizonyul hamis, vagyis inkább kontár megváltónak, aki sírva borul le a Kovács előtt, a „régirendbe” vetett ősi hit visszaállításáért könyörögve.

ÚRJÉZUS: *(sírva)*

Új lelket adok Neked,  
Hogy elfeledj  
Mindent, ami rossz,  
És újból elhidd,

Hogy a nem, az nem,  
S az igen, az igen...<sup>220</sup>

...majd *tévedésből* háromszor cseréli le a Kovács lelkét nem hozzá illő, hibás lélekre, csak negyedszerre sikerül megtalálnia az igazit. A Nagyhét mítosza tehát önmaga kontasztjává válik, s kiderül, hogy az Isten sem más, csak az „ember mintaképre teremtett” esendő lélek.

### **Demitizált valóság**

Słobodzianek kifordítja mind a bibliai, mind a népköltészeti hagyományt és a görög mítoszok mintájára az *e m b e r t* helyezi a középpontba, annak minden esendőségével és szentségével együtt. Ugyanakkor az író az antik mitológiai tradíciónak is hátat fordít, műveit megfosztja minden fennköeltségtől, összerosva bennük minden létező határt isteni és emberi, jó és rossz között. Igaz ugyan, hogy Słobodzianek drámáinak szerkezeti struktúrája a mitikus világbépe hagyományos felosztásának megfelelően szerint „fent” és „lent” – jó és rossz, isteni és profán, igaz és hamis, fikció és realitás – ellentétpárjai köré szerveződik, ezek az antinómiák azonban megtévesztők: csak első megközelítésben jeleznek hagyományos értelemben vett érték-konfrontációt. Valójában a słobodzianeki világban nincsenek tiszta értékek és ellentétek, egyértelmű helyzetek és személyiségek, minden mindennel összerosódik. Nem létezik kétséget kizáróan „jó” és „rossz”, „igaz” vagy „hamis”: isteni vegyül emberivel, patetikus a vulgárisal, komoly a groteszkkal – a szerző a rituálét testszagúvá teszi, a profánt felszenteli. A drámákban megjelenített zürzavaros világbépek, kifordított legendák és hamis, vagy félresikerült megváltások azt eredményezik, hogy a mitizáció mintegy saját ellentétébe fordul át, a mítoszok és legendák elkorcsosulnak, degenerálódnak: vagyis *d e m i t i z á l ó d n a k* és éppen ellenkező hatást idéznek elő, vagyis a *k o m i k u m* felé mozdulnak el. A mítosz elvilágiasodásának folyamatában megszűnik a rituális és szakrális jelleg. Nyomon követhető a hősök demitologizálása<sup>221</sup>. Słobodzianek darabjainak elsatnyult hősei már nyomokban sem emlékeztetnek mitikus mintaképeikre. Így történhet meg, hogy az *Ilja próféta* szereplői a „Szent Keroszt alatt részegen botladozva még egy pár nagy zabálást és dugást is beiktatnak rituális programjukba”<sup>222</sup>. A *Merlin* „Szent

<sup>220</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Malambo*. „Dialog”, 1993/7. 46.

<sup>221</sup> Magyar Néprajz, i. m. <http://mek.niif.hu/02100/02152/html/05/19.html>

<sup>222</sup> Ewa Dąbek-Derda, i. m. 22.

Grál” után kutató nagy történelmi hősei a lovagi nagyság és nemesség helyett az emberi jellem és az egész világ menthetetlen eltorzulását példázzák (ahol a velejéig romlott emberiségen már maga a Sátán egyszülött fia sem segíthet). A *Malambo* Krisztusa sírva-vezekelve borul térdre az ember előtt s kér bocsánatot „tévedéseiért”, saját evangéliumi szavait kiforgatva és önnön személye ellen visszaidézve:

ÚRJÉZUS: (*sírva térdre borul*)  
Bocsáss meg nekem, kovács,  
Mert nem tudtam,  
Mit cselekszem,  
És mindazok sem,  
Akik az Én Nevemben  
Jöttek e földre.<sup>223</sup>

### Istenkáromlás vagy klerikalizmus?

E képsor a slobodzianeki életmű talán egyik legfontosabb kulcs-jelenete. Az emberiségtől az elhibázott teremtésért és elrontott megváltásért bocsánatot kérő Isten szerepeltetése egyfelől a szentségektől megfosztott világba belévetett és magára hagyott modern ember kétségbeesett káromlásaként interpretálható (erre az értelmezésre később még visszatérünk), másfelől ismételten a népi legendák mitikus világához csatol bennünket vissza. A folkloristák gyakran tesznek említést arról, hogy a népköltészetben az Isten és a környezetéhez tartozó földöntúli lények egészen másként mutatkoznak, mint a keresztény vallásokban. A népmesékben az Isten gyakorta kedves öregember, Jézus Krisztus pedig igazságosztó vándor, útítársa, Szent Péter viszont általában az emberi gyarlóságot, kapzsiságot testesíti meg, cselekedeteiben szinte összegződik minden elítélendő, negatív emberi tulajdonság. Hasonlóan Malambo történetéhez, amelyben Szent Péter jóval inkább szűkmarkú és bosszúálló kicsinyes öregemberre, botladozó Sancho Panzára emlékeztet, mint az evangéliumokból megismert egyik legfőbb krisztusi tanítványra. Némely legendamesében azonban előfordul, hogy maga „Jézus úrfi” is gyarló emberi vonással rendelkezik, pl. többször részegen megy haza a mennyországba. Móricz Zsigmond találóan konstatálja, hogy e motívumokban a görög mitológia továbbélését fedezhetjük fel, amelyben az olimposzi istenek harcias és dévaj életmódját is meglehetősen emberi mintára képzelték el.<sup>224</sup> A ludikus istenhit az intézményes vallásokkal szemben jóval emberközpontúbb, a vallási gyakorlatot „a konkrét haszon, átmeneti bol-

---

<sup>223</sup> Tadeusz Slobodzianek, *Malambo*, i. m. 46.

<sup>224</sup> Magyar Néprajz, i. m. <http://mek.niif.hu/02100/02152/html/05/27.html>

dogság és az evilági örömök szolgálatába állítja. A szentségekkel való érintkezés nem cél, hanem a konkrét földi javak elérésének eszköze.”<sup>225</sup> Az *Ilja prófétában* a szerző a misztériumjátékok dramaturgiáját idézi fel, amelyben a népi hagyományból, vagy apokrifokból vett elemeket egyenrangúnak tekintik a bibliai történetekkel. A népi humorral átszőtt apokrifek a szentek életét a földi valóság tapasztalatain keresztül értelmezték; a szereplőket olyan egyéni tulajdonságokkal – érzelmekkel, indulatokkal, sokszor gyarlóságokkal – ruházták fel, hogy azok tükrözzék a történetet előadók valódi jellemét. A *Próba* jelenetében például a parasztokat nem győzi meg az Első politikai érvelése, miszerint Pilátus azért akar segíteni Krisztuson, „hogy hergelje a zsidókat”. Inkább azt az „értelemszerűbb” és számukra egyértelműbb magyarázatot választják, hogy „a felséginek álma vót”. Az anakronizmusokra épülő misztériumjáték konvenciója szerint ugyanis a szereplők a mitikus időhöz tartoznak ugyan, de mégis önmaguk maradnak, itt és most cselekednek. A népi képzelőerőn átszűrt bibliai történetben tehát a *parodia sacra* mintájára isteni keveredik emberivel: „Szentöbбек vagyunk mink a szentöknél” – ismétlik a parasztok asszonyt hágni készülődve. A rituáléra épülő teatralitás amatőr formában valósul meg – a sacrum laicizálódik, a csoda elillan. Istenség helyett marad az istenkáromló ember...

Az istenhit profanizálása, a *parodia sacra* és a „szentségölésök” különféle megnyilvánulási formái Słobodzianek dramaturgiájában meghaladják a ludikus vallásosság fogalmát és a modern ember Istennel szembeni keserű kifakadásaiként is értelmezhetőek. Az „elhibázott teremtés” és „elrontott megváltás” vádjai általánosak a lengyel szerző darabjaiban s hol szomorú ténymegállapítások formájában hangoznak el (általában a főszereplők megfogalmazásában).

BORSÓGÖRGETŐ: Jézuska

Elfelejtkezett

A világról

Az ember

Egyedül kell

Boldoguljon<sup>226</sup>

időnként komoly szemrehányások és számonkérések formájában nyilvánulnak meg, így például a *Malambo* központi jelenetében, a főhős káromlásnak is beillő kitörésében:

KOVÁCS: Jézus Krisztus Uram,

---

<sup>225</sup> Ewa Dąbek-Derda, i. m. 56.

<sup>226</sup> Tadeusz Słobodzianek – Piotr Tomaszuk, *Turlajgroszek*. i. m. 47.

Amíg el nem jöttél  
Erre a földre Te,  
S Utánad, Uram Jézus,  
Mind ezek az ördögök,  
E föld Paradicsom volt,  
S az istenek,  
Akiket egykor én tiszteltem  
S a hozzám hasonlók,  
Nem tudták,  
Mi a gőg,  
Mi a harag,  
Mi az irigység,  
Mi a fukarság,  
Mi a lustaság,  
Mi a falánkság,  
Mik a vad vágyak.  
Az istenek,  
Akiket egykor én tiszteltem  
S a hozzám hasonlók,  
Tudták,  
Hogy az igen, az igen,  
Hogy a nem, az nem,  
Hogy a becsület, az becsület,  
Hogy a szerelem, az szerelem,  
S a halál, az halál.  
De jöttél Te,  
S Utánad, Uram Jézus,  
Mind ezek az ördögök!  
És tönkretettétek  
Karddal, tűzzel és méreggel  
A hozzám hasonlókat,  
Akik az ősi isteneket  
Tisztelték mindazért,  
Amit tudtak.  
És e földet  
Pokollá változtattátok!<sup>227</sup>

Különösen erősnek tűnnek e vádak az *Ilja prófétá* szentként tisztelt főhősének szájából:

ILJA: Az Atyaisten Irgalmas?  
akkor mért feledte,  
miért nem látja,  
miért hagyta el  
mindazokat,  
akik gyöngék,  
akik sírnak,

---

<sup>227</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Malambo*, i. m. 45.

akik betegek,  
akik eltévedtek,  
akik káromolják,  
akik elvesztették hitüket,  
akik éhesek és szegények,  
akik setétségben élnek,  
miért ilyen a Mindenható Isten?<sup>228</sup>

De a panaszáradatakhoz az „egyszerű” drámai szereplők is csatlakoznak, osztva a „főhősök” nézeteit:

HARMADIK: Akkor mér' van az,

Ha Ű valóba' Ű, Próféta és az Isten Egyszülött Fia,  
Mér' van az, hogy annyi rossz, szegénység és sírás van környös-körül?  
Mér' jó a világon a gazdagoknak?  
Mér' köll a szegénynek egérlevest főzni?  
Mér' nem tisztelik az ifjakat a vének?  
Mér' nincs valóba' igazság?  
Mér' hónak meg a gyerekek?  
Mér' festik magokat az asszonyok?  
Mér' lett a világ olyan szar, hogy se élni, se halni benne nem lehet?  
Mér', baszki ?!<sup>229</sup>

A tragikus mítoszok mintájára a slobodzianeki életszemléletben is a világ rossz-szaságáért a felelősség elsősorban nem a „Sötét oldalt” hanem a „Jó erőit” terheli, amelyek némán tűrik a földön általánosan eluralkodó gonoszságot. Az Ördöggel való lepak-tálás vagy a világ Sátánnak történő eladása a művek visszatérő motívuma:

És odáig jutott a dolog,  
Hogy az Úrnak  
És Egyszülött Fiának  
A Sátán sietett segítségére.<sup>230</sup>

A slobodzianeki drámákból sugárzó világszemlélet meglehetősen sötét tónusú lenne, ha a szerző – Shaefferhez hasonlóan – mindvégig nem tartaná távol magát és befogadóit a túlságosan deprimáló, „istentelen” valóságtól a fergeteges komikum eszközeivel. A groteszk figurák, parodisztikus elemek, abszurditásig „kifordított” helyzetek és vérbő humorral telített nyelvi fordulatok egy azonmód idézőjelbe teszik a szerző is-tengyalázó világábrázolását, könnyekig megkacagtatva az olvasót vagy nézőt.

---

<sup>228</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Ilja próféta* In: *Ilja próféta, Mai lengyel drámák*. 292.

<sup>229</sup> Uo. 264.

<sup>230</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Merlin*, i. m. 44.

Ennek ellenére az Isten fogalmának porba rángatása miatt Słobodzianeknek többször meggyűlt a baja köztudottan vallásos érzelmű hazájában. Mindamellet, hogy az egyik legkiválóbb élő drámaszerzőként tartják számon, Lengyelországban jó néhány-szor „antiklerikálisnak” és „istenkáromlónak” bélyegezték s emiatt nemegyszer darabja-it is bojkottálták. A *Malambo* ősbemutatójának tervét például a próbafolyamatot megelőző napon vették le a műsorról, arra hivatkozva, hogy a darab sértheti a gyermekek és szüleik vallási érzelmeit. Az *Ilja próféta* televíziós változatának bemutatása után a fehér orosz kisebbség képviselője vetette az író szemére egy nyilvános vitában, hogy megvalázta a belarusz nemzetet és hitvallását. A *poloska álma, avagy Krisztus elvtárs* 2003. évi Jelenia Góra-i premierjét megelőzően pedig helyi katolikus szervezetek petícióval tiltakoztak a színház előtt kifüggesztett, a darab címét nagy betűkkel reklámozó transzparens ellen.

Hazánkban érdekes módon éppen ellenkező szemrehányások érték az egyébiránt igen pozitívan fogadott<sup>231</sup> *Ilja próféta* szerzőjét. A bibliai elemek és figurák gyakori szerepeltetése miatt, valamint abból eredően, hogy a megváltás témaköre és Jézus Krisztus alakja – más-más megnyilvánulási formában, de – szinte minden darabban visszaköszön, első vagy inkább *felszínes* olvasatra a słobodzianeki drámák „klerikálisnak” tűnhetnek.

Műfordítóként magam is többször találkoztam e váddal, elsősorban magyarországi színházi szakemberek, rendezők és kritikusok részéről, amikor pl. a remekmű-számba menő *Ilja próféta* hazai bemutatásával kapcsolatos félelmeiket s a darab „kockázatos” mivoltát a „vallásos” tematika erőteljes jelenlétével igyekeztek indokolni. Nánay Fanni kritikus Mikołaj Grabowskival – Schaeffer művei mellett Słobodzianek drámáinak (is) legelismertebb lengyelországi rendezőjével – folytatott beszélgetésében pl. így fogalmaz: „Azt könnyű elképzelni, hogy egyetért Schaefferrel a színház mint nézővel folytatott intellektuális játék gondolatával, azt viszont már *nehezebb elképzelni, hogy azonosulni tud Słobodzianek színházának vallásos atmoszférájával.*”<sup>232</sup>

Słobodzianek darabjainak téves interpretációja a szerző filozófiájának és intencióinak félreértelmezéséből, valamint – Kékesi Kun Árpád meglátásaival egyetértve – legfőképp abból fakad, hogy „a legtöbb kortárs hazai elemzés ritkán haladja meg (annak a tág értelemben vett) strukturalista metodikának a korlátait, amely (hagyományos foga-

<sup>231</sup> Tadeusz Słobodzianek magyarországi fogadtatását az I. fejezet 3. alpontjában tárgyaltuk.

<sup>232</sup> Nánay Fanni, *Beszélgetés Mikołaj Grabowskival*. „Világszínház”, 2001/5–8, 38.

lommal) dramaturgiaiailag elemzi a dramatikus szövegeket, mert a jelentést strukturális meghatározottságnak véli. [...] Ez a poszt-lukácsi elmélet elméleti hagyomány mindig textuális koherenciát keres a „mű mint egység” előfeltevéséből adódóan és mimetikus kapcsolatokat kíván kimutatni élet- és szövegvilág között.”<sup>233</sup>

Tény, hogy a megváltás és messianizmus kérdésköre évszázadok óta lényegi módon meghatározza a lengyel kultúra és drámairodalom egészét, nem csupán tartalmi, de formai értelemben is. A lengyel színház megnyilvánulási formái között például a hazainál sokkal gyakrabban találkozhatunk szertartás-, misztérium-, és passiójátékokkal, ezek különféle elemeivel, különböző rituálékkal és vallásos tartalmakkal, utalásokkal; a modern színházi jelenségek közül elegendő csak Tadeusz Kantor vagy Jerzy Grotowski nevét említenünk. Mindezek azonban – a slobodzianeki históriákhoz hasonlóan – jóval inkább a modern ember örökkévaló értékek utáni vágyát és egyfajta Szentség, Isten(ség) keresésének kétségbeesett küzdelmét mutatják be – nem egyszer a komikum és irónia távolságtartó eszközeivel. Mint ahogy Grotowski színháza, úgy Slobodzianek darabjai legkevésbé sem tekinthetők sem vallásos traktátumoknak, sem antiklerikális propaganda-műveknek, ebből a szempontból teljességgel érdektelen, hogy a szereplők katolikusok, ortodoxok, pogányok vagy éppen kommunisták. Slobodzianek egyik beszélgetésünkben így kommentálta a klerikalizmus és istenkáromlás vádjait: „Csak azok vélekednek rólam így, akiknek fogalmuk sincs, mit jelent igazán hívőnek lenni... Én hívő ember vagyok, de egyetlen egyház dogmaival sem tudok egyetérteni. Az én Istenem az Élet önmagában rejlő szépségét hirdeti.”<sup>234</sup>

### **A Természet és Ember szentsége**

Slobodzianek messzi tájakon és provincián játszódó históriái helytől és időtől független, egyetemes érvényű történetek, ugyanúgy megeshettek volna tavalyelőtt itt a szomszédban, mint a középkorban a világ bármely más pontján. Az isten háta mögötti határvidéken zajló emberi problémákat és históriákat a szerző *m o d e l l é r t é k ü v é* tágítja, s ezáltal egyetemessé teszi őket oly módon, hogy alkalmasak lesznek a mai kor emberének lelkiállapotát definiálni. Darabjai a napjainkra is oly jellemző egyetemes elhülyülés és primitivitás tablói, az emberi sötétség és korlátoltság karikatúrái; az emberség és józan ész manifesztumai az általánosan terjedő szűkgyűség, ostobaság és

---

<sup>233</sup> Kékesi Kun Árpád, i. m. 19.

<sup>234</sup> Pászti Patrícia, *Üres az ég a fejünk felett*. i. m. 7.

manipuláció felett. Univerzális dimenziójuk egyfelől az író által hivatkozással használt mítoszok, szimbólum-rendszerek többértelműségéből és egyetemességéből fakad, másfelől annak köszönhető, hogy Słobodzianek a különböző kultúrákból kölcsönzött meggyőződések és hagyományokat közös erkölcsi értékekre vezeti vissza, a drámai konfliktusokat pedig olyan alapvető, a priori ellentét-fogalmak köré szervezi, mint a jó és a rossz, igazság és hazugság, szentség és bűn. Mindemellett úgy sikerül elkerülnie a nyílt moralizálást (amelyet annyira megvet), hogy az említett fogalmakat és értékeket azonnal viszonylagos többértelművé teszi azáltal, hogy az elvont tartalmakat „földközeli”, „testszagú” és érzéki formába önti, például a szakrális szimbólumokat profán, olykor vulgáris szövegkörnyezetbe helyezi át. „A mítoszteremtés vagy éppen profanizáció során eltörlődik az igaz és hamis közötti határ – és éppen ez volt a célom: hogy a történet ne legyen egyértelmű, kisajátítható és didaktikus. Ez persze nem azt jelenti, hogy a moralitás formai szerkezetét lebecsülném, hiszen amikor elkezdek írni egy drámát, tudnom kell, hol van az Isten, hol az Angyal és hol az Ördög. De azt, hogy ezek milyenek, az már nem az én feladatom megválaszolni. Azt hiszem erre korunk nagyon két-, vagy többértelmű válaszokat tud adni. Az Ördög bulgakovi is lehet, az Angyal nevetségesen ostoba, az Isten pedig inkvizítorként megtizedelheti a nemzeteket. Úgy gondolom, hogy ezeknek az értékeknek vagy szimbólumoknak erkölcsi értéke szubjektív, mert objektív csakis a Természet, annak életre és halálra vonatkozó törvényei lehetnek.”<sup>235</sup>

Słobodzianek dramaturgiája tehát legkevésbé sem vallásos vagy antiklerikális érzületeket közvetít, és nem is „létezésünk groteszk és riasztó istentelenségét tudatosítja”<sup>236</sup> a napjainkban oly divatos nihilista „szabvány-nézeteknek” megfelelően, a szerző *világlátásának* kulcsát a Természet, az Ember és Testiség szentségébe vetett hit szolgáltatja. E meggyőződését a *Malamboban* a halált „letáncoló” kovács, az *Ilja prófétában* a bolond Olga képviseli, aki szerelmével nem csupán Ilját képes megmenteni, de képletesen megváltja a falu népét is, azokat az embereket, akikbe semmilyen prédikáció nem volt képes hitet önteni. E hitvallást közvetíti az *Ilja próféta* megtévelyodott világának – a címszereplőt leszámítva egyetlen – józanon és épeszüen maradt figurája, Rothschild, a zsidó:

---

<sup>235</sup> Uo.

<sup>236</sup> Tarján Tamás, *Megfeszítősdí.* „Népszava”, 2003/1/19.

Emberek, ezek csak mesék,  
Legendák és történetek, emberek...  
Az ember találta ki őket, emberek...  
Hogy könnyebb legyen az élet, emberek...  
Mert csak az ember számít, emberek...  
Az ő húsa és az ő vére, emberek...  
Az ő nevetése és sírása, emberek...  
Az ő élete és halála, emberek...<sup>237</sup>

Słobodzianek zürzavaros, sírásig megnevettető eszelős világa ezért nem kétségbeejtő – az Ő istene nem hagyta el végképp a világot, nem halt meg végleg Nietzsché-vel, csak éppen nem az imádságoskönyvek lapjain és népszerű ideológiák fegyvereként, hanem az élet önmagában rejlő szépségében, az emberségben és földi szerelemben él tovább.

---

<sup>237</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Ilja próféta* In: *Ilja próféta. Mai lengyel drámák*. 295.

## V. A LEGFRISSEBB TENDENCIÁK ÉS LEGÚJABB FELFEDEZETTEK

### 1. ÚJ SZERZŐK

A kilencvenes években, s főként annak közepétől, Tadeusz Słobodzianek – napjainkban már Magyarországon is némiképp ismerősebben hangzó neve – mellett bummszerűen özönlötték el a lengyel szerkesztőségeket és színpadokat a hazájukban is mindaddig névtelennek számító szerzők darabjai. Újabbnál újabb drámák és írók tűntek fel; ehelyütt külön érdemes kiemelni az 1995/1996-os évadot, amikor egyidejűleg négy ígéretes szerző debütált – Grzegorz Nawrocki, Jerzy Łukosz, Ewa Lachnit és Marek Bukowski, – s a szintén friss névnek számító Lidia Amejko egyszerre két új darabjával jelentkezett.

Ilyen rövid idő elteltével, a megfelelő távlat hiányában nem vállalkozhatunk arra a feladatra, hogy az utóbbi évtized felfedezettjeinek művészetéről kimerítő véleményt formálhassunk, vagy róluk teljes, koherens írói pályaképet nyújtsunk. Különösen érvényes ez a pályakezdő, fiatal írókra. Mégis, tíz–tizenkét év távlatából az talán már megállapítható, kik azok a szerzők, akik azóta is a mai lengyel drámairodalom jelentős személyiségei közé tartoznak, s kik azok, akik csupán felvillanó, de gyorsan letűnő hullócsillagként jelentek meg az irodalom egén. Ez utóbbinak megítélése talán egy fokkal biztosabbnak tűnik. Ezzel együtt e művészek esetében is fontosnak tartom alkotói egyéniségük legalább vázlatos ismertetését, vagy legalább nevük megemlégtetését. Az ő személyük ugyanis a kiforrottabb stílussal rendelkező pályatársakhoz hasonlóan meghatározó jelentőséggel bír az a kibontakozó új lengyel drámairodalom szempontjából.

A fejezet tehát az utóbbi tizenöt év felfedezettjeinek számító, Lengyelországban és hazánkban is mindeddig teljességgel ismeretlen drámaírók tevékenységét tárgyalja. Az elemzést a fejezeten belül is két részre osztottam, az 1995–2000 között, és a 2000 után debütáló – általában 1960 után született – fiatal írókra. A felosztás nem csupán a kerek dátumok kedvéért került ily módon meghatározásra. 2000-ben, Paweł Jurek *Pornónemzedék* című darabjának megírásának évében a lengyel színházi kritika határozottan egy „új minőség”, „friss hang” megjelenését jelezte, melynek eredményeképpen, s e tényt alátámasztandó, hosszú szünet után négy új – kizárólag 2000 után született darabokat tartalmazó – drámaantológia látott napvilágot Lengyelország-

ban (e kötetekről bővebben a második részben). A 1995–2000 közötti időintervallum kijelölésénél nem lehet hasonlóan határozott korszakolásról beszélni. Igaz ugyan, hogy Grzegorz Nawrocki 1995-ben megjelent *Fiatal halál* című drámája a színházi szakemberek egybehangzó állítása szerint új fejezet nyitott a lengyel dráma történetében, mégsem kerülhetjük meg azt a lengyel kritikusok által is nagyra értékelt néhány alkotót, akik – a már tárgyalt Słobodzianeken kívül – szintén a 90-es évek elején mutatkoztak be műveikkel. E szerzők között némiképp kivételt képez Marek Koterski, aki filmforgatókönyvei révén (és elsősorban filmrendezőként) már a 80-as években ismertté vált, drámaíróként azonban csak 1991-ben debütált *Gyűlölök* című első darabjával.

## 2. ÚJ FÓRUMOK

A drámairodalomban megjelenő „pezsgéshez” a kilencvenes évek közepétől számos új lengyelországi fórum és verseny megalakulása is hozzájárult, elősegítve a friss drámák színpadokon történő megjelenési lehetőségét. A legfontosabb megmozdulások között meg kell említenünk az 1994 óta megrendezésre kerülő Kortárs Lengyel Darab Bemutatására kiírt Versenyt. E hasznos kezdeményezés a Kulturális Minisztérium finanszírozásával, a Nemzeti Színház és a Lengyel Színpadi Művészek Szövetsége (ZASP) együttműködésében jött létre, és azóta is minden évben megrendezésre kerül. A verseny azokat a lengyelországi színházakat és művészeket díjazza, amelyek (akik) az adott évadban magas művészi színvonalon állítanak színpadra kortárs lengyel drámaadaptációkat. A versenyről szóló – általában a „Teatr” című folyóirat hasábjain megjelenő – beszámolók, értékelések az adott szezon művészi tendenciáinak érdekes lenyomatát adják, s egyben tükrözik a mai lengyel drámairodalom és színházművészet éppen aktuális helyzetét és preferenciáit.

A másik jelentős kezdeményezés a krakkói Lengyel Drámaművészeti Központ megalakulása volt, amelyet 1995-ben színház-teoretikusok, kritikusok és rendezők egy csoportja hozott létre. Mivel ez volt az első és mindaddig egyetlen olyan intézmény, amely a kortárs lengyel dramaturgia területén komplex reklám-, kiadói- és műhelytevékenység folytatását vállalta magára, s úttörő szerepénél fogva a 2000 utáni fórumok előfutárjának tekinthető. Ezért érdemes részletesebben kitérni 1995-től 2000-ig tartó működésére.

A Lengyel Drámaművészeti Központ megalakulásakor a következő célokat tűzte ki maga elé:

1. A drámaírók műhelymunkájának minden lehető eszközzel való segítése;
2. Szorosabb és előbb kapcsolat megteremtése a színpad és az író között;
3. A drámaszövegek kiadásának segítése, a szövegek gondozása;
4. Teljeskörű, naprakész információk szolgáltatása a kortárs lengyel drámairodalomról.

A műhelymunkák során az érdeklődők szövegolvasó és -értelmező szemináriumokon, drámaírói, rendezői találkozókon és színpadi olvasatokat elemző gyakorlati foglalkozásokon vehettek részt. Speciális foglalkozások keretében lehetőség nyílt többek között az ún. színpadra írás gyakorlatának elsajátítására, valamint a legfrissebb drámatörténeti és drámaelméleti írások tanulmányozására. Külön érdemes felhívni a figyelmet arra a – lengyelországi színházi életben mindaddig újdonságnak számító – gyakorlatra, hogy a Központba beérkező legérdekesebb drámák bekerültek a workshopok programjába is, ahol ismert színházi rendezők és színészek a színpad próbájának is kitették a legjobbnak ítélt alkotásokat, amelyek végül a közönség előtt is bemutatkozhattak.

A reklám- és kiadói tevékenység keretében a Központ negyedévenként egy új periodikát jelentetett meg „Lengyel Drámaművészet” („Dramaturgia Polska”) címmel, amely általában két főbb tematikai részre oszlott: egy műhelymunkát leíró és elemző részre (amely a drámaírói workshopokról szóló riportokat, tudósításokat, valamint rendezői feljegyzéseket tartalmaztak), és egy új műveket bemutató részre.

A Központ dokumentációs tevékenysége a legújabb lengyel drámák és kortárs lengyel dramaturgiát érintő szövegek gyűjtésén és rendszerezésén alapult, de drámaírói pályázatok kiírásában is tevékenyen részt vett. Az intézménnyel számos ifjú, debütáló és középkorosztályú drámaíró tartott fenn szoros kapcsolatot, és nem egy alkotás – mint például Grzegorz Nawrocki *Fiatal halál*, és Marek Bukowski *Hullaégetés* című műve – éppen a Központ reklám- és kiadói tevékenységének köszönhetően került bemutatásra.

A Lengyel Drámaművészeti Központ az első olyan független szakmai intézmény volt a rendszerváltozás utáni Lengyelországban, amely aktív, élő fórum szerepét töltötte be a legújabb lengyel drámairodalom népszerűsítésében, gyakorlati lehetőséget nyújtva a debütáló írók műveinek színpadi megvalósításában. Úttörő jellegénél fogva a 2000-ig

működő krakkói telephely kiváló talajt biztosított az ezredforduló környékén bekövetkező „drámairodalmi boom” számára.

### 3. 1995–2000. EGY ÁTMENETI KOR DRÁMAÍRÓI A DRASZTIKUS REALIZMUS ÉS A LÉLEKTAN MESTEREIRŐL

A kilencvenes évek közepének egyik legnagyobb vihart kavaró eseménye Grzegorz Nawrocki *Fiatal halál* (1995)<sup>238</sup> címen megjelent három egyfelvonásos és annak színpadi változata volt Lengyelországban. A közfelháborodást és lelkesedést a darabot átható rendkívüli durvaság és agresszivitás mellett elsősorban annak obszcén, trágár nyelvezete váltotta ki. Ez valamelyest érthető is, hiszen a hazánkétól eltérő (főként romantikus–szimbolista) színházi tradícióikkal rendelkező Lengyelországban nem divat a naturalizmust is messze túlszárnyaló mocskos szájú színjátszás. Bizonyos értelemben Janusz Głowacki tekinthető ezen irányzat előfutárának, de a *Fiatal halál* talán az első olyan lengyel színdarab, amely szinte teljes egészében káromlásokra és trágár fordulatokra épül. Tegyük hozzá, a darab olvasása közben még a legnyitottabb szellemű, legedzettebb színházrajongó is nyelne egyet – Európa akármely pontján él is. Ugyanakkor a „Rzeczpospolita” kritikusa igen találóan állapítja meg a darab vízvázalató szerepét: „Habár Nawrocki *Fiatal halál* című darabja lehet, hogy esztétikai tiltakozást vált ki a tradicionális színházat előnyben részesítők körében (akik közé jómagam is tartozom), olyan darabról van viszont szó, amely mellett nem lehet közömbösen elmenni. Véleményem szerint – ha tetszik, ha nem – új fejezetet nyit a lengyel színház történetében. Ha másért nem, hát a média (főképp a televízió), a divathullámok és tömegkultúra jelenségeinek alakításában betöltött mindenható szerepének bátor és következetes színpadi ábrázolása miatt.”<sup>239</sup>

Több mint tíz év távlatából visszatekintve megállapíthatjuk, hogy Nawrocki darabja valóban új szakaszt nyitott a lengyel drámaírás és színházművészet történetében. A Janusz Głowacki által fémjelzett groteszk-naturalista írói módszert folytatva az ötvenöt éves művész megelőlegezte és utat nyitott az „ifjú brutálisok” hiperrealista irányzata előtt, s ezáltal egyfajta átmenetet képvisel a „Nagy Öregek” és a legifjabb lengyel drámaíró-nemzedék között.

---

<sup>238</sup> Grzegorz Nawrocki, *Młoda śmierć*. „Dialog”, 1995/8.

<sup>239</sup> Janusz R. Kowalczyk, *Zbrodnie niedojrzałości*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/43566.html>

Egyfajta átmeneti korszakban találták magukat azok a középnemzedékhez tartozó, főként az 1950-es években született írók is – Marek Koterski (1942), Lidia Amejko (1955), Ewa Lachnit (1957), Jerzy Łukosz (1958), Marek Bukowski (1959), de még az 1960-as születésű Ingmar Villqist is, – akiknek debütálása vagy legnagyobb népszerűsége a kilencvenes évek közepére tehető. A rendszerváltozást követően az első, friss antológiákkal „piacra törő”, és a kritika által (is) élénk érdeklődéssel, sőt, meglehetősen radikális megnyilvánulásokkal és erős médiahadjárral kísért „drámairodalmi újhulám” 2000 körül jelentkezett Lengyelországban. Az ezredfordulón bemutatkozó – zömmel a hatvanas, hetvenes években született – „pornónemzedéket” a színházi szakma a lengyel drámairadalom új generációjaként határozta meg, és közös minőségi kategóriába sorolta, ami elmaradt az 1995–2000 között bemutatkozó korosztály esetében. Ennek talán oka többek közt abban keresendő, hogy az említett az időszakban a lengyel színházi élet és színházkritika elsősorban a lengyel dráma, illetve társzművészeinek helykeresésével volt elfoglalva. Közben folyamatosan egyfajta „fordulatra” várakozott, kevesebb figyelmet fordítva a „Nagy Boom” előjeleinek értelmezésére. Hasonló volt egyébként a helyzet a lengyel filmgyártás területén is. A változás égető szükségét érezve e műfaj képviselői is generációváltásra várakoztak, s az ezredforduló táján feltűnt fiatal tehetségeket nyomban el is látták a „2000-es nemzedék” címkével, holott a megelőző évtizedben is számos kiváló alkotás született. A lengyel színházi szakma pedig szinte fellélegzett, amikor Piotr Gruszczyński ifjú lengyel kritikus 1998-ban a „Dialog” hasábjain megjelent cikkében<sup>240</sup> „tehetségesebb fiatalabbak” címkével látta el, s nevezte néven a lengyel rendezők új korosztályát. Az addig érvényben lévő, a dráma és színház „krízisét” vég nélkül boncolgató „válsághangulatot” tehát 2000 körül felváltották az „új generáció” körüli élénk viták és termékeny diskurzusok, amelyek némiképp elhalványították a fentiek értelmében „átmeneti korszaknak” nevezett öt–tíz esztendő lengyel drámairodalmát.

Az ebben az időszakban megjelent drámai művek ugyanakkor azért sem sorolhatóak semmilyen pontosan meghatározható irodalomtörténeti „fiókba”, mivel olyannyira más-más minőséget, eltérő stílust, irányvonalat képviselnek, hogy nehéz lenne egységes áramlatról beszélni esetükben. Szerzőik kapcsán jóval inkább figyelemre méltó individuumokról és egyéni művészi utakról lehetne beszélni, mintsem homogén, „új korosz-

---

<sup>240</sup> Piotr Gruszczyński, *Młodzi, z dolniejsi*. „Dialog”, 1998/3, 75.

tályról”. A kategorizálás hibáját elkerülve mindemellett vállalkozhatunk egyfajta vizsgálódásra, amelynek eredményeképp körvonalazódnak az 1995–2000 közötti időszak főbb művészi törekvései, tendenciái, egy átalakuló félben lévő irodalom számos erényével, frissességével, hiányosságával és jellegzetes gyermekbetegségével együtt.

A rendszerváltozás utáni új lengyel drámairodalom egyik mérföldkövét kijelölő Grzegorz Nawrocki kapcsán maradjunk rögtön az általa fémjelzett, s a lengyelországi színházi hagyományban mindeddig kevésbé kultivált realista-naturalista irányzatnál. Bizonyos realista tendenciák újraeledéséről van szó, melyek időről-időre visszatérnek a lengyel irodalomban (a pozitívizmus, Stefan Żeromski, az 1956 utáni, és a hetvenes évek alkotásaiban), s melyek alkotói módszereik tekintetében a realizmushoz állnak közel, ám művészeti kifejezőeszközeikben felhasználják az újrealizmus, a naturalizmus, újnaturalizmus, és expresszionizmus elemeit. 1989 után megszűnt az az irodalmi hagyomány, amely a reneszánsztól kezdődően egyfajta társadalmi-politikai funkcióval ruházta fel az írókat, akik művészetükkel egyszersmind a nemzet lelkiismereteként és szócsöveként kívántak fellépni. A politikáról áthelyeződött a hangsúly az intimszférára, az interperszonális kapcsolatokra és az egzisztenciális problémákra, s ha nem is olyan radikális módon, mint ahogy a *Fiatal halál*ban ábrázolásra került, de egyre több lengyel művész érezte égető szükségét, hogy közvetlen formában – vagyis nem a lengyel színpadokon mindezidáig legnagyobb népszerűségnek örvendő szimbolikus-metaforikus formanyelv és képi világ segítségével, hanem a realista stílusztika művészi eszközeivel – reagáljon a kilencvenes évek új valóságára. Az angol és német drámairodalomból ösztönzést merítő alkotók a naturalista, dokumentum-, vagy riport-szerű művekben kerestek megoldást napjaink akut kérdéseire, és számos lengyel kritikus akkoriiban úgy vélte, hogy „az ő kezükben van a lengyel dráma jövője”.<sup>241</sup>

E művészi törekvések között érdemes kiemelni Marek Bukowski, Marek Koterski és Ewa Lachnit nevét, akik Nawrockival együtt mintegy megelőlegezték a 2000 után jelentkező „pornónemzedék” drámáiban felvetett legtöbb „kurrens” témát. E témák pedig mindenekelőtt olyan, a rendszerváltozás után villámcsapásszerűen felszínre törő, s kelet-európai társadalmaink számára mindeddig ismeretlen életmódbeli, gazdasági és szociális problémákra fókuszálnak, mint például a családi kötelékek felbomlása, a munkanélküliség, hajléktalanság, drogok és erőszak, a gyermekbűnözés,

---

<sup>241</sup> Małgorzata Sugiera, *Co się dzieje na polskiej scenie?*  
<http://www.instytutksiazki.pl/pl,ik,site,8,8,2.php>

agresszió, a média korlát(ozhatat)lan uralma, a mértéktelen fogyasztói szokások, és a jelentős társadalmi, illetve szociális ellentétek megjelenése. S habár e lengyel művészek életből vett drámái sok mindenben mutatnak rokonságot a világirodalomból brutalistaként ismert irányzattal, alkotásaikat mégsem lehet egyértelműen e címkével ellátni – már csak a helyi sajátosságokból adódó különbségekből kifolyólag sem. Ewa Wąchocka neves színház-teoretikus meghatározása szerint „a lengyel drámairodalomnak – amely, meg kell jegyeznünk, sosem rendelkezett tartós realista hagyományokkal – eme innovatív irányzatát *drasztikus realizmusként* definiálhatnánk, az európai *új brutalizmus* helyi, lengyel változataként.”<sup>242</sup> Mivel Wąchocka meghatározását igen találónak érzem, a továbbiakban e munkában is érdemesnek tartom alkalmazni a már említett írók művészetének elemzése során.

A „hiperrealista” irányzathoz valamilyen formában kapcsolódó írói törekvéseken kívül a kilencvenes évek második felében tapasztalható volt egy másik – az eddig tárgyalt naturalista tendenciákkal homlokegyenest ellenkező – művészi attitűd, amely leegyszerűsítve a pszichologizáló dráma műfajában talált kifejezési formára. Jacek Sieradzki kiváló lengyel kritikus szavaival: „A fiatalabb korosztály legérdekesebb szerzői a hétköznapi valóság elől kifinomult, szuverén, szublimált, s mindemellett igen érdekes világokba menekültek”<sup>243</sup>, vagyis olyan témákat választottak, amelyek középpontjában a megjelenő szereplők lélektani történései, jellemfejlődéseik, belső változásai állnak.

1995–2000 között felbukkant három olyan lengyel szerző – Lidia Amejko, Ingmar Villqist és Jerzy Łukosz, – akiknek művészetét a közös „lélektani” jelleg mellett nemigen lehet közös kategóriába sorolni. Darabjaik, azok sajátos világa, eredeti stílusa és nyelvezete viszont máig olyan megkérdőjelezhetetlen értéket képviselnek, amelynek köszönhetően műveik az idő múlásával is megállják helyüket napjaink – nem csupán lengyelországi – színpadain.

Az 1995-2000 között megjelent írói tendenciák tehát lényegében két új úton, a hétköznapi valóság és a lélektan felé fordulva próbáltak elszakadni a lengyel drámairodalom legismertebb és legjellemzőbb, a Witkiewicz – Gombrowicz – Mrożek nevé-

---

<sup>242</sup> Ewa Wąchocka, *Un-Presented Reality: On Polish Society's Self-Identification in Drama after 1989*. <http://www.utoronto.ca/tsq/09/wachocka09.shtml>

<sup>243</sup> Jacek Sieradzki, *Trudna wolność*, i. m. [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es\\_dramaturgia\\_wolnosci](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_dramaturgia_wolnosci)

vel fémjelzett groteszk és abszurd formavilágától. Mielőtt kitérnék a részletesebb portrék bemutatására, dióhéjban az alábbi felosztásban összegezném e két irányvonal jellegzetesebb sajátosságait.

<b>Tendencia</b>	<b>Drasztikus realizmus</b>	<b>Pszichologizáló drámák</b>
<b>Írók</b>	Grzegorz Nawrocki, Marek Koterski, Marek Bukowski, Ewa Lachnit	Lidia Amejko, Jerzy Łukosz, Ingmar Villqist
<b>Témakör</b>	„Életből vett” témák, napjaink hétköznapi valósága, közvetlen társadalmi diagnózis	A lélek és az érzelmi élet kérdései, pszichologizálás
<b>Hősök</b>	A rendszerváltozás áldozatai, napjaink „hús-vér” szereplői	Történelmi alakok, fiktív vagy szimbolikus figurák
<b>Tér</b>	Napjaink hétköznapi, reális helyszínei	Történelmi, fiktív vagy szimbolikus helyszínek
<b>Stílus</b>	Kisrealista vagy naturalista stílus, a publicisztika határát súroló nyelvezet	Költői, vagy metafizikus nyelvezet, az „elhallgatás” dramaturgiai módszere
<b>Jelleg</b>	Sokszereplős színpadi művek	Kevés szereplős kamaradarabok

#### 4. A DRASZTIKUS REALIZMUS

##### Grzegorz Nawrocki

Grzegorz Nawrocki (1940–1998) lengyel riporter és publicista, aki hirtelen bekövetkezett halála miatt drámaíróként csupán egyetlen művel mutatkozott be. A *Fiatal halál* megírásakor újságírói tapasztalatait is hasznosította. Nem csupán a darab alcíme (*Mikrodramatikus etűdök sajtó-témákra*) utal erre, de a mű egész konstrukciója, az objektív információátadásra és szigorú tényközlésre szorítkozó írói módszer, a tömör párbeszéd, valamint a pszichologizmus és moralizálás teljes hiánya is. A háromszor három jelenetből építkező történetek (*Horror az apával*, *Kiskorúak*, *Koponyakalapács*) mindegyike egy-egy valóban megtörtént, különlegesen brutális gyilkosságot ír le, amelyeknek elkövetői 12–15 éves fiatalok. Az 1996-ban az „év drámájának” választott mű, valamint az Anna Augustynowicz rendezésében kirobbanó sikert arató (s az „év legjobb előadásának” ítélt) szeszecini produkció<sup>244</sup> hosszú hónapokig tartó, késhegyig menő esztétikai, művészetelméleti és elsősorban etikai kérdéseket érintő vitákat robbantott ki a lengyel színházi szakma és közönség körében. Többek közt ezért érdemes kitérnünk úgy a darab, mint az előadás megvalósulásának részleteire.

<sup>244</sup> Szeszecini Teatr Współczesny, rendező, Anna Augustynowicz (premier: 1996. 02. 10).

A *Horror az apával* című minidráma fiatal szereplői által heccelt Robert („aztán mosd meg a kezecskéd, mielőtt lefekszel csicsikálni”) későn ér haza. Otthon a fiút anyja, majd apja – aki „egész életében azért gürcölt, hogy Robertnek mindene meglegyen” – pontatlanságáért szidalmazza. A tévészésben újra és újra megzavart, feldühödött fiú sálját apja nyaka köré tekeri, megfojtja a férfit, majd kocsija csomagtartójába rejti. A disco elé hajtva barátait kéri meg, segítsenek apját elásni.

A *Kiskorúak* kihívóan öltözött gyermeklányai obszcén társalgást folytatnak szexről és bulikról, ugyanakkor fiú-társaik is megosztják egymással hasonló tapasztalataikat. A végkifejlet: a lányt, akiről kiderül, hogy „minden fiúval megtette” és ráadásul tetvekkel meg is fertőzte őket, a fiúk felakasztják.

A harmadik történet, a *Koponyakalapács* főszereplője egy tizenéves fiú, aki haverja buzdítására felmegy egyik barátja lakására, hogy kirabolja, majd leüsse annak anyját. Első alkalommal megijed a tervtől és a magát szexuálisan felkínáló, kihívó viselkedésű asszonytól, de aztán visszatér a helyszínre és több ütést mérve barátja anyjára, megöli a nőt. Az őt kihallgató rendőrnő kérdésére, miért követte el tettét, hiszen barátja anyja kedvelte őt, a fiú így felel: „éppen azért”.

Három „egyperces” minidráma, három motiváció, indok és magyarázat nélküli gyilkosság. A történeteknek látszólag se elejük, se végük – csupán a lecsupasztított tények ordítanak ránk. Érzelgésnek, lelkiismeret furdalásnak, erkölcsi tanulságnak nincs helye. Nawrocki hideg, száraz, riportszerű tömörséggel tudósít a történetekről. Nem elemez, nem kommentál. Tényeket közöl: íme, ilyen a világ. Brutális, üres és végtelenül obszcén. Már régóta nincsenek válaszok, így hát a miérteknek sincsen létjogosultsága. Ami létezik: az csupán az önmagáért való erőszak és agresszió, ok-okozati összefüggés és magyarázatok nélkül. A Kegyetlenség, a Rossz kilépett rendszeréből, önálló életre kelt, automatikussá és öncélúvá vált.

A nyolcvanas évektől erőre kapó tendencia, amely a gyilkolást mindennemű etikai kitéltől függetleníti, napjainkban leginkább a filmművészetben érvényesül, kezdve a *gore* típusú filmekről Quentin Tarantino és Oliver Stone Magyarországon is nagy sikert arató alkotásáig<sup>245</sup>. E művek alapmotívuma, hogy a bennük túltengő, minden okot és logikát nélkülöző brutalitás – éppen nyilvánvalósága miatt – megfosztatik tragikumától, és kényszeredett, fájdalmas nevetést fakaszt. Nawrocki (majd később számos

---

<sup>245</sup> Jarosław Kisieliński, *Reklama na temat śmierci*. „Dramaturgia Polska”, 1996/2–3, 78.

fiatalabb pályatársa) is ezzel a technikával élt, amikor magától értetődő természetességgel játszat el gyermekekkel horrorba illő, durva és véres gyilkosságokat, miközben annak illúzióját kelti, hogy normális, hétköznapi események tanúi vagyunk. Egyértelmű, hogy a szerző nem a beteg társadalom, vagy az elfajult, romlott ifjúság kórképét kívánja adni. Annak ellenére, hogy valóban megtörtént eseményekről van szó – naponta találkozhatunk hasonlókkal napilapok hasábjain a receptek és horoszkópok között – Nawrocki drámája mégsem nevezhető realistának.<sup>246</sup> A szerző ugyan kifejti, egyetlen célja az volt, hogy újságokból kiollózott emberi drámákat ültessen át a színpadra, mégis, úgy tűnik, hogy nem annyira a valós események, mint inkább azok sajtóvisszhangjai inspirálták. A *Fiatal halál* bulvárlapok szenzációhajhász szalagcímeit idéző minidramái nem az események hitelességét és életszerűségét hangsúlyozzák, hanem elsősorban azok médiumok által transzformált és manipulált verzióit. A szerző alapanyaga tehát másodlagos, az olvasó és néző már egy kétszeresen átformált valósággal szembesül, amely valóság – még ha oly tragikus is – elvesztve valós arányait, mikrotragédiává, bulvárdramává törpül. A már-már befogadhatatlanul ordenárénak tűnő obszcén szleng, a sémává egyszerűsített, vázaltszerű cselekmény, és a történetek hisztérikus nevetésre készítő képtelensége karikatúrává torzítják a történeteket: a dráma önmaga paródiájába fordul. A valóság abszurditása, a halál könnyűsége és a felhalmozott trágárságok szürrealisztikus szintre szállítják a tartalmi és formai szempontból egyébként csontig csupaszított művet. A primitív, szaggatott párbeszéd ritmikusan ismétlődő fordulatai – nem annyira durvaságukkal, mint inkább refrénszerűen visszatérő motívumaikkal Tarantino filmjeinek dialógusait idézik, és ugyanazt a szerepet is töltik be: a nyelv totális öndestrukcója által az események értelmüket veszítik, jelzésszerűvé degradálódnak és az olvasónak, nézőnek olyan érzése támad, mintha nem is emberek, hanem beprogramozott lények társalgását hallgatná.

Anna Augustynowicz szczecini előadása a kommunikáció, az emberi tettek és a gyilkolás automatikussá válásáért egyértelműen a médiumokat teszi felelőssé. A valós események hiteles rekonstrukciója és a gyilkosságok nyílt színen való naturalisztikus – és éppen ezért esetleg teátrálisnak ható – ábrázolása helyett a rendező egyszerű, ám nagyon hatásos módszerhez folyamodott. Az előadás igazi főszereplője egy hatalmas vetítőtávaszon, amelyet az üres színpadon, a nézőtérrel szemben helyeztek el. A vászon szín-

---

<sup>246</sup> Marta Poniatowska, *Śmierć jak z MTV*. „Dramaturgia Polska”, 1996/2–3, 72.

padi folytatását széles, fehér vonalakkal is jelezték a földön<sup>247</sup> – ez a játéktér, a vásznon felvillanó képsorok a színpadon történetek éles kommentárjaiként szolgálnak. A vetítés kettős szerepet tölt be. Egyfelől a cselekmény egyes részeit, másfelől a szereplők tudatában lezajló történéseket illusztrálja, hangsúlyozva a valóság és fikció közötti átjárhatóság veszélyeit. A szereplők hol a színpadon, hol a vásznon bukkannak fel, egyes párbeszéddek pedig a színpadi alakok és filmbeli partnereik között zajlanak – összemosva a színpadi cselekményt a képernyőn vibráló agresszív filmbejátszásokkal. A David Perkins által kiválasztott vagy felvett képsorok videoklip-szerű gyorsasággal peregnek, és általában a legdurvább, legbrutálisabb eseményeket rögzítik, kemény, erőszakos zene (rap és techno) kíséretében.

A *Koponyakalapács* című etűd főszereplőjét a darab egyik jelenetében haverja gyilkosságra buzdítja a téren – a színpadon. A háttérben először erotikus jelenetek, majd dokumentumfilm jellegű, fekete-fehér, háborús filmhíradó-bejátszások követik egymást: bombák robbannak, repülőgépek, tankok zúgnak, majd szőnyegbombázás képei villannak fel; a fiú küszködik a döntéssel: az „igen” kimondásának pillanatában a vásznon óriási, kabátos-kalapos anonim alakok bukkannak fel. Ugyanennek a minidramának egy másik jelenetében a farmerbe és flanelingbe öltözött fiúra egy szexuálisan önmagát felkínáló, hatalmas nőalak – a leendő áldozat – tekint le a vászonról. A fiú és az asszony beszélgetése közben a kamera a nő harisnyáját igazgató ujjaira, nedves ajkaira, és kihívó lábmozdulataira közelít, egy pillanattal később pedig már a fiút látjuk a képernyőn, amint kalapáccsal ütések mér az asszonyra. A kihallgatás jelenete az előző felállásnak éppen a fordítottja: a bűnügyi krónikák technikájával forgatott filmen a kamera gyakran a fiú kezeire és arcára siklik, miközben a színpadon álló rendőrő a gyilkosságra vonatkozó kérdésekkel ostromolja a kamasz fiút. A rendőrőt ugyanaz a színésző játssza, aki a meggyilkolt asszonyt.

Apjának meggyilkolása előtt egy pillanattal (*Horror az apával*) a fiú az üres színpadon üldögél. Ujjjaival úgy tesz, mintha megnyomná a televízió távirányító gombját. A képernyőn hirtelen lövöldözések, verekedések és pornófilmek jelenetei villannak fel, majd a gyermekek által közkedvelt agresszív, durva rajzfilmfigurák lepik el a vásznat. Az egyik, komputer-animációval készült filmrészlet egy falnak csapódó tolokocsis alakot ábrázol, s annak falon szétroncsolódott, torz vigyorba merevedett arcát. Íme,

---

<sup>247</sup> Jacek Sieradzki, *Młotek do czaszeczki*. „Polityka”, 1996/03/23, 54.

a gyermekrajzfilmek világa, amelyekben a mindennemű következményektől megfosztott erőszak természetes és adott: nem kerül semmibe, de nem is vált ki különösebb reflexiót.

A szzczecini előadás minden részletében az erőszak, a fizikai és lelki terror, a bekerítettség légkörét árasztja – ezt hangsúlyozza a hatalmas vetítővásznon folyton vibráló, mindent felnagyító kép, amely, mint egy óriási neonreklám, befurakodik az ember tudatába és lassan a valóság helyére lép. A képernyőn, vagy éppen annak előterében megjelenő szereplők agyában is lassan elmosódni látszik a határ a valóban megtörtént, és a vásznon látott események között. Minden alak – mintha csak önmagát látná a képernyőn – szinte automatikusan átveszi az agresszív filmek által szuggerált durva szerepeket és mindennemű önkontroll nélkül megismétli a látott viselkedési normákat. Az így eljátszott, önbíráskodásba torkolló jelenetek eredménye végül mindig egy-egy valódi áldozat. A valós világ csupán torz tükrét adja mindannak, amit az audiovizuális technikák megjelenítenek számunkra.

A kérdés, ami a vitalavinát Lengyelországban is elindította, az volt, hogy mi valójában az író, illetve a rendező szándéka a darabbal. A *Fiatal halál* drámának ugyanis túl kevés,<sup>248</sup> riportnak, dokumentumnak túlstylizált, társadalmi és szociológiai diagnózisnak pedig kissé avatag. Színpadra állítása valószínűleg tényleg csak az Augustynowicz-féle multimediális megoldással képzelhető el, egy tisztán színpadi előadás keretében ugyanis minden bizonyonnyal képtelenség lenne egy ennyire drasztikusan sűrített, szinte kizárólag trágárságokból álló szöveget hitelesen tolmácsolni. A darab igencsak vázlagszerű, így különösen fennállt a túlszichologizálás és a túljátszás veszélye. Ez történt a szzczecini előadás színpadi jeleneteiben is, amikor a dráma szereplőinél tízegynéhány évvel idősebb színészek a trágár szleng által kifejezésre juttatott tinédzseréletérzést – ha ugyan ez esetben szó lehet még bárminemű érzésről – erőltetetten kamaszos lendülettel igyekeztek reprodukálni. Vajon tehát mi volt a rendező szándéka? Oliver Stone nyomdokaiba lépve felhívni a figyelmet a médiumok, elsősorban a televízió erkölcsromboló hatására? Nem ugyanazokkal a módszerekkel dolgozott-e, mint akár melyik gyilkolásra buzdító akciófilm? És akit valóban érintenének az ilyen jellegű kérdések – például a potenciális bűnözőt, – az jár-e egyáltalán színházba? És ha igen, nem ellenkező hatást vált-e ki belőle? És szükségszerű-e, hogy a színház a filmművészet

---

<sup>248</sup> Artur D. Liskowacki, *Śmierć coraz młodsza*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/43543,druk.html>

szerepét átvállalva szintén belekeveredjen a valóságábrázolás e módjába?<sup>249</sup> Számtalan ilyen, s hasonló jellegű kérdésekkel bombázták a lengyel napilapok, színházi folyóiratok a szerző-rendező sikerpárost. Egyértelmű válasz azonban a mai napig nem született.

A dráma mindazonáltal – a „Teatr” neves kritikusának találó meglátása szerint – „a mai valóság idegébe (zsigeréig – *a ford.*) hatolt.”<sup>250</sup> Ezt igazolja a tény, hogy az ezredfordulón Nawrocki követői gombaszám elszaporodtak Lengyelországban, elsősorban a „brutalisták” által fémjelzett irányzat lengyelországi változata keretében.

### Marek Koterski

Az 1942-ben született Marek Koterski filmrendezőként debütált a 1984-ben *Bolondokháza* című alkotásával. Összes filmjéhez maga írja a forgatókönyvet, amelyeknek általában színpadi változatát is elkészíti. Ez történt első forgatókönyvei a *Közösség* (1982)<sup>251</sup>, a már említett *Bolondokháza* (1982)<sup>252</sup> és a *Belső élet* (1986)<sup>253</sup>, a kilencvenes években megfilmesített *Gyűlölök* (1991)<sup>254</sup>, *Szeretek* (1997)<sup>255</sup>, *Mi hárman* (1998)<sup>256</sup> és legutóbbi, *A bolond egy napja* (2000)<sup>257</sup> című kirobbanó népszerűségnek örvendő filmje esetében is. Mind a hat alkotást a színházak is műsorukra tűzték, nem kevesebb sikerrel. (A varsói Teatr Współczesny-ben 1987-ben bemutatott *Belső élet* például kétszáz előadást ért meg.) S habár Koterski írói és filmrendezői tevékenysége a nyolcvanas években indult, a művészt mégis a kilencvenes években fedezte fel magának a színházi szakma. Talán filmjeinek kasszasikere volt szükséges ahhoz, hogy a drámaíró szövegei bebizonyítsák: húsz év eltelte után sem veszítettek aktualitásukból, és megállják helyüket napjaink színházaiban is.

Marek Koterski legtöbb művének állandó és visszatérő főszereplője Adam Miauczyński. Az önéletrajzi ihletést a szerző: *kot* (macska) és a főhős macskanyávogást (*miau*) utánzó vezetékneve közötti szójáték is sejteti. Az eleinte középkorú, majd az idő múlásával egyre idősödő (egyik első darabjában harminchárom, a legutóbbiban pedig

---

<sup>249</sup> Bogdan Twardochlebski, *Szok w Teatrze Współczesnym*.  
<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/43525.html;jsessionid=09190170D669BE2D65303B3907B256A9>

<sup>250</sup> Janusz Majcherek, *Młoda śmierć*. „Teatr”, 1996/3, 29.

<sup>251</sup> Marek Koterski, *Spółeczność*. „Dialog”, 1986/3.

<sup>252</sup> Marek Koterski, *Dom wariatów*. publikálatlan.

<sup>253</sup> Marek Koterski, *Życie wewnętrzne*. „Dialog”, 1986/8.

<sup>254</sup> Marek Koterski, *Nienawidzę*. „Dialog”, 1991/5–6.

<sup>255</sup> Marek Koterski, *Kocham*. „Dialog”, 1997/11.

<sup>256</sup> Marek Koterski, *Nas troje*. „Dialog”, 1998/2.

<sup>257</sup> Marek Koterski, *Dzień świra*. „Dialog”, 2000/8.

hatvanhat éves) neurotikus, frusztrált értelmiségi, aki semmilyen körülmények között (sem a nyolcvanas évek átkos korszakában, sem az 1990 utáni új rendszer valóságában) nem képes feltalálni magát az őt körülvevő világban. Adam Miauczyński egy komplexusokkal zsúfolt, beteljesületlen és kiábrándult irodalomtanár, korunk Everymanje, a lengyel Woody Allen, aki belső kiégettségét, nihilizmusát és tehetetlenségét lépten-nyomon a külvilág iránti mély gyűlöletében és megvetésében juttatja kifejezésre. Vélt és valós megaláztatásai miatt bosszút állva egyetlen magatartásformát vesz fel: vulgáris, arrogáns és folyamatos sérelemmel teli mindennel és mindenkivel – az egész világgal, annak összes objektumával és létezőjével szemben. Intelligens irodalomtanár létére ordítva káromkodik, ha az ablaka alatt dolgozó melósok háborítják Mickiewicz olvasása közben. Volt felségével élete nyílt csatatér, fiával kapcsolata üres és felszínes, életét korlátozza a tulajdon anyja, a pénzhiány, a buta tanulók, a lehangoló lakótelep, a környezetében lévő rosszindulatú tárgyak, a szerelem hiánya, a zaj, a kosz, a kiszóródó zabpehely és a vonatok a WC-deszkájának állandó lecsapódása. Alapállása a végtelen undor, megvetés és keserű cinizmus, amely monoton hétköznapi tevékenységeiben – a reggeli ürítésben, mindennapos rutinszerű étkezésekben, a kávé négyszer jobbra és háromszor balra történő megkeverésében és az esti maszturbációban – valamint állandósult életfájdalmában kerül kifejezésre. Idegőrlő egyhangúságuknál fogva főhősünket ugyan még ezek az „aktivitások” is halálosan fárasztják, mégis ezek segítségével tudja kordában tartani és mederbe terelni darabokra hullott életét.

Adam Miauczyńskit *Bolondokháza* című korai darabjában a szerző legközelebbi környezete, vagyis toxikus családjával való kapcsolatának tükrében ábrázolja. A dráma a házasság intézményének és a családi életnek nyomasztó látteleletét adja, amelyben a kölcsönös meg nem értettség, az egymás iránti tiszteletlenség és gyűlölködés határozza meg a mindennapokat. A teljesen átlagosnak mondható, tipikus család hétköznapi poklát ábrázolva Koterski egyben a lengyel társadalom legkisebb sejtjét, mondhatni legfontosabb alkotóelemét karikírozza ki éles gúnyval és ezáltal egyszersmind honfitársai normalitását kérdőjelezi meg. „Önmagunkon nevetünk”<sup>258</sup> – állapítja meg a darab egyik recenzense *Polgárok vagy bolondok* című írásában. Mondhatjuk, teljes joggal, hiszen Koterski éles, degradált nyelvezetű darabjai egyben a mai lengyel társadalom és értelmiségi láttelelei, fájó, ugyanakkor kínzóan nevetséges diagnózisai.

---

<sup>258</sup> Tomasz Mościcki, *Mieszczanie czy wariaci*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34112.html>

Koterski egyik „leghangosabb”, számos színházi premiert megélt, negyven oldal terjedelmű, de tömör egyszerűséggel csak *Gyűlölök* címmel ellátott monodrámájában a szerző visszatérő főhőse, ha lehet, még drasztikusabb és maróbb gúnnyal ostorozza a világot, s szűkebb pátriáját, Lengyelországot. „Itt nem lehet élni” – ordítja, majd így folytatja kirohanásait:

Gyűlöllek meggyötrött  
megosztott  
megtévesztett  
elvesztett Lengyelország,  
Gyűlöllek örült  
szétrabolt  
elpocsékolt  
elvesztegetett Lengyelország,  
Gyűlöllek benneteket lengyel testvéreim  
seggbekúrók  
gyilkosok  
ferdén  
vigyorgók  
feketefogúak  
piások  
Gyűlöllek titeket  
megalkudott  
viszálykodó  
mohó  
elkurvult  
koldus honfitársaim.

A nemzeti büszkeségükről híres lengyelek érdekes módon nem botránkoztak meg a *Gyűlölök* haza-, és honfitárs-káromló nyílt agresszióján, sőt önkritikus elismeréssel fogadták a művet: „A mi kis lengyel dolgainkkal nevetségesen fájdalmas módon szembesítő Koterski éles látásmódjának köszönhetően azon kevés mai írók egyikének számít, akinek van bátorsága megbirkózni napjaink valóságával.”<sup>259</sup> Egy másik vélemény szerint pedig: „Az országunkban utóbbi időben zajló események miatt Koterski hősenek létfájdalma egyáltalán nem áll távol tőlünk.”<sup>260</sup>

A darab, az abból készül film és színházi előadás is szinte egyhangúan pozitív fogadtatásban részesült és drámaíróként is meghozta Koterski elismertségét. A lengyel kritika a szerzőt a kortárs lengyel irodalom egyik kiemelkedő tehetségévé léptette elő:

---

<sup>259</sup> ADL, *Kocham, bo nienawidzę*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34193.html>

<sup>260</sup> Aneta Dolega, *Frustracja pod kontrolą*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/43927.html>

„Kevés olyan kortárs lengyel szöveg van – s ez drámára, prózára egyaránt vonatkozik – amelynek hétköznapi nyelve hiteles, természetes, érthető, nevetséges, s ugyanakkor művészileg oly módon kidolgozott, hogy nem a tévésorozatok konvencionális és felszínes dialógusai jutnak eszünkbe. Kevés olyan alkotás születik, amely iróniával, távolságtartással és hihetetlen éles szemmel leplezné le a bennünket körbevevő világ és kapcsolatrendszerek mechanizmusait, kényszerítve olvasóját az önmagával való szembesülésre. E műfaj kétségtelen és utolérhetetlen mesterei Marek Koterski és Dorota Masłowska.”<sup>261</sup>

Koterski két kevésbé sikerült darabja – a két középkorú értelmiségi pár kiégett társkapcsolatát középpontba állító *Szeretek* és a *Mi hárman* – után *A bolond egy napja*<sup>262</sup> színpadi változatát újra ovációval fogadta a szakma s a közönség, de ehhez kétségtelenül hozzájárult a film jókora sikere is. Mi több, a szerzőt a kritika egyenesen Rózewiczsel állította párhuzamba: „*A bolond egy napja* az egyik legjobb szöveg, meg merem kockáztatni az állítást, hogy Rózewicz *Kartotékjához* mérhető”<sup>263</sup> és „kiválóan alkalmas arra, hogy Rózewicz *Kartotékjával* párhuzamban olvassuk”.<sup>264</sup>

Koterski utolsó színpadi műve – a *Gyűlölök-höz* hasonlóan – eredetileg *Tragikomikus monológ három részben akárhány szereplőre*. Alcíme szerint azonban „a darabot a főhős önmaga és mások nevében megnyilvánuló monológjaként lehet értelmezni, de kívánság szerint más színészeket is szerepeltetni lehet a főszereplő partnereiként.” A drámában idősödő főhősünk egyetlen napját követhetjük figyelemmel. Miauczyński „felkel, fogat mos, gatyát igazít, dolgozik, edz, ész-, erő- fokozó pirulákat szed, megveszi amit hirdetnek, sétál, hazamegy, vacsora ki a hűtőből, tévé előtt befalás, hangos szózat a szejm politikája miatt, mosdás, kezek a paplan alatt, majd fáradt ernyedés... Egyik nap sincs kedve felkelni, nincs kedve emberekkel »megmérkőzni«, nincs kedve az emberiséghez tartozni.”<sup>265</sup>

*A bolond egy napja* és Koterski korábbi darabjai a drasztikus realizmus jegyében íródott bizarr, groteszk portrék „korunk hősről, napjaink entellektüeljéről, „Akárki”-

---

<sup>261</sup> Dominika Lutobarska, *Kartoteka świra*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/41306.html>

<sup>262</sup> A dráma filmváltozata 2002-ben elnyerte a gdyniai Lengyel Filmfesztivál Nagydíját és a legjobb forgatókönyvért járó díjat.

<sup>263</sup> Renata Moroz, *Świr bez lęku*. „Dziennik Bałtycki”, 2006/02/15, 15.

<sup>264</sup> Artur D. Liskowacki, *Męczeństwo wykształciucha*, <http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/48197.html>

<sup>265</sup> <http://kritikustomeg.org/film.php?fid=2302>

jéről, amelyekben a szerző „degenerálódó társadalmunk”<sup>266</sup> és értelmiségi rétegünk elkorcsosulását, hétköznapi valóságunk metsző szatírját, pontos, pszichologizálásmentes karikatúráját tárja elénk, erős publicisztikai élel. Drámái némi átértelmezéssel akár a mai Magyarországon is játszódhatnának. Lengyel vonatkozásaikkal együtt kétségtelen univerzális értékeket közvetítenek különösen a közép-európai néző, illetve olvasó számára, akitől nem áll távol a rendszerváltozás átéltőinek (áldozatainak) frusztrált és a nevetségességig kilátástalan vegetálása, az emberi lét teljes értelmetlensége feletti keserű kacagás. A szerző kíméletlen társadalomkritikája legtöbbször ellenállhatatlan humorral párosul, amely tragikomikus fényben láttatja korunk – nem csupán Lengyelországra és a lengyelekre jellemző – társadalomban, családban és az egyén életében, mentalitásában megnyilvánuló abszurditását.

Koterski stílusa lebilincselően eredeti, nyelvi fordulatai – vulgaritásuk ellenére – sziporkázóak. Művei együtt „idősödtek” és „érték” főhősükkel, s ezért rendszer-, és korszakváltástól függetlenül fájóan aktuálisak maradtak, legyen szó húsz esztendővel ezelőtti, vagy éppen utóbbi években írott darabjairól. Koterski drámáit olvasva egyetérthetünk a lengyel kritikus megállapításával: „Hiányoznak nekünk az ilyen kortárs művek. Amelyben megpillanthatnánk önmagunkat a bennünket körbevevő világgal együtt, és hallhatnánk annak nyelvét is. Ír-e egyáltalán valaki ilyen rólunk szóló darabokat, rólunk egyszerű lengyelekről? [...] Igen, ír, Marek Koterski.”<sup>267</sup>

Valóban, s mégpedig nem is rosszul. Marek Koterski műveinek húsbamaró aktualitása, professzionálisan szerkesztett dialógusai, szellemes nyelvezete, intellektuális humora és elsősorban (ön)íroniája a rendszerváltozást megélt idősebb, és abból kimaradt ifjabb színház-, és mozirajongók számára egyaránt felejthetetlen élményt nyújt – akár entellektüelek, akár nem.

### Ewa Lachnit

Ewa Lachnit (1957) *A szemétember*<sup>268</sup> című drámájával debütált 1996-ban. Nevére akkor figyelt fel a szakma, amikor második színpadi műve, a *Sértettek*<sup>269</sup> (1997) elnyerte a Kulturális és Művészeti Minisztérium által a „Legjobb új lengyel drámára”

---

<sup>266</sup> Artur D. Liskowacki, *Męczeństwo wykształci ucha*. i. m.

<sup>267</sup> Artur D. Liskowacki, *Miłość po polsku*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34168.html>

<sup>268</sup> Ewa Lachnit, *Człowiek ze śmieci*. „Dialog”, 1996/5-6.

<sup>269</sup> Ewa Lachnit, *Obrażeni*. „Dialog”, 1997/10.

kiírt pályázat második díját. Utolsó darabja, a *Kenyértolvajnök*<sup>270</sup> (2000) szintén rangos elismerésben – a Tévészínház drámai alkotásra meghirdetett versenyének különdíjában – részesült, mindazonáltal darabjait a lengyel színházak azóta is csak elvétve tűzik műsorukra. Ez jórészt Lachnit szövegeinek kiforratlanságával és dramaturgiájának egyenetlenségeivel magyarázható. Kritikusai elsősorban az író kortárs, hétköznapi tematika melletti elkötelezettségét méltatták, ugyanakkor gyakran kiemelték a művek vitathatatlan drámaszerkezeti hiányosságait is. „E dramaturgia életünk specifikus területeit érinti, a társadalmi perifériájának, »normalitáson« kívüli margójának valóságát, amelyet mindenhol tapasztalhatunk, de mégsem akarunk tudomást venni róla. Olyan megtört, sértett, bántott, alkalmazkodni nem tudó emberekről szól, akik nem képesek feltalálni magukat a »fő áramlatban«. Jól-rosszul, ügyesen s olykor tehetetlenül, de ezek az új lengyel darabok rólunk és a bennünket körbevevő világról kívánnak tudósítani, mai életérzéseinkről. Ez kétségkívül nehéz feladat, s Lachnit legújabb darabjára is rányomja bélyegét.»<sup>271</sup>

Ewa Lachnit mindhárom művében a társadalmi perifériára és egzisztenciális határhelyzetekbe szorult emberekről ír, darabjainak visszatérő eleme a jók és rosszak, a szegények és gazdagok, az élet által megsebzett és kiábrándult, valamint a sikeres, ambícióikat mindenáron megvalósítani kívánó karrieristák ellentétére épülő – sajnos gyakran sematikusnak mondható – konfliktusépítés. A szerzőnő meglehetősen leegyszerűsített módon feketére és fehérre felosztott világképe legtöbbször nem meggyőző. *Sértettek* című művében – amelyben egy irodaház-tervező egy rakás hajléktalant igyekszik kilakoltatni egy lebontásra ítélt házból – a „külső ellenség”, vagyis a címszereplőkön kívül szinte minden figura kizárólag szélsőségesen negatív jellemvonásokkal rendelkezik, vagyis cinikus, egoista, karrierista és kíméletlen, míg a homelesssek Emersont idéznek, könyveket gyűjtenek és egymást segítik a bajban, mély létfilozófiai elmélkedésekbe bocsátkozva. A *Kenyértolvajnök* hősei kisémmizett, agresszív férjeik és gonosz munkaadóik visszaéléseitől szenvedő megalázott nők. A *szemétember* nincstelen, létbizonytalanság határán tengődő, ám mindig pozitív hősei is a könyörtelen gazdagok és hatalmasok világával kerülnek összetűzésbe. „Valami idegesítő hamisság fedezhető fel a művekben, ami megkérdőjelezi a történetek hitelességét»<sup>272</sup> – írja darabjának egyik

---

<sup>270</sup> Ewa Lachnit, *Złodziejki chleba*. „Dialog”, 2007/7.

<sup>271</sup> kz, *Złodziejki chleba*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/43459.html>

<sup>272</sup> u.o.

recenzense. A „darabok erőltetettek és felületesek”<sup>273</sup> – jegyzi meg egy másik, és sajnos e meglátásokkal egyet kell értenünk, mivel az elestettek és megkínzóik szélsőségesen ábrázolt világa meglehetősen művi, a terjengős dialógusok pedig valóban sokszor mes-terkéltek.

Ewa Lachnit drámaírói tehetségének lengyelországi megítélése már korántsem olyannyira egyértelmű és „fekete-fehér”, mint a szerzőnő műveiben megjelenő valóság. Néhány vélemény a művész javára írja és kifejezetten pozitív erényének véli, hogy Lachnit nem kötelezte el magát teljes mértékben az ezredvégen divatossá váló „kegyet-  
len naturalizmus” irányzata mellett: „A kortárs lengyel dráma rajzik a valóság sötét áb-  
rázolásától [...] Lachnit hősei azonban nem veszítik el a reménységüket és küzdenek,  
támogatják egymást a megpróbáltatások közepette is. [...] A *Kenyértolvajnok* remek  
alternatívát nyújthatna a mai »fekete« dramaturgiával szemben.”<sup>274</sup> Tény, hogy Lachnit  
alkotásai realista kontextusuk ellenére nem kötődnek a szó szoros értelmében az európai  
drámairadalomból ismert „brutalizmus” irányzatához. Hősei valóban nem „egziszten-  
ciális katatóniában és lelki tompaságban”<sup>275</sup> léteznek. Az író nő mindig hagy egy re-  
ményugarat, fejlődési, kilépési lehetőséget számukra. Lachnit darabjait ezáltal egyfajta  
idealizmus, a megújulás, újrakezdés lehetőségébe vetett hit szövi át, mindez azonban  
újabb támadási felületet adott a szerzőnő művészetét megkérdőjelező kritikusok számá-  
ra: alkotásait túlzott „meseszerűséggel” vádolták. E megjegyzésekre a szerzőnő csupán  
ennyit válaszolt: „A «Sarah Kane» szindróma egy olyan divatot követ, amely kegyetlen,  
totális módon vádolja az emberi nemet. Nem hinném, hogy olyan tükörbe kellene néz-  
nünk, amely teljesen fekete képet ad. Mivel a világ végtelenül gazdag, a fekete pedig  
divatos szín, azok is lelkesednek érte, akik csupán *eladni* kívánják e tükröt. Vélemé-  
nyem szerint azonban fekete tükörben keveset látni.”<sup>276</sup>

Ewa Lachnit művészetének értékelése – drámáinak megkérdőjelezhetetlenül idő-  
szerű ám sokszor nem a megfelelő formában tált tartalmai miatt – tehát igencsak szub-  
jektív kategóriák szerint lehetséges, ami bizonytalanná teszi az író nő mai lengyel drá-  
mairadalomban betöltött szerepének egyértelmű megítélését.

---

<sup>273</sup> Henryka Wach-Malicka, *Chaos w modzie*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/43416.html>

<sup>274</sup> Roman Pawłowski, *Złodziejki chleba*. „Gazeta Telewizyjna”, 2002/05/10–16, 23.

<sup>275</sup> Jacek Kopciński, *Pustka nie istnieje*. „Teatr”, 2002/10–11, 86.

<sup>276</sup> Uo. 84.

## Marek Bukowski

Marek Bukowski (1959) éles szakmai és közéleti vitákat kavará – s ezért e kor-szak elemzésénél megkerülhetetlen – *Hullaégetés*<sup>277</sup> (1996) című drámájával robbant be a lengyel színházi köztudatba. Valójában ez az egyetlen színpadi darabja, amely felhívta magára a figyelmet. *Szabadság*<sup>278</sup> (1996) és későbbi *Tetem*<sup>279</sup> (1998) című alkotásai gyakorlatilag visszhang nélkül maradtak. A végzettségét tekintve elektromos mérnök Bukowski szakmája mellett főként regények, elbeszélések és forgatókönyvek írásával foglalkozik, politikai-bűnügyi regényadaptációit többször tűzte műsorára a lengyel Tévészínház. Az egyre terjedő erőszakhullámot és korrupciót, a hatalom, a bűnüldözési szervek és az alvilág összefonódásait, valamint az igazság magányos bajnokának magánéleti és hivatásbeli tehetetlenségét központi témájaként választó, *political fiction* műfajába tartozó tévédrámái az olasz *Polip* című krimi-sorozatra emlékeztetnek, lengyel – és tegyük hozzá jóval halványabb – kiadásban.

A *Hullaégetés* című, előzetesen szintén a televízió számára írott darab is egy bűneset krónikája: egy idősebb nő elgázol egy férfit, majd eltűnik. A nyomozás során kiderül, hogy a nő áldozata a Honi Hadsereg egykori hőse, aki a háború után zsarolta az asszonyt, annak zsidó származása miatt. Az eltűnt nő helyett a dráma végén egy elégett holttestet találnak. Csak sejteni lehet, hogy a manipuláció áldozatául esett helyi lakosság bosszújáról van szó, habár az író mindvégig bizonytalanságban tartja az olvasót az áldozat és a bűnösök kilétéről.

A téma – a múlt bélyegei, az elszámolatlan múlt lezárhatatlansága, és ennek jelenre kiható tragikus következményei – akár univerzális is lehetne. Bukowski provincionális lengyel kisvárosban játszódó drámájának az elmúlt ötven év lengyelországi történelmével szorosan összefonódó, és annak eseményeire vissza-visszautaló cselekménye azonban – bármennyire nem ez lett volna a szerző szándéka – leszűkül a kilencvenes évek politikai-közéleti konfliktusainak érzékeltetésére. A mélyen gyökeröző lengyel társadalmi előítéletek, mítoszok és fóbiák, az antiszemitizmus réme, a katolicizmus és Szolidaritás mozgalmanak kérdésköre keveredik a világháborúig visszanyúló sors-tragédiákkal. A lengyel történelmet nem ismerők számára ez olykor értelmezhetetlen, igen lokális színezetet adva a történetnek. A lengyeleket foglalkoztató közéleti

---

<sup>277</sup> Marek Bukowski, *Ciałopalenie*. „Dialog”, 1996/10.

<sup>278</sup> Marek Bukowski, *Wolność*. Biblioteka Notatnika Teatralnego. Wrocław, 1996.

<sup>279</sup> Marek Bukowski, *Truposz*. „Dialog”, 1998/8.

kérdések és események teljes eszköztárát felvonultató dráma megosztotta a kritikát. habár Kétségkívül erősebbek voltak azok a reakciók, amelyek a műben a mai lengyel dráma „új esélyét” üdvözltek, mert abban „a lengyel hétköznapiok fájó, érzékeny pontjainak”<sup>280</sup> pontos ábrázolását vélték felfedezni. Volt azonban egy pár olyan vélemény, amely egyenesen politikai provokációt sejtett a darab megszületése körül: „Marek Bukowski *Hullaégetése* a mostanában ritkán művelt publicisztikai dráma műfajába tartozik. Valószínűleg azonban az SLD<sup>281</sup> megrendelésére íródhatott. A mű ugyanis a fasizmus rémére hívja fel a figyelmet, amely a jobboldal hatalomra kerülésével fenyeget.”<sup>282</sup> Ez a kijelentés elegendő is volt a mű körüli hatalmas médiahadjárat kirobbanásához. Az „igen lengyel” darab „igen lengyel” módra megosztotta a közönséget és kritikát: az egyik tábor a szerzőt „napjaink valóságának kiváló dokumentálása” és a „lengyel lélek pontos diagnózisa”<sup>283</sup> miatt dicsérte, mások szerint „a műben ábrázolt valóság kliéséken, sztereotípiákon s elcsépelet kijelentéseken alapul [...] leegyszerűsített, sematikus és banális”<sup>284</sup>, sőt egy helyütt még a „káros és mételyező”<sup>285</sup> jelző is elhangzott.

Amennyiben szabad egy harmadik utas véleményt képviselnem: a darab megjelenése és színházi ősbemutatója körüli – egyértelműen politikai jellegű<sup>286</sup> – felhajtás messze túlnőtt és túllőtt a *Hullaégetés* művészi színvonalán. Annyiban érthető volt a lengyelek lelkesedése, hogy 1996 körül valóban még ritkaságszámnak számítottak a szőnyeg alá söpört nemzeti fóbiákat és rögeszméket ilyen nyíltan leleplező, szókimondó darabok, ám tízegynéhány év távlatából talán megállapíthatjuk, hogy e témakörben a későbbiekben nyelvi, stilisztikai és drámaszerkezeti szempontokból is sokkal sikerültebb darabok születtek. Ennek tükrében egyetérthetünk a „Gazeta Wyborcza” recenséjével, akinek megállapítása szerint „a túl bonyolult cselekményvezetés, mesterkéltdialógusok [...] miatt nincs miért áltassuk magunkat, hogy Bukowski műve aktuális és időntúli marad. A darabot átszövő számos – ma még érthető – utalás ugyanis gyorsan

---

<sup>280</sup> Roman Pawłowski, *Polska na czarno*. „Gazeta Telewizyjna”, 2000/09/2. 8–14.

<sup>281</sup> SLD: Sojusz Lewicy Demokratycznej – baloldali, gyakran posztkommunistának aposztrofált politikai párt.

<sup>282</sup> Rafał Węgrzyniak, *Widmo faszyzmu*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/32825.html>

<sup>283</sup> Janusz R. Kowalczyk, *Bezlitosna diagnoza*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/32836.html>

<sup>284</sup> Mariusz Zinowiec, *Płaczu warte*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/32806.html>

<sup>285</sup> Temida Stankiewicz-Podhorecka, *Szkodnik 97*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/32807.html>

<sup>286</sup> A darab körüli kritikai kirohanások mindkét oldalról szinte kizárólag a lengyel antiszemitizmus témakörére korlátozódtak, figyelmen kívül hagyva a darab számos egyéb aspektusát. Maga az író egyébként mindkét táborból elhatárolódott.

aktualitását veszíti.”<sup>287</sup> E meglátást támasztja alá a tény, hogy a *Hullaégetést* három szezon után levették a színházak műsoráról, és 1999 óta nem volt lengyel színpadi megvalósítása.

## 5. A LÉLEKTAN MESTEREI

### Lidia Amejko

A kilencvenes években felbukkanó ifjabb lengyel drámaírók soraiban találunk néhány konkrét irányzathoz nem köthető kiemelkedő tehetséget is, közéjük tartozik a Grzegorz Nawrockinál 15 évvel fiatalabb, Tadeusz Słobodzianekkel egy évben született Lidia Amejko (1955) is. Amejko a mai lengyel drámairodalom egyik érdekes és különleges – mondhatni különös – színfoltja, művészete ugyanakkor meglehetősen elszigetelt jelenségnek számít. Az eredetileg reáltudományok, fizika és kémia iránt érdeklődő író nő orvosi tanulmányait félbeszakítva fordult az irodalom, azon belül is elsősorban a nyelvi és szemiotikai kérdéskörök felé. A tudományok iránti érdeklődése nagymértékben meghatározza alkotásainak jellegét is. Drámái ontológiai, világnézeti kérdéseket tárgyalnak, és jóval inkább „a régimódi kézimunkák csipkefinomságú mívességét felidéző filozófiai értekezésekre”<sup>288</sup> emlékeztetnek, mintsem a könnyedén megvalósítható színpadi művekre.

Első rádió-hangjátéka az *Amikor az értelem alszik – bekapcsol az üzenetrögzítő. A fecsegésről*<sup>289</sup> (1993) már címével is megelőlegezi s utal Amejko darabjainak központi tematikájára: a szó, a nyelv és nyelvi kifejezés kultúránkban betöltött lényegi szerepére. Az író nő egyfajta nyelvi szolipszizmus jegyében azzal a gondolattal játszik, hogy a „kultúra nem más, mint a jelentések túltengése s nem pedig funkcionálisan alkalmazott eszköz.”<sup>290</sup> A valós lét voltaképpen nem létezik a nyelv, a kultúra kategóriáin kívül – vagyis az egyetlen reális világ: az ember által megteremtett szimbólumok világa. A világ és annak összes tartalma, mint például az ember, az emberi élet, egzisztencia, lélek kizárólag akkor kelhet életre, válhat valóvá, amennyiben kimondásra kerül. A nyelv realitássá változtatja az olyan elvont vagy nehezen kifejezhető fogalmakat, amilyen például a lélek, magány, hiányérzet, vagy fáradtság. Mindez olyan, neologizmu-

---

<sup>287</sup> Magdalena Żurad, *I ty możesz zostać Żydem*. „Gazeta w Rzeszowie”, 1998/11/17, 4.

<sup>288</sup> Jacek Sieradzki, *Trudna wolność*. i. m.

<sup>289</sup> Lidia Amejko, *Gdy rozum śpi – włącza się automatyczna sekretarka. Rzecz o gadaniu*. „Dialog”, 1993/8.

<sup>290</sup> Kinga Dunin, *Amejko w krainie słów*. „Dialog”, 1997/9, 157.

soktól sem visszariadó drámai stílust eredményez, amelyben a fogalmak tárgyiasítása nyelvi szinten is igen érdekes költői megoldásokat szül Amejko műveiben. Például: az élet, mint a sors fonala, amelyre csomót lehet kötni, hiszen „az élet csomó nélkül csak egy csomó kenderkóc, amellyel a lyukas napokat kitömjük”, a magány, mint nagyon kemény, szögletes kő, vagy éppen a fogfájás, mint valakit arcul csapó berozsdásodott zsalugáter.<sup>291</sup> A cselekmény mindig a szereplők álmában, fejében zajlik, vagyis nem más, mint a hősök önnön fantáziájának terméke, ennek eredményeképp Amejko összes drámája skatulya-szerkezetű. Minden egyes eseménysor pusztán csak narráció: al-, mel-lék-, vagy inkább háttér-történet, amely a valóság egyik lehetséges változatát, kicsiny szeletét képviseli – ennél fogva mindig megkérdőjelezhető, idézőjelbe tehető.<sup>292</sup>

Amejko drámáinak visszatérő eleme a kimondott szó által kreált valóság, így például legújabb, *Nondum*<sup>293</sup> (2001) című darabjának is, melynek címszereplője egy élet és halál, lét és nemlét között – a szó szoros értelmében is – „függő” felakasztott ember, aki nevéhez híven még nem halt meg, lelke még nem szállt el belőle, valószínűleg azért, mert éretlen a halhatatlanságra. A filozófiai-teológiai eszmefuttatásokkal tűzdelt, barokkos nyelvezetű, kevés szereplős (háromszemélyes) darabban a szerző egyik szócsövén keresztül kifejti, hogy minden az isteni Igéből fakad, „a világ Isten Böbeszédűségének eredménye” és a lélek nem más, mint idézet, a Nagy Egész részlete, Isten világról szóló elbeszélésének fragmentuma, a Teremtő – az ember számára nyújtott – kölcsöne. E kölcsönt igyekszik törleszteni Nondum, lelkét fecsegéssel életben tartva vagy éppen visszanyerni próbálva. Segítségére siet Pszihopomp, akinek missziója „jó befejezést találni egy emberi élethez”. Pszihopomp, mai Hermészként a halál bekövetkezte előtt érkezik, hogy segítsen hatásos elbeszélést, történetet kreálni az ember addigi életéből. Hiszen az istenek hírnöke nevéből származó hermeneutika értelmében „életünk véletlenszerű ad-dig a pillanatig, míg el nem kezdünk róla mesélni”<sup>294</sup>, s amennyiben az élet isteni narráció, az embernek egy jól megírt és befejezett történetnek kell lennie.

Hasonló nyelvfilozófiai-ontológiai elméletek köré épül Amejko többi darabja is. *Az Úr kínszenvedése egy üvegben*<sup>295</sup> (1995) című drámában a középkori eretnek és misztikus, Uriel d’Acosta lelke isteni büntetésből egy fémrúdba költözik bele – a lélek

---

<sup>291</sup> Artur Duda, *Różnica i powtórzenie*. „Dialog”, 2001/12, 171.

<sup>292</sup> Kinga Dunin, i. m. 160.

<sup>293</sup> Lidia Amejko, *Nondum*. „Dialog”, 2001/12.

<sup>294</sup> Jacek Kopciński, *Szalona „jazda” argumentów*. „Teatr”, 2002/7–8, 15.

<sup>295</sup> Lidia Amejko, *Męka Pańska w butelce*. „Dialog”, 1995/10.

ugyanis lehet bármi: szó, idézet, ugyanakkor használati tárgy is. A rúddal a XX. századi Amszterdamban egy hajléktalan asszony keresgéli, ütögeti a szemétdombon talált holmikát, terjedelmes filozófiai eszmefuttatásokat folytatva „útitársával”. A beszéd – mint a kreáció egyfajta folyamata – itt is központi jelentőséget kap, hasonlóan, mint a *Kétfa*<sup>296</sup> (1996) című műben. Egy magát Kétfának nevező idegen megjelenik egy család otthonában és mesélni kezd a lakásban egykor élő emberek életéről, sorsáról. A felidézett személyek és emlékek valóságos alakot öltenek és – „a normális valóságon átsejlő, áttetsző képekként” – benépesítik a család otthonát.

Amejko népszerűségét Lengyelországban a *Farrago*<sup>297</sup> (1996) című darab hozta meg, amelyet a lengyel Tévészínház<sup>298</sup> is műsorára tűzött, habár a „leegyszerűsített anekdotára emlékeztető cselekmény és a lapos poénra kihegyezett végkifejlet”<sup>299</sup> miatt néhány fanyalgó kritika is megjelent a „színpadi szkeccsnek” minősített műről. A darab színész címszereplője a túlvilágon, Isten ítélszéke előtt próbál elszámolni tetteivel, azokkal is, amelyeket csupán színészként „követett el”, vagyis egykori szerepeinek jellemét és eljátszott tetteit kéri rajta számon. Amejko világában ugyanis „a szavakba – elbeszélésekbe, anekdotákba – öntött képzelet, emlékek, álmokképek az ember valódi identitását képezik. Az ember az, amit beszél.”<sup>300</sup> A valós élet és a színházi realitás: a nyelvi forma, a kimondásra került szó tehát összemosódik s egyazon valóság részeként kerül megítélésre. Az ítélet pedig: *Farrago* bűnös, hiszen „nem csupán az vétkes, aki a bűnöket elköveti, de az is, aki a tetteket megformálja, megteremti”<sup>301</sup>. Amejko szarkasztikus humorú intellektuális drámája egyben tehát a teremtés felelősségének filozófiai kérdéskörét is pedzegeti. Nem kis éllel, hiszen a színész vétkével és hibáztatásával egyben maga a Teremtő Isten is felelősségre vonódik... De *Farrago* kap még egy esélyt és visszatérhet a Földre. A darab befejésében értesülünk róla, hogy a színész Sztálin és Hitler megformálását visszautasítva egy Assisi Szent Ferenc életéről szóló darabban vállalt szerepet...

A kimondott szó, szerep, identitás és lélek egymástól el nem választható fogalmainak kölcsönhatásáról, egymásra utaltságáról s ennek morális következményeiről

---

<sup>296</sup> Lidia Amejko, *Dwadrzewko*. „Dialog”, 1996/5–6.

<sup>297</sup> Lidia Amejko, *Farrago*. „Dialog”, 1997/9.

<sup>298</sup> Tévészínház, rendező Jarosław Żamojda (1998)

<sup>299</sup> Kinga Dunin, i. m. 160.

<sup>300</sup> Uo. 159.

<sup>301</sup> Lidia Amejko, *Farrago*. i. m. 15.

szól a szerzőnő utolsó előtti drámája is, a mindeddig nyomtatásban meg nem jelenő, ámde a Tévészínház által szintén bemutatott *Átváltozás 1999*.<sup>302</sup> Franz Kafka elbeszélésének átiratában Gregor Samsa mai reinkarnációja Senso, a Rembrandt Bank egyik munkamániás alkalmazottja, akinek életében egyik reggel furcsa dolgok veszik kezdetüket. Egy árvízről tudósító rádióhír hallatán a fürdőszobában éppen fogat mosó Sensora mindenhonnan vízsugarak kezdenek ömleni, sőt belőle önmagából is. Munkahelyén a hírekből egy metánrobbanásról értesül, amelynek következtében őt magát is súlyos égési sérülésekkel szállítják kórházba. Majd földrengésről hall, és eddigi sérüléseit törések és zúzódások tetézik. A hírek kapcsán egyre több balesetet szenvedő főhősre egy neurológus kiállítja a diagnózist: Senso elveszítette belső morális érzékét, ezért halott lelkének „kötelességeit” – így mások szenvedéseit is – saját teste vállalta fel.

Lidia Amejko rövid – ugyanakkor barokkosan terjedelmes, sajátos költői-filozofikus színpadi nyelvezettel rendelkező – művei különleges és elgondolkodtató színfoltot képviselnek az ezredforduló lengyel drámairodalmának történetében. A szerzőnő szarkasztikus humorral átszótt, ironikus-metaforikus „metafizikus drámáit” számos lengyel és külföldi színház tűzte műsorára, műveit angol, német, horvát, spanyol, olasz és cseh nyelvre is lefordították.

### Jerzy Łukosz

Az 1995/1996-os évad a színház-, és filmelmélet szakon végzett Ewa Lachnit valamint a mérnök Marek Bukowskin kívül egy germanista s némettanár számára is meghozta a hírnevet. Jerzy Łukosz (1958) doktori munkáját Thomas Mann életéből írta, s a témánál maradva drámaíróként is egy a német művész élete által inspirál darabbal debütált kirobbanó sikerrel. A két év alatt három lengyelországi és több külföldi premiert is megért *Thomas Mann*<sup>303</sup> (1995) és későbbi darabjainak – a *Két tűz*<sup>304</sup> (1996), a *Királyok sírásója*<sup>305</sup> (1997), a *Visszatérés*<sup>306</sup> (1998), valamint a *Hauptmann*<sup>307</sup> (2001) – visszaköszönő témaköre a lelkiismeret és kísértés.

Łukosz első és utolsó alkotása is nagymértékben irodalmi-életrajzi ihletettséggű – a német irodalmat kiválóan ismerő szerző pontos, hiteles biográfiai és történelmi ada-

---

<sup>302</sup> Tévészínház, rendező Laco Adamik (2001).

<sup>303</sup> Jerzy Łukosz, *Tomasz Mann*. „Dialog”, 1995/11.

<sup>304</sup> Jerzy Łukosz, *Dwa ognie*. „Dialog”, 1996/9.

<sup>305</sup> Jerzy Łukosz, *Grabarz królów*. „Dialog”, 1997/8.

<sup>306</sup> Jerzy Łukosz, *Powrót*. „Twórczość”, 1998/3.

<sup>307</sup> Jerzy Łukosz, *Hauptmann*. „Twórczość”, 2001/9.

tokra támaszkodva írta meg drámáit, mindemellett sem a *Thomas Mann*, sem a *Hauptmann* nem tekinthető a szó szoros értelmében vett életrajzi műnek. Łukosz a neves irodalmi alakok sorsa kapcsán egy hazánkban is – többek között Szabó István *Mefisztó* és a *Szembesítés* című filmjeiből – jól ismert tematikát dolgoz fel, a művész és hatalom viszonyát, a művészek morális felelősségét és függőségét, valamint politika melletti elkötelezettségét boncolgatva. A kísértés a *Thomas Mann*-ban a fasizmus, a *Hauptmann*-ban a hitlerizmus és sztálinizmus képviselőivel történő lehetséges együttműködés formájában jelentkezik. A lengyel író tollát azonban legkevésbé sem a nagy irodalmi figurák autoritásának megkérdőjelezése, jóval inkább egyfajta belső biográfia, lelki átvilágítás szándéka mozgatja. A német írók életéből ismert valós események alapján Łukosz egy sereg fiktív és pszichológiai ihletettségű jelenet konstruált, amelyek megtörténhettek *volna* hőseinek életében, lejátszódhattak *volna* emlékezetükben, álmaikban.

Az olykor ironikus, néhol pedig egyenesen komikus elemekben bővelkedő *Thomas Mann* kétségkívül az utóbbi évtized egyik drámai műremeke. Igen pozitív lengyelországi recenziókat kapott, habár a hosszú, és olykor andalítóan tűnő monológok miatt színpadi megvalósítása nem mindig találkozott a látványosabb előadásokhoz szokott nézők elvárásaival. A darab magyarországi vendégszereplését például egyik hazai kritikusunk így kommentálta: „Jerzy Łukosz *Thomas Mann* című darabját a bydgoszczi színház előadását követően gondolom inkább rádió-, mint színjátéknak vélhetjük.”<sup>308</sup> A mindemellett számos elismerésben és méltatásban részesült darab a német író és felesége életének huszonnégy évét öleli át. A cselekmény 1933 tavaszán kezdődik Svájcban, ahová a házaspár Hitler hatalomra jutását követően menekült, majd 1955-ben Kaliforniában folytatódik. A pszichodráma a mindenkori művész hatalommal szembeni döntéskényszerét: a küldetéstudat, erkölcsi-intellektuális felelősség és lelkiismeret valamint a személyes gyengeségek, hiúság és naivitás közötti belső konfrontációt mutatja be érzékletes módon. „Mefisztó” szerepét Mann személyi titkárává, bizalmasává előlépett borbélyja testesíti meg, akiről kiderül, hogy nem más, mint az SS beépített embere. Feladata az író hazatérésre biztatása s bevonása a náci hatalmi gépezetbe, az államelnöki pozíciót felajánlva számára.

---

<sup>308</sup> Darvay Nagy Adrienne, *Višniec Magyarországon*, [http://www.c3.hu/~criticai\\_lapok/1999/10/991003.html](http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/10/991003.html)

Az ősbemutatóján<sup>309</sup> álló ovációkkal fogadott egyfelvonásos *Hauptmann* hasonló szituációt vázol. A háború után immár Lengyelország területéhez, így a szovjet fennhatóság alá tartozó Jagniatkówban (egykor Agnetendorf) halálát váró, beteg német Nobel-díjas író meglátogatja a szovjet hadsereg titkosszolgálatának képviselője, az irodalmilag is képzett Szokolov ezredes, hogy emlékeztesse a művészt a hitleri hatalommal történő egykori kollaborálására, és felajánlja a szovjet rezsim megbocsátását az új, kommunista rendszer melletti elkötelezettség fejében.

Łukosz utóbbi művei közül érdemes megemlíteni a *Királyok sírásója*, valamint a *Visszatérés* című monodrámákat, amelyekben a szerző – előző alkotásaihoz hasonlóan – hőseinek belső monológjaira, lelki történéseire helyezi a hangsúlyt. Wojciech Majcherek kiváló lengyel kritikus a *Királyok sírásóját* Łukosz legérdekesebb szövegei között tartja számon<sup>310</sup>. A mű egy emigráns lengyel sírásó németországi temetőben végzett, meglehetősen különös igazságszolgáltatásának elbeszélése. A lengyel vendégmunkás a világ igazságtalanságait úgy próbálja kiegyenlíteni, hogy a gazdagok és a szegények hamvait kicserélve méltóbb körülmények közé helyezi a sors által megsebzettek maradványait. Tervei között szerepel például, hogy az Ismeretlen Katona sírjába egy hajléktalan porait helyezi el. Közben filozofikus gondolatfüzérekben járja körül a halál misztériumát. A mű sajátosan groteszk stílusjegyeinek és kiváltképp többértelműségének köszönhetően figyelemreméltó. Egyfelől a hazájával és az egész világgal tusakodó főhős lelki vívódásait, másrészt egy a németek hulláit kremáló lengyel emigráns – történelmi vetületeiben is mélyebb jelentéstartalmakat sűrítő – sorskérdéseit tárja elénk lebilincselő drámai formában.

A *Visszatérés* című darabnak Łukosz többi drámájához hasonlóan nem annyira a cselekménye, mint inkább belső, álom-, és illúziószerű atmoszférája tölt be meghatározó szerepet. A tékozló fiú illetve Odüsszeusz hazatérésének legendáját feldolgozó „prózában írt drámai költemény” egy családjához húsz év elteltével visszatérő fiú belső monológja. Paweł hazaindulásának apropója édesapja váratlan hazatérése, aki ötven évvel a háború befejezése után került elő meglepetésszerűen. Szinte ugyanarra az időre tehető az apa fivérének – a nagybácsinak – halála is, akivel a fiú anyja férje eltűnése óta élt együtt. A sejtelmesség légkörével körbelengett cselekményt a szerző nem csak a földrajzi, de lélektani értelemben is messziről jött Paweł szemével láttatja, aki család-

<sup>309</sup> Jelenia Góra-i Teatr Norwida, rendező Waldemar Krzystek (premier: 2001.11.17)

<sup>310</sup> Wojciech Majcherek, *Gitlerowskij pisatiel*, Teatr, Warszawa, 2001/12, 45.

ján kívül mindenekelőtt önmagához és gyermekkorához való emocionális visszatérése kapcsán saját identitását próbálja meghatározni. A történet mélyebb értelmezési rétegeihez tartozik, hogy az író a húsvétot, a halál és újjászületés misztériumának időpontját jelölte meg a cselekmény kezdetének.

Jerzy Łukosz hangját – a kezdeti sikerek és sűrű sajtójelenlét ellenére – mintha kissé eltompította volna a 2000-ben megjelent „pornónemzedék” körüli médiahadjárat. Manapság „Łukosz nem divatos író. Színpadi műveit nem szövik át drasztikus elemek, sem könnyű humor – e reflexív–eruditív képek a nézőknél legfeljebb az eltöprengés mosolyát válják ki. Még jó, hogy e darabok visszhangra találnak!”<sup>311</sup> E tényt és Łukosz drámaírói jelenlétét azonban legjobban az bizonyítja, hogy művei a szerző debütálásának pillanatától – ha nem is sűrűn – de folyamatosan jelen vannak a lengyel színpadokon és élénk eszmecsereket váltanak ki a szakmai körökben. Művei *A macskabagoly halála és más művek*<sup>312</sup> címmel önálló drámaantológiában is napvilágot láttak a krakkói Księgarnia Akademicka gondozásában.

### **Ingmar Villqist (Jarosław Świerszcz)**

Ingmar Villqist (1960) drámaíró, művészettörténész, előadótanár, rendező megjelenéséhez a lengyel szakma nagy reményeket fűzött. „A lengyel szakma egyre több képviselője látja esélyét Villqist megjelenésében a rossz passzban lévő kortárs lengyel drámairodalom átkának megtörésére.”<sup>313</sup> Villqist ugyanis, aki a legalapvetőbb érzésekről: szerelemről, gyűlöletről, halálfélelemről ír, „megszabadíthatja a lengyel drámairodalmat attól a Witkiewicz – Gombrowicz – Mrożek által uralt groteszk-abszurd nyelvezettől, amely a XX. század lengyel színházát meghatározta. Attól a világtól, amelynek hősei nem élő személyek, hanem eszmék voltak. Drámái ellenszert jelentenek Mrożek nyelvi-logikai modelljeire, a schaefferi játsszunk színházat dramaturgiára és Rózewicz hőseinek dekonstruált világára.”<sup>314</sup> Mint ilyen, mindenképpen az új lengyel drámairodalom legegységesebb és legizgalmasabb jelenségei között tarthatjuk számon.

A varsói Szépművészeti Akadémia – Poznańban és Gdańskban drámaelméletet oktató – tanára 1999-ben *Oscar és Ruth* című drámájával debütált saját maga által alapí-

---

<sup>311</sup> Jacek Sieradzki, *Uśmiech zadumy*. „Polityka”, 2002/03/02, 44.

<sup>312</sup> Jerzy Łukosz, *Śmierć puszczyka i inne utwory*. Księgarnia Akademicka, Kraków, 2000.

<sup>313</sup> Piotr Gruszczyński, *Preparaty*. „Dialog”, 2000/11, 129.

<sup>314</sup> Roman Pawłowski: *Lemury doktora Villqista*, Wydawnictwo Sic! Warszawa, 2001.

tott szerzői színházában: a chorzówi Teatr Kriketben. *Helver éjszakája*<sup>315</sup> (1999) című alkotása a mindeddig ismeretlen művészettörténész-tanárt egyik pillanatról a másikra – és meglehetősen látványos módon – a lengyel színházi élet közkedvelt személyiségévé változtatta és nemzetközi hírnevét is megalapozta. Felfedezésének évében a szerző igen termékenynek bizonyult és *Légszomjasok*<sup>316</sup> (2000) címen hat egyfelvonásost is publikált, amelyet a szakma és közönség – a *Helver éjszakájához* hasonlóan – osztatlan rajongással fogadott. Darabjait azonnal a legrangosabb lengyel színházak tűzték műsorukra.

A felső-sziléziai Chorzów városából származó szerző nem véletlenül választott magának norvég írói álnevet. Villqist elsősorban az ibseni és strindbergi hagyományból valamint az észak-európai expresszionizmusból merítve találta meg önálló formanyelvét, ihletői többek között Ingmar Bergman, Olov Enquist és Lars von Trier. Lélektani drámái szimbolikus környezetben játszódnak, cselekményük a normális világ és – valamilyen módon gyakran eltorzult – szereplői tudattalanjának határán zajlik. Darabjai kamara-jellegűek, szereplőit legtöbbször intim helyzetekben ábrázolja, mint pl. a szerelem vagy halál pillanataiban. Legmélyebb emberi érzelmeket boncoló drámái laboratóriumi preparátumokhoz<sup>317</sup> hasonlíthatóak, amelyeket a szerző a pszichoanalitikus pontosságával és a boncorvos szenvtelenségével tár olvasói elé. „Úgy gondolom, hogy a lengyelországi színház épp egy ilyen személyiségre várt. [...] aki az érdeklődés középpontjába az embert, és annak legmélyebb, személyes problémáit állítja – írja a kiváló színházkritikus, Wojciech Majcherek, majd Villqist 2000-ben bekövetkező lengyelországi „diadalmenetét” elemezve így folytatja: „Miben ragadható meg Villqist drámaírói művészetének sikere? Abban, hogy individuális problémákkal rendelkező hősökkel ajándékozta meg a lengyel színházat. Mindemellett nem vetette alá őket egyfajta groteszk-abszurd deformációnak, nem szorította be őket semmilyen intellektuális konstrukcióba. Villqist munkásságában semmi sem utal arra, hogy a szerző Witkiewicz, Gombrowicz, Różewicz, Mrozek hazájából származik. [...] 1989 után az egész hazai drámairódomi hagyatékot anakronisztikusnak kiáltották ki, mert kollektív démonok

---

<sup>315</sup> Ingmar Villqist, *Noc Helvera*. „Dialog”, 2000/3. Magyar kiadás *Ilja próféta. Új lengyel drámák*.

<sup>316</sup> Ingmar Villqist, *Beztlenowce*. „Dialog”, 2000/11.

<sup>317</sup> Piotr Gruszczyński, i.m. 128.

másztak elő belőle: a nemzeti martirológia, politika, történelem, amikkel egyáltalán nem lehetett mit kezdeni. Villqist művészetében semmilyen lengyel kolonc nem érezhető.”<sup>318</sup>

E gondolatsorban lényegében meg is ragadható a szimbolista-abszurd irodalomtól teljes mértékben elhatárolódó Villqist „újdonsága” és hirtelen támadt sikeressége. Színháza nem a lengyel romantikus dráma, hanem a polgári színjátszás hagyományából eredeztethető, s mint ilyen, valóban kivételes írói jelenségnek számít Lengyelországban. „A XX. századi lengyel drámairodalom Mrożek, Różewicz, Gombowicz tollával fémjelzett irányzata mindenekfelett a kor tanúságtételét tűzte ki célul. Megpróbálta visszahozni a kor lelkiállapotát, megragadni a társadalmi folyamatokat, metaforizálni a veszélyeket és reményeket. [...] Évek óta folyik az irodalmi utódok utáni – egyre idegesebb és mindeddig eredménytelen – keresés. Azt már tudjuk, hogy Villqist nem lép be nagy elődeinek cipőjébe. Máshogy értelmezi írói küldetését.”<sup>319</sup> Művészi hitvallásáról maga a szerző így vall: „Amikor azt hallom, hogy kortárs lengyel dráma nem létezik, mert nem mutatja be az aktuális társadalmi és politikai valóság problémáit... Nem akarom csúnyán kifejezni magam, mert akkor precíz módon kellene körülírnom mennyire érdekelnek a mai társadalmi-politikai problémák és velejáróik – semennyire, semennyire, semennyire és még egyszer: semennyire.”<sup>320</sup>

Villqist alkotásai nem „magasröptű” kérdéseket feszegetnek és legkevésbé sem intellektualizáltak. Habár művészete némiképp Janusz Głowackiéval mutat rokonságot (történetei hasonlóképp a hétköznapi életből vett, realiztikus eseményeket dolgoznak fel), s valamilyen értelemben az „ifjú brutalisták” írásaival rokon (a tekintetben, hogy a drámáiban vázolt szituációk és „patologikus” relációk „ugyanabból a zsákból kerülnek elő, mint Sarah Kane, Marius von Mayenburg vagy Lars von Trier alkotásai”<sup>321</sup>), mégis Villqist teljesen más utakon halad tovább. A groteszk és abszurd által uralt drámairodalom mintájára nem tesz semmit „zárójelbe” (Głowacki), és nem érdeklik a drasztikus megoldások, a brutalitás sem (Nawrocki, „ifjú brutalisták”). Drámáinak legnagyobb feszültségét a kimondatlan gondolatok és visszafojtott emóciók adják.

Villqistet elsősorban hőseinek lelki és érzelmi élete érdekli. Az író megfosztja műveit a tér- és idő valóságától és a lélek valamint képzelet fantázia világába helyezi át

---

<sup>318</sup> Wojciech Majcherek, *Nie wierzę w Ellmit*. „Teatr”, 2001/4, 34.

<sup>319</sup> Jacek Sieradzki, *Życie beztlenowców*. „Polityka”, 2001/07/27, 54.

<sup>320</sup> Ingmar Villqist, *Rozmowa o Ellmit*. „Didaskalia”, 2000/12, 33.

<sup>321</sup> Piotr Gruszczyński, i. m. 134.

őket. A nagy történelmi-, társadalmi jelképrendszerektől és allegóriáktól távol álló, személyes sorsokat élénk táró kamaradarabjai leggyakrabban egy, két, három, legfeljebb négy személyesek. Az író legfőbb stiláris eszköze a mesterien vezetett dialógus-építés: a realiztikus és tömör párbeszédnek lényegretörőek és többsíkúak; ugyanazok a megszólalások a hősök múltjára és jelenére egyaránt vonatkoznak. Villqist félszavakból álló ténymegállapításokkal vázolja fel a szereplők karakterét. De nem csupán a dialógusok, a művek szerkezete is igen aszkétikus; a szerző kedvelt dramaturgiai módszere az elhallgatás, számos helyen eltávolítja drámáiból a cselekmény kulminációs pontjait (*Fantom*<sup>322</sup>, 2000), vagy éppen a feszültség tetőfokán fejezi be műveit. (*Légszomjasok*, 2000) Épp ezért a darabokat a titokzatosság légköre hatja át. A szereplők életében nem tisztázott kérdések és rejtélyes epizódok bukkannak fel, amelyre az olvasó sosem kap egyértelmű magyarázatot: Villqist szándékosan elvarratlanul hagyja e cselekményszálakat, még jobban fokozva drámáinak amúgy is talányos atmoszféráját.

Villqist toxikus viszonyokban élő hősei legtöbbször olyan szereplő-párok, akik érzelmi függésükből és szeretethiányukból eredően nem képesek szabadulni az önmaguk által gerjesztett, kölcsönös sakkban-tartás és emocionális kiszolgáltatottság állapotából. Az ibseni és strindbergi drámákkal ellentétben tehát nem a társadalmi normák vagy elvárások azok, amelyekkel meg kell küzdeniük: beteges kapcsolataikban mintha saját maguk (múltjuk, sérelmeik, félelmeik, lelkiismeret-furdalásaik) elől menekülve keresnének oltalmat – természetyszerűen reménytelenül. Múltbéli traumák nyomait viselik. Legtöbbször elfojtott büntudattól szenvednek, mint Karla, akit apja gyermekkorában szexuálisan molesztált (*Cynkweiss*<sup>323</sup>, 2000), vagy névrokona, aki férje szerelmének visszaszerzésében bízva egykor megszabadult fogyatékos leánygyermekétől (*Helver éjszakája*). Ide sorolható a *Zsírkočka kandírozott gyümölcsel*<sup>324</sup> (1993) főhősnője is, aki férje és gyermekei mellett lesbikus kapcsolatot tart fenn nála idősebb barátnőjével, vagy a *Légszomjasok* homoszexuális párja, akinek kapcsolatát egyikőjük le nem zárt múltjának kísértetei árnyékolják be. Mivel az említett művek egyben Villqist legjobb darabjaiként vonultak be a köztudatba, érdemes kissé részletesebb leírásukat ismertetni.

---

<sup>322</sup> Ingmar Villqist, *Fantom*. „Dialog”, 2000/11.

<sup>323</sup> Ingmar Villqist, *Cynkweiss*. In: Ingmar Villqist, *Noc Helvera, Beztenowce*. Wydawnictwo Sic!, Warszawa, 2001.

<sup>324</sup> Ingmar Villqist, *Kostka smalcu z bakaliami*. „Dialog”, 2000/11.

Az ezredvég lengyel drámairodalmának legnagyobb felfedezésének számító *Helver éjszakája*<sup>325</sup> a harmincas években, egy fasiszták által uralt kisvárosban játszódik. Karla egyedül neveli Helvert, a szellemileg fogyatékos fiatal férfit. Kapcsolatuk nem mondható felhőtlennek: Helver lassan ráébred, hogy nem csupán gondozottja, de férje is szeretne lenni Karlának, aki viszont saját lelkiismereti adósságát törleszti az adoptált fiatalember nevelésével, egykor ugyanis sorsára hagyta saját fogyatékos leányát, hogy férje szerelmét visszaszerezze. Gondoskodása idővel valódi szeretetté alakul át, habár sokszor nehezen viseli a férfi fogyatékoságából adódó agresszív viselkedését. Helvert lenyűgözi a városban tomboló hadsereg és hazahozza az utcai demonstrációk légkörét. Karla tudatában van, hogy Helver hamarosan maga is annak az örületnek az áldozatául esik, ami az utcán zajlik, és ki akarja menekíteni a férfit a városból. Amikor a fasiszták betörnek a házukba, Helver és Karla lakása kelepcének bizonyul. A nő nem akarja, hogy Helverrel a fasiszták végezzenek, így saját maga „altatja el” a férfit, színes, gyermekjártékra emlékeztető tabletták segítségével.

A hat egyfelvonásost tartalmazó *Légszomjasok* című darabjában két homosze-  
xuális férfi közösen nevel egy adoptált csecsemőt. Egyikőjük az anya szerepét tölti be, vagyis a háztartással és a gyermekkel törődik, és ez jelenti számára az egyetlen menekedést a társadalmi számkivetettség elől. A másiknak egykor normális családja volt, amely „mindig akar tőle valamit”, állandó lelkiismeret furdalásokat okozva a férfinak. Egyik este családjára hivatkozva a férfi elmegy hazulról. Egy – valószínűleg – mással eltöltött éjszaka után csak reggel tér vissza otthonába, ahol előző házasságából származó tizenhat éves lánya várja. A *Zsírkočka kandírozott gyümölcsrel* szintén egy toxikus viszony – ezúttal két nő – szerelmébe enged bepillantást. A fiatalabb lelkileg és – testi fogyatékosága miatt – fizikailag az idősebb nőnek van kiszolgáltatva, aki viszont különféle lelki (és valószínűleg fizikai) terrort alkalmazva bántalmazza partnernőjét. Ám az érzelmi zsarolás a fiatalabbtól sem áll távol: férjéhez és gyermekeihez távozva minduntalan megalázó várakozásra kárkoztatja idősebb barátnőjét. A *Cynkweiss* fiatal menyasszonya esküvője napján kikéri apját a börtönből, aki éppen büntetését tölti leányának gyermekkori szexuális zaklatása miatt. Ám a lány célja nem csupán az atyai áldás elnyerése, hanem az idősebb férfi megalázása és „megbüntetése” múltbéli vétkéért. A *Fantom* házaspárja olyannyira beleéli magát képzeletbeli gyermekük nevelésébe, hogy psi-

---

<sup>325</sup> Ingmar Villqist, *Noc Helvera*. „Dialog”, 2000/3.

chiáter segítségével kell megszabadulnia a kitalált utódtól. A *Cím nélkül*<sup>326</sup> (2000) halálosan beteg AIDS-es fiú végső búcsúját mutatja be szüleitől, a *Kísértetek*<sup>327</sup> (1998) pedig egy esküvőre készülő pár – jövőbeli közös életük minőségét prognosztizáló – szóváltására fókuszál.

Ingmar Villqist látványos tündöklése azonban nem tartott sokáig: a szerző üstökösként felbukkanó szerencsecsillaga, amilyen váratlanul megjelent, olyan hirtelen le-tűnni látszott – gyakorlatilag két színházi szezonra korlátozódott. Ennek megfelelően eddigi életműve is meglehetősen egyszerű módon két részre osztható. Az író 2000-ben vagy korábban íródott drámáira, és az azt követő időszakban publikált alkotásaira. A *Helver éjszakájának* kirobbanó sikerét követő, 2001-ben kiadott és színpadra állított darabjai, *Entartete Kunst*<sup>328</sup> (2001), *Preparátumok* (2001), *Helmutka* (2002), *Ellmit város ügye*<sup>329</sup> (2003) már megosztották mind a nézőket, mind a lengyel színházi szakmát, és a szerzőt minden irányból egyre több támadás érte. Íme egy a – Villqist újabb darabjainak közhelyszerűségét bíráló – kritikai meglátások közül: „A szöveg egyik pillanatban magával ragadott, kis idő múlva viszont elkedvetlenített banalításával, kidolgozottsága egyszer borzongást okozott, máskor visszataszított túlzott, erőltetett konkrétságával.”<sup>330</sup> A „Gazeta Wyborcza” másik kritikusa így kommentálja Villqist – saját rendezésében színpadra állított – legújabb művének, a *Preparátumok*nak bemutatóját<sup>331</sup>: „Szombat este ültem a Teatr Wybrzeże premierjén és nem hittem a saját szememnek: ezt az előadást valóban az utóbbi évek legérdekesebb lengyel szerzője hozta létre?”<sup>332</sup> Egyre többen kezdték megkérdőjelezni Villqist eddigi sikerének létjogosultságát is: „A «svéd» lengyel kirobbanó népszerűségének több oka van. Ebből az egyik legfontosabb, hogy a lengyel drámairodalom állapota meglehetősen gyatra, s ezt még a dráma-művészeti piacunkon időről-időre fellobbanó színházi tűzijáték sem képes kompenzálni. [...] S talán mert a lengyel kultúra épp e pillanatban nem tud túlságosan érdekes dolgokkal előrukkolni, ezért kell az íróknak nevüket Villqistre változtatni és olyan drámá-

---

<sup>326</sup> Ingmar Villqist, *Bez tytułu*. In: Ingmar Villqist, *Noc Helvera, Beztlenowce*. i. m.

<sup>327</sup> Ingmar Villqist, *Lemury*. „Dialog”, 2000/11.

<sup>328</sup> Ingmar Villqist, *Entartete Kunst*. „Dialog”, Warszawa, 2001/5–6.

<sup>329</sup> Ingmar Villqist, *Sprawa miasta Ellmit. Słowo/obraz terytoria*. Gdańsk, 2003.

<sup>330</sup> Ewa Obrębowska-Piasecka, *Szóstka za odwagę*. „Gazeta Wyborcza”, 2001/06/26, 8.

<sup>331</sup> Gdański Teatr Wybrzeże, rendező Ingmar Villqist (premier: 2001. 12. 15).

<sup>332</sup> Krzysztof Górski, *Pocałunek bękart*. „Gazeta Wyborcza” (Trójmiasto, Gdańsk), 2001/12/17,

kat irogatni, amelyek csupán naiv kópiái a nagy skandináv alkotásoknak.”<sup>333</sup> 2001 őszén a „Dialog” is terjedelmes esszében elemzi Villqist „gyanúsán hirtelen” jött sikerét és annak háttereit. A cikk írója Villqist „berobbanását” elsősorban Roman Pawłowski, a „Gazeta Wyborcza” – „saját közvélemény-formáló szerepét kidomborítani kívánó” – ifjú színházkritikusának médiahadjárataival magyarázza. Tény, hogy a mindaddig teljeséggel ismeretlen Villqist személyére valóban Pawłowski hívta fel a figyelmet, akinek magasztaló cikkeiből némi elfogultság is érezhető a *Helver éjszakája* szerzője iránt. Łukasz Drewniak további – Villqist („határozott profitok” reményében történő és tudatos) piedesztálra emelésének „számító” jellegét „bizonyító” – fejtegetése azonban inkább sajátos irodalmi „összeesküvés-elméletre” emlékeztet, mintsem objektív ténymegállapításokra szorítkozik. Abban viszont sajnos igazat kell adnunk a „Dialog” cikkírójának, hogy „egy bizonyos pillanatban az író stratégiája önmaga ellen fordult.”<sup>334</sup> A *Légszomjasok* című drámát követően ugyanis furcsa evolúció vette kezdetét a szerző drámáiban. A néhány hősrre írott kamaradarabokat sokszereplős művek, a személyes, intim kis témaköröket (lelki traumák, félelmek), nagy problémák (erőszak, rasszizmus, stb.) váltották fel. Az egyéni, individuális hősök helyett a kollektivitás került a középpontba. A groteszk és nonszensz elemek lassan háttérbe szorították a realista motívumokat, Villqist szerzői utasításai igen terjedelmesekké, stílusa pedig egyre melodramatikussá vált. „Sebtében megírt, szerkezetében elhibázott, selejtes műveiben (*Entartete Kunst*, *Preparátumok*, *Helmutka*, *Ellmit város ügye*) Villqist a realizmus, szimbolizmus és abszurd között csapong. A Biblia nyelvezetét keveri az életmódmagazinok szakterminológiájával, költői megszólalásokat vegyíti köznyelvi fordulatokkal.”<sup>335</sup>

Tény, hogy a *Helver éjszakája* szerzőjének legújabb darabjai művészileg jóval kevésbé kiforrottak, mint 2000-ben publikált művei. S az is igaz, hogy az első (és egyetlen) kirobbanóan sikeres színházi évadot követően pillanatnyilag „a színházak érdeklődése Villqist darabjai iránt egyik napról a másikra megszűnt. A két szezon csillaga elhalványodott, Villqist unalmassá vált a média számára, mint egy elromlott játékszer.”<sup>336</sup> A lengyel szerző látványos sikeréhez – ahogy csillagának letűnéséhez is – jókora mértékben maga a sajtó járult hozzá. Divatos szófordulattal élve, az író bizonyos értelemben

---

<sup>333</sup> Tomasz Mościcki, *Koronowanie niemowląt*. <http://www.wprost.pl/ar/9170/Koronowanie-niemowlat/?I=949>

<sup>334</sup> Łukasz Drewniak, *Pudło bez dna*, Dialog, Warszawa, 2003/9, 138.

<sup>335</sup> Uo.

<sup>336</sup> Uo. 140.

a média áldozatává vált – napjaink számos médiasztárjának hasonlóan. A „Dialog” Villqistet „leleplező” kritikusa maga a is belátja: „Ahogy eddig a lengyel színház meggyógyítójának neveztük, most elszántan támadjuk. Van egy ilyen mondás: a mór megtette kötelességét. A mór mehet.”<sup>337</sup>

Mindez azonban nem kérdőjelez(het)i meg Jarosław Świerszcz az ezredforduló lengyel drámairodalmában betöltött – legkevésbé sem elhanyagolható – szerepét. Villqist „mór kötelessége” az volt, hogy egy sereg jól felépített és „emocionálisan pokolian sűrített”<sup>338</sup> darabot írjon meg, amelyek nem napjaink aktuális társadalmi-politikai valóságát ábrázolták szatirikus vagy metaforikus módon, és nem is törekedtek Wyspiański *Menyegző*-jéhez hasonlítható történelmi szintézisre, „csak” érzelmeket és intim pillanatokat rögzítettek, s mindemellett – kis szereposztásuknál és szerény díszletüknél fogva – költségkímélő produkciókat jelentettek az új drámákért kapva-kapó lengyel színházak számára. Még legszigorúbb kritikusai is egyetértenek abban, hogy „Villqist valóban új minőséget hozott a lengyel színházi életbe.”<sup>339</sup> A lengyel színjátszásnak nagy szüksége volt Jarosław Świerszcz által megteremtett új, kissé egzotikusnak ható világra, hiszen „a hosszú évtizedes metaforizált valóságábrázolás után a mai narrációs technikák úgy fordulnak az egyszerű, hétköznapi történet-elbeszéléshez, mint tiszta forráshoz. Ami pedig ezt a fajta történet-elbeszélést (vagyis a hús-vér emberábrázolást) illeti, Villqistnek napjainkban nincsen konkurenciája.”<sup>340</sup>

---

<sup>337</sup> Uo.

<sup>338</sup> Uo. 137.

<sup>339</sup> Uo.

<sup>340</sup> Jacek Sieradzki, i. m.

## VI. 2000 UTÁN. AZ ÚJ ÉVEZRED KIHÍVÁSAI ÉS ÚTKERESÉSEI

### 1. AKTUÁLIS FÓRUMOK

A lengyel drámairodalom évezredfordulón jelentkező jelentős átalakulásait egyfelől a kilencvenes évek közepétől feltűnő friss írói tendenciák előlegezték meg, másfelől maguk a színházi élet szereplői (rendezők, színházigazgatók, sőt nemegyszer a kulturális diplomácia képviselői) is elősegítették, különböző új fórumokon helyet adva, és a gyakorlati megvalósíthatás lehetőségét nyújtva a kortárs lengyel dráma legzsengőbb törekvéseinek.

Az előző fejezetben ismertetett Kortárs Lengyel Darab Bemutatására kiírt Verseny 1994 óta kiválóan tükrözi a lengyel drámairodalomban évről-évre bekövetkezett változásokat, így az 1995–2000 közötti, s az ezredfordulón megjelenő legfontosabb tendenciákat, átalakulásokat, fordulópontokat. A 2000 előtt megrendezett megmérettetés legnépszerűbb drámaírói közé kétségkívül az előző fejezetben tárgyalt hat szerző – Nawrocki, Koterski, Lachnit, Amejko, Łukosz és Villqist – tartozott, habár 1996-ban a kortárs lengyel darabok így is csupán 8 %-át tették ki a premiereknek. A 2000/2001 évadban azonban látványos változásra lett figyelmes a lengyel színházi szakma. Egyre több ismeretlen és igen fiatal szerző neve jelent meg a színházi bemutatók plakátjain. „Hogy változnak az idők. Pár szezonnal korábban még panaszkodtunk, hogy a színházak úgy fordulnak a kortárs dráma felé, mint kutya a sünhöz. Úgy tűnt, hogy a drámaírás a kihalófélben lévő szakmák listájára kerül Lengyelországban. A színházakat pedig az a veszély fenyegette, mint az operákat, amelyek ugyanazon klasszikusok ugyanazon műveit játsszák körbe-körbe. Erre váratlanul visszajára fordult minden. Kedvező konjunktúra jelent meg a hazai és külföldi kortárs dramaturgia számára. És az új szövegek iránti érdeklődés nem csökken.”<sup>341</sup> – írta 2003-ban Wojciech Majcherek, aki hosszú évek óta a verseny aktív résztvevője és elbírálója. Tanulmányában a fiatal drámaírók „nagy boomját” többek között azzal indokolta, hogy 2000 körül egyre több olyan fórum jelent meg Lengyelországban, amely teret nyitott s lehetőséget nyújtott az ifjú, ismeretlen alkotók előtt a bemutatkozásra, továbbá alkalmat adott arra, hogy szövegeiket a színpadon is vizionálhassák. A krakkói Lengyel Drámaművészeti Központ működésének 2000-ben történő befejezése óta – s talán némiképp annak hiánypótló folytatásaként

---

<sup>341</sup> Wojciech Majcherek, *Idzie nowe? „Teatr”*, 2003/6, 9.

egész pontosan é v e n t e jöttek létre az újabbnál újabb drámaírói műhelyek, versenye-  
k, fesztiválok, amelyek a kortárs lengyel dráma színpadi jelenlétét elősegítve  
a legifjabb nemzedék szárnypróbálgatásait támogatták. A teljesség igénye nélkül az  
alábbi legfontosabb fórumokat kell kiemelnünk megalakulásuk időrendi sorrendjében.

A krakkói központ működésének felfüggesztésével szinte egy időben, 2000-ben  
a poznańi Teatr Polski hasonló fórumot hívott életre Kortárs Drámaművészeti Központ  
néven, amely nem csupán nevében emlékeztetett, de célkitűzéseiben is jórészt meg-  
egyezett elődje tevékenységével. Rövid élete alatt a fórum drámaírói workshopoknak,  
kortárs színpadi felolvasóesteknek adott helyet s egy *Kortárs Drámaművészet* című so-  
rizat kiadását kezdeményezte, amelyben a legújabb lengyel és külföldi drámák kerültek  
publikálásra.

A tiszavirág-életű poznańi kezdeményezés után 2001-ben egy máig működő  
fesztivál vette kezdetét a sziléziai Zabrze városában. „Az ábrázolt valóság” Kortárs  
Dráma Fesztivál<sup>342</sup> egy 35.000.- PLN<sup>343</sup> összdíjazású verseny keretében az 1989 után  
írott külföldi és lengyel drámák színpadi megvalósításainak ad otthont évről-évre.

Egy évvel később szintén Sziléziában jött létre az „Eurodráma” Kortárs Dráma  
Fórum<sup>344</sup>, amelynek szellemi atyja Paweł Miśkiewicz fiatal rendező, a wrocławiai Teatr  
Polski akkori művészeti igazgatója volt. A tervek szerint két évente megrendezésre kerü-  
lő fesztivál ugyan csak két edíciót ért meg (2002, 2004), ám – nagyszabású promóciós  
kampányának köszönhetően is – azonnal bekerült a színházi világ fő áramvonalába,  
jelentős módon beírva magát a lengyelországi kortárs drámaművészeti fórumok történe-  
tébe. A drámaíró és rendező közötti szoros együttműködést népszerűsítő Eurodráma  
elsősorban a dráma és annak gyakorlati megvalósulása: a színpad közötti elválaszthatat-  
lan és egymást feltételező kapcsolatra kívánta felhívni a figyelmet. A szervezők legfőbb  
célja a színpadi mű születésének és utóéletének nyomon követése volt. Külföldi – fő-  
ként német – drámaírók tapasztalatait hasznosítva és technikáit bemutatva változatos és  
termékeny workshopok, találkozók keretében kísérték figyelemmel a legfrissebb kortárs  
darabok pályafutását: a szöveg elkészülése és s z í n p a d i olvasása (a színpadra írás)  
pillanatától, műhely-előadások szervezésén keresztül, egészen a kész, élő produkciók

---

<sup>342</sup> Festiwal Dramaturgii Współczesnej „Rzeczywistość przedstawiona”, Zabrze, Teatr Nowy.  
<http://www.teatrnowy.art.pl>

<sup>343</sup> Akkori árfolyamon kb. 2 millió Ft.

<sup>344</sup> „EuroDrama” Wrocławskie Forum Dramaturgii Współczesnej, Wrocław, Teatr Polski,  
[http://www.teatry.art.pl!/wydarzenia/forumdw\\_eurodrama/index1.htm](http://www.teatry.art.pl!/wydarzenia/forumdw_eurodrama/index1.htm)

színpadra állításáig. A főként debütáló művészeket pártoló fórum számos ifjú és tapasztalt német, valamint lengyel drámaíró, rendezőt látott vendégül (pl. Gesine Danckwart, Armin Petras továbbá Tankred Dorst s Tadeusz Rózewicz személyében). A lengyel kollégákkal való konfrontálódás keretében élénk tapasztalatcseréknek, s több tucat ősbemutatónak (pl. Dea Loher műveinek) adott otthont.

Az utóbbi évek kortárs lengyel drámairodalmat népszerűsítő talán legjelentősebb kezdeményezése a Tadeusz Słobodzianek által 2003-ben Varsóban megalakított Dráma Laboratórium<sup>345</sup>. A Laboratórium kezdetben a varsói Nemzeti Színház mellett, 2005-től a színpadi tapasztalatokban is jártas művész és kiváló szakember elnöklétével létrejövő Színpadi Szerzők Társasága Egyesülete (Stowarzyszenie TAT) segítségével működik. Ez a fórum a középkorú és legifjabb alkotókat tömöríti, köztük az ezredforduló olyan legnépszerűbbnek számító íróit, mint például Joanna Owsianko, Maria Spiss, Magdalena Fertacz, Danuta Łukasińska, Marek Modzelewski, Robert Bolesto, Tomasz Man, Paweł Jurek vagy Tomasz Kaczmarek.

A Laboratórium, saját honlapján is szereplő legfontosabb célkitűzéseinek egyike, hogy „a fiatal drámaírók, rendezők és színészek számára a színház eszközeivel biztosítson önkifejezési lehetőséget, és [...] a kortárs drámairodalmat a kommercializáció és az «elbarmuló» társadalom ellenszereként kezelje.” A fenti megfogalmazásból is kivilágló radikalizmusáról ismert Słobodzianek egy, a nyugati tapasztalatok által bizonyítottan „hatékony gyógyírt” kívánt kifejleszteni Laboratóriumában a gyermekbetegségekben szenvedő fiatal lengyel drámairodalom orvoslására. A tiszavirág-életű krakkói és wrocławwi műhelyek példáján okulva egy szisztematikus és hosszú távú elképzelést ültetett életbe. A Mester / Doktor – a „színpadra írás” gyakorlatán belül saját maga által is sokszor praktizált – kísérleti módszere három fázisból áll. A heti gyakorisággal megrendezett workshopok keretében „szerzői olvasásokat” szervez ifjú drámaírók és rendezők részvételével, amelyek alkalmával az új szövegek elméleti (dramaturgiai, tematikai és stilisztikai) valamint gyakorlati (színpadi) „életképességét” vizsgálják kritikus szemmel. A műhelymunka folyamán korrigált szövegeket a következő, „rendezői olvasások” szakaszában már rendezői instrukciókkal, színészek előadásában adják elő, amit szintén termékeny vita követ. Az utolsó stádiumban a szerző és rendező közös együttműködésben a színpadon dolgozik tovább, mely csapatmunka eredményeképp a többször átdol-

---

<sup>345</sup> Laboratorium Dramatu, Warszawa, <http://www.tat.pl>

gozott szöveg professzionális színészek közvetítésével kerül bemutatásra a varsói színházak egyikében. „E kísérleti módszernek köszönhetően hidat építünk drámaíró, rendező és színész között. A színpadi olvasások során kialakult közös viták, szövegelemzések, interpretációk és javítások eredményeképp a megszülető előadást mindenki saját gyermekeként, ezért a megfelelő súllyal kezeli.” – írja Słobodzianek és módszerének eredményességét nehéz kétségbe vonni.

A Dráma Laboratórium eddigi négyéves működése során több mint 29 workshopot szervezett, melyek keretében 85 szöveget „szerzői” és 31 drámát „rendezői olvasások” alkalmával elemezték, mintegy 35 rendező, 50 drámaíró s 220 színész részvételével. A közös munka eredményeképp 22 friss lengyel darab jutott el különböző lengyelországi színpadokra, közülük néhány (pl. Marek Modzelewski, Tomasz Man és Robert Bolesto művei) olyan rangos színházak repertoárjába is bekerült, mint például a varsói Nemzeti Színház vagy Teatr Powszechny. A Laboratórium honlapja a mai lengyel drámairódalom egyik legjelentősebb adatbázisát – 101 szerző 575 színpadi művét – tartalmazza. A rendszeresen megrendezett „A dialógus művészete” („Sztuka Dialogu”) és „Dráma Laboratórium Szemle” („Przegląd Laboratorium Dramatu”) címet viselő nyílt napok keretében az egyesület az érdeklődők számára is betekintést nyújt jelentős tevékenységébe és műhelymunkájába.

Az utóbbi évek fontos szakmai kezdeményezései között meg kell említenünk a 2004-ben Krakkóban létrehozott Baz@rt Intermediális Színházi Fórumot,<sup>346</sup> valamint a 2005 óta a közép-kelet lengyelországi Radomban megrendezésre kerülő „Merész Radom” Új Dráma Fesztivált.<sup>347</sup> A szintén Paweł Miśkiewicz nevéhez fűződő Baz@rt célkitűzése az intermedialitás volt, vagyis a színházművészet s mai drámairódalom különféle más ágakkal, különösképp az internettel s egyéb médiumokkal történő kiegészítése, összeállítása, konfrontációja – a színházról vallott sematikus, hierarchikus elképzeléseket felbomlasztandó. A rendezvény csak két évadot élt meg, a „Merész Radom” azonban a mai kortárs lengyel drámairódalom napjainkig aktív fóruma, amely a legifjabb szerzők új darabjainak nyújt bemutatkozási lehetőséget.

---

<sup>346</sup> Intermedialne Forum Teatru Baz@rt, Kraków, Stary Teatr, <http://www.stary.pl/baz@rt>

<sup>347</sup> Festiwal Nowej Dramaturgii „Radom odważny”, Radom, Teatr Powszechny. <http://www.teatr.radom.pl/radomodwazny.htm>

2000 óta tehát mondhatni évi sűrűséggel alakulnak különböző lengyelországi fesztiválok, fórumok, honlapok<sup>348</sup> amelyek szakmai közösségformáló erejüknel fogva felbecsülhetetlen és lényegi szerepet töltenek be a kortárs lengyel dráma átalakulási és fejlődési folyamatában. Ha csupán – a mellékelt példa alapján – minden második vállalkozás az, amely tartósnak mondható, így is óriási eredménynek számít napjaink dráma-irodalmának népszerűsítésében, és „táptalajának” művelésében.

## 2. SZÍNHÁZI ŐRSÉGVÁLTÁS. „TEHETSÉGESEBB FIATALABBAK”

Az említett színházi és drámaművészeti fórumok megjelenésén kívül még egy nagy horderejű jelenség hozzájárult az ezredvéggel kialakuló „drámai újhullám” kialakulásához. A kilencvenes évek közepétől a lengyel színházi életben élre tört egy fiatal rendező-nemzedék, akik a hagyományos, „unalmasnak és kiégettnek” minősített konvencionális lengyel színjátszás ellenében egy merőben más alaphangot ütöttek meg, és a „régis mesterektől” teljesen eltérő esztétikát képviselve szólították meg a közönséget. A Krzysztof Warlikowski (1962), Grzegorz Jarzyna (1968), Zbigniew Brzoza (1957), Piotr Cieplak (1960), Anna Augustynowicz (1959) által képviselt harminc-negyvenévesek generációját Piotr Gruszczyński (1965) már említett, nagy viharokat kavarázó cikkében<sup>349</sup> „Tehetségesebb Fiatalabbak” jelzővel látta el, egy máig tartó, termékeny, kreatív és inspiráló polémia-sorozatot elindítva a lengyel színházi berkekben. *Apagyilkosok*<sup>350</sup> című könyvében a kritikus részletesebben elemzi e lengyel színházművészetben megjelenő legfrissebb tendenciákat. Egy olyan új korosztály megjelenéséről tudósít, amely 1989 után – főként a nyugat-európai „brutalisták” repertoárjára támaszkodva – „eretneknek” minősített „megbotránkoztató” klasszikus adaptációkkal az eddigi lengyel színházi *ethoszt* alapjaiban megrengető, és attól minden tekintetben különböző színházi nyelvezettel tört be a lengyel színpadokra. A „Tehetségesebb Fiatalabbak” reprezentánsai más és más eltérő stílusokat képviselnek, mégis összeköti őket a tény, hogy Krystian Lupa (1943) tanítványaiként mindnyájan az utóbbi évtized e legmeghatározóbb színházi mesterének s legjelentősebb individuumának műhelyéből kerültek ki.

---

<sup>348</sup> A honlapok leírását bővebben lásd: <http://e-teatr.pl/pl/festiwale/lista.html>

<sup>349</sup> Piotr Gruszczyński, *Młodzi, z dolniejsi*.

<sup>350</sup> Piotr Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodzi, z dolniejsi w teatrze polskim*. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, 2003.

A lengyel színházművészetben lezajlott, és napjainkig tartó stafétaváltás felet-  
több érdekes, nagy figyelmet és önálló tanulmányt érdemlő tendenciáit ehelyütt nem áll  
módunkban részletesebben elemezni. Mindenképp fontos azonban hangsúlyoznunk  
a mai lengyel drámairodalomra kifejtett befolyását, megtermékenyítő hatását. A fiatal  
rendezők korosztályával és az új színházi stilsztika megjelenésével ugyanis még nyo-  
matékosabban jelentkezett az igény az olyan friss hazai drámák iránt, amelyek méltó  
módon felzárkóznának az új valóságot kortárs eszközökkel megragadó, gyökeresen át-  
alakult színházi formanyelv mellé. Gruszczyński úgy látja, hogy „sajnos, az új lengyel  
színház megszületése nem párosult az új hazai drámairodalom kialakulásával.”<sup>351</sup> Lás-  
suk, igaza van-e.

### 3. FRISS LENGYEL DRÁMA – ANTOLOGIÁK ÉS A LEGIFJABB ALKOTÓK. „PORNÓNEMZEDÉK”.

„Az utóbbi években oly gyakran panaszkodtak lengyel színházi berkekben a ha-  
zai modern drámairodalom krízisére, hogy amikor 2000 körül új, értékes lengyel dara-  
bok egész sora tűnt fel, sok kritikus és művész észre sem vette azokat. Pedig vannak.  
Nyugtalanítóak és gondolkodásra készítenek.”<sup>352</sup> – írta Roman Pawłowski (1965) kriti-  
kus, a szerkesztésében megjelent *Pornónemzedék* című új drámaantológia tanulmány-  
ként is jelentős előszavában. A kötet ugyanabban az évben (2003) látott napvilágot,  
amikor nemzedék- és kritikustársának *Apagyilkosok* című könyve, és hasonlóképpen  
felbolygatta – ha nem jobban – a lengyel színházi élet állóvizét. A *Pornónemzedék* óriá-  
si hatását bizonyítja, hogy több mint ötezer példányban kelt el, és egy éven belül újra  
kellett nyomtatni. A hetvenes évek óta most először kiadott lengyelországi dráma válo-  
gatás komoly szakmai vitalavinákat indított a legújabb lengyel drámáról, amelynek létét  
mindeddig sokan megkérdőjelezték. A kötet élesen megosztotta a kritikát és befogadó-  
kat: egyesek nagyra értékelték a kezdeményezést és az antológia tartalmát, mások teljes  
egészeben elutasították, elsősorban a benne megjelenő valóságábrázolást és annak for-  
mai megoldásait.

A *Pornónemzedék* körül kialakult szakmai eszmecserek és szóváltások beírták  
magukat az eddigi normákkal szemben fellépő új művészetről folytatott szélesebb körű

---

<sup>351</sup> Uo. 12.

<sup>352</sup> *Pokolenie porno*. Szerk. Roman Pawłowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, 2003. Az  
előszóbból származó egyes részeket Nánay Fanni fordításából (Roman Pawłowski: *Pornó nemzedék és  
más ízléstelen színpadi művek*. „Világszínház”, 2004/1–2), a magyar verzióból kimaradt részeket saját  
fordításomban idézem.

megmozdulás-sorozatba, amelyet az előző részben tárgyalt fiatal színházi rendezők egy csoportja váltott ki színpadi adaptációival az ezredév elején. A kötethez társuló média-hadjárat kapcsán valódi kampány indult Lengyelországban a kortárs hazai drámairodalom mellett vagy éppen ellen, amelynek vitathatatlan eredménye, hogy egyre több fiatal szerző művét kezdték el játszani a színházak. Az új hullám drámatermésének minőségét kétségbe lehet vonni ugyan, de egyértelműen pozitív következményként kell elkönyvelnünk a tényt, hogy a kortárs lengyel dráma újra a figyelem középpontjába került.

Természetesen a kötetet megelőző 2000–2003 közötti időszakban is születtek új művek és felbukkantak tehetséges ifjú drámaírók. Mivel a *Pornónemzedék* esetében egy olyan, az egész időszak legfontosabb tendenciáit tükröző reprezentatív válogatásról beszélhetünk, melyben többek között e fiatal (s gyakran kiforratlan) szerzők is szerepelnek, így elsősorban az antológiára s annak második kötetére szeretnék kitérni, az egyes szerzőportrék részletesebb elemzése nélkül.

#### 4. SZERZŐK

Amint Pawłowski is jelzi, az antológia *nem* a 2000 körül megjelent *legjobb* lengyel drámák gyűjteménye. A szerkesztő nem irodalmi gyöngyszemeket és jól szerkesztett darabokat választott ki, hanem a „lengyel valóság autentikus tanúságtételeit” kereste, amelyek „az élet bőre alá behatolva az igazsághoz kívánnak közelebb jutni.” A kötet tíz – Ingmar Villqist kivételével – mindeddig ismeretlen szerző: Krzysztof Bizio (1970), Paweł Jurek (1966), Jan Klata (1973), Marek Modzelewski (1970), Marek Pruchniewski (1962), Paweł Sala (1968), Andrzej Saramonowicz (1965), Michał Walczak (1979) és Przemysław Wojcieszek (1974) 2000–2003 között írott egy-egy művét tartalmazza. A drámák témája és nyelvi világa eltérő, hőseik eltérő utakat járnak be, mint ahogy az írók személyisége, művészi attitűdje, stílusa és életkora is egymástól merőben különböző. A huszonnégy éves Wojcieszek s a legidősebbnek számító negyvenhárom éves Villqist között majdhogynem húsz év korkülönbség van. Az antológia címében szereplő *nemzedék* kifejezés így nem az írók azonos generációba való tartozására vonatkozik, hanem egyfajta közös, általános életérzésre, amelyet műveik közvetítenek: a *Pornónemzedék* napjaink hü (?) lenyomatát, korunk képét, vagy inkább kórképét adja.

## 5. ÉLETÉRZÉS

A darabokat összekötő közös életérzés „*az új fin de siècle* legfőbb nyugtalanságait tükrözi: az élet minden szféráját s összes társadalmi csoportot megtámadó **nihilizmust**, a tömeg képzeletét uraló **erőszakot**, az **érzelmi kapcsolatok és a család válságát**, a kapitalizmusból és a szabadpiacból való **kiábrándultságot**, a **fogyasztás** mint fő életmodell diadalát, az **autoritások**, köztük az egyház **bukását**.”<sup>353</sup> A kilencvenes évek drámáival ellentétben – amelyeknek egyik központi témája a rendszerváltozásból, szabadságból való kiábrándulás, másik visszatérő motívuma pedig a lélektanba menekülés, lelki élet felé fordulás volt – az ezredvég drámairodalmát kevésbé foglalkoztatják a politikai változások, az élet és sors áldozatai, vagy a szimbolikus figurák. Jóval inkább a harcoló embertípust állítja középpontba, az életben betöltött helyéért, a szerelemért, saját identitásáért küzdő egyént. „Jelenleg a kérdés így hangzik: hogyan maradjunk életben az új körülmények között, megőrizve méltóságunkat és nem tévesztve szem elől értékeinket?”<sup>354</sup>

## 6. HŐSÖK

Míg a kilencvenes évek drámáinak főhősei elsősorban a rendszerváltozás elszenvedői vagy elvont, történelmi illetve szimbolikus figurák voltak, a *Pornónemzedék* alakjai többnyire a fogyasztói társadalom különböző közegeiből származó – de főként nagyvárosokban élő – reprezentáns szereplői. Pawłowski a kötetben szereplő drámákat elemezve három csoportot emel ki.

Az elsőbe olyan fiatal tudósok, médiaszemélyiségek és művészek – sikeres emberek – tartoznak, akik a lengyel társadalmi-gazdasági változások élvezőivé váltak. Andrzej Saramonowicz *Tesztoszteron*, Pawel Jurek *Pornónemzedék*, és Jan Klata *A gréprút mosolya* című drámáinak hősei számára a szakmai küzdelem és siker nem jelent egyet a személyes boldogsággal, éppen ellenkezőleg, nem találnak beteljesülést sem a munkában, sem érzelmi kapcsolataikban, és végeredményben saját életük szétesésével kénytelenek szembesülni.

A másik kategóriát a harmincasok korosztálya alkotja, akik felnőtté válásuk próbatételeivel és identitásukkal küszködnek. Az *Utazás a szoba mélyére* (Michal

---

<sup>353</sup> Uo. 12.

<sup>354</sup> Uo. 13.

Walczak) egyetemista főhőse igyekszik önálló életet kezdeni, de egy irracionális erő visszalöki családjához. Korosztálytársa, a vidéki kisvárosban dolgozó fiatal orvos ráébred, hogy házassága fikció, munkája pedig gyűlölt kötelesség (Marek Modzelewski: *Koronázás*). Przemysław Wojcieszek szereplői kissé fiatalabbak, huszonéves kereskedők, akik kétes karrierjük miatt hagyták félbe tanulmányaikat (*Öld meg mindet*).<sup>355</sup>

A harmadik csoportot a társadalom peremén élő, valamilyen formában megbélyegzett emberek képviselik. Kábítószer-kereskedők és gyilkosok (Krzysztof Bizio: *Toxinok*), szerzetesek által működtetett javítóintézetbe zárt tizenéves bűnözők (Pawel Sala: *Mától jók leszünk*), nem kívánt újszülötteket gyilkoló falusi családok (Marek Pruchniewski: *Lucia és gyermekei*), de ide tarozik a szülei karján AIDS-ben meghaló fiú is (Ingmar Villqist: *Cím nélkül*). „A fenti szereplőket az a közömbösség köti össze, amellyel a társadalom körülveszi őket: vákuum alakul ki körülöttük, ami elmélyíti kívülállásukat és idegenségüket.”<sup>356</sup>

Egy dolog mind a tíz mű szereplőit összekapcsolja: a *Pornónemzedék* hősei szinte egytől egyig magányos emberek. Megannyi *outsiderrel* van dolgunk, akik emocionális életük, saját maguk, vagy a társadalom számkivetettjei, akik életküzdelmekben nem találnak támaszra sem hivatásukban, sem érzelmi kapcsolataikban, sem közvetlen környezetükben.

## 7. TÉMÁK

Már a szereplő-típusok felvázolásából is kitűnik, hogy a *Pornónemzedék* műveinek valósága nem túlzottan bővelkedik napsütötte tónusokban. A legtöbb darab komor hangulatú, kilátástalanságot sugall, vagy egyenesen tragikus végkifejletű. Jurek és Modzelewski drámáiban a főhős gyilkosságot, Salanál és Pruchniewskinél öngyilkosságot követ el, Wojcieszeknél pedig baleset áldozatává válik. A legifjabb lengyel drámaíró korosztály szövegeiből egyfajta *ál t a l á n o s v á l s á g h a n g u l a t* árad, minden kötelék darabokra hullik, s az élet sötét oldalai kerülnek előtérbe. S habár kifejezési formájukban kevésbé expresszívek, preferált tematikáik szempontjából e művek némileg emlékeztetnek az európai „brutalista” irodalomra. A visszatérő motívumok között kiemelhetjük az érzelmi kiüresedés (családi, szerelmi és egyéb emberi kötelékek), függőségek (szex, kábítószer, alkoholizmus), erőszak és különböző patológiák (gyilkos-

---

<sup>355</sup> Uo.

<sup>356</sup> Uo.

ságok, extrém, beteges magatartások), valamint a „manipulatív és agymosó” média szélsőséges megnyilatkozási formáinak ábrázolását.

A legtöbb szerző közkedvelt témája a család, mint a társadalom legkisebb sejtjének válsága. A családon belüli erőszak és különböző patológiák szimptomáit leíró „eset-tanulmányok” számtalan változatban, úgy, mint a gyermekeit meggyilkoló anya (Pruchniewski: *Lucia és gyermekei*), a tulajdon apját megölő vagy annak kábítószer eladó dealer (Bizio: *Toxinok*), vagy a barátnője életét kioltó fiú (Modzelewski: *Koronázás*) történetében ismétlődnek.

A mai valóság egyik legnyomasztóbb lenyomatát a média világa szolgáltatja. A fiatal szerzők támadásainak fő célpontja a sajtó, és elsősorban a televízió. „Az új sötét karakter a médiaszemélyiség lett. Rendszerint a cinikus és gátlástalan tévériporter, aki hajszolja a szenzációt, áleseményeket gyárt, s teljesen közömbös marad az emberi fájdalom és szenvedés iránt.”<sup>357</sup> Klata *A gréjprút mosolya* című művének tévériporterei Rómában, a Vatikánra célzott kamerákkal várják a pápa halálát, s unalmukban különféle gegekkel szórakoztatják egymást. Wojcieszek *Öld meg mindet* című drámájában is a televízió könyörtelen bírálatával találkozunk: „Televízió, újságok, rádió. Mind a zsaruk oldalán állnak” – mondja az egyik szereplő, a médiát azonosítva mindazzal, amit gyűlöl, s ami ellen harcolni akar.<sup>358</sup> Még Saramonowicz egyetlen kivételt képező *komédiájában (Tesztoszteron)* is a média tehető felelőssé a főhős válságáért: Kornélt a sajtó-visszhang és címlap-sztorik reményében hagyja faképnél az oltárnál popsztár menyaszszonya, aki e promóciós fogással kívánja reklámozni új lemezét.

## 8. FORMA

A kötetben megjelenő darabok minimalista nyelvi eszközök igénybe vételével, riportszerű módszerrel, távirati stílusban íródtak, vagyis a redukált nyelvi formák, a szerzői utasítások s részletes színpadkép leírásának hiánya jellemzi őket. E tényről függetlenül a *Pornónemzedék* – s ezzel együtt az ezredvégen feltűnő legfiatalabb szerzők drámáinak – szövegei nyelvezetükben s dramaturgiai szerkezetükben meglehetősen kiforratlanok, formai és esztétikai hiányosságoktól szenvednek. A naprakészség hajszolása, vagyis a forró témák megragadásának s az aktuális társadalmi problematikák gyors

---

<sup>357</sup> Uo.

<sup>358</sup> Uo. 14.

dokumentálásának vágya sajnos (vagy egyelőre) gyakran a formai megoldások rovására megy.

A válogatást bíráló lengyel kritikusok többször kiemelték, hogy a művek olykor átgondolatlan felépítésűek és kaotikus szerkezetűek, nyelvezetük leegyszerűsített és sematikus, mondhatni sekélyes. A szerzők nem bírnak a szlogenek felszínénél mélyebbre hatolni, csak a szereplők reakciói érdeklik őket, az egyéniség s motiváltság árnyaltabb bemutatása elmarad. Az elmagányosodott hősök csak megtapasztalják, de nem megélik magányukat. A sajtóból vett szociológiai általánosítások, klisék felszínesek, és e sematizmus miatt képtelenség megjegyezni a hősöket – nem, hogy azonosulni lehetne velük. „Az új lengyel drámairodalomból hiányzik az, ami bizonyossá teszi, hogy nem csupán a *valóság gyors lereagálásáról* van szó, s a szerzők nem csupán riporterek, hanem valódi művészek. [...] Ehhez magasabb szintre kellene emelkedni, emberekről írni, nem pusztán figurákról.” – írja egy kritikus *Drámai rövidlátás*<sup>359</sup> című cikkében, s véleményét számos szakember osztotta. A kultuszdrámákból „hiányzik az írásművészeti technika, hogy a nyelvi tehetetlenség, közönségesség sokszor emlegetett vádjait ne is ismételjük.”<sup>360</sup>

A válogatást méltató másik tábor képviselői riposztjaikban kiemelték, hogy „a világ mai komoly válsághelyzetében a művészekről kizárólag artisztikus megmozdulásokat várni erősen fals dolog.” Pawłowski a darabokat mentegetve így ír: „Színházi formájuk, dramaturgiájuk magán hordozza azon valóság jegyeit, amelyet megpróbálnak leírni: szaggatott, lázas, gyakran összefüggéstelen s logikátlan. Összefonódik bennük a groteszk a tragédiával, a komikus hangvétel a bűn rémisztő képeivel, a líra a brutális nyelvvel. Nem a fabula a legfontosabb, a szerzők mindenekelett a modern civilizáció nyomása alatt élő emberről próbálnak szólni. E lázas, befejezetlen szövegek többet elárulnak a mai lengyel valóságról, mint a jól szerkesztett nyugat-európai művek.”<sup>361</sup>

## 9. KRITIKAI VISSZHANGOK

A *Pornónemzedék* kapcsán kialakult vitalavina híven tükrözi a lengyel kultúrában és irodalom-kritikában évtizedek (évszázadok) óta jelen lévő megosztottságot, amely az ún. „magas szintű”, „artisztikus” (lengyelül: *artyzm*) és az

---

<sup>359</sup> Jacek Wakar, *Dramatyczna krótkowzroczność*, <http://www.zw.com.pl/artykul/101793.html>

<sup>360</sup> Tomasz Mościcki, *Blady Niko spod trzepaka*.  
<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/27803.html?komentarz=3255>

<sup>361</sup> Roman Pawowsk, i. m. 12.

alacsonyabbrendűnek minősített valóságábrázoló, „konkrét” művészet közötti tévesen értelmezett versenyben nyilvánul meg. A „melyik értékesebb?” dilemmája a lengyel művészet által mindig jóval inkább preferált szimbolikus, metaforikus látásmód, és a szerényebb hagyománnyal rendelkező realista-naturalista szemlélet konfliktusában is nyomon követhető. „A lengyel színházat mindig a magas művészet ambicionálta, a közéleti tematikát ezzel szemben mindig megvetette és lebecsülte”<sup>362</sup> – fogalmaz Anna Burzyńska színháztörténész, drámaíró. „A lengyelek egyik központi komplexusa a „remekmű-komplexus”<sup>363</sup> – toldja hozzá Gruszczyński, osztva több kritikus<sup>364</sup> nézetét abban, hogy a lengyel szakma folyton „új Mickiewiczekre”, „új Wyspiańskikra”, s „új Mrožekekre” vár, s ezért lekezelően bánik kevésbé látványos, aktuális értékeivel. „A remekművekre való várakozás felzabálta a drámát és számos író hangját elnémította. Úgy döntöttem elég volt, nincs többé remekmű-várás, ezek a szövegeink, ezekkel rendelkezünk.”<sup>365</sup> – igyekszik oszlatni a gátlásokat Pawłowski.

Ám a „magas” és „alacsony” művészet között feszülő ellentét lényegében máig meghatározza a rányomja bélyegét a lengyel drámairodalomra. E kategóriák szerint kerültek kritikai megítélésre a *Pornónemzedék*ben szereplő művek is. A darabokat az „ar-tisztikum” nevében elsősorban publicisztikus jellegük miatt bírálták, ahelyett, hogy – amint azt Dobrochna Ratajczakowa színháztörténész kiváló esszéjében megállapítja – az ezredvégen megjelenő új művészetet, annak mindaddigiektől teljesen eltérő, „mediális” szempontrendszer szerint tanulmányoznák. „Irodalomelméletünk hagyományosan kánon-jellegű beállítottsága miatt [...] egy alkotás abszolút-értékét kizárólag annak művészi színvonala jelenti, amely egy meghatározott esztétikai hierarchia szerint kerül megállapításra. E művek azonban «nem hagyják magukat» ilyen kategóriák szerint értékelni, mivel az irodalmiságot a medialitás váltotta fel bennük. [...] A fiatalok drámái kicsúsznak, kiszöknek az eddig (el)ismert irodalmi műfajokból, miközben a recenzen-szek tradicionális eszköztárukkal közelítenek feléjük.”<sup>366</sup> A szerző szerint a *Pornónem-zedék* alkotásai a populáris kultúra termékei, a reality dráma új műfajába tartoznak. Mint ilyenek, eltérő megítélést érdemelnének.

---

<sup>362</sup> Anna Burzyńska, *Sztuka szybkiego reagowania*. In: Anna Burzyńska, *Nicland*. Księgarnia Akademicka, Kraków, 2004, 15.

<sup>363</sup> Piotr Gruszczyński, *Wojna polsko-polska*.  
<http://www.tygodnik.com.pl/numer/278244/grucha.html>

<sup>364</sup> Janusz Majcherek, *Musimy siać, choć grunta nasze marne*. 25.

<sup>365</sup> Bartłomiej Miernik, *Porno w salonie*. „Teatr”, 2004/4–6, 83.

<sup>366</sup> Dobrochna Ratajczakowa, *Reality drama*. „Dialog”, 2004/6, 65.

## 10. AZ „ERKÖLCSTELEN NYUGTALANSÁG” ÍRÓI ÉS A „MANIFESZTUM NÉLKÜLI” SZERZŐK

A *Pornónemzedék* közvetlen és közvetett (katalizátor) hatása a kritika megosztott fogadtatásától függetlenül igen jelentőségteljesnek bizonyult. Megmozdult a szakma: a színházigazgatók és rendezők körében óriási érdeklődés bontakozott ki a kortárs lengyel drámairodalom iránt, szinte divattá vált mai lengyel darabokat színpadra állítani. A 2003–2005 közötti évadokban például több mint húsz új premier született a kötetben szereplő drámákból, számos előadás külföldre is eljutott. Pruchniewski művét a lengyel Tévészínház is adaptálta, s az így készült tévéjátékot két millióan tekintették meg otthoni készülékeik előtt. A *Pornónemzedék*et másodsorra is kinyomtatták, az új kiadás is maradéktalanul elfogyott. Megszületett a folytatás ötlete. 2006-ban Roman Pawłowski *Made in Poland*<sup>367</sup> címmel összeállította az antológia második kötetét. Az új könyv vezéreszméjét tekintve folytatja az előző célkitűzéseit, vagyis mindenekelőtt „ideológiai manifesztumként” értelmezendő, ám mégis felfedezhető benne egy-két gyakorlati tanulság, amelyet a szerkesztő figyelembe vett az újabb válogatás során. A *Pornónemzedék* szerzői közül csupán Przemysław Wojcieszek (1974) neve ismétlődik, a többi alkotó – Robert Bolesto (1977), Paweł Demirski (1979), Tomasz Kaczmarek (1970), Maciej Kowalewski (1969), Tomasz Man (1968) – friss felfedezettnek számít a szakmában. Amint azt a kötet előszavában is jelzi, a szerkesztő az előző antológiának egyik nagy hiányosságát kívánja pótolni három női szerző – Dana Łukasińska (1972), Magda Fertacz (1975) és Joanna Owsianko (1974) egy-egy darabjának szerepeltetésével.

A zömmel a hetvenes években született szerzők műveit a közös korosztályélményen kívül összeköti az is, hogy a kötetben szereplő összes alkotás túlesett a színpad próbáján, vagyis a darabokat már legalább egyszer bemutatták. „Hiszem és vallom ugyanis, hogy a dráma a színpad közelében kell, hogy megszülessen.”<sup>368</sup> – írja előszavában Pawłowski.

Az előző antológiából ismert tematikák zömmel az új válogatásban is ismétlődnek. Maciej Kowalewski *Miss HIV* és Joanna Owsianko *Tiramisu* című darabja a „siker és csillogás”, vagyis a karrier áldozatául esett hősök világát vesz górcső alá. Robert Bolesto *Ó anyám és lánya!*, Tomasz Kaczmarek *A szenvedő anya*, Tomasz Man: *III*, és Magda Fertacz *Abszint* című drámája a családi mikrokozmosz bemutatásán keresztül

---

<sup>367</sup> *Made in Poland*. Szerk. Roman Pawłowski, Korporacja Ha!Art & Horyzont, Kraków, 2006.

<sup>368</sup> Uo. 8.

szemlélteti kíméletlen élel a társadalom gazdasági és erkölcsi széthullását. Megjelenik azonban két fontos új problémakör is. A munkanélküliség és emigráció motívuma, amelyek hiányoztak a *Pornónemzedék* alkotásaiból, az új kötetben azonban több szerzőnél visszatérnek. (Przemysław Wojcieszek *Made in Poland*, Paweł Demirski *From Poland with love*, Dana Łukasińska *Agata munkát keres*). E darabok a lengyel fiatalok identitás-tudatának átalakulását követik nyomon. A legifjabb generáció életérzéseit közvetítik, hiszen „ők a változások szemtanúi”<sup>369</sup>, akik megtapasztalták a határok megnyitásának, a szabad munkavállalásnak s a fiatalok tömeges elvándorlásának következményeit.

Az előző század hatvanas éveinek Lengyelországban megjelenő „erkölcsi nyugtalanság” mozijára<sup>370</sup> visszautalva a szerkesztő a kötetben szereplő alkotókat az „erkölcstelen nyugtalanság” drámaíróiként szerepelteti. A Pawłowski két antológiája közötti időszakban – arra mintegy válaszul – megjelentetett *Visszhangok, replikák, fantasmagóriák*<sup>371</sup> (2005) krakkói szerkesztői viszont nem óhajtanak kategorizálni. A válogatás „nem generációs, formai vagy ideológiai manifesztum. Nem értékeljük művészetüket, nem akarjuk elemezni és skatulyázni. [...] Egyszerűen be akarjuk mutatni, éppen miket írnak és hogyan.”<sup>372</sup> A lényegesen kisebb médiahadjárattal kísért, ám kétségkívül figyelemreméltó összeállítás kilenc új darabot tartalmaz. Szerzői közül Jan Klata és Michał Walczak neve ismétlődik Pawłowski antológiáiból, a kötet ezen kívül két harmincas, Marek Kochan (1969) és Jacek Papis (1969), két huszonéves, Michał Bajer (1981) és Szymon Wróblewski (1983), illetve két női író, Maria Spiss (1977), valamint Monika Powalisz (1973) drámáját közli. Pawłowski válogatásával szemben e darabok legfőbb jellegzetessége, hogy a publicisztikai, szociológiai megközelítés valamint a valóság kíméletlen diagnosztizálása helyett mindenekelőtt a formával és nyelvvel kísérleteznek. A drámák a konkrét, kézzelfogható helyszínek helyett bensőséges vagy szimbolikus térben, például a képzelet szférájában játszódnak. A hősöket mindenekelőtt érzelmi meghatározottság jellemzi, nem pedig szociológiai. Így társadalmi kórleletek nem jelennek meg közvetlen formában a művekben, hanem a szereplők között folytatott játsszmákban, helyzetekben tükröződnek. A hétköznapi nyelvezetet és nyers hangnemet

---

<sup>369</sup> Uo. 11.

<sup>370</sup> „Kino moralnego niepokoju”.

<sup>371</sup> *Echa, repliki, fantasmagorie*. Szerk. Małgorzata Sugiera, Anna Wierzchowska-Woźniak, Księgarnia Akademicka, Kraków, 2005.

<sup>372</sup> Uo. 7.

felváltja a stilisztikai virtuozitás és sokféleség<sup>373</sup> Ebből a tekintetből a művek e csoportja a kilencvenes évek második felében jelentkező lélektani, metafizikus-pszichológizáló drámairodalmi áramvonalával mutat rokonságot.

Az utóbbi évek dráma művészeti pezsgését<sup>374</sup> mutatja a tény, hogy a harmincévnyi szünet után megjelent három antológia után egy negyedik is napvilágot látott, ezúttal Varsóban, a Teatr Rozmaitości gondozásában. A *TR/PL új lengyel drámák antológiája*<sup>375</sup> (2006) című válogatás annak a Drámaírói Stúdiumnak az eredménye, amely a „tehetségesebb fiatalabbak” egyike, Grzegorz Jarzyna rendező kezdeményezésére jött létre. Az alkotók neveit (Bajer, Kochan, Sala, Wojcieszek) már a korábban említett három antológiából ismerhetjük, újdonságnak számít azonban, hogy a kötetben Dorota Masłowska regényíró is bemutatkozott első, *Két lengyelül beszélő szegény román* (*Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*) című drámájával.

Összességében megállapítható, hogy a rendszerváltás utáni lengyel drámairodalomban bekövetkezett legjelentősebb és leglátványosabb átalakulások az új évezreddel köszöntöttek be. A választóvonalat ebből a szempontból a 2003/2004-es színházi évad – vagyis a *Pornónemzedék* és az *Apagyilkosok* című kötetek megjelenése, valamint a Dráma Laboratórium megalapítása jelentette. Ekkor került reflektorfénybe a kortárs hazai dráma, vele együtt pedig mindazok a formai, nyelvi, stilisztikai és tartalmi tematikai változások, amelyeknek első, lényeges jelei ugyan már a kilencvenes évek dráma művészetében is nyomon követhetőek voltak, de nem fogalmazódtak meg egy mozgalom szintjén. Mindenekelőtt, sajnos, nem részesültek ekkora méretű sajtóvisszhangban. 1989-et követően a színházi szakma sokáig elsősorban saját struktúraváltásával és az abból adódó új keletű problémáival volt elfoglalva. Figyelmét lekötötte a megváltozott gazdasági és társadalmi viszonyokhoz való alkalmazkodás. Az ezredfordulóra azonban a kultúra területén is nagyjából lezajlottak a legfontosabb gazdasági-strukturális átalakulások, és megnyílt az út a tisztán művészi kérdések előtt. A média egyre erősödő jelenléte nem kerülte el a színház műfaját sem. 2000-től a kortárs dráma a sajtó (azon belül a legnagyobb befolyással bíró elektronikus médiumok) figyelmének középpontjába kerülve divatos műfajjá vált Lengyelországban.

---

<sup>373</sup> Weronika Szczawińska, *Dramaturgia pod diagnozami*.  
<http://www.dialog.waw.pl/index.php?cmd=showQuotation&article=246&lang=pl>

<sup>374</sup> 2000 után számos önálló drámakötet is napvilágot látott, lásd 5. számú melléklet.

<sup>375</sup> *TR/PL Antologia nowego dramatu polskiego*. Szerk. Agnieszka Tuszyńska, Wydawnictwo TR, Warszawa, 2006.

## VII. BEFEJEZÉS

A rendszerváltozással beköszönő, a drámairodalmat s a színház világát is mélyen érintő általános krízishangulat aránylag rövid lefutású volt Lengyelországban. A kortárs drámák hiányát vagy hiányosságait kifogásoló panaszárakat hamar felváltotta a szakma egészére kiterjedő öntevékeny és hatékony válságkezelő aktivitás, valamint a különböző fórumok. Az ún. átmeneti – nagyjából az 1990–95-ig tartó – időszakban lezajlott társadalmi-gazdasági transzformációk, valamint infrastrukturális és esztétikai átalakulások új dimenziókat nyitottak a lengyel dráma-, s színházművészet számára: megkezdődött egyfajta irodalmi nemzedékváltás.

A legnagyobb Mesterek (Mrozek, Różewicz) az „új dimenziókkal” nem mindig tudtak mit kezdeni, és az átalakult valósággal szembesülve vagy nem találták saját hangjukat, vagy régi drámáik egykori elemeit felhasználva hoztak létre darabokat. Ezek művészi színvonala gyakran alatta maradt a korábbi alkotások színvonalának. Néhány „Nagy Öreg” (Schaeffer, Głowacki) művészetét nemhogy nem érintette a rendszerváltozás, de nagy sikereket is tartogatott a számukra. Mindez azt a talán kissé közhelyszerűen hangzó, ám irodalmi korszakváltások idején különösen érvényes megállapítást támasztja alá, hogy az adott szerző időszerűségét legkevésbé sem életkora, hanem elsősorban művészi rugalmassága, valamint az új viszonyokhoz való alkalmazkodóképessége határozza meg. Ez utóbbiról tett tanúbizonyságot mind Schaeffer, akinek művei mindenekelőtt zeneiségükből adódóan „időtlenek”, mind Głowacki, aki az új idők új témáit a groteszk eszközeivel szellemesen meglovagolva a realista dramaturgia talaján érvényesült. Mindkét szerzőre érvényes, hogy művészetük távol állt a mindaddig megszokott parabolisztikus drámai képalkotás írói módszereitől.

A rendszerváltozást követően debütáló fiatal drámaírók ma már ötvenes éveiben járó középkorosztálya is a lengyel drámairodalom legismertebb és legjellemzőbb, Witkiewicz – Gombrowicz – Mrozek nevével fémjelzett szimbolikus-allegorikus formavilágától próbált elszakadni, illetve e törekvéseit lényegében két új úton igyekezett megvalósítani. Az ún. drasztikus realizmus képviselői (Nawrocki, Koterski, Lachnit, Bukowski) a hétköznapi valóságból ihletet merítve a lengyel irodalomban kevésbé népszerű – korábban Głowacki által képviselt – realista-naturalista formanyelv segítségével kerestek új kifejezési formákat. A „lélektan mesterei” (Łukosz, Amejko, Villqist) a pszichologizáló dráma műfajában találtak eredeti, jellegzetes stílusukra. A két tenden-

cián kívül, külön kell megemlítenünk a mitikus történeteiről s karakterisztikus költői nyelvezetéről elhíresült, autonóm, homogén írói világot teremtő kiemelkedő művész, Tadeusz Słobodzianek nevét, aki nemcsak drámaíróként tölt be jelentős szerepet korunk drámairodalmában, de Dráma Laboratóriumának megalapításával egyben a mai lengyel színháztörténet meghatározó személyiségévé nőtte ki magát. S jóllehet e kilencvenes években feltűnő drámaíró-nemzedék egyfajta átmeneti időszakban találta magát, mivel a tényleges „drámairodalmi újhullám” az ezredforduló után vette kezdetét Lengyelországban, Koterski, Amejko, Villqist és mindenekelőtt Słobodzianek személyében mégis olyan kiemelkedő művészek felbukkanását eredményezte, akik mára már a modern lengyel dráma élvonalába tartoznak s annak legérdekesebb tendenciáit képviselik.

Az ezredvég változásainak szelét ügyesen vitorlába fogó lengyel „tehetségesebb fiatalabbak” – a mai húszas–harmincasok – korosztálya számtalan lehetőséget keresett és talált érdekeinek érvényesítése. Vagyis egyfajta színházi-, irodalmi nemzedékváltás érdekében az ezredfordulóra már tömérdek új fórum, szakmai találkozó, fesztivál, honlap és jelentős számú friss kötet megjelenése segítette elő a drámairodalom megújulását, új perspektívákat nyújtva a kortárs alkotók ifjabb generációja számára. A 2000 után bekövetkezett drámairodalmi „boom” olyan nagyszámú alkotó és dráma felbukkanását idézte elő, hogy – többek között az eltelt idő rövidegénél fogva is – lehetetlenség e műveket irányzatok szerint csoportosítani vagy értékelni. Annyit azonban talán már e perspektívából is megállapíthatunk, hogy az írói tendenciák között felfedezhető a kilencvenes években határozottan körvonalazódó k é t i r á n y v o n a l . A publicisztikához közelebb álló, az „erkölcstelen nyugtalanság” fogalmával fémjelzett r e a l i s t a s t i l i s z t i k a , és a metafizikus-pszichologizáló áramlattal rokonságot mutató, belső lelki folyamatokat ábrázoló, különleges nyelvi és formai megoldásokat előtérbe helyező e s z t é t i z á l ó m ó d s z e r .

Lényegében tehát megállapítható, hogy az utóbbi tizenöt év lengyel drámairodalmában is valamelyest nyomon követhető az a jellegzetes megosztottság, amely a s z i m b o l i k u s - m e t a f o r i k u s és a r e a l i s t a - n a t u r a l i s t a szemlélet évszázadokra visszanyúló szembenállásában érhető tetten a lengyel művészetben. E megosztottságon kívül azonban néhány olyan karakterisztikus sajátosság is megfigyelhető a rendszerváltozást követő lengyel drámairodalomban, amely 1990-ig

nem volt jelen, s amelyekre a korábbi fejezetekben már bővebben kitértem, ám konklúzióként érdemesnek tartom ezeket összegezni:

- Teljes apolitikusság – a totalitárius rendszer bukásával megszűnt a művészet társadalmi küldetése: a művészek nem vállalják többé a politikai szócső szerepét, a drámákban általában nincsenek jelen konkrét politikai utalások, többek között a rendszerváltás témaköre sem került feldolgozásra egyetlen drámában sem.
- Megszűnt a drámaíró közösségösszetartó, vátesz szerepköre. Az írók többsége más civil foglalkozást űz, tehát elsősorban nem a drámaírásból tartja fenn magát, hanem eredeti szakmája mellett (mérnök, közgazdász, szociológus, logopédus, orvos, tanár, stb.) másodfoglalkozásként műveli írói mesterségét.
- Elhatárolódás a nagy irodalmi elődöktől – a legújabb kori lengyel drámairodalmat a Witkiewicz – Gombrowicz – Mrożek nevével fémjelzett szimbolikus-allegorikus nyelvi és formavilágtól való teljes elszakadás jellemzi.
- Népszerűvé vált a színpadra írás gyakorlata – az ezredfordulóval gyakorlati és termékeny kapcsolat alakult ki a drámaírók és színházak között, az írók elsősorban nem az olvasókat, hanem a színházi közönséget célozzák meg műveikkel. Számos új dráma publikálás nélkül is óriási sikert arat a lengyel színpadokon.
- A média jelenléte és aktív szerepe – a legújabb lengyel drámairodalom megszületését az írott sajtó és elektronikus média élénk érdeklődése kísérte és támogatta, mintegy jelenséggé növesztve az amúgy másutt talán csendesebben zajló átalakulási tendenciákat. A médiakampány eredménye: új drámák imponáló sokasága és sokszínűsége.

A rendszerváltozás utáni lengyel drámairodalom két hullámban: 1995-ben és 2003-ben bekövetkező „nagy boomja” – amennyire az eltelt idő rövidségéből fakadó távlat hiányában képesek vagyunk megítélni – nem termelt ugyan korszakalkotó mesterműveket, és nem szült új Wyspiańskikat vagy új Mrožekeket, ám feloszlatta a kilencvenes évek fordulóján bekövetkező átmeneti válsághangulatot, határozottan és látványosan megerősítve a dráma, mint műfaj pozícióját a kortárs lengyel művészet palettáján. A drámairodalom felértékelődése teret nyújtott a fiatal alkotók szárnybontogatásának. E folyamat eredményeképpen egy sereg mindenképpen említésre méltó, nívós al-

kotás született – ez a megállapítás akkor is érvényes, ha a művek nem tartoznak a remekmű kategóriájába.

Befejezésképp idézzük fel még egyszer Janusz Majcherek idevágó gondolatait: „A kortárs drámairodalom színvonala igaz, nem túl jó, de nem is túl rossz. Inkább közepes, vagyis normális. Normális, azaz olyan, amilyennek lennie kell. A színház, mint minden más művészeti ág az átlagos alkotásokra épül. Ki emlékszik ma már azon írók tucatjaira vagy százaira, akik a XIX. században vagy később darabjaikkal kopogtattak a színházigazgatók ajtaján?”<sup>376</sup>

Egy drámairodalom termékenységét tehát az átlagos, mondhatni dramaturgiailag és színházi koncepciójukban középszerű drámák sokasága határozza meg. Ezek alkotják a bázist, a „termőföldet”, amelyből alkalomadtán kinő egy-egy remekmű. A „tenyésztalaj-ápolás” elengedhetetlen feltétele azonban, amint azt biológiai alaptanulmányainkból is tudjuk, a megfelelő környezeti adottságok és infrastrukturális körülmények biztosítása. Vagyis a színházak, a színpadra író szerzők és közönség élő kapcsolatára, jól bevált tapasztalatcseréjére épülő, s ezt a termékeny viszonyt ápoló, hosszú távú, tudatos kultúrpolitika kialakítása és felvállalása. Ezen a téren azonban régióink legtöbb országában még tömérdek tennivaló akad. Lengyelországban e munka az új ezredfordulóval megkezdődött.

---

<sup>376</sup> Janusz Majcherek: *Musimy siać, choć grunta nasze marne*. 15.

## ÖSSZEGRZÉS

A legújabb (1989 utáni) lengyel drámairolomról mindeddig nem készült összefoglaló irolomtörténeti mű sem Lengyelországban, sem hazánkban – jelen értekezés e hiányt igyekszik pótolni. Munkám célja az 1990 és 2005 között tevékenykedő – és hazánkban többnyire nem ismert – kortárs lengyel alkotók életművének és alkotásainak bemutatása, valamint az ebben az időszakban megjelent új lengyel drámák ismertetése, elemzése. Többek között arra kerestem a választ, melyek voltak az ezredforduló lengyel drámairolalmának meghatározó tendenciái, törekvései és jellemzői, milyen új kihívásoknak kellett megfelelniük az alkotóknak a gazdasági és esztétikai modellváltás időszakában.

1989 új korszakot nyitott a lengyel irolalomban – ezt nem csupán a kapitalista gazdaság megjelenése, de elsősorban a cenzúra eltörlése jelezte. A rendszerváltozással a posztkommunista országokban felbomlott a társadalmi, politikai-, világnézeti egység. A külső–belső ellenségkép eltűnésével értelmüket és hatályosságukat veszítették a metaforikus kódok, társadalmi–politikai allúziók, s az addig érvényben lévő eszmékkel, értékekkel együtt kiüresedtek, frázisok szintjére süllyedtek az ezeket közvetítő fogalmak, kifejezések. Mindez a színpadi nyelvezet átalakulását és az irolalmi nyelvezet átmeneti válságát idézte elő. Megváltozott a repertoár, s ezzel párhuzamosan a befogadó réteg összetétele és igény szintje. A különféle értékrendszerek, eltérő érdekek megjelenésével megosztottá vált a színházi szakma s a közönség is. A kortárs alkotók legtöbbje hirtelen nem tudta feltalálni magát az új szituációban és sokáig ugyanazt a kódrendszert alkalmazta, mint a korábbi évtizedekben. Az átrendeződés és útkeresés egyfajta átmeneti tanácstalanságot eredményezett. s egyfajta általános krízishangulat lett úrrá. A rendszerváltozással beköszönő, a drámairolalmat s a színház világát is mélyen érintő általános válság azonban aránylag rövid lefutású volt Lengyelországban. Az ún. átmeneti – nagyjából az 1990–95-ig tartó – időszakban lezajlott társadalmi-gazdasági transzformációk, valamint infrastrukturális és esztétikai átalakulások új dimenziókat nyitottak a

lengyel dráma-, s színházművészet számára: megkezdődött egyfajta irodalmi nemzedékváltás, amelyet részletesen igyekeztem elemezni munkámban.

Az 1989 utáni lengyel drámairodalmat nem lehet homogén, egységes korszaként tárgyalni, alkotóit nehéz lenne írói tendenciák szerint csoportosítani és egyértelmű osztályokba sorolni, mégis megpróbáltam felállítani egyfajta felosztást, amely kellőképpen tükrözi a kortárs lengyel drámairodalom mai keresztmetszetét. Ennek értelmében három nagyobb írócsoportot mutattam be: a „Nagy Öregek” nemzedékét (Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz, Bogusław Schaeffer), a rendszerváltás után debütáló mai ötvenesek középkorosztályát (Tadeusz Słobodzianek), – s ezen belül is az ún. drasztikus realizmus képviselőit (Grzegorz Nawrocki, Marek Koterski, Ewa Lachnit, Marek Bukowski), és a „lélektan mestereit” (Jerzy Łukosz, Lidia Amejko, Ingmar Villqist) – valamint az utóbbi évtized felfedezettjeinek számító fiatal drámaíró generációt.

A rendszerváltás utáni lengyel drámairodalom két hullámban – 1995-ben és 2003-ban – bekövetkezett ún. „nagy boom”-ja nagyszámú alkotó és dráma felbukkanását idézte elő. E korszak – amennyire az eltelt idő rövidegéből fakadó távlat hiányában képesek vagyunk megítélni – nem termelt ugyan nagy mesterműveket (talán Tadeusz Słobodzianek alkotásait kivéve), ám feloszlatta a kilencvenes évek fordulóján bekövetkező átmeneti válsághangulatot, határozottan és látványosan megerősítve a dráma, mint műfaj pozícióját a kortárs lengyel művészet palettáján. A drámairodalom felértékelődése teret nyújtott a fiatal alkotók szárnybontogatásának, s e folyamat eredményeképpen egy sereg mindenképpen említésre méltó, nívós alkotás született, amelyekre jelen értekezésemmel kívántam felhívni a figyelmet.

## SUMMARY

There have not been published any comprehensive critical, literary-historical overviews concerning the latest Polish drama (i.e. after 1989) neither in Hungary, nor in Poland. The present work aims to fill this gap. My aim is to present the oeuvre and works of contemporary Polish authors working between 1990 and 2005, who are mostly unknown in Hungary. Beside that I would also like to introduce and analyze the new Polish dramas of the abovementioned period. Among others, I attempted to find out, what the most significant aims, trends and features of Polish drama were around the turn of the millennium, and which new challenges authors had to face in the period of the economic and aesthetic transition.

The year 1989 inaugurated a new era in Polish literature. This was indicated not only by the appearance of the capitalist economy, but more notably, by the abolition of censorship. With the change of the regime the social, political and ideological *unity* broke up in post-communist countries. As the image of the inner-outer enemy disappeared, the metaphorical codes, the social-political allusions lost their sense and relevance, and together with the formerly valid ideas and values became meaningless, the words and expressions conveying those notions turned into clichés. This generated the transformation of the language of the stage, and a short-term crisis of the literary language. The repertoire changed together with the composition and demands of the audience. The new diversity of values and the divergence of interests divided theatre professionals but also the audience. The majority of the contemporary authors could not cope with the new situation and for a long time went on using the same code-system, that they had used in the former decades. The realignments and solution-seeking temporarily generated perplexity, and a general feeling of crisis appeared. Yet, the change of the regime-generated crisis, which affected drama and theatre as well, was quite short in Poland. Within the so called transition period – approximately between 1990 and 1995 – the social-economic transformations, and also the infrastructural and aesthetic changes

opened up new dimensions for Polish drama and theatre: the turn of generations in literature have started, which phenomenon I examined in detail in my work.

The post-1989 period can not be considered a homogeneous when speaking about Polish drama of those years. The authors of that period could hardly be classified or grouped on the basis of literary trends, schools, or topics. Yet, there are some criteria, which might help the deeper analysis of the era in question. According to this typology, while discussing plays written after 1990, three major groups of authors could be distinguished: firstly, the generation of the “Great Old Authors” (Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz, Bogusław Schaeffer), secondly, the middle age group: authors debuting after the change of the regime, who in their fifties by now (Tadeusz Słobodzianek), and apart from him, within the second group two trends, the representatives of the so called drastic realism (Grzegorz Nawrocki, Marek Koterski, Ewa Lachnit, Marek Bukowski), and the „masters of psychology” (Jerzy Łukosz, Lidia Amejko, Ingmar Villqist) – and thirdly, the generation of young dramatists, who were discovered in the last decade.

The „big boom” of the post-1989 Polish drama, coming in two waves: in 1995 and in 2003 generated the proliferation of new authors and dramas. This period – as far as one can decide without the perspective gained by the distance in time – has not produced masterpieces (maybe with the exception of Tadeusz Słobodzianek’s works), but it dissolved the temporary crisis on the turn of the 90s, definitely and visibly consolidating the position of drama, as a genre on the scale of Polish art. The valorisation of drama gave the new authors opportunities for experimenting. As a result of this process a large amount of remarkable, first-rate plays were written, calling attention to which is one of the main purposes of my work.

## NÉVMUTATÓ

A névmutató nem tartalmazza a lábjegyzetekben és mellékletekben szereplő neveket.

- Allen Woody, 130  
Amejko Lidia, 117, 121, 123, 124, 138,  
139, 140, 141, 152, 167, 168  
Andrzejewski Jerzy, 18  
Árkosi Árpád, 17, 21  
Augustynowicz Anna, 124, 126, 128, 156  
Bába Krisztina, 14  
Bajer Michał, 165, 166  
Balogh Géza, 16  
Békés Pál, 14  
Bergman Ingmar, 145  
Bizio Krzysztof, 158, 160, 161  
Błoński Jan, 40, 41, 52  
Bocsárdi László, 17, 20  
Bolesto Robert, 154, 155, 164  
Brzoza Zbigniew, 24, 156  
Bukowski Marek, 117, 119, 120, 121, 122,  
124, 136, 138, 141, 167  
Bürger Peter, 82  
Burzyńska Anna, 163  
Cieplak Piotr, 156  
Colpacci Alexandru, 17, 21  
Csehov Anton Pavlovics, 47, 51, 64, 69  
Czajlik József, 20  
Danckwart Gesine, 154  
Dąbek-Derda Ewa, 96  
Demirski Paweł, 164, 165  
Derrida Jacques, 33  
Dębicz Maria, 57  
Dorst Tankred, 154  
Dosztojevszkij Fjodor Mihajlovics, 93  
Drewniak Łukasz, 150  
Edward Stachura, 10  
Egressy Zoltán, 14, 17, 22  
Englert Jan, 28  
Enquist Olov, 145  
Fertacz Magda, 164  
Fertacz Magdalena, 154  
Finter Helga, 73, 78  
Gizińska Csilla, 15  
Głowacki Janusz, 11, 14, 16, 17, 18, 21, 22,  
38, 47, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69,  
120, 146, 147, 167  
Gogol Nykolaj Vasziljevics, 101  
Golińska Justyna, 17  
Gombrowicz Witold, 12, 13, 16, 17, 37, 43,  
58, 62, 64, 65, 71, 93, 105, 123, 144,  
146, 167, 169  
Göncz Árpád, 14, 15  
Gorkij Makszim, 51  
Grabowski Mikołaj, 76, 113  
Grimm testvérek, 64  
Grotowski Jerzy, 16, 114  
Gruszczyński Piotr, 121, 156, 157, 163  
Halász Tamás, 16  
Hamvai Kornél, 15, 23  
Háy János, 14, 17, 22, 23  
Hubay Miklós, 14  
Jarmołowicz Jolanta, 15  
Jarosław Iwaszkiewicz, 10  
Jarzyna Grzegorz, 156, 166  
Jerzy Andrzejewski, 10, 187  
Jungowska Edyta, 26  
Jurek Paweł, 117, 154, 158, 159, 160  
Kaczmarek Tomasz, 154, 164  
Kafka Franz, 141  
Kálmán Judit, 14  
Kane Sarah, 146  
Kantor Tadeusz, 16, 114  
Karasińska Marta, 79  
Kárpáti Péter, 15, 22  
Kawecki Piotr, 15  
Kékesi Kun Árpád, 83, 113  
Kempa Iwona, 24  
Király Nina, 16  
Kiss-Zgliczyńska Anikó, 17  
Klata Jan, 158, 159, 161, 165  
Kochan Marek, 165, 166  
Korniss Mihály, 14, 15  
Koterski Marek, 118, 120, 121, 122, 124,  
129, 130, 131, 132, 133, 152, 167, 168  
Kott Jan, 61, 64, 66  
Kowalewski Maciej, 164  
Lachnit Ewa, 117, 120, 121, 122, 124, 134,  
135, 136, 141, 152, 167  
Loher Dea, 154  
Lupa Krystian, 16, 156  
Łomnicki Tadeusz, 22

Łukasińska Danuta, 154, 164, 165  
 Łukosz Jerzy, 117, 121, 123, 124, 141, 142,  
 143, 144, 152, 167  
 Majakovszkij Wladyimir, 102  
 Majcherek Janusz, 35, 170  
 Majcherek Wojciech, 143, 145, 152  
 Majchrowski Zbigniew, 61  
 Man Tomasz, 154, 155, 164  
 Mann Thomas, 141  
 Márai Sándor, 14  
 Masłowska Dorota, 132, 166  
 Mastalerz Andrzej, 26  
 Mayenburg Marius, 146  
 Mejerhold Vszevolod, 84  
 Mickiewicz Adam, 18, 130, 163  
 Miśkiewicz Paweł, 153, 155  
 Modzelewski Marek, 154, 155, 158, 160,  
 161  
 Móricz Zsigmond, 109  
 Mrożek Sławomir, 11, 12, 13, 14, 16, 17,  
 18, 19, 21, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45,  
 46, 48, 51, 52, 54, 55, 56, 61, 62, 64, 65,  
 66, 71, 73, 74, 91, 123, 144, 145, 146,  
 163, 167, 169  
 Mucsi Zoltán, 21  
 Nádas Péter, 15, 23  
 Nánay Fanni, 16  
 Nánay István, 16  
 Nawrocki Grzegorz, 117, 118, 119, 120,  
 122, 124, 125, 126, 129, 138, 147, 152,  
 167  
 Novák Eszter, 22, 26  
 Nyczek Tadeusz, 39, 41, 48  
 Owsianko Joanna, 154, 164  
 P. Müller Péter, 9, 14, 188, 209, 211  
 Papis Jacek, 165  
 Pászt Patrícia, 14  
 Pawłowski Roman, 150, 157, 158, 159,  
 162, 163, 164, 165  
 Perkins David, 127  
 Petras Armin, 154  
 Piłsudski Józef, 58  
 Pinczés István, 19  
 Pleśniarowicz Krzysztof, 15  
 Powalisz Monika, 165  
 Pruchniewski Marek, 158, 160, 161, 164  
 Rafał Wojaczek, 10  
 Ratajczakowa Dobrochna, 163  
 Reisman Bruce, 84  
 Rózewicz Tadeusz, 11, 12, 13, 16, 17, 18,  
 37, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65,  
 66, 71, 74, 91, 132, 145, 146, 154, 167  
 Rusznyák Gábor, 21  
 Sala Paweł, 158, 160, 166  
 Saramonowicz Andrzej, 158, 159, 161  
 Schaeffer Bogusław, 11, 13, 14, 16, 18, 38,  
 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81,  
 82, 83, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 92, 94,  
 106, 107, 112, 113, 167  
 Schrerer Péter, 21  
 Shakespeare William, 51, 64  
 Sieradzki Jacek, 54, 123  
 Skarga Piotr, 58  
 Słobodzianek Tadeusz, 11, 14, 16, 17, 18,  
 20, 21, 47, 71, 72, 91, 92, 93, 94, 95, 96,  
 97, 102, 104, 105, 107, 108, 110, 113,  
 114, 115, 116, 117, 138, 154, 155, 168  
 Słowacki Juliusz, 64  
 Snopek Jerzy, 15  
 Spiró György, 14, 15, 17, 22, 23, 62, 65  
 Spiss Maria, 154, 165  
 Stone Oliver, 125, 128  
 Stuber Andrea, 19  
 Szajna Józef, 16  
 Szofoklész, 64  
 Szpakowska Małgorzata, 17, 41  
 Świerszcz Jarosław (Villqist Ingmar), 151  
 Tarantino Quentin, 125, 126  
 Taub János, 18  
 Tolnai Ottó, 15  
 Tomaszuk Piotr, 92  
 Tompa Gábor, 17  
 Trier Lars, 145, 146  
 Udalska Eleonora, 35  
 Villqist Ingmar, 14, 121, 123, 124, 144,  
 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152,  
 158, 160, 167, 168  
 Walczak Michał, 160, 165  
 Warlikowski Krzysztof, 156  
 Wąchocka Ewa, 123  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy, 12, 13, 16,  
 17, 18, 43, 71, 123, 144, 146, 167, 169  
 Wojcieszek Przemysław, 158, 160, 161,  
 164, 165, 166  
 Wojtyła Karol, 18  
 Wróblewski Szymon, 165  
 Wyspiański Stanisław, 12, 13, 15, 16, 17,  
 163, 169  
 Zając Joanna, 77

## 1. SZÁMÚ MELLÉKLET

### Lengyel tematikájú publikációk kimutatása magyarországi folyóiratokban 1990–2005. Drámaírók és színházi alkotók szerinti felosztás (Összesen: 251 cikk)

A felsorolt publikációk az alábbi lapokban jelentek meg\*:  
SZÍNHÁZ, VILÁGSZÍNHÁZ, ZSÖLLYE, CRITICAI LAPOK, ELLENFÉNY,  
ÉLET ÉS IRODALOM, HAJÓNAPLÓ

#### ÁLTALÁNOS TEMATIKÁJÚ CIKKEK (108 CIKK)

1989/2	A lengyel színház útkeresése
1989/5	Balogh Géza: A lengyelek nem járnak színházba?
1990/1	D. Molnár István: Egy első titkár, avagy 56 után Lengyelországban Körkép: Lengyelország
1990/2	Körkép: Lengyelország
1990/3	Balogh Géza: A színház és politika Lengyelországban Körkép: Lengyelország
1990/4	Körkép: Lengyelország
1990/7/17	Pályi András: A lengyel Hamlet
1991/1	Körkép: Lengyelország
1991/2	Körkép: Lengyelország
1991/3	Balogh Géza: Tendenciák a 90/91 évadban Lengyelországban Balogh Géza: Varsói Színházi Találkozó Körkép: Lengyelország
1991/4	Körkép: Lengyelország
1991/5/4	Jan Kott: A rendező, avagy a szöveg megnyitása (Swinarski Hamletje)
1991/7/17	Kállai Katalin: Fekete-fehér, igen-nem (Karol Wojtyła: A mi urunk festője, Pécs)
1991/3/44	Nánay István: Van-e még avantgárd? (A wroclawi fesztivál)
1992/1-2	Eustachy Ryłski: Zapach wistarii
1992/3-4	Balogh Géza: Übü király, avagy a lengyelek Balogh Géza: Két díjnyertes lengyel dráma
1992/5	Andrzej Lenartowski: Találkozunk Jeruzsálemben
1992/2/34	Lesław Czapliński: An-Ski drámája filmen (Dybuk)
1992/5/44	Király Nina: Színház a hegyek között (A zakopanei Witkacy színház)
1992/2/30	Krzysztof Kopka: Itt éltek (A Dybuk Krakkóban)
1992/4/43	Jan Nowicki: Színészmonológ
1992/5/43	Christa Vogel: Játszunk tovább (Krakkói színházak)

\* A kimutatás nem bibliográfiai igényű, csupán statisztikai jellegű. Az egyes lapokat különféle színekkel jelöltem, annak érdekében, hogy a felosztásból az is láthatóvá váljon, melyik lap publikálta a legtöbb cikket az adott témakörben.

- 1992/2/30 Elżbieta Żmudska: 25 éves a varsói zsidó színház
- 1993/1 Balogh Géza: Lengyel színházi notesz  
Anna Bojarska: Meeting  
Andrzej Niedoba: Kicsoda Ön?  
Henryk Jurkowski: A világ jottányit sem változott
- 1993/2 Balogh Géza: Lengyel színházi könyvek
- 1993/3-4 Lakatos L: Kontakt 93
- 1993/10/48 Király Nina: Lengyel szerzői színház (Scena Plastyczna KUL)
- 1994/2 Balogh Géza: Új lengyel drámák
- 1994/3-4 Balogh Géza: Fesztiválnapló  
Balogh Géza: Műhely
- 1994/6 Nánay István: Báb és ember (Słobodzianek-Tomaszuk: A borsógörgető)
- 1994/11/22 Troján Tünde: Kontakt '94 (Fesztivál Toruńban)
- 1996/6/2 Henryk Jurkowski: Bábok, tárgyak, emberek
- 1996/10/35 Tomasz Kubikowski: Hálózatszínház (Hamlet az interneten)
- 1996/10/30 Mi a tévészínház?
- 1996/10/24 Pászt Patrícia: Utak, irányzatok (Lengyel színházi helyzetkép)
- 1996/10/27 Pászt Patrícia: Színház-forma-művészet (beszélgetés Henryk Jurkowskival)
- 1996/10/29 Jacek Wakar: A lengyel tévészínház
- 1996/9/21 Andrzej Ziębiński: Színházmodellek
- 1997/1/1 Nánay István: Dwa bratanki
- 1997/11/29 Łukasz Czuji: Intézményes segítség (Drámairodalmi Központ Krakówban)
- 1997/1/44 Koltai Tamás: A színház, mint metafora (Uniófesztivál Krakówban)
- 1997/11/17 Lajos Sándor: Visztula-parti esték (Kontakt '97)
- 1997/5/26 Nánay István: Színházi gyors (Lengyel vendéggjátékok)
- 1997/11/25 Pászt Patrícia: Van-e kortárs dráma? (Lengyelországi körkérdés)
- 1997/11/27 Pászt Patrícia: A gyermekarcú halál (Grzegorz Nawrocki drámái)
- 1997/11 Anna Kuligowska-Korzeniewska: Szószék vagy műhely? (Lengyel Nemzeti Színház)
- 1997 Joanna Walaszek: Andrzej Wajda és teresa Budzisz-Krzyżanowska Hamletja  
Ludwig Flaszen: Hamlet színházi laboratóriumban
- 1998/tél Henryk Jurkowski: A modern bábszínház nyelvezete, A tárgyak színháza, Craig és a marionettek
- 1998/tavaszi Zbigniew Taranienko: Gardzienice  
Király Nina: Kontakt 98
- 1999/tavaszi-nyári Katarzyna Osínska: Arccal az ikon felé  
Franciszek Siedlecki: A díszlet a zenedrámában  
Ryszard Przybylski: A lelki arisztokrata öltözéke  
Jan Kott: Az elveszett paradicsom, Ádám és Éva
- 1998/2/23 Tadeusz Kowzan: A Hamlet és Lengyelország
- 1999/11/18 Pászt Patrícia: Kelet és Nyugat között (Beszélgetés Spiró Györggyel)
- 1999/11/15 Pászt Patrícia: Látvány, mítosz és agresszió (A toruńi Kontakt Színházi Fesztivál)
- 1999/3/45 Nánay Fanni: Közel és távol (Pályi András: Suszterek és szalmabáb)
- 1999/ősz-téli Rafal Wegrzyniak: A szamovár lesüllyedt hőmérséklete (Grzegorzowski)

- 2000/3 Natalja Jakubowna: A fiatal színház Közép- és Kelet Európában
- 2000/5-6 Nánay Fanni: Kőbevésett, vázára festett forgatókönyv (Gardzienice)
- 2000/8/45 Nánay Fanni: Vándorlás (Tadeusz Kantor kiállítás-sorozat Budapesten)
- 2000/9 Tompa Andrea: Tárgy nélkül (A varsói Teatr Studio vendégjátéka)
- 2001/1 Nánay Fanni: Nem Yorktól Leningrádig (Teatr Studio)
- 2001/1 Nánay Fanni: Emigránsok (8 Dnia)
- 2001/7/27 Pályi András: Honnan a gonosz? (Adam Mickiewicz: Ősök - Beregszász)
- 2001/5 Golden Dániel: Hősi halál (Adam Mickiewicz: Ősök - Beregszász)
- 2001/5-6 Gabnai Katalin: Szellemjárás (Adam Mickiewicz: Ősök - Beregszász)
- 2001/1-2 Beszélgetés Krzysztof Orzechowskiel (mai lengyel dráma)
- Nánay Fanni: Kellemes brutalitás (mai lengyel dráma)
- 2001/3 Huszár Szilvia: Fesztivál a határon
- 2001/4 Nánay Fanni: A lengyel valóság sztereotíp elemei
- 2001/5-8 Nánay Fanni: Beszélgetés Mikołaj Grabowskiel
- 2002/1 Nánay Fanni: A krakkói kabarékról
- 2002/12 Nánay Fanni: Robban és ömlik (Grażyna Kania)
- 2002/11/13 Halász Tamás: Játék és helyei (A XII. Poznani Nemzetközi Színházi Fesztivál)
- 2002/8/20 Halász Tamás: Margón innen és túl (Kelet-európai táncszemlék)
- 2003/4/42 Halász Tamás: Válaszok és választások (Lublina konfrontációk)
- 2003/9 Nánay Fanni: Színházi kalandok nélkül (beszélgetés Malgorzata Semillel)
- 2003/3-4 Tompa Andrea: Útban egy új színház felé (A wroclawi Dialog Fesztivál)
- Nánay Fanni: A tizenharmadik (Toruni Nemzetközi Fesztivál)
- 2003/3 Nánay Fanni: Az ásító Ariel (Teatr Rozmaitości)
- 2003/5-6 Nánay Fanni: Ki irigyel kit?
- 2004/2 Balogh Géza: Lengyel drámák a kilencvenes évekből
- 2004/6 Zappe László: Tévelygés a múltban (Andrzejewski: Sötétség borítja a flet - Thália)
- 2004/47/39 Körner Gábor: Ilja próféta: Mai lengyel drámák
- 2004/2 Nánay Fanni: A techno-rituálétól a siratósi szertartásig (Szkéné fesztivál)
- 2004/3 Nánay Fanni: Színház és pályaudvar (Teatr Rozmaitości)
- 2004/3 Cseicsner Otília: A majom is ember (Teatr Pantomimy)
- 2004/4 Lajos Sándor: Ezek között pedig a legnagyobb a hit (Gardzienice, Opole)
- 2004/1-2 Roman Pawlowski: Pornó nemzedék és más ízléstelen színpadi művek
- 2004/5 Nánay Fanni: Kelet és Kelet (A toruni Kontakt Nemzetközi Színházi Fesztivál)
- 2004/9/13 Pályi András: Extázis vagy expedíció? (Gardzienice)
- 2004/10/35 Halász Tamás: Tetemrehívás (Komuna Otwock)
- 2005/5 Nánay Fanni: Litván rendező, grúz dallamok, lengyel színház
- 2005/6 Nánay Fanni: Rozmaitosci, Jarzyna, Warlikowski
- 2005/6 Pályi András: Az eredeti és hasonmása - Két vendégjáték
- 2005/12 Nánay Fanni: Provokáció és tolerancia (Torun)

### STANISŁAW WYSPIAŃSKIRÓL SZÓLÓ CIKKEK (7 CIKK)

- 1992/1-2 Balogh Géza: **Wajda három Menyegzője**  
1994/11-12 Tasnádi István: **Egy vízió víziója (Novemberi éj)**  
1994/8/27 Saád Katalin: **Wajda és a Nemzeti (Menyegző - Nemzeti Színház)**  
1995/3/13 Saád katalin: **Műfordradalom Szolnokon (Novemberi éj)**  
1999/12/21 Tompa Andrea: **Mit ér a menyegző, ha... (Wyspiański & Ady / Bodolay: A magyar menyegző - Kecskemét)**  
1999/11 Urbán Balázs: **Példák, kísérletek (A Magyar Menyegző)**  
2003/2 Zsigmond Andrea: **Líra, színházban elbeszélve (Menyegző)**

### STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZRÓL SZÓLÓ CIKKEK (8 CIKK)

- 1992/6/24 Tarján Tamás: **Koporsójáték (Az Anya - Komédium)**  
1996/6 Dömötör Adrienne: **Pályakezdő pamflet (Hőbörgő János Mátyás - Kamra)**  
1997/ Tasnási István: **Bábuszínház (Vízityúk - Sepsiszentgyörgy)**  
1997/12 Barabás Judit: **A hercegnő két arca (Yvonne - Katona)**  
1997/1 Gyenge Zoltán: **A filozófia hőbörgő nyomorúsága (Hőbörgő János Mátyás)**  
1997/2 Tímár András: **Hallucino-genitáliák (Az örült és apáca)**  
1997/5/28 Bíró Béla: **Álomképek breváriuma (Vízityúk - Sepsiszentgyörgy)**  
1997/5/34 Sándor L. István: **Tér és talány (Witkiewicz: Az örült és az apáca - Kecskemét, Pécsi Harmadik Színház + Mrožek: Tangó – Veszprém, Pécsi Harmadik Színház)**

### WITOLD GOMBROWICZRÓL SZÓLÓ CIKKEK (22 CIKK)

- 1993/7-8 Budai Katalin: **Megint Operetka (RS9)**  
1994/8/12 Kürtösi Katalin: **Hamlet hármassal csavarral (A vőlegény – Gombrowicz művek alapján - Hold színház)**  
1994/8/9 Witold Gombrowicz: **Hamlet vagy Don Quijote? (Lapok a Naplóból)**  
1994/8/6 Janusz Majcherek: **Operettritmusban élünk (Beszélgetés Rita Gombrowiczcsal)**  
1994/8/11 Leonard Neuger: **A morcos bábu (Yvonne - Helsinki)**  
1994/8/2 Pályi András: **Gombrowicz – a visszatérő hullám**  
1995/11/23 Jerzy Jarzębski: **Radom és a költészet (A második nemzetközi Gombrowicz fesztivál)**  
1995/4 Tasnádi István: **A lengyel abszurd panoptikuma (Esküvő - RS9)**  
1996/2 Nánay István: **Méghogy kommercializálódás?! (Operett - Debrecen)**  
1996/11/38 Margitházi Beja: **Test, ruha, gondolat (Operett - Kolozsvár)**  
1996/3/15 Sándor L. István: **Fekete lyuk (Operett - Debrecen)**  
1997/11/13 Pályi András: **Az eltűnt Gombrowicz (Nemzetközi találkozó Radomban)**  
1998/3/35 Gáspár Máté: **Körburgund (Yvonne - Katona József Színház)**  
1999/4/12 Eörsi István: **Ascher Tamás Bécsben (Gombrowicz-, és Ionesco- rendezés)**  
2001/3 Müller Katalin: **Úttalan utakon (Operett - Kaposvár)**  
2001/3 Győrei Zsolt: **Egy darabocská előadásocskája (Operett - Kaposvár)**

- 2001/4/27 Koltai Tamás: Agyagléggömb, avagy átok a divatra (Operett - Kaposvár)  
 2001/4/29 Pályi András: Operett-e az Operett? (Beszélgetés Rita Gombrowiczsal)  
 2004/5/22 Koltai Tamás: Divatjamúlt történet (Operett)  
 2004/4-5 Urbán Balázs: Formás forma formátlan pusztulása (Operett, Bárka)  
 2005/6 Pályi András: Az eredeti és hasonmása (Gombrowicz + Schulz)  
 2005/6 Koltai Tamás: Körbe (Yvonne)

#### JERZY GROTOWSKIRÓL SZÓLÓ CIKKEK (19 CIKK)

- 1989 Jerzy Grotowski: Valakinek a gyermeke vagy  
 1989/3-4 Balogh Géza: Grotowski színháza  
 1998/ősz Grotowski különszám  
 1991/3/15 Jan Kott: Grotowski, avagy a határ  
 1991/3/12 Jerzy Grotowski: Ami volt  
 1991/8/39 Jerzy Grotowski: Válasz Sztanyiszlavszkijnek  
 1993/9/32 Király Nina: Grotowski-kiállítás Budapesten  
 1995/2/11 Király Nina: Barba, Grotowski, Kantor (Beszélgetés Zbigniew Osińskivel)  
 1996/3/36 Fodor Géza: Bevezető (Jerzy Grotowski)  
 1996/3/37 Denis Bablet: Színészi technika (Beszélgetés Jerzy Grotowskival)  
 1999/3/11 Ludwik Flaszen: Jerzy Grotowski 1933–1999  
 1999/3/4 Zbigniew Osiński: Grotowski útjai (Az Objektív Drámától a Rituális Művészetekig)  
 1999/3 Meghalt Jerzy Grotowski  
 1999/1 Richard Schechner: Egy bölcs mentor, akit a tanulás vágya hajt  
 2000/10 Jákfalvi Magdolna: Kantor augusztusban  
 2000/13 Grotowski különszám  
 2002/8-10 Horváth Eszter: Reflexiók Heideggerre, Grotowskira  
 2004/11 Deutsch Andor: Gazdag szegények  
 2005/6 Jerzy Grotowski: A meztelenség a színházban – érték vagy obszcenitás  
 2005/6 Grotowski: A meztelenség a színházban

#### TADEUSZ KANTORRÓL SZÓLÓ CIKKEK (7 CIKK)

- 1990/5/27 Tadeusz Kantor: Megmenteni a feledéstől  
 1990/5/29 Tadeusz Kantor: Soha többé nem térek ide vissza  
 1990/5/33 Király Nina: Krakkói Ulysses (Tadeusz Kantor)  
 1991/12/30 Jan Kott: Kantor post mortem  
 1991/3 Nyerges László: Poszthumusz beszélgetés Tadeusz Kantorral  
 2002/1 Nánay Fanni: Az Örök Avantgarde rehabilitása  
 2000/5-6 Nánay Fanni: Vándorlás

#### JÓZEF SZAJNÁRÓL SZÓLÓ CIKKEK (4 CIKK)

- 1999/8/39 József Szajna: Választások és emlékezések  
 1999/8/42 Zbigniew Taranienko: A szerves színház (József Szajna)  
 1999/8/45 Pászt Patrícia: „Értetek, fiatalokért” (Beszélgetés József Szajnával)  
 2005/12 Balogh Géza: József Szajna három stációban

### KRYSTIAN LUPÁRÓL SZÓLÓ CIKKEK (7 CIKK)

- 1995/6/33 Forgách András: Lupa in fabula (A Krakkói Stary Teatr vendégjátéka)  
1997/11/23 Viola Hasselberg: Posztmodern mítoszok kutatása (Krystian Lupa és Kant)  
1999/tavaszy-nyár Krystian Lupa: Néhány szabad gondolat a színházi fényképezés témájára  
2000/10 Teller Katalin: Lélektan teljes gőzzel (Lupa)  
2001/3 Nánay Fanni: Háromszög (Lupa)  
2002/11 Maryla Zielinska: Mester és formátlanság (Lupa)  
2003/3-4 Nánay Fanni: Lupa-maraton

### SŁAWOMIR MROŻEKRŐL SZÓLÓ CIKKEK (37 CIKK)

- 1990/8/21 Sándor L. István: A köztes lét mítoszai (Mulatság - Szkéné)  
1990/8/29 Bába Krisztina: Beszélgetéstöredékek Mrožekkel  
1990/8/25 Király Nina: Mrožek-olvasatok (Jerzy Jarocki rendezései)  
1990/6/4 Jan Kott: Mrožek családja  
1990/6/1 Sławomir Mrožek: Színház, valóság  
1990/8/1 Sławomir Mrožek: Életrajzom  
1990/6/14 Sławomir Mrožek: Levélké  
1990/8/16 Sławomir Mrožek: Az üveghegyen – Hamlet  
1990/7/17 Pályi András: A nagy diadalmenet (Mrožek fesztivál Krakkóban)  
1991/12/19 Csáki Judit: Úgy félünk, mint a piny (Striptease - Komédium)  
1991/1/40 Kállai Katalin: (A nyílt tengeren - Madách Színház)  
1993/2 Balogh Géza: Új Mrožek vagy régi?  
1994/1 Balogh Géza: Valahol Oroszországban (Szerelem a Krímben)  
1994/6/35 Tasnádi István: Bura alatt (A pulyka – Eger, Emigránsok - Szatmárnémeti és Veszprém)  
1994/4 Sándor L. István: Az utolsó esély lovagjai (A pulyka - Eger, Emigránsok - Szatmárnémeti)  
1994/4 Gerold László: Csupán az, ami (Károly - Újvidék)  
1995/3 Tarján Tamás: Medvének lenni nehéz (Vatlav - Tivoli)  
1995/3/35 József Opalski: Ösbemutató előtt (Párbeszéd Sławomir Mrožekkel)  
1995/3/38 Elżbieta Baniewicz: Oroszország és a szerelem (A Szerelem a Krímben fogadtatásáról)  
1996/11-12 Magyar Judit Katalin: Fájdalmas búcsú (Szerelem a Krímben - Thália)  
1997/3 Sediánszky Nóra: Még távolabb Európától (A szerződés - Komédium)  
1997/4 Guelmino Sándor Csaba: Az önkritika kritikája (Tangó - Veszprém)  
1997/6-7 Honti Katalin: Lélektani tervrajz (Emigránsok - Pincészház)  
1997/4/18 Gerold László: Az élet színháza (Striptease - Szabadka)  
1997/12/19 Joób Sándor: Attól függ, honnan nézzük? (Tangó - Pesti Színház)  
1997/5/32 Lajos Sándor: Kelet? Nyugat? Európa? (A szerződés - Komédium)  
1997/2/10 Stuber Andrea: A léggömb és a szusz (Szerelem a Krímben - Thália)  
1998/3-4 Urbán Balázs: Csak a végén táncolunk (Tangó - Pesti Színház)  
1999/6 Budai Katalin: Miért nincs, ha van? (Mulatság - Bárka)  
1999-7-8 Gerold László: Hontalanok (Emigránsok - Újvidék)  
2001/11/11 Nánay István: Mrožek és Rózewicz (Özvegyek - Édenkert)

- 2001/1 Farkas Virág: Haláltangó pirosban (Özvegyek - Debrecen)  
 2001/4 Guelmino Sándor: Illúziók otthona (Emigánsok - Újvidék)  
 2001/2 Margitházi Beja: Van? Nincs. Van. (Mulatság - Mú)  
 2001/12 Budai Katalin: A nagy vadászmező (Károly - Kolozsvár)  
 2002/2/34 Tompa Andrea: Károly idők (Károly - Kolozsvár)  
 2002/1-2 Darvai nagy Adrienne: Nagypapa mindig löni fog (Károly - Kolozsvár)  
 2002/4 Nánay Fanni: Az élátkozott plébánia és az elvarázsolt üdülőhely (Tiszte-  
 letések, Nyári nap)

#### TADEUSZ RÓZEWICZRÓL SZÓLÓ CIKKEK (12 CIKK)

- 1991/9/18 Jan Kott: Nagyon lengyel kartoték (Tadeusz Rózewicz)  
 1991/9/32 Kazimierz Braun: Rózewicz rendezése közben  
 1991/9/34 Helmut Kajzar: Hogyan tovább a pusztulás után (Rózewicz és  
 Grotowski)  
 1991/9/27 Király Nina: A nemkövetkezetesség és a nemtisztá forma színháza (Ta-  
 deusz Rózewicz)  
 1991/9/19 Konstanty Puzyna: A nyitott drámáról (Beszélgetés Tadeusz  
 Rózewiczcsel)  
 1991/9/16 Tadeusz Rózewicz: A következetlenség színháza  
 1991/9/1 Helmut Kajzar: Mi az a „minden”? (Kartoték)  
 1994/1 Balogh Géza: Mi zajlik a Kelepcében (Beszélgetés Tadeusz Rózewiczcsel)  
 1994/1 Csizner Ildikó: Osztálytársak (Element hazulról)  
 1997/5/31 Dömötör Adrienne: Kalitka és Kapu (Az éhezőművész elmegy -  
 Arvisura)  
 1997/1 Farkas Virág: Talán (Az éhezőművész elmegy)  
 2001/5 Unoka Hugó: Ha az apád ellen lázadsz, vedd ki a kezed a zsebedből!  
 (Édenkert)

#### BOGUSŁAW SCHAEFFERRÓL SZÓLÓ CIKKEK (5 CIKK)

- 1994/2 Balogh Géza: Bogusław Schaeffer  
 1997/11 Pászt Patrícia: A színház, mint önmaga témája (Bogusław Schaeffer  
 drámája elé)  
 2000/3 Nánay Fanni: Bogusław Schaeffer: Előmenetel  
 2001/5-6 Nánay Fanni: A dráma-komponista  
 2001/8/44 Tarján Tamás: Majd csak lesz valahogy (Kacsa - Thália)

#### TADEUSZ SŁOBODZIANEKRÓL SZÓLÓ CIKKEK (8 CIKK)

- 1994/2 Balogh Géza: Egy mellőzött és elkényeztetett drámaíró  
 2002/3 Valádi István: Megváltás és húsleves (Ilja próféta - Sepsiszentgyörgy)  
 2002/05/24 Koltai Tamás: Mindnyájan hülyítve vagyunk  
 2002/5-6 Pászt Patrícia: Üres az ég a fejünk felett  
 2002/5-6 Nánay Fanni: „Te nem Ilja vagy, Ilja, hanem a Jézus Krisztus  
 2003/3/11 Urbán Balázs: Üdvözítő keresztút (Ilja próféta - Bárka)  
 2003/3/11 Dömötör Adrienne: Egy-kettő, körösztre feszítünk (Ilja próféta - Bárka)  
 2004/1 Nánay Fanni: Álcár (Miklós cár - Krakkó)

### JANUSZ GLOWACKIRÓL SZÓLÓ CIKKEK (7 CIKK)

- 2001/10/30 Sándor L. István: „Halállal vemhes szigorúság” (Antigoné New Yorkban - Zsámbék)
- 2001/10 Deutsch Andor: Théba három kapuja (Antigoné - Tatabánya)
- 2003/1 Stuber Andrea: Megadva a módját (Antigoné - Tatabánya)
- 2004/11 Börcsök Dóra: Orosz szürnaturália (4. nővér - Radnóti)
- 2004/11 Stuber Andrea: Moszkvából! Moszkvából! (Negyedik nővér - Radnóti) [Kritika]
- 2004/12/14 Csáki Judit: Tévedések játéka (Negyedik nővér - Radnóti) [Magyar Narancs]
- 2004/12 Tarján Tamás: Reszelt mosószappan (4. nővér, Radnóti)
- 

### DRÁMAMELLÉKLETEK

- 1990/8 Sławomir Mrożek: Örvendetes esemény
- 1991/9 Tadeusz Rózewicz: Kartoték, Temetés lengyel módra, Bébibaba, Mi ez itt, Mi szaporodik, Prologus, Rendfenntartók (7 drámarészlet)
- 1995/3 Sławomir Mrożek: Szerelem a Krímben
- 1997/9 Bogusław Schaeffer: Kacsa
- 

### KÜLÖNSZÁMOK, CÍMLAPOK

- 1990/5 Kantor és a halott osztály (címlap)
- 1990/8 Mrożek
- 1996/10 A lengyel TV színház (címlap)
- 2000/13 Grotowski különszám

## 2. SZ. MELLÉKLET

### Magyar tematikájú publikációk kimutatása lengyelországi folyóiratokban 1990–2005 Időrend szerinti felosztás Összesen: 52 cikk

A felsorolt publikációk az alábbi lapokban jelentek meg\*:  
**TEATR, DIDASKALIA, WYBORCZA, RZECZPOSPOLITA, DZIENNIK,**  
**ZYCIE WARSZAW, DIALOG**

1990/9	Zofia Sieradzka: Na scenie i ulicy Budapesztu (repertuar)
1990/10	isz: <b>Dramat węgierski po Örkényu</b>
1991/2	Wojciech Majcherek: Lomnicki jako Szalbierz (Spiro)
1991/10	Danuta Zmij-Zielinska: <b>Teatr węgierski – bilans i perspektywy</b>
1992/10	Elżbieta Wysińska: <b>Węgierski pluralizm teatralny</b>
1993/4	Hanna Baltyn: <b>W Budapeszcie lubią teatr</b>
1994/5	emb: <b>Budapeszteni Broadway</b>
1995/9	aksz: <b>Teatr Narodowy na Węgrzech: też kłopoty</b>
1995/9	aksz: <b>Historia węgierskiej alternatywy</b>
1995/10	aksz: <b>Alternatywa na Węgrzech</b>
1996/12	Henryk Jurkowski: <b>Złoty wiek (wystawa w Instytucie Polskim)</b>
1997/7	Justyna Golińska: <b>Węgrzy nie tracą czasu</b>
1997/7-8	Janusz Majcherek: <b>Eliot Zakarpacki (Węgierski Teatr Narodowy w Beregowie)</b>
1999/6	Tadeusz Olszański: <b>Dziura narodowa</b>
2000/6	Iza Natasza Czapska: <b>Zjawisko Budapeszt</b>
2000/6	Natalia Jakubowa: <b>Why do i love hungarian theatre?</b>
2000/7	Wojciech Maziarski: <b>Inteligent rzucony na rynek</b>
2000/7	<b>Przeciw komu pięknie grać? Rozmowa Małgorzaty Szpakowskiej i Teresy Boguckiej</b>
2001/1	Justyna Golińska: <b>Bunt na Barce</b>
2001/4	Marek Radziwon: <b>Pieniądze szczęścia nie dają (?) (Spiro)</b>
2001/4	Natasza Jakubowa: <b>Nexxt show – oczen horrorshow (Krétakör Színház)</b>
2001/7	Justyna Golińska: <b>Woda prawdy z Transylwanii</b>
2001/10/18	Małgorzata Piwowar: <b>W pogoni za marzeniami (Egressy Zoltán)</b>
2001/12/10	Roman Pawłowski: <b>Święty bandyta. Tartuffe z Teatru im. Katony z Budapesztu</b>
2002/3	Krisztina Bába i Maja Ruszpiel: <b>Gábor Zsámbéki i współczesny teatr węgierski</b>
2002/3	<b>Teatr to jest lustro (Z Árpádem Schillingem rozmawiała Elżbieta Zimna)</b>
2002/03/12	Roman Pawłowski: <b>Budapeszt teatralny</b>
2002/04/30	Roman Pawłowski: <b>Prorok Ilja w Siedmiogrodzie</b>
2002/6-8	Jolanta Chojka: <b>Diabelskie słowa (Gothár Péter)</b>
2002/10-12	Joanna Wichowska: <b>Szkielet ozyrysa (Artus színház)</b>

\* A kimutatás nem bibliográfiai igényű, csupán statisztikai jellegű. Az egyes lapokat különféle színekkel jelöltem, annak érdekében, hogy a felosztásból az is láthatóvá váljon, melyik lap publikálta a legtöbb cikket az adott témakörben.

- 2002/10/03 Márta Mészáros: Najważniejsze – poznanie samego siebie
- 2003/10/30 Roman Pawłowski: Bliżej na Węgry
- 2003/11 Małgorzata Szpakowska: Głębia kamieniołomu (dramaty węgierskie)
- 2003/11 Małgorzata Semil: Węgierskie teatry studyjne
- 2003/12/01 Roman Pawłowski: Węgierski „Kapelusz Kaina” na festiwalu Rozdroże
- 2004/02/24 Michał Lenarciński: Geza dzieciak – sztuka J.H w Teatrze Studyjnym
- 2004/02/25 Leszek Karczewski: Uwaga ptaka patrzeć w kamienie (Háy János)
- 2004/02/26 Zbigniew Brzoza: Pełny ludzki los (rozmawiał Leszek Karczewski) (Háy János)
- 2004/7-8 Janusz Majcherek: Zazrdoszczę bratankom (nowe dramaty)
- 2004/7-8 Katarzyna Steńczyk: Kocham cię jak Portugalię (Egressy Zoltán)
- 2005/01/15 Janos Hay: Pesymista pogodzony z losem (rozmawiał Jan Boncza-Szablowski)
- 2005/01/15 Jan Boncza-Szablowski: Janos Hay – sylwetka
- 2005/04/18 Michalina Dolińska: Spotkania z węgierską dramaturgią
- 2005/04/20 Marta Kazmierska: Próby czytane z Gyorgyem Spiró w teatrze Polskim
- 2005/04/23 Marta Kazmierska: Po spotkaniach z węgierskimi dramatopisarzami
- 2005/4-6 Łukasz Orłowski: Bóg-dzieciak (Háy János)
- 2005/05/13 Janusz R. Kowalczyk: Gorzka ballada bezużyteczności (Háy János)
- 2005/05/30 Janos Hay: Zrozumieć instynktownie (rozmawiał Roman Pawłowski)
- 2005/05/30 Midol: Węgierska premiera w Teatrze Polskim (Háy János)
- 2005/6 Justyna Golińska: Budapeszt: wiejskie historie
- 2005/11/8 Iza Natasza Czapska: Superheterodyna (Novák Eszter)
- 2005/11/16 Temida Stankiewicz-Podhorecka: Rozproszone obrazki (Novák Eszter)

### 3. SZÁMÚ MELLÉKLET

#### Lengyel drámák magyarországi színpadi bemutatói 1990–2005 Drámaírók szerinti felosztás Összesen: 31 mű 49 színpadi bemutatója

A kimutatás az alábbi módon került csoportosításra\*:

**ÚJ (1990 után íródott) DRÁMÁK BEMUTATÓJA, HATÁRON TÚLI MAGYAR  
SZÍNHÁZI BEMUTATÓK, VIDÉKI BEMUTATÓK**

#### STANISŁAW WYSPIAŃSKI MŰVEI

##### **Menyegző**

1991. RS9 Stúdiószínház, rend. Lábán Katalin – Dobay Dezső

1994. Nemzeti Színház, rend. Andrzej Wajda

2003. Székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház, rend. Szabó K. István

##### **Novemberi éj**

1994. Szolnoki Szigligeti Színház, rend. Zsótér Sándor

##### **A magyar menyegző**

1999. Kecskeméti Katona József Színház, rend. Bodolay Géza

#### STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ MŰVEI

##### **Az Anya**

1992. Komédium, rend. Szűcs Gábor f.h.

##### **Hőbörgő János Mátyás Károly**

1996. Kamra, rend. Hevér Gábor

##### **Vízityúk**

1997. Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Állami Magyar Színház, rend. Bocsárdy László

##### **Az örült és apáca**

1996. Kecskeméti Katona József Színház, rend. Árkosi Árpád

#### WITOLD GOMBROWICZ MŰVEI

##### **A vőlegény – Gombrowicz művek alapján**

1994. A Hold Színháza, rend. Malgot István

##### **Operett**

1990 és 1993. RS9 Stúdiószínház, rend. Lábán Katalin-Dobay Dezső

1996. Kolozsvári Állami Magyar Színház, rend. Tompa Gábor

\* A határontúli és vidéki bemutatókat, valamint az 1990 után íródott drámák színpadi adaptációit eltérő színekkel emeltem ki, annak érdekében, hogy a felosztásból egyfajta statisztikai mérleg is kirajzolódhasson.

1996. Debreceni Csokonai Színház, rend. Pinczés István  
2001. Kaposvári Csiky Gergely Színház, rend. Keszég László  
2004. Bárka Színház, rend. Czajlik József

### **Yvonne, a burgundi hercegnő**

2005. Kecskeméti Katona József Színház, rend. Bagossy László  
1997. Katona József Színház, rend. Zsámbéki Gábor

### **Esküvő**

1995. RS9 Stúdiószínház, rend. Dobay Dezső

## **SŁAWOMIR MROŹEK MŰVEI**

### **Mulatság**

1990. Veszprém, Gödöllő, Szkéné Színház, rend. Árkosi Árpád  
1999. Bárka Színház, rend. Bérczes László  
2001. Merlin-Mu Színház, rend. Tollár Mónika

### **Károly**

1993. Újvidéki Színház, rend. Hernyák György  
2001. Kolozsvári Állami Magyar Színház, rend. Tompa Gábor

### **Striptease**

1991. Komédium, rend. Taub János  
1997. Szabadkai Népszínház, Kosztolányi Dezső Színház, rend. Káló Béla

### **A nyílt tengeren**

1990. Madách Stúdió, rend. Mácsai Pál

### **Vatzlav**

1995. Tivoli Színház, rend. Bagó Bertalan

### **A szerződés**

1997. Komédium, rend. Bodolay Géza

### **Tangó**

1997. Veszprémi Petőfi Színház + Pécsi Harmadik Színház, rend. Vincze János  
1998. Pesti Színház, rend. Tompa Gábor

### **A pulyka**

1994. Egri Gárdonyi Géza Színház, rend. Lengyel Pál

### **Emigránsok**

1999. Újvidéki Színház, rend. a társulat  
1994. Szatmárnémeti Északi Színház, rend. Bérczes László  
1997. Éjszakai Színház, rend. Kőváry Katalin

## **Özvegyek**

2000. Debreceni Csokonai Színház, rend. Pinczés István

## **Szerelem a Krímben**

1996. Thália Színház, rend. Taub János

### **TADEUSZ RÓŻEWICZ MŰVEI**

#### **Elment hazulról**

1993. Ódry Színház, rend. Bal József

#### **Az éhezőművész elmegy**

1996. Arvisura Színház, rend. Árkosi Árpád

### **BOGUSŁAW SCHAEFFER MŰVEI**

#### **Kacsa/Kamu**

2001. Thália Stúdió, rend. Borbély Sándor

2004. Zeon Csoport, rend. Fogarasi Gergely

### **TADEUSZ ŚLOBODZIANEK MŰVEI**

#### **Ilja próféta**

2002. Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Állami Magyar Színház, rend. Bocsárdy László

2003. Bárka Színház, rend. Czajlik József

### **JANUSZ GŁOWACKI MŰVEI**

#### **Antigoné New Yorkban**

2001. Zsámbéki Nyári Színház, Tatabányai Jászai Mari Színház – Ketrec Galéria, rend. Árkosi Árpád

#### **Negyedik nővér**

2004. Radnóti Színház, rend. Rusznyák Gábor

2005. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulat, rend. Alex Colpacci

### **MÁS SZERZŐK MŰVEI**

#### **Karol Wojtyła: A mi urunk festője**

1991. Pécsi Nemzeti Színház, rend. Szikora János

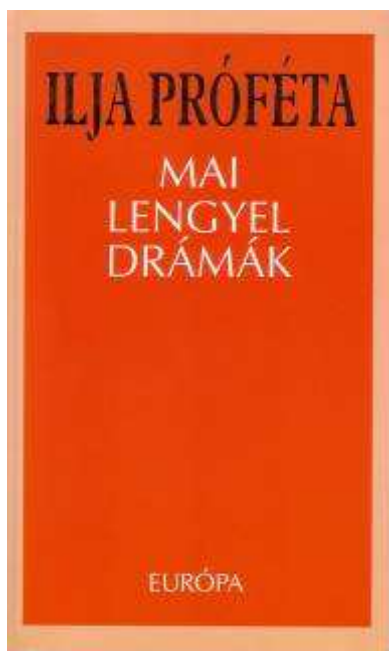
#### **Adam Mickiewicz: Ősök**

2001. Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, rend. Vidnyánszky Attila

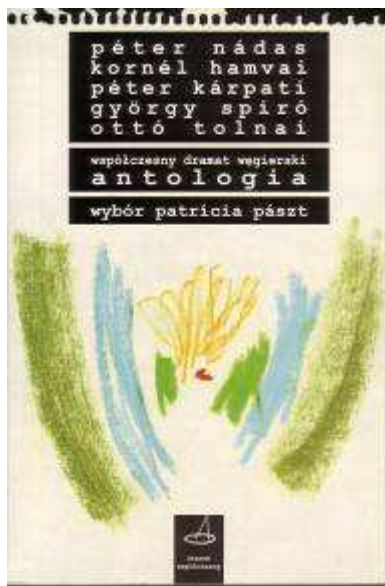
#### **Jerzy Andrzejewski: Sötétség borítja a földet**

2004. Thália Színház, Új Stúdió, rend. Esztergályos Károly

#### 4. SZÁMÚ MELLÉKLET



*Ilja próféta – Mai lengyel drámák*, Budapest, Európa, 2003., szerkesztette: Pálfalvy Lajos, válogatta és az előszót írta: Pászt Patrícia

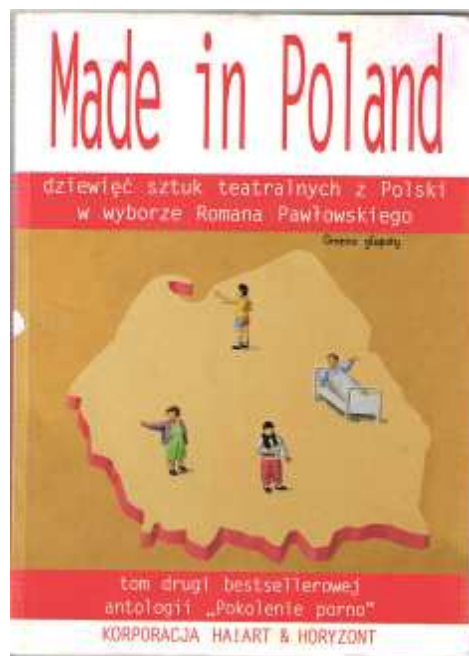


*Współczesny dramat węgierski (Kortárs magyar dráma)*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2003., válogatta: Pászt Patrícia, szerkesztette: Dr. Małgorzata Sugiera, előszó: P. Müller Péter

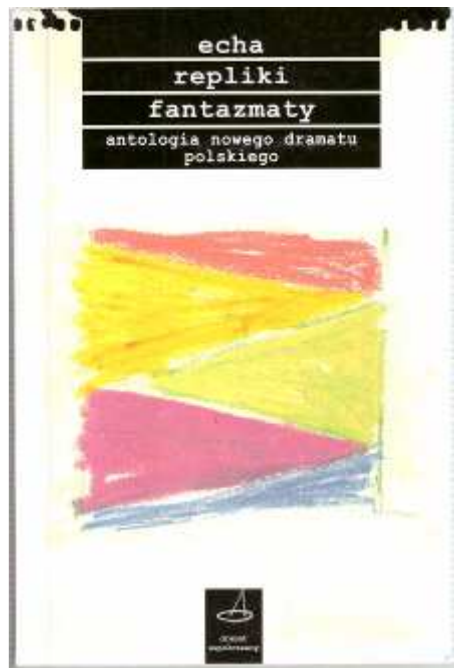
## 5. SZÁMÚ MELLÉKLET



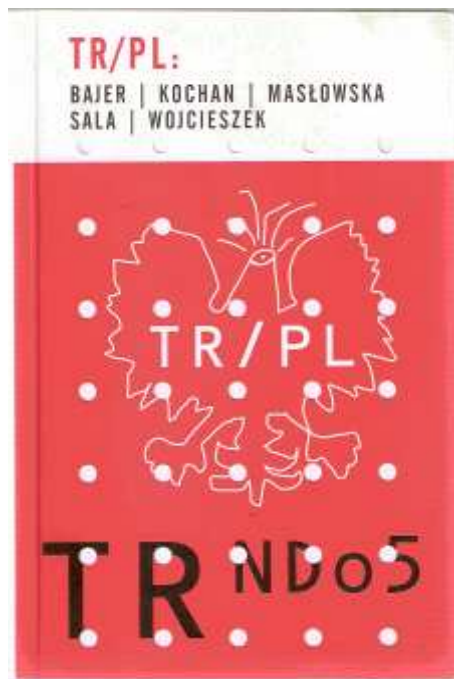
*Pokolenie porno*, szerk. Roman Pawłowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, 2003.



*Made in Poland*, szerk. Roman Pawłowski, Korporacja Ha!Art & Horyzont, Kraków, 2006.



*Echa, repliki, fantazmagorie*, szerk. Małgorzata Sugiera, Anna Wierzchowska-Woźniak, Księgarnia Akademicka, Kraków, 2005.



*TR/PL Antologia nowego dramatu polskiego*, szerk. Agnieszka Tuszyńska, Wydawnictwo TR, Warszawa, 2006.

1989 ELŐTT DEBÜTÁLÓ ÉS ALKOTÓ DRÁMAÍRÓK

**Tadeusz RÓŻEWICZ**

(1921, Radomsk – író, költő, drámaíró, forgatókönyvíró)



Színpadi művei:

1. Kartoték (Kartoteka, 1960)
2. Laokoon csoport (Grupa Laokoon, 1962)
3. Tanúk avagy a Mi kis stabilizációnk (Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja, 1964)
4. Elment otthonról (Wyszedł z domu , 1965)
5. Az idős asszony kiszáll (Stara kobieta wysiaduje, 1969)
6. Négykézláb (Na czworakach, 1972)
7. Fehér házasság (Białe małżeństwo, 1975)
8. Halál régi díszletek közt (Śmierć w starych dekoracjach, 1979)
9. Homokba (Do piachu, 1979)
10. Kelepce (Pułapka, 1982)

**1989 után**

11. Szétszórt kartoték (Kartoteka rozrzucona, 1997)

## **Bogusław SCHAEFFER**

(1929, Lemberg – zeneszerző, zenetörténész, drámaíró, grafikus, pedagógus)



### **Színpadi művei:**

1. Webern (Webern, 1955)
2. Szövegekönyv egy nemlétező, ám lehetséges hangszeres színészre (Scenariusz dla nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego, 1963)
3. Audiencia I. (Audiencja I, 1964)
4. Audiencia II. (Audiencja II, 1964)
5. Audiencia III. (Audiencja III, 1964)
6. Audiencia IV. (Audiencja IV, 1964)
7. Audiencia V. (Audiencja V, 1964)
8. Kwartett négy színészre (Kwartet dla czterech aktorów, 1966)
9. Részlet I (Fragment I, 1968)
10. Szövegekönyv három színészre (Scenariusz dla trzech aktorów, 1970)
11. Homályok (Mroki, 1980)
12. Hajnalpír (Zorza, 1982)
13. Az öregség bűnei (Grzechy starości, 1985)
14. Kacsa (Kaczo, 1987)

### **1989 után**

15. A színész (Aktor, 1990)
16. Próbák (Próby, 1990)
17. Szeánsz (Seans, 1990)
18. Ittott (Tutam, 1991)
19. Pohárköszöntő (Toast, 1991)
20. Rondó (Rondo, 1991)
21. Bosszú (Odwet, 1991)
22. Együtt (Razem, 1992)
23. Aratás (Żniwo, 1993)
24. Előléptetés (Awans, 1993)
25. Hogyha (Gdyby, 1993)

26. Denni (Denni, 1993)
27. Glossza (Glosa, 1993)
28. Részlet II (Fragment II, 1994)
29. Reggel (Ranek, 1994)
30. Multi (Multi, 1994)
31. Largo (Largo, 1996)
32. A színház démonja (Demon teatru, 1998)
33. Alles (Alles, 1998)
34. Hirdetmény (Anons, 1998)
35. Farniente (Farniente, 1998)
36. Séták a parkban (Spacery po parku, 1998)
37. Inalt (Inalt, 1998)
38. Álom és nem (Sen i nie, 1998)
39. Skála (Skala, 2000)
40. Multimediális izé (Multimedialne coś, 2007)

### **Sławomir MROŹEK**

(1930, Bożecin – író, drámaíró, karikaturista, újságíró)



#### Színpadi művei:

1. Professzor (Profesor, 1968)
2. Rendőség (Policja, 1958)
3. Piotr Ohey mártíromsága (Męczeństwo Piotra Oheya, 1959)
4. Pulyka (Indyk, 1960)
5. A nyílt tengeren (Na pełnym morzu, 1961)
6. Károly (Karol, 1961)
7. Striptease (Strip-tease, 1961)
8. Mulatság (Zabawa, 1962)
9. A tépelődő kinológus (Kynolog w rozterce, 1962)

10. Bűbájos éj (Czarowna noc, 1963)
11. A főhanagy halála (Śmierć porucznika, 1963)
12. Tangó (Tango, 1964)
13. Der Hirsch (1965, nincs lengyel nyelvű változata)
14. Racket baby (1965, nincs lengyel nyelvű változata)
15. Négyes (Poczwórka, 1967)
16. Ház a határon (Dom na granicy, 1967)
17. Testárium (Testarium, 1967)
18. Második fogás (Drugie danie, 1968)
19. Szerencsés esemény (Szczęśliwe wydarzenie, 1971)
20. Mészárszék (Rzeźnia, 1973)
21. Emigránsok (Emigranci, 1974)
22. A púpos (Garbus, 1975)
23. Syerenád (Serenada, 1977)
24. A filozófus róka (Lis filozof, 1977)
25. Rókadászat (Polowanie na lisa, 1977)
26. A szabó (Krawiec, 1964, megjelent 1977)
27. Az aspiráns róka (Lis aspirant, 1978)
28. Gyalogosan (Pieszko, 1980)
29. Vatzlav (Vatzlav, 1968, megjelent 1982)
30. A nagykövet (Ambasador, 1982)
31. Nyári nap (Letni dzień, 1983)
32. Alfa (Alfa, 1984)
33. Szerződés (Kontrakt, 1986)
34. Portré (Portret, 1987)

#### **1989 után**

35. Özvegyek (Wdowy, 1992)
36. Szerelem a Krímben (Miłość na krymie, 1993)
37. Tekintetek (Wielebni, 2000)
38. Szép kilátás (Piękny widok, 2000)

## **Janusz GŁOWACKI**

(1938, Poznań – drámaíró, novellista, forgatókönyvíró)



### **Színpadi művei:**

1. Megbüntetett paráználkodás (Cudzołóstwo ukarane, 1972)
2. Konfrontáció (Konfrontacja, 1973)
3. Ciki (Obciach, 1974)
4. Tea tejjel (Herbata z mlekiem, 1974)
5. Meccs (Mecz, 1976)
6. Séta elalvás előtt (Spacerek przed snem, 1979)
7. Hamupipő (Kopciuch, 1979)
8. Mindjárt elalszol (Zaraz zaśniesz, 1980)
9. A félelem karácsonyfái (Choinki strachu, 1981)
10. Fortinbras berúgott (Fortymbras się upił, 1983)
11. Svábbogár vadászat (Polowanie na karaluchy, 1987)

### **1989 után**

12. Antigone New Yorkban (Antygona w Nowym Jorku, 1992)
13. A negyedik nővér (Czwarta siostra, 2000)

## **Tadeusz SŁOBODZIANEK**

(1955, Jenyiszejszk – drámaíró, rendező, dramaturg, színházkritikus)



### Színpadi művei:

1. Történet a koldusról és a kis számárról (Historia o żebraku i osiołku, 1980)
2. Őszi mese (Baśń jesienna, 1981)
3. Csapda (Pułapka, 1981)
4. Miklós Cár (Car Mikołaj 1985)
5. Pekosiewicz polgártárs (Obywatel Pekosiewicz, 1986)

### **1989 után**

6. Borsógörgető (Turlajgroszek, 1990)
7. Kisfecske (Jaskólecčka, 1992)
8. Ilja Próféta (Prorok Ilja, 1992)
9. Merlin (1992)
10. Malambo, a kovács (Kowal Malambo, 1992)
11. A poloska álma (Sen pluskwy, 1997)
12. A mi osztályunk (Nasza klasa, 2008)

## 1989 UTÁN DEBÜTÁLÓ DRÁMAÍRÓK

### **Grzegorz NAWROCKI**

(1940-1998 - riporter, publicista)

Színpadi műve:

1. Fiatal halál: Horror az apával, Kiskorúak, Koponyakalapács (Młoda śmierć: Horror z ojcem, Małolaty, Młotek do czaszeczki, 1995)

### **Marek KOTERSKI**

(1942, Krakkó – filmrendező, forgatókönyvíró, színész, drámaíró)

A 90-es években színpadi művekké átalakított filmforgatókönyvei:

1. Közösség (Społeczność, 1982)
2. Bolondokháza (Dom wariatów, 1982)
3. Belső élet (Życie wewnętrzne, 1986)

Színpadi művei:

4. Gyűlölök (Nienawidzę, 1991)
5. Szeretek (Kocham, 1997)
6. Mi hárman (Nas troje, 1998)
7. A bolond egy napja (Dzień świra, 2000)

### **Lidia AMEJKO**

(1955, Wrocław – író, drámaíró)

Színpadi művei:

2. Az Úr kinszenvedése egy üvegben (Męka Pańska w butelce, 1995)
3. Kétfa (Dwadrzewko, 1996)
4. Farrago (Farrago, 1997)
5. Átváltozás 1999 (Przemiana 1999, 1999)
6. Nondum (Nondum, 2001)

### **Ewa LACHNIT**

(1957, Krakkó – drámaíró, filmrendező)

Színpadi művei:

1. A szemétember (Człowiek ze śmieci, 1996)
2. Sértettek (Obrażeni, 1997)
3. Kenyértolvajnök (Złodziejki chleba, 2000)

### **Jerzy ŁUKOSZ**

(1958, Wrocław - író, irodalomkritikus, drámaíró)

Színpadi művei:

1. Thomas Mann (Tomasz Mann, 1995)
2. Két tűz (Dwa ognie, 1996)
3. Királyok sírásója (Grabarz królów, 1997)
4. Visszatérés (Powrót, 1998)
5. Hauptmann (Hauptmann, 2001)
6. A macskabagoly halála (Śmierć puszczyka, 2000)
7. Csoportkép Casanovával (Portret grupowy z Casanową, 2000)
8. Fényesség (Świetlistość, 2000)

**Marek BUKOWSKI**

(1959, Varsó - elektromos mérnök, író, forgatókönyvíró, drámaíró)

Színpadi művei:

1. Hullaégetés (Ciałopalenie, 1996)
2. Szabadság ( Wolność, 1996)
3. Tetem (Truposz, 1998)

**Ingmar VILLQIST (Jarosław ŚWIERSZCZ)**

(1960, Chorzów – drámaíró, művészettörténész, előadótanár, rendező)

Színpadi művei:

1. Oscar és Ruth (Oscar i Ruth, 1998)
2. Helver éjszakája (Noc Helvera, 1999)
3. Légszomjasak: Zsírkočka kandírozott gyümölcscsel, Légszomjasak, Fantom, Cím nélkül, Cynkweiss, Kísértetek (Beztlenowce: Kostka tuszczu z bakaliemi, Beztlenowce, Fantom, Bez tytułu, Cynkweiss, 2000)
4. Entartete Kunst (Entartete Kunst, 2001)
5. Preparátumok (Preparaty, 2001)
6. Helmutka (Helmucik, 2002)
7. Ellmit város ügye (Sprawa miasta Ellmit, 2003)

**2000 UTÁN DEBÜTÁLÓ / ISMERTTÉ VÁLT DRÁMAÍRÓK**  
**kiemelve a legújabb drámaantológiákban szereplő műveket**

**Marek PRUCHNIEWSKI**

(1962, Poznań – közgazdász, drámaíró)

Színpadi művei:

1. Párizs (Paryż, 1988 – nem került nyomtatásra, sem bemutatásra)
2. Hadsereg (Armia, 1988 – bemutató: 1993)
3. Néhány pillanat (Kilka chwil, 1992)
4. A kés története (Historia noża, 1994)
5. Harcosok (Wojownicy, 1998)
6. Zarándokok (Pielgrzymi, 2000)
7. **Lucia és gyermekei (Lucja i jej dzieci, 2003)**

**Andrzej SARAMONOWICZ**

(1965, Varsó – színész, rendező, forgatókönyvíró, drámaíró)

Színpadi művei:

1. **Tesztoszteron (Testosteron, 2002)**
2. Május 2. (2 Maja., 2003/2004)

**Paweł JUREK**

(1966, Kalisz – forgatókönyvíró)

Színpadi művei:

1. Autóbusz (Autobus, 1990)
2. Színházi ballada (Teatralna ballada, 1991)
3. Rabul ejtettség (Zniewolenie, 1992)
4. Megcsalás játék (Zabawa w zdrady, 1993)
5. Deprimáltság (Zdołowanie, 1995)
6. Nem futok utánad (Nie pobiegnę za tobą, 1996)
7. A nagy házban (W dużym domku, 1997)
8. Sicc! (Sio!, 1998)
9. **Pornónemzedék (Pokolenie porno, 2000)**
10. Veszettség (Wścieklizna, 2002)

**Paweł SALA**

(1968, Poznań – rendező, díszlettervező, drámaíró)

Színpadi művei:

1. **Mától jók leszünk (Od dziś będziemy dobrzy, 2001)**
2. Gang Bang (Gang Bang, 2002)
3. Anyaégetés (Spalenie matki, 2002)
4. Mortal Kombájn (Mortal Kombajn, 2005)
5. Mindenütt sötétség (Ciemno wszędzie, 2005)
6. Nővérem, Ifigénia (Ifigenia, moja siostra, 2005)
7. Varrónők (Szwaczki, 2006)
8. **Harmadik eljövétel (Trzecie przyjście, 2006)**

### **Dana ŁUKASIŃSKA**

(1972, Piotrków Trybunalski - logopédus, drámaíró)

1. **Agata munkát keres (Agata szuka pracy, 2004)**
2. AA munkát keresek anyámat odaadom (AA pracy szukam matkę oddam, 2005)

### **Maciej KOWALEWSKI**

(1969, Koło – színész, forgatókönyvíró, rendező, drámaíró)

1. Lucky Wiliam (Lucky Wiliam, 1996)
2. Don Juan és Sganarel (Don Juan i Sganarel, 1998)
3. Krynicai tangó (Krynicky Tango, 1999)
4. Bogo Jogo hangya kalandjai (Przygody Mrówki Bogo Jogo, 1999)
5. Lambda állomás (Stacja Lambda, 2000)
6. Ballada Zakaczawieről (Ballada o Zakaczawiu, 2000)
7. M polgártárs (Obywatel M, 2002)
8. Váróterem (Poczekalnia, 2002)
9. Sziget (Wyspa, 2003)
10. Mese a padlásbeli szívről (Bajka o sercu ze strychu, 2004)
11. ExBarbi (ExBarbi, 2004)
12. Elbeszélések az Éden Könyvéből (Opowieści z Ksiegi Raju, 2004)
13. **Miss HIV (Miss HIV, 2004)**
14. Szomorú mese (Smutna Bajka, 2005)
15. Bomba (Bomba, 2005)
16. Frankenstein (Frankensztajn, 2006)
17. Spermaverseny (Wyścig Spermy, 2007)

### **Marek KOCHAN**

(1969, Varsó – szociológus, újságíró, drámaíró)

Színpadi művei:

1. **Holyfood (Holyfood, 2004)**
2. Karaoke (Karaoke, 2005)
3. **Argo (Argo, 2006)**

### **Jacek PAPIS**

(1969, Szczecin – rendező, drámaíró)

Színpadi művei:

1. Kant úr barátai (Przyjaciele pana Kanta, 1999)
2. Piros sál (Czerwony szalik, 2000)
3. Az a tér (Tamta przestrzeń, 2002)
4. Snarkvadászat (Polowanie na żmirlacza, 2002)
5. Szuizájd (Suisajd, 2003)
6. **A hús művészete (Sztuka mięsa, 2004)**
7. **Álomidő (Snu czas, 2005)**
8. Tourette-esek (Turetycy, 2005)

### **Krzysztof BIZIO**

(1970, Szczecin - építész, művészettörténész, író, drámaíró)

Színpadi művei:

1. Beszélgessünk életről-halálról (Porozmawiajmy o życiu i śmierci, 2001)
2. **Toxinok (Toxyny, 2002)**
3. Lamentáció (Lament, 2003)
4. Szemetek (Śmieci, 2003)
5. Szitkom (Sitcom, 2003)

### **Marek MODZELEWSKI**

(1970, Radom – röntgenorvos, forgatókönyvíró, drámaíró)

Színpadi művei:

1. Szeress és mondj, amit akarsz (Kochaj i mów co chcesz, 1999)
2. Az idősebb hölgy kitör (Starsza pani prycha, 2001)
3. Ölj meg engem (Zabij mnie, 2002)
4. **Koronázás (Koronacja, 2003)**
5. Érintés (Dotyk, 2003)
6. Névnep (Imieniny, 2006)
7. All inclusive (All inclusive, 2007)

### **Tomasz KACZMAREK**

(1970, Łódz - drámaíró)

Színpadi művei:

1. Menekülés a színházból (Ucieczka z teatru, 1990)
2. Vének (Starce, 1991)
3. Tolmácsolás-játék (Gra w tłumaczenia, 1994)
4. A 63 szobában recseg (W pokoju 63 trzeszczy, 1996)
5. Valentin-nap (Walentynki, 2000)
6. Mondd meg milyen májast eszel és megmondom, ki vagy (Powiedz mi jaką wątrobianą jadasz a powiem ci, kim jesteś, 2001)
7. B.B inkább elutazott (B.B. raczył wyjechać, 2002)
8. Ismeretlen a metróban (Nieznajomy w metrze, 2002)
9. Vándorok látványa busszal a háttérben (Widok wędrowców z autobusem w tle, 2002)
10. **Szenvedő anya – A verzió (Matka cierpiąca – wersja A, 2002)**
11. Füstölt heringek tánca (Taniec wędzonych śledzi, 2002)
12. Jelenetek K. Jaś szenvedéseiből (Sceny męczarni Jasia K., 2003)
13. Tolvaj (Złodziej, 2003)
14. Kötődés (Przywiązanie, 2003)
15. A hölgyről, aki nem mozdult de furcsán dumált (O pani, co się nie ruszała a dziwnie gadała, 2003)
16. Gyilkosság, chat-dráma bűnügyi-szállal (Morderstwo, dramat czatowy z wątkiem kryminalnym, 2003)
17. Szenteste előtti történet, kolindálás néhány felvonásban (Opowieść przedwigilijna, kolędowanie w kilku odsłonach - Anna Wolskąval közösen, 2003)

18. A fiúról, aki nem szerette a szamócát (O chłopcu, który nie lubił poziomek, 2003)
19. Búz a konyhában (Smród w kuchni, 2003)
20. Nyomozás (Śledztwo, 2003)
21. Jelenetek a felsőbb szférák életéből az Orionon (Sceny z życia wyższych sfer na Orionie, 2003)
22. Ninon T. tündöklései és bukásai (Wzloty i upadki Ninon T., 2003)
23. Magány (Samotność, 2004)
24. Mese a kiskacsáról (Bajka o kacuszce, 2004)
25. Porcelánelefánt (Porcelanowy słonik, 2004)
26. Szenvedő anya – B verzió (Matka cierpiąca – wersja B, 2004)
27. Rysio bejövetelei és kimenetelei (Wchodzenia i schodzenia Rysia, 2004)
28. Mártír polgártárs, avagy Kazik lelke csávéban, 2004)
29. A moher barettek bosszúja (Zemsta moherowych беретów, 2005)
30. Last Minute (Last Minute, 2005)
31. Traum (Traum, 2005)

### **Tomasz MAN**

(1968, Rzeszów – rendező, drámaíró)

Színhadi művei:

1. Pisi (Pisi, 2000)
2. Katarantka (Katarantka, 2001)
3. Egy szerelem története (Historia pewnej miłości, 2001)
4. Az anya és a leopárd (Matka i lampart, 2004)
5. A feleségem lecseszett (Żona mnie opierniczyła, 2004)
- 6. 111 (111, 2004)**
7. Esők (Deszcze, 2005)

### **Jan KLATA**

(1973, Varsó – rendező, drámaíró)

Színhadi művei:

1. Zöld elefánt (Zielony słon, 1987)
- 2. A gréprút mosolya (Uśmiech grejpruta, 2002)**
- 3. Ne csináld má' (Weź, przestań, 2005)**

### **Monika POWALISZ**

(1973, Łódź – rendező, drámaíró)

Színhadi művei:

1. Rapszódia egy tehénnek (Rapsod dla krowy, 1990)
2. Misztifikációk (Mistyfikacje, 1994)
- 3. A vadász lánya (Córka myśliwego, 2004)**

### **Przemysław WOJCIESZEK**

(1974, Miłoszyce – forgatókönyvíró, rendező, drámaíró)

Színhadi művei:

- 1. Öld meg mindet (Zabij ich wszystkich, 2000)**
- 2. Made in Poland (Made in Poland, 2004)**
- 3. Akármí történik, szeretlek (Cokolwiek się zdarzy, Kocham cię, 2005)**

**Joanna OWSIANKO**

(1974, Varsó – újságíró-riporter, drámaíró)

1. **Tiramisu (Tiramisu, 2004)**

**Magda FERTACZ**

(1975, Varsó – újságíró, drámaíró)

1. Por (Kurz, 2004)
2. **Abszint (Absynt, 2005)**

**Maria SPISS**

(1977, Krakkó – szociológus, drámaíró)

Színpadi művei:

1. Táncos (Tancerz, 2002)
2. Szekrény (Szafa, 2003)
3. **Gyermek (Dziecko, 2003)**
4. Exit (Exit, 2006)

**Robert BOLESTO**

(1977, Kętrzyn – elektromos mérnök, drámaíró)

1. Megölni Bondot (Zabić Bonda, 2002)
2. **Óh, anya, óh, leánya! (O Matko i Córko!, 2003)**
3. Virágozva (Kwitnąć, 2003)
4. 147 nap (147 dni, 2003)
5. Három rendőrnő (Trzy Policjantki, 2003)
6. Hycel II (Hycel II, 2003)

**Michał WALCZAK**

(1979, Sanok – rendező, drámaíró)

Színpadi művei:

1. Ismeretlenek (Nieznajomi, 2000)
2. Utazás (Podróż, 2000)
3. Ketten (Dwóch, 2001)
4. Homokozó (Piaskownica, 2001)
5. **Utazás a szoba mélyére (Podróż do wnętrza pokoju, 2002)**
6. Vizsga (Egzamin, 2002)
7. Szerzői utasítás nélkül (Bez didaskaliów, 2002)
8. Folyó (Rzeka, 2003)
9. Szomorú királylány (Smutna królewna, 2002)
10. Bánya (Kopalnia, 2004)
11. Éjszakai busz (Nocny autobus, 2004)
12. „Jarosław” egész élete (Całe życie „Jarosława”, 2005)
13. **Első alkalommal (Pierwszy raz, 2005)**

### **Paweł DEMIRSKI**

(1979, Gdańsk – újságíró, drámaíró)

1. Ájultan (Nieprzytomnie, 2002)
2. Carproject (Carproject, 2002)
3. Feküdj (Padnij, 2003)
4. **From Poland with love (From Poland with love, 2004)**
5. Wałęsa. Vidám, s emiatt végtelenül szomorú történet (Wałęsa. Historia wesoła, a ogromnie przez to smutna, 2005)
6. Ne csodálkozz, ha jönnek felgyújtani a házad (Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw, 2006)
7. Ősök. Exhumálás. (Dziady Ekshumacja, 2007)
8. Volt egyszer egy lengyel, egy lengyel, egy lengyel és az ördög (Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł, 2007)
9. Az adózó halála (Śmierć podatnika, 2007)

### **Michał BAJER**

(1981, Poznań - drámaíró)

Színpadi művei:

1. **Verklärte nacht (Verklärte nacht, 2003)**
2. Edd meg ellenséged szívét (Zjedz serce wroga, 2005)
3. **Hadi tevékenységek övezete (Strefa działań wojennych, 2006)**

### **Szymon WRÓBLEWSKI**

(1983, Gdynia - drámaíró)

Színpadi művei:

1. Punkiet (Punkiet, 2002)
2. Gáz (Gaz, 2003)
3. Anyám (Moja matka, 2004)
4. **Felület (Powierzchnia, 2004)**

## BIBLIOGRÁFIA

- ADL, *Kocham, bo nienawidzę*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34193.html>
- Amejko, Lidia, *Dwadrzewko*, Dialog, Warszawa, 1996/5-6.
- Amejko, Lidia, *Farrago*, Dialog, Warszawa, 1997/9.
- Amejko, Lidia, *Gdy rozum śpi – włącza się automatyczna sekretarka. Rzecz o gadaniu*, Dialog, Warszawa, 1993/8.
- Amejko, Lidia, *Męka Pańska w butelce*, Dialog, Warszawa, 1995/10.
- Amejko, Lidia, *Nondum*, Dialog, Warszawa, 2001/12.
- Antologia współczesnego dramatu węgierskiego*, szerk., vál. és előszó Andrzej Sieroszewski, PIW, Warszawa, 1982.
- Balogh Géza, *A lengyelek nem járnak színházba?*, Világszínház, Budapest, 1989/5.
- Baniewicz, Elżbieta, *Lata tłuste czy chude? Szkice o teatrze 1990-2000*, Warszawa, Errata, 2000.
- Bécsy Tamás, *A drámamodellek és a mai dráma*, Dialóg Campus, Budapest–Pécs, 2001.
- Bécsy Tamás, *Drámák és elemzések*, Dialóg Campus, Budapest–Pécs, 2002.
- Bednancs Gábor – Bengi László – Kulcsár-Szabó Ernő: *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*, (szerk.: Szegedy-Maszák Mihály), Budapest, Osiris, 2000.
- Bentley, Eric, *A dráma élete*, Jelenkor, Pécs, 1998.
- Bikont, Anna, *Zderzenie teatru z prawdziwym pejzażem*, Gazeta Wyborcza, Warszawa, 1994/06/3.
- Błoński, Jan, *Wszystkie sztuki Stawomira Mrożka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2002.
- Bogdán László, *A próféta és a hívei*, „Háromszék”, Sepsiszentgyörgy, 2001/12/29.
- Boros Kinga, *Nyújjork, nyújjooork!*, Hét, Marosvásárhely, 2004/12/16.
- Börcsök Dóra, *Orosz szürnaturália*, Criticai Lapok, Budapest, 2004/11.
- Brantley, Ben, *A Shaggy People Story About a Chaotic Moscow*, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C0CE0D81439F931A15752C1A9649C8B63>
- Braun, Kazimierz – Różewicz, Tadeusz, *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław, 1989.
- Bukowski, Marek, *Ciałopalenie*, Dialog, 1996/10.
- Bukowski, Marek, *Truposz*, Dialog, Warszawa, 1998/8.
- Bukowski, Marek, *Wolność*, Biblioteka Notatnik a Teatralnego, Wrocław, 1996.
- Burkot, Stanisław, *Literatura Polska 1939-2009*, Warszawa, 2010
- Burzyńska, Anna – Markowski, Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków, 2006.
- Burzyńska, Anna, *Nicland*, Księgarnia Akademicka, Kraków, 2004.
- Bürger, Peter, *Az avantgárd műalkotás*, Szép literatúrai ajándék, Pécs, 1997/3-4.
- Celeda, Agnieszka, *Bóg przy taśmie*, Polityka, Warszawa, 2005/05/21.
- Czapska, Iza Natasza, *Cień na przyjaźni*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/18076.html>
- Czubaj, Mariusz, *Z pustego w próżne*, Dialog, Warszawa, 1997/10.
- Czuj, Łukasz, *Mieszkam tu, mieszkam w Polsce*, In: Radosław Figura, *Cztery na cztery*, Księgarnia Akademicka, Kraków, 2002.
- Csáki Judit, Színház, *Tévedések játékai*, Magyar Narancs, Budapest, 2004/11/04.

- Dąbek-Derda, Ewa, *Tadeusza Słobodzianka nie-boskie historie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2003.
- Darvay Nagy Adrienne, *Višniec Magyarországon*, [http://www.c3.hu/~criticai\\_lapok/1999/10/991003.html](http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/10/991003.html)
- Dębicz, Maria, *Kartoteka rozrzucona. Notatki z prób*, Teatr, Warszawa, 1993/11.
- Derrida, Jacques, *Grammatológia, Életünk–Magyar Műhely*, Szombathely–Párizs–Bécs–Budapest, 1991.
- Deutsch Andor, *Théba három kapuja*, Zsöllye, Budapest, 2001/10.
- Dobrzycki, Paweł, *Na razie tracimy czas...*, Teatr, Warszawa, 2000/11.
- Dolega, Aneta, *Frustracja pod kontrolą*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/43927.html>
- Dolińska, Michalina, *Czytanie Madziarów*, Gazeta Wyborcza, Warszawa, 2005/04/18.
- Dömötör Adrienne, *Egy-kettő, körösztre feszítünk*, Zsöllye, Budapest, 2003/01.
- Drajewski, Stefan, *Codzienna poezja*, <http://www.teatry.art.pl/!Rozmowy/codziennap.htm>
- Drajewski, Stefan, *Filozofia po węgiersku*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/13993,druk.html>
- Drawicz, Andrzej, *Jak najlepiej nie zrozumieć Rosji*, Dialog, Warszawa, 1993/12.
- Drewniak, Łukasz, *Pudło bez dna*, Dialog, Warszawa, 2003/9.
- Drewniak, Łukasz, *Sztuczki z Mrożkiem*, Teatr 2000/4-6.
- Duda, Artur, *Różnica i powtórzenie*, Dialog, Warszawa, 2001/12, 171.
- Dunin, Kinga, *Amejko w krainie słów*, Dialog, Warszawa, 1997/9.
- Echa, repliki, fantazmagorie*, szerk. Małgorzata Sugiera, Anna Wierzchowska-Woźniak, Księgarnia Akademicka, Kraków, 2005.
- Englert, Jan, *Kasa nie jest bogiem*, Teatr, Warszawa, 2000/7-8.
- Farkas Virág, *Haláltangó piroshan*, Zsöllye, Budapest, 2001/január, 27.
- Figura, Radosław, *Cztery na cztery*, Księgarnia Akademicka, Kraków, 2002.
- Finter, Helga, *A posztmodern színház kamera-látása*, [www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm](http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm)
- Fischer-Lichte, Erika, *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999., Pécs, 590.
- Frankowska, Katarzyna, *Géza – wydarzenie w Teatrze Studio*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/19338.html>
- Gizińska, Csilla, *Dramat węgierski lat 1945-1989 i jego życie na scenach polskich*, Uniwersytet Warszawski, Katedra Hungarystyki, Warszawa, 2004.
- Głowacka, Malwina, *Teatr życia naszego powszedniego*, Teatr, Warszawa, 1996/10.
- Głowacki, Janusz, *5 1/2, Świat Książki*, Warszawa, 2007.
- Głowacki, Janusz, *Antygona w Nowym Yorku*, Dialog, 1992/10.
- Głowacki, Janusz, *Choinki strachu*, Dialog, Warszawa, 1979/8.
- Głowacki, Janusz, *Cudzołóstwo ukarane*, Dialog, Warszawa, 1972/6.
- Głowacki, Janusz, *Czwarta siostra*, Dialog, Warszawa, 1999/10.
- Głowacki, Janusz, *Fortymbras się upił*, Dialog, Warszawa, 1990/1.
- Głowacki, Janusz, *Herbata z mlekiem*, Dialog, Warszawa, 1974/10.
- Głowacki, Janusz, *Konfrontacja*, Dialog, Warszawa, 1973/10.
- Głowacki, Janusz, *Kopciuch*, Dialog, Warszawa, 1979/8.
- Głowacki, Janusz, *Mecz*, Dialog, Warszawa, 1976/10.
- Głowacki, Janusz, *Obciach*, Dialog, Warszawa, 1974/4.
- Głowacki, Janusz, *Opowieść o dwóch Moskwach*, Gazeta Wyborcza, Warszawa, 2003/02/15-16.
- Głowacki, Janusz, *Spacerek przed snem*, Dialog, Warszawa, 1979/5.

- Głowacki, Janusz, *Zaraz zaśnie*, Dialog, Warszawa, 1980/1.
- Godlewska, Joanna, *Lekcja anatomii Mrożka*, Teatr, Warszawa, 1996/1, 48.
- Gombrowicz, Witold, *Drámák*, Európa, Budapest, 1984 valamint Kalligram, Pozsony, 1998.
- Górski, Krzysztof, *Pocałunek bękarta*, Gazeta Wyborcza-Trójmiasto, Gdańsk, 2001/12/17.
- Gruszczyński, Piotr, *Młodszy, zdolniejszy*, Dialog, Warszawa, 1998/3.
- Gruszczyński, Piotr, *Ojcowość. Młodszy, zdolniejszy w teatrze polskim*. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, 2003.
- Gruszczyński, Piotr, *Preparaty*, Dialog, Warszawa, 2000/11.
- Gruszczyński, Piotr, *Wojna polsko-polska*,  
<http://www.tygodnik.com.pl/numer/278244/grucha.html>
- Guczalska, Beata, *Tajemnicza publiczność*, Didaskalia, Kraków, 1995/12.
- Ilja próféta. Mai lengyel drámák*, szerk. Pálfalvy Lajos, vál. és előszó Pászti Patrícia, Európa, Budapest, 2003.
- Jefferson, Anne – Robey, David: *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, Budapest, Osiris, 1995.
- Kállai Katalin, *A demonstráció halála*, Criticai Lapok, Budapest, 1996/11-12.
- Karasińska, Marta, *Bogusława Schaeffera filozofia nowego teatru*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań, 2002.
- Karsai György, *Stúdiószínházi Műhelyek Fesztiválja a Bárkán*,  
<http://www.kontextus.hu/sarkitasok/karsai8.html>
- Kaźmierska, Marta, *Teraz pora na Węgrów*, Gazeta Wyborcza, Poznań, 2005/04/23-24.
- Kékesi Kun Árpád, *Tükörképek lázadás*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998.
- Kisieliński, Jarosław, *Reklama na temat śmierci*, Dramaturgia Polska, Kraków, 1996/2-3.
- Koltai Tamás, *Mindnyájan hülyítve vagyunk*, <http://es.fullnet.hu/0221/kritika.htm>
- Kónya Orsolya, *Hájszen kerösz*, [http://www.szinhas.hu/ilja/sajto\\_interju.html](http://www.szinhas.hu/ilja/sajto_interju.html)
- Kopciński, Jacek, *Każdy musi to przejść. O "Kartotece" Różewicza po czterdziestu latach*, Teatr, Warszawa, 1999/7-8-9
- Kopciński, Jacek, *Pustka nie istnieje*, Teatr, Warszawa, 2002/10-11.
- Kopciński, Jacek, *Szalona „jazda” argumentów*, Teatr, Warszawa, 2002/7-8.
- Koterski, Marek, *Dom wariatów*, publikatlan.
- Koterski, Marek, *Dzień świra*, Dialog, Warszawa, 2000/8.
- Koterski, Marek, *Kocham*, Dialog, Warszawa, 1997/11.
- Koterski, Marek, *Nas troje*, Dialog, Warszawa, 1998/2.
- Koterski, Marek, *Nienawidzę*, Dialog, Warszawa, 1991/5-6.
- Koterski, Marek, *Społeczność*, Dialog, Warszawa, 1986/3.
- Koterski, Marek, *Życie wewnętrzne*, Dialog, Warszawa, 1986/8.
- Kott, Jan, *Antygona powiesiła się w Tompkins Square Park*, Dialog, Warszawa, 1992/10.
- Kovács Dezső, *Trisztán, banánhéj*, „Kritika” 2001/05, 27.
- Kowalczyk, Janusz R., *Bezlitosna diagnoza*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/32836.html>
- Kowalczyk, Janusz R., *Gorzka ballada o bezużyteczności*,  
[http://www.teatry.art.pl/!Recenzje/gezad\\_brz\\_warszawa/gorzka.htm](http://www.teatry.art.pl/!Recenzje/gezad_brz_warszawa/gorzka.htm)
- Kowalczyk, Janusz R., *Zbrodnie niedojrzałości*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/43566.html>

- Kusztelski, Błażej, *Dialogi meliorantów*, Gazeta Poznańska, Poznań, 2005/06/27.
- Kuźnik, Magda, *Dzieciak w kamieniołomie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/18925.html>
- kz, *Złodziejki chleba*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/43459.html>
- Lachnit, Ewa, *Człowiek ze śmieci*, Dialog, Warszawa, 1996/5-6.
- Lachnit, Ewa, *Obrażeni*, Dialog, Warszawa, 1997/10.
- Lachnit, Ewa, *Złodziejki chleba*, Dialog, 2007/7.
- Lenarciński, Michał, *Geza-dzieciak*, [http://www.teatry.art.pl/recenzje/gezad\\_brz/gezad.htm](http://www.teatry.art.pl/recenzje/gezad_brz/gezad.htm)
- Lévi-Strauss, Claude, *Struktura mitów*, Pamiętnik Literacki, Warszawa, 1968/4.
- Liskowacki, Artur D., *Męczeństwo wykształciucha*, <http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/48197.html>
- Liskowacki, Artur D., *Miłość po polsku*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34168.html>
- Liskowacki, Artur D., *Śmierć coraz młodsza*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/43543,druk.html>
- Literatura, teoria, metodologia*, szerk. Danuta Ulicka, Uniwersytet Warszawski WP, Warszawa, 2001.
- Łukosz, Jerzy, *Dwa ognie*, Dialog, Warszawa, 1996/9.
- Łukosz, Jerzy, *Grabarz królów*, Dialog, Warszawa, 1997/8.
- Łukosz, Jerzy, *Hauptmann*, Dialog, Twórczość 2001/9.
- Łukosz, Jerzy, *Powrót*, Twórczość, Warszawa, 1998/3.
- Łukosz, Jerzy, *Śmierć puszczyka i inne utwory*, Księgarnia Akademicka, Kraków, 2000.
- Łukosz, Jerzy, *Tomasz Mann*, Dialog, Warszawa, 1995/11.
- Lutobarska, Dominika, *Kartoteka świra*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/41306.html>
- Made in Poland*, szerk. Roman Pawłowski, Korporacja Ha!Art & Horyzont, Kraków, 2006.
- Magyar Néprajz V. Folklór 1. Magyar népköltészet <http://mek.oszk.hu/02100/02152/html/05/119.html>
- Magyar Néprajzi Lexikon, <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-1321.html>
- Majcherek, Janusz, „*Musimy siać, choć grunta nasze marne*”, Teatr, Warszawa, 1993/3.
- Majcherek, Janusz, *Bez skandalu*, Teatr, Warszawa, 2001/7-8.
- Majcherek, Janusz, *Jak nie z Mrożka*, Teatr, Warszawa, 1993/12.
- Majcherek, Janusz, *Młoda śmierć*, Teatr, Warszawa, 1996/3.
- Majcherek, Janusz, *Zazdroszczę bratankom*, Teatr, Warszawa, 2004/7-8.
- Majcherek, Wojciech, *Dramaturgia współczesna, rzadka uprawa?*, Teatr, Warszawa, 2000/9.
- Majcherek, Wojciech, *Gitlerowski pisateli*, Teatr, Warszawa, 2001/12.
- Majcherek, Wojciech, *Idzie nowe?*, Teatr, Warszawa, 2003/6.
- Majcherek, Wojciech, *Nie wierzę w Ellmit*, Teatr, Warszawa, 2001/4.
- Majcherek, Wojciech, *Pieski los Kowala*, Dialog, Warszawa, 1993/7.
- Majcherek, Wojciech, *Russian joke*, Teatr, Warszawa, 2000/1-2-3.
- Malinowski, Wojciech, *Nienawidzę moralizowania w teatrze*, Notatnik Teatralny, Wrocław, 1993/5.
- Matuszkiewicz, Antoni, *Pisanie dla teatru*, Dialog, Warszawa, 1994/7.
- miCHIGAn, *Gukker*, Csigalépcső, Sepsiszentgyörgy, 2002/március.
- Miernik, Bartłomiej, *Porno w salonie*, Teatr, Warszawa, 2004/4-6.
- Mikos, Marek, *Teatr Bogustawa Schaeffera*, Notatnik Teatralny, Wrocław, 1993/5.

- Miłkowski, Tomasz, *Teatr polski 2005 – jaki był miniony rok?*,  
<http://www.aict.art.pl/content/view/298/62>
- Moroz, Renata, *Świr bez lęku*, Dziennik Bałtycki, Gdańsk, 2006/02/15.
- Mościcki, Tomasz, *Blady Niko spod trzepaka*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/27803.html?komentarz=3255>
- Mościcki, Tomasz, *Koronowanie niemowląt*,  
<http://www.wprost.pl/ar/9170/Koronowanie-niemowlat/?I=949>
- Mościcki, Tomasz, *Mieszczanie czy wariaci*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34112.html>
- Mościcki, Tomasz, *Nudno, brudno, nieprzyjemnie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/15819.html>
- Mroźek, Sławomir, *Drámák*, Európa, Budapest, 1980 valamint 2000.
- Mroźek, Sławomir, *Miłość na Krymie*, Dialog, Warszawa, 1993/12.
- Mroźek, Sławomir, *Miłość na Krymie*, Noir Sur Blanc, Warszawa, 2000.
- Mroźek, Sławomir, *Utwory sceniczne*, Noir sur Blanc, Warszawa, 2000.
- Nánay Fanni, *Beszélgetés Mikołaj Grabowskival*, Világszínház, Budapest, 2001/5-8.
- Nawrocki, Grzegorz, *Młoda śmierć*, Dialog, Warszawa, 1995/8.
- Niziołek, Grzegorz, *Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Nyczek, Tadeusz, *Błoński pisze Mroźka*, Gazeta Wyborcza, Warszawa, 1995/11/15.
- Nyczek, Tadeusz, *Dziesięć przyczynków do „Miłości na Krymie”*, Dialog, Warszawa, 1993/12.
- Obębowska-Piasecka, Ewa, *Nie tylko rów do śmierci*, Gazeta Wyborcza, Poznań, 2005/06/28.
- Obębowska-Piasecka, Ewa, *Szóstka za odwagę*, Gazeta Wyborcza, Poznań, 2001/06/26.
- Opalski, Józef, *O Miłości na Krymie*, Teatr, Warszawa, 1994/4.
- Opalski, Józef, *Piękny widok?*, Dialog, Warszawa, 1999/5.
- Pászt Patrícia, *Üres az ég a fejünk felett – beszélgetés Tadeusz Słobodzianekkel*, Hajónapló, Budapest, 2002/5-6.
- Pawlak, Antoni, *Głowa goni absurd*, Gazeta Wyborcza, Warszawa, 2005/04/12.
- Pawłowski, Roman, *Lemury doktora Villqista*, Wydawnictwo Sic! Warszawa, 2001.
- Pawłowski, Roman, *Polska na czarno*, Gazeta Telewizyjna, Warszawa, 2000/09/8-14.
- Pawłowski, Roman, *Złodziejki chleba*, Gazeta Telewizyjna, Warszawa, 2002/05/10-16.
- Pleśniarowicz, Krzysztof, *Dylemat jedynego wyjścia*, Księgarnia Akademicka, Kraków, 1999.
- P. Müller Péter, *Drámaforma és nyilvánosság*, Argumentum, Budapest, 1997.
- Pokolenie porno*, szerk. Roman Pawłowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, 2003.
- Poniatowska, Marta, *Śmierć jak z MTV*, Dramaturgia Polska, Kraków, 1996/2-3.
- Radziwon, Marek, *Dwa teatry*, Teatr, Warszawa, 2003/3.
- Ratajczakowa, Dobrochna, *Reality drama*, Dialog, Warszawa, 2004/6.
- Ratajczakowa, Dobrochna, *Trzeba odwagi*, Teatr, Warszawa, 1997/7-8.
- Romsits Ignác, *Posztmodern ismeretelmélet és történetírás*, Rubicon, Budapest, 2003/6.
- Różewicz, Tadeusz, *A mi kis stabilizációnk*, Európa, Budapest, 1967.
- Różewicz, Tadeusz, *Kartoteka rozrzucona*, Dialog, Warszawa, 1994/10.
- Różewicz, Tadeusz, *Kartoteka*, Dialog 1960/10

- Różewicz, Tadeusz, *Kartoteka, Kartoteka rozrzucona*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1997.
- Schaeffer, Bogusław, *Scenariusz dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego, gépirat*
- Schaeffer, Bogusław, *Utwory sceniczne II.*, Collsch Edition, 1994., Salzburg.
- Schaeffer, Bogusław, *Utwory sceniczne I*, Collsch Edition, Salzburg, 1992.
- Sieradzki, Jacek, *Dwa razy cztery siostry*, Polityka, Warszawa, 2000/01/08.
- Sieradzki, Jacek, *Młotek do czaszeczki*, Polityka, Warszawa, 1996/03/23.
- Sieradzki, Jacek, *Piskorz i jego wędkarz*, Polityka, Warszawa, 1996/2.
- Sieradzki, Jacek, *Subiektywny rok teatralny*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/20104.html>
- Sieradzki, Jacek, *Trudna wolność*, [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es\\_dramaturgia\\_wolnosci](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_dramaturgia_wolnosci)
- Sieradzki, Jacek, *Uśmiech zadumy*, Polityka, Warszawa, 2002/03/02.
- Sieradzki, Jacek, *Życie beztlenowców*, Polityka, Warszawa, 2001/07/27.
- Skwarczyńska, Stefania, *Dramat – literatura czy teatr?* In: *Problemy Teorii Dramatu i Teatru*, Tom 1, Wrocław 2003.
- Słobodzianek, Tadeusz – Tomaszuk, Piotr, *Turlajgrostek*, Dialog, Warszawa, 1990/11.
- Słobodzianek, Tadeusz, *Car Mikołaj*, Dialog, Warszawa, 1987/5.
- Słobodzianek, Tadeusz, *Malambo*, Dialog, Warszawa, 1993/7.
- Słobodzianek, Tadeusz, *Merlin*, Dialog, Warszawa, 1993/3.
- Słobodzianek, Tadeusz, *Obywatel Pekosiewicz*, Dialog, Warszawa, 1989/5.
- Słobodzianek, Tadeusz, *Prorok Ilja*, Dialog, Warszawa, 1992/11.
- Słobodzianek, Tadeusz, *Sen pluskowy*, Krasnogruda, Sejny, 2000/12.
- Spiró György, *A Közép-Kelet-Európai dráma*, Magvető, Budapest, 1986.
- Stankiewicz-Podhorecka, Temida, *Szkodnik 97*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/32807.html>
- Steńczyk, Katarzyna, *Kocham cię jak Portugalię*, Teatr, Warszawa, 2004/7-8.
- Stuber Andrea, *A léggömb és a szusz*, Színház, Budapest, 1997/2.
- Stuber Andrea, *Megadva a módját*, Criticai Lapok, Budapest, 2003/1.
- Stuber Andrea, *Moszkvából! Moszkvából!*, Kritika, Budapest, 2004/11.
- Sugiera, Małgorzata, *Co się dzieje na polskiej scenie?* <http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,8,8,2.php>
- Szczawińska, Weronika, *Dramaturgia pod diagnozami*, <http://www.dialog.waw.pl/index.php?cmd=showQuotation&article=246&lang=p>
- 1
- Szondi, Peter, *A modern dráma elmélete*, Osiris, Budapest, 2002.
- Szpakowska, Małgorzata, *Tylko polityka*, Dialog, Warszawa, 1996/5-6.
- Tarján Tamás, *Megfeszítősdi*, Népszava, Budapest, 2003/1/19.
- Tarján Tamás, *Reszelt mosószappan*, Színház, Budapest, 2004/12.
- Tatarkiewicz, Władysław: *Az esztétika alapfogalmai*, Budapest, Kossuth Kiadó, 2006.
- TR/PL Antologia nowego dramatu polskiego*, szerk. Agnieszka Tuszyńska, Wydawnictwo TR, Warszawa, 2006.
- Twardochlebski, Bogdan, *Szok w Teatrze Współczesnym*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/43525.html;jsessionid=09190170D669BE2D65303B3907B256A9>
- Udalska, Eleonora, *Teatr polski końca XX. wieku*, Wydawnictwo Szumacher, Kielce, 1997.

- Villqist, Ingmar, *Beztlenowce*, Dialog, Warszawa, 2000/11.
- Villqist, Ingmar, *Cynkweiss*, In: Ingmar Villqist, *Noc Helvera, Beztlenowce*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa, 2001.
- Villqist, Ingmar, *Entartete Kunst*, Dialog, Warszawa, 2001/5-6.
- Villqist, Ingmar, *Fantom*, Dialog, Warszawa, 2000/11.
- Villqist, Ingmar, *Kostka smalcu z bakaliami*, Dialog, Warszawa, 2000/11.
- Villqist, Ingmar, *Lemury*, Dialog, Warszawa, 2000/11.
- Villqist, Ingmar, *Noc Helvera*, Dialog, Warszawa, 2000/3.
- Villqist, Ingmar, *Rozmowa o Ellmit*, Didaskalia, Kraków, 2000/12., 33.
- Villqist, Ingmar, *Sprawa miasta Ellmit*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2003.
- Wach-Malicka, Henryka, *Chaos w modzie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/43416.html>
- Wąchocka, Ewa, *Un-Presented Reality: On Polish Society's Self-Identification in Drama after 1989*, <http://www.utoronto.ca/tsq/09/wachocka09.shtml>
- Wakar, Jacek *Dramatyczna krótkowzroczność*, <http://www.zw.com.pl/artykul/101793.html>
- Wanat, Andrzej, *Antygona w Moskwie*, Teatr, Warszawa, 1995/12.
- Warren, Austin - Wellek, René: *Az irodalom elmélete*, Osiris, Budapest, 2006.
- Węgrzyniak, Rafał, *Widmo faszyzmu*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/32825.html>
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Drámák*, Európa, Budapest, 1973.
- Współczesny dramat węgierski*, szerk. Małgorzata Sugiera, vál. Pászt Patrícia, előszó P. Müller Péter, Księgarnia Akademicka, Kraków, 2003.
- Wyspiański, Stanisław, *Drámák*, Európa, Budapest, 1989.
- Zajac, Joanna, *Bogusław Schaeffer dramaturg i kompozytor*, Księgarnia Akademicka, Kraków, 1999.
- Zajac, Joanna, *Dramaturgia Schaeffera*, Collsch Edition, Salzburg, 1998.
- Zajac, Joanna, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera. Trzy rozmowy*, Collsch Edition, Salzburg, 1992.
- Zajac, Joanna, *Schaeffer multimedialny*, Teatr, Warszawa, 1995/7-8.
- Zawistowski, Władysław, *Słobodzianek, czyli Golgota z happy endem*, Teatr, Warszawa, 1994/1.
- Zaworska, Helena, *Okrutni milusińscy*, Wprost, Warszawa, 2000/05/15.
- Ziębiński, Andrzej, *Raport*, Teatr, Warszawa, 1993/7-8.
- Zinowicz, Mariusz, *Płacz wart*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/32806.html>
- Żurad, Magdalena, *I ty możesz zostać Żydem*, Gazeta w Rzeszowie, Rzeszów, 1998/11/17.
- Zwinogrodzka, Wanda, *Śmierć z bakaliami*, Gazeta Wyborcza, Warszawa, 1993/01/04