

JAN KLOSSOWICZ

## Az új lengyel dráma

### A romantikától az avantgarde-ig

Közel harmincöt év viszonylag rövid időszak a lengyel dráma történetében. Ez az időszak azonban a megelőző drámatörténeti koroktól pontosan elhatárolható. A lengyel irodalom és színház felvirágzását különféle tényezők ösztökélték. A legnagyobb jelentőségűek ezek közül a függetlenség visszanyerése és az országban 1944 óta végbement szociális és politikai változások voltak.

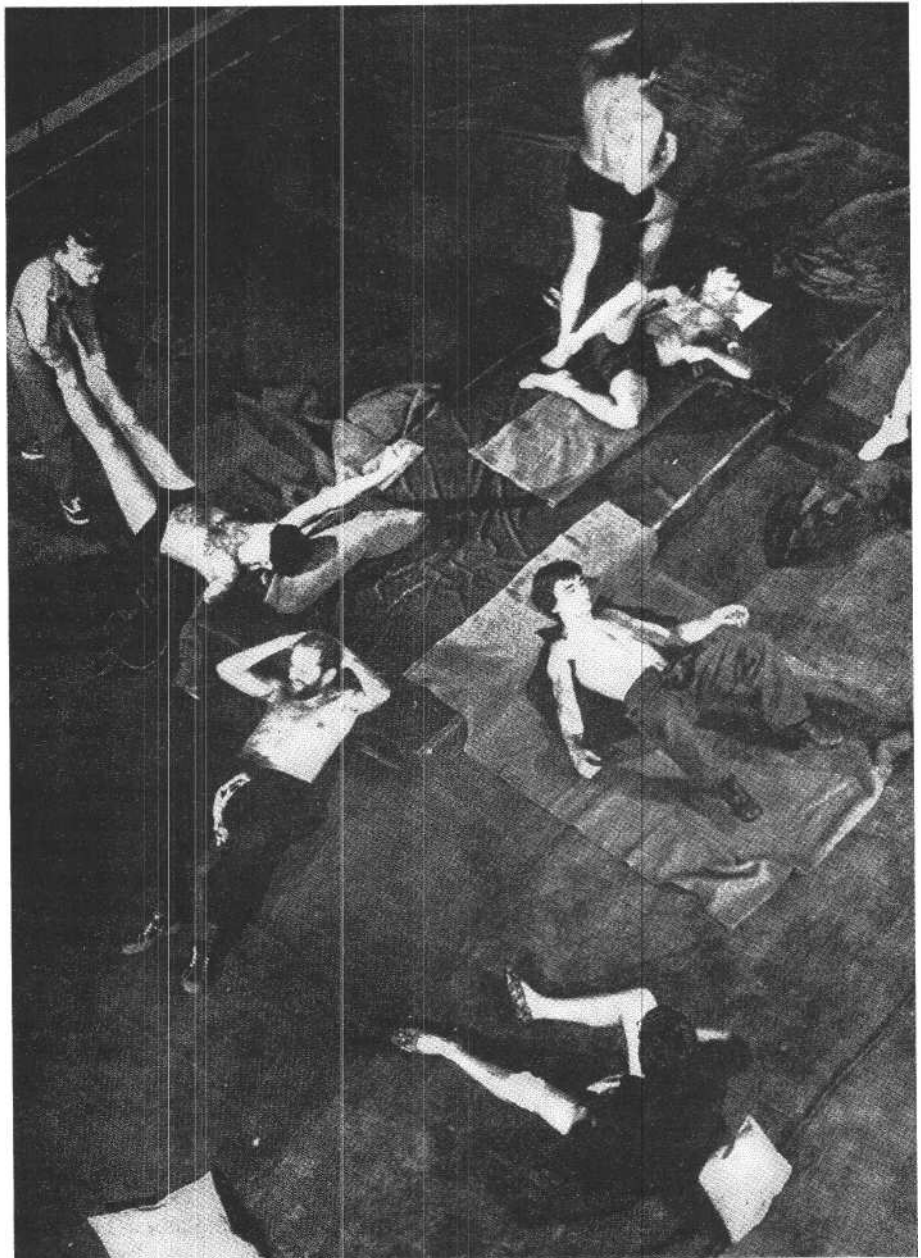
A lengyel dráma szoros kapcsolatban alakult ki a világ drámairodalmának áramlataival. A legfőbb jellemvonása mindazonáltal, amely elsősorban meghatározza a lengyel dráma valódi kvalitását: annak eredeti irodalmi és színházi stílusa. Ez az egyéniség és eredetiség, amely jól kitűnik a kortárs nemzeti drámairodalmak fényében, nagyrészt annak a ténynek köszönhető, hogy a jelenkori lengyel dráma egyenes folyománya, továbbfejlődése a tizenkilencedik századi és a két háború közötti lengyel drámának. Stílusát legáltalánosabban két tényező határozza meg. Az első az állandó ragaszkodás a lengyel romantikus drámai hagyományokhoz, a másik a háború közötti avantgarde színházi újítások továbbfejlesztése és folytatása. A költészet és a groteszk drámája ez, a politikai metaforák drámája, amely mindenekelőtt új kifejezési formák után kutat; kötődik a mindennapi eseményekhez, ugyanakkor mélyen gyökerezik a hagyományokban.

Tagadhatatlan, hogy a romantikus periódus a legfontosabb korszak a lengyel drámairodalomban. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński és Norwid éppolyan hatással voltak a lengyel drámára és színház-ra, mint amennyire Shakespeare és a többi Erzsébet-kori drámaíró befolyásolta az angol drámát és színházat. Ideáik, intellektuális magatartásuk és drámai megoldásaik, amelyek nélkül a lengyel színház és dráma hiányosnak látszanék, közérthetően és elfogadottként funkcionáltak. A művet alárendelték egy vezérlő esz-mének, egy üzenet vagy írói vélemény hordozójának tekintették, és a drámai formát szabad, modern stílusban kezelték. A lengyel romantikus dráma a színházról

függetlenül, kiszakítva az ország színházi életéből emigrációban született. lengyel romantika íróit kezdettől kirekesztették a színpadokról, ezért drámájukat olyan színpad számára írták, amely csak képzeletükben létezett. Ami-kor a tizenkilencedik század fordulóján a romantikus drámavégre megtalálta útját a színházhoz (és később, amikor 1918 és 1939 között bevetté vált), már adott volt egy expresszionista színpadi forma. Így, egyrészt a hagyományok egyik elemeként funkcionált, másrészt mint a huszadik századi dráma egyik alapvető kom-

ponense. A romantikus dráma erőfeszítést tett arra, hogy szétzúzza a középosztály drámaformáját. A komikum és a tragikum keveréke a születő lengyel színpadon groteszket eredményezett. A művet filozófiai és etikai tartalmának rendelték alá, amint ez abban a tipikusan lengyel törekvésben is kifejeződik, hogy kifejlesszék a filozófiai vagy intellektuális drámát. A romanticizmus erőteljes hatást gyakorolt a huszadik századi lengyel dráma hőisére is. Ez a hős, amely több mint száz éve, mélyen gyökerezik a lengyel irodalomban mindenekelőtt a

Helmut Kajzar Három keresztel című darabja a wrocławai Teatr Współczesnyben



nemzeti eszményt testesíti meg a nemzet történelmének individuális tükrözőjeként, azét a nemzetét, amely bár elnyomva is, de soha nem szűnt meg harcolni szabadságáért. Ez a hős tragikus és cselekvő, szakadatlanul küzd a túlerőben levő akadályok ellen, egymagában álló ember, aki ugyanakkor azonosul az egész nemzettel.

A romantikus dráma és napjainkig fennmaradt hőse politikai tartalmat hozott a lengyel drámába. A lengyel dráma fővonala Mickiewicz, Słowacki és Krasiński óta politikai maradt. Ugyanakkor ez az, ami a lengyel dráma erősségét és gyengeségét okozza hosszú évek óta. Konokul a függetlenségért való harcra hangolódott, ennél fogva lett sajátosan lengyel, és többé-kevésbé érthetetlen a külföldiek számára.

A függetlenség visszanyerésével, 1918-ban előtérbe került a huszadik századi lengyel drámairodalom. Ez azonban nem jelentette azt, hogy megszűnt volna az érdeklődés a lengyel romantikus hagyományok és jelentőségük iránt. Éppen ellenkezőleg, ebben az időben vívott ki sajátos színházi formát a lengyel romantika Leon Schiller produkcióiban. Ezzel párhuzamosan különböző áramlatok jelentkeztek a lengyel színművekben. Ezek az avantgarde kísérletek a későbbiekben éppoly jelentős hatással voltak az elmúlt huszonöt év lengyel drámájára, mint a romantika.

A két háború közötti avantgarde bizonyult, heterogén művészi mozgalmat jelentett. Ott voltak mindenekelőtt az új baloldali színházi koncepciók, és a húszas évek szovjet színházi és drámai kísérleteinek asszimilációja csakúgy, mint a lengyel futurizmus független fejlődése. Ilyenek például Bruno Jasiński írásai, így a *Felgyújtom Párizst* (Palę Paryż) és a *Próbababák bálja* (Bal manekinów). Megjelentek ugyanakkor a baloldali művészeti avantgarde konstruktivista és expresszionista képviselői.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, aki nem csupán drámaíró volt, hanem színházi teoretikus is, a színház eredeti mágikus és metafizikus funkcióit kívánta visszaadni azáltal, hogy az extrémításig nagyította fel és aljasította le a kifejezés minden egyes eszközét. Witkiewicz főképp 1918 és 1926 között írt darabjaiban sokban előrevetítette korunk avantgarde drámáját.

Witkiewicz drámáinak legkiugróbb jegye azonban - amely harminc éven ke-

resztül hátráltatta sikeres fogadtatását - művészetének az az ideológiai vagy politikai jellemvonása volt, amely tisztán a lengyel romantikus hagyományokból ered. Witkiewicz azonfelül, hogy a háború utáni avantgarde előfutára, éles megfigyelője és könyörtelen kritikusa a körülötte levő világnak. Sajátos drámai formát fejlesztett ki, abszurd tragifarce-okat írt - harminc évvel *A kopasz énekesnő* előtt! - mindenekelőtt azonban kor-társi aggodalmának és rossz előérzetének adott hangot. 1939-ben öngyilkosságot követett el abban a hiszemben, hogy a világ, amelyben addig élt és amely alól nem tudta kivonni magát, a végéhez érkezett. Darabjai amelyeket az író életében alig játszottak - az ötvenes évek végén a lengyel színház éltető elemévé, a kortárs lengyel drámairodalom fejlődésének fontos tényezőjévé lettek.

A hagyományok valódi szintézise és azok az új felfedezések, amelyek a lengyel dráma jelenlegi formáját meghatározzák, azonban csupán tíz évvel ezelőtt kezdődtek.

#### **Az első évtized**

A közvetlen háború utáni években, egészen 1947-ig a lengyel színpadokon a háborúval és a náci megszállással foglalkozó darabok domináltak. Számos drámában jelentkezett az a tendencia, mely az aktuális történetet antik köntösbe öltözteti. Másrészt visszatértek a lengyel neoromantikus hagyományokhoz, nevezetesen a századforduló kitűnő drámaírójának, Stanisław Wyspiańskinak munkái-hoz, valamint Giraudoux-hoz, akinek az írásai csupán kis késéssel érkeztek el ide. Ezekből a felfedezésekből olyan érdekes művek születtek, mint az 1944-es var-sói felkelésben elesett költő és drámaíró Tadeusz Gajcy *Homérosz és az orchideája* (Homer i orchidea), Anna Świrszczyńska *Orpheusa* és Stefan Flukowski hadifogolytáborban írt rövid drámai kompozíciói, amelyek *Aphrodite horizontja* (Horyzont Afrodyty) közös cím alatt jelentek meg. A drámaírók visszariadtak gondolataik közvetlen kifejtésétől, mintha képtelennek éreznék magukat arra, hogy szembenézzenek élményeikkel. Annak érdekében, hogy ráébredjenek saját koruk égető kérdéseire, a mítoszok és metaforák idilli világába menekültek.

Jóval nagyobb jelentőségűek és lényegesebbek voltak azok a drámák, amelyekben határozott erőfeszítések születtek arra, hogy elszámoljanak a múlttal. Ezek a drámák ugyanakkor formai szem-

pontból is újítónak számítottak. Kazimierz Korcelli például a háború alatt írt és 1946-ban színpadra került *Papagájában* (Papuga) egy totalitárius hatalmi rend-szer születésének társadalmi mechanizmusát kutatja. A hagyományos szatíra fokozatosan expresszionista formát ölt, míg végül, Ionesco *Orrszarvújára* emlékeztetve, politikai parabolává válik. Érdekes törekvés található Jerzy Andrzejewski és Jerzy Zagórski háború alatt közösen írt és 1945-ben publikált tragikomédiájában, a *Winkelried ünnepeiben* (Święto Winkelrida), amelyben a két író megkísérel megbirkózni a romantikus hagyományokkal. A lengyel dráma fejlődését meghatározó fogalmi és formai problémák legjellemzőbben Jerzy Szaniawski drámájában, *A két színházban* (Dwa teatry) jelentkeztek. A két háború közötti időszak kiváló drámaírója, Jerzy Szaniawski több, szerkezetében és formájában realiztikus drámát írt, mégis a szimbolistákra és Csehovra egyaránt emlékeztető sajtóságosan költői atmoszférát teremtett. Az 1946-ban színpadra állított *A két színház* egy drámaesztétikai értekezéssel ér fel. Az író a színház két típusát veti össze: az általa „Kis Tükör”-nek nevezett kis realizmust és azt, melyet költői metaforával „Álom Színház”-nak keresztelt el. Szaniawski kedvelte a drámai kísérleteket, és azt a nézetet képviselte, hogy korunk döntő eredményeit lehetetlen hagyományos, megkövült eszközökkel bemutatni. A mindennapos események kis tükrét szimbólumokkal és metaforákkal kell helyettesíteni. Szaniawski költői programja némiképp archaikusnak és szentimentálisnak tűnhetett, de különleges értelmet nyert annak a transzformációnak a fényében, amely az ezt követő évek lengyel drámájában vég-bement.

1946-ban széles körű vita bontakozott ki a „kis realizmus” és a költői dráma színházban elfoglalt helyének viszonylagos értékeiről. Az elkövetkező két év, 1947 és 1948 sem hozott radikális változást, továbbra is a két háború közötti időszak drámai tendenciái és stílusirányzatai domináltak. Ludwik Hieronim Morstin *Penelope*, *Cleopátra* és Artur Maria Swinarski *Achilles és a szüzek* (Achilles i panny) egyrészt Shaw és Giraudoux hagyományait folytatták, másrészt polemizáltak azokkal. Maga Szaniawski is későbbi drámáiban *A kovács, a pénz és a csillagok* (Kowal, pieniądze i gwiazdy) és *A repülő fickóban* (Latający chłopiec) visszatért háború előtti stílusához. A va-

lóban fontos, alapvető változások csak 1948 végén és 1949 elején következtek be.

Ezt az időszakot a szocialista realizmus jegyében az irányítás túlsúlyba kerülése fémjelzte. Az irodalom elveit a kissé homályos „tartalmában szocialista, formájában nemzeti” formula fejezte ki. Azaz irányvonal, amelyet a kritikusok és a kultúra irányítói ad hoc fektettek le, igen részletes volt, de ha lehet még szimplifikáltabb. Modelldrámájuk a tizenkilencedik század közepének polgári drámája volt, ami pedig a tartalmat illeti, azt követelték, hogy az irodalmi alkotás tükrözze vissza az időszerű valóságot, döntően olyan társadalmi eredményekkel foglalkozzon, amelyek közvetlen összefüggésben állanak az osztályharcral és a termeléssel. A munka és az osztályharc élő problémái azonban semmiképpen nem bizonyultak alkalmasnak arra, hogy belegyömöszöltsenek a polgárság *pièce bien faite* és *pièce a thèse* sívár és archaikus dráma modelljébe. Bármennyire egyértelműen ajánlották is ezeket a politikai és társadalmi témákat, nem lehetett mit kezdeni velük a pszichológiai dráma költői szerkezetén belül, ahol a plüss kanapékat valóságos traktorral, sőt lokomotívval helyettesítették, Nem csoda, ha a kor sok kiváló írója menekült történelmi témákba. Egy sereg dráma született, amely a lengyel történelem különböző személyiségeivel és időszaikaival foglalkozott: Aleksander Maliszewski *Út Czarnolasba* (Droga do Czarnolasu), L. H. Morstin *A lengyelek nem libák* (Polacy nie gesi) című drámája, a nagy reneszánsz költőkről, Jan Kochanowskiról és Mikolaj Rejtről. Roman Brandstatter *II. Przemysławról*, a középkori hercegről és Wojciech Bogusławskiról, a lengyel nemzeti színház megalapítójáról írt darabot, a tizennyolcadik század fordulóján játszódó *Király és színész* (Król i aktor); Kazimierz Korcelli a tizenhetedik századhoz fordult, amikor a svéd-lengyel háborút írta meg drámájában: *Czarniecki és harcossai* (Czarniecki i jego żołnierze). A történelmi drámának ez a felfutása szembeszökő eredményekkel járt az elkövetkező években, különösen Ludwik Hieronim Morstin írásaiban. A legkiemelkedőbb mű ebben a műfajban kétségtelenül az ismert regényíró és költő, Jarosław Iwaszkiewicz, 1959-ben írott komédiája, a *Balzac úr lakodalma* (Wesele Pana Balzaka) volt. A darab a nagy író életének azt a rövid epizódját dolgozza fel, amikor Balzac Podolében rövid időt töltött és feleségül vette az előkelő



Ireneus Iredyński: Isten veled, Júdás című színműve a gdanski Teatr Wybrzeźében

lengyel arisztokrata családból származó Ewelyna Hańskát. Iwaszkiewicz meglehetősen hagyományos stílusban írta komédiáját, amely ezáltal egy ironikus irodalmi paródia vonásait öltötte magára. E csupa humor színjátás nemcsak az író irodalmi kulturáltságáról árulkodik, hanem kiváló írástechnikájáról és mély történelmi környezetismeretéről is.

Az 1949-1955-ig terjedő időszak komédiaírói sikereesebbek voltak a mindennapi valóság megragadásában, bár a kor szatirikus alkotásai meglehetősen felszínesek. Emberi gyarlóságokat tettek neveltségessé, az élet többnyire kisebb jelentőségű hiányosságait és sérelmeit bírálták, kevés figyelmet szentelve az alapvető társadalmi problémáknak. Ezt példázza Jerzy Jurandot egy-két darabja: *A család* (Rodzinka - 1952) és *a Micsoda idők* (Takie czasy - 1953), mely utóbbi mint a kollektív szellem szatirikus - bár

szükségyszerűen felszínes - portréja figyelemreméltó sikereket ért el Lengyelországon kívül is. Ugyanezek tapasztalhatók Zdzisław Skowroński komédiáiban: *Az igazgató születésnapjában* (Imieniny pana dyrektora), amelyet 1954-ben Jerzy Slotwińskivel írt közösen, az 1955-ben írt *Az érettségizőkben* (Maturzyści), melyben a fiatal nemzedék magatartás-formáit és nézeteit átható problémákat és kríziseket bírálja.

Az 1949-1955-ig tartó periódus lengyel drámatermése nem bővelkedett tartós eredményekben. Teljes egészében azonban semmiképpen nem nevezhető meddőnek ez a szakasz. Már bimbózni kezdtek a lengyel dráma későbbi eredményei, valamint több író tett erőfeszítést arra, hogy drámai formába öntse a politikai és társadalmi valóság kritikus témáit. Az utóbbiak közül kiemelkedik Leon Kruczkowski munkássága.

A két háború közötti időszakban Kruczkowski baloldali történelmi regényíróként vált ismertté. A hadifogolytáborban töltött évek után Kruczkowski a drámai műfajnak szentelte életét. Miután *Basszi* című darabja 1948-ban szín-re került, megírta legismertebb művét *A németeket* (Niemcy), amely az egyik legtöbbet játszott háború utáni lengyel dráma (több mint tíz nyelvre fordították le és gyakorlatilag Európa minden országában játszották, sőt Európán kívül is). *A németek* lebilincselő dramaturgiával, marxista megvilágításban ábrázolja a német nép második világháború alatti társadalmi, pszichológiai és morális konfliktusait. A darab a polgárság liberalizmusának, társadalmi és kulturális hagyományainak kudarcát mutatja be, a náciizmussal szembeni védtelen tehetetlenséget.

Ugyanez a darab példa a tartalom és a forma közötti konfliktusra is. A Galsworthy-féle dramaturgia, bármennyire szakszerűen bánt is vele az író, hiányosnak és korlátozott hatásúnak bizonyult. A darab első része az események tényszerű összefoglalása, a második tipikus lengyel dráma, a harmadik rész pedig politikai retorikájával, amelyben egy koncentrációs táborból menekült öreg liberális és egy kommunista hosszú vitája kulminál, szakít az előző részek költői stílusával. A formai kényszer és következtlen szerkezet ellenére *A németek* igazi színházi darab, amely nagy lehetőséget kínál a színészeknek is. Nagy horderejű politikai és társadalmi jelentősége okán, a darab kiállta az idő próbáját, állandó része a lengyel színházak repertoárjának.

Kruczkowski 1953-ban kísérletet tett arra, hogy autentikus, időszerű eseményeken alapuló modern tragédiát írjon, a mítoszok vagy a már-már legendaszámba menő történelmi események feldolgozása helyett. Műve alapjául a halálra-ítélt Rosenberg házaspár az idő tájt nyilvánosságra került levelezését választotta. *Julius és Ethel* című drámája azonban sikertelen kísérletnek bizonyult. Metaforák helyett a levelek hiteles szövegének felhasználása a dialógusokban, a cselekmény és a különösebben mély filozófiai gondolatok hiánya csupán csekély sikert eredményezett. A darabra mégis úgy tekinthetünk, mint a lengyel dráma jövőbeni átalakulásának előfutárára. Olyan mű ez, mely a merev, naiv formulák helyett a kortárs világ élő kérdéseivel foglalkozik. A szűken értelmezett realizmus

„kis tükre” helyett az uralkodó helyet a huszadik század második felének lengyel drámájában a politikai metafora színházának kellett elfoglalnia.

### A lengyel színház *Sturm und Drangja*

A háború utáni lengyel színház 1955-től 1960-ig terjedő szakaszát gyakran *Sturm und Drang*-korszaknak is nevezik. Való igaz, hogy a színpadkép stílusában, a repertoárban és ezt követően a színészi játékban is gyors és meglehetősen zajos változások következtek be. Változatos, egymást keresztező irányzatok, stílusok, hamisítványok, kísérletek, gyorsan letűnő divatok és hatások bősége jelentkezett. Ami a drámát illeti, a színházban alapvető tendenciává vált a szokványos dramaturgiától való eltérés mellett az, hogy a színpadkép jelentős szerepet kapott, sokszor jelentősebbet, mint a szöveg, amit a színpadi tervezés erőszakos, de meglepően ötletes és termékeny fejlődése kísért. A drámaírók nehezen boldogultak a színházakkal, ahol immár kizárólag a rendező és a díszlettervező volt az úr. Ráadásul hosszú szünet után ez idő tájt került ismét szemtől szembe a lengyel dráma a kortárs világszínházzal: 1955 és 1960 között széles körben kerültek színpadra művek Brechtől Dürrenmattig, a francia és az angol avantgarde-től az amerikaiig. Mindez egybeesett a két háború közötti lengyel avantgarde dráma és elsősorban Witkiewicz rehabilitálásával.

Annak ellenére, hogy a színházak repertoárja kibővült és a rendezők jelentős kísérleteket folytattak, egyre kevesebb író találta helyét a színházi életben. Sokan, beleértve azokat, akik csak most kezdtek el írni, képtelenek voltak közös nyelvet találni a színpadtervezés divatos irányzataival. Mások passzívan behódoltak a rendezők kívánalmainak. Számos olyan darab, amely a rendező vagy a díszlettervező kifejezett rendelkezésére született, bizonyult röpké életűnek: miután mindent a színpadkép követelményeinek rendeltek alá, szövegük elvesztette minden értékét. A szcenikai effektusok fontosabbnak bizonyultak, mint a dialógus, a cselekmény vagy a jellegszerkesztés. Mindez együtt járt azzal az igénnyel, hogy a drámák messzemenő filozófiai és társadalmi konklúziókat vázoljanak fel, másrészt időszerű politikai üzeneteket közvetítsenek. Ez az új hullám Jerzy Lutowski *Ejzszakai ügyelet* (Ostry dzur) és Krzysztof Gruszczyński *Kulcs a szakadékhoz* (Klucz od przepaści) című drá-

máival kezdődött 1955-ben. Roman Brandstaetter *Csönd* (Milczenie - 1956) című drámája ellenben már eleget téve a színházi emberek és a közönség igényének is, az új tartalmat modern formában öhajtottta kifejezni. Az 1956-tól 1959-ig terjedő szakasz több drámájának vált ismét jellemző vonásává a múltba fordulás és a stilizálás, most azonban, eltérően a közvetlen háború utáni időszaktól, nem az antikhoz fordultak, hanem a középkorhoz, nevezetesen a tizenhatodik és tizenhetedik századhoz (az inkvizíció korához). Tipikus példái ennek Jerzy Andrzejewski 1957-ben készült regényadaptációja, *a Sötétség borítja a földet* (Ciemność kryje ziemię) és Andrzej Wydrzyński drámája *A Nap forgó a Föld körül* (Słońce krąży wokół Ziemi) 1958-ban. Ezek a viszonylag rövid életű drámák valójában csupán forgatókönyvként szolgáltak a saját kísérleteiket végző rendezők elképzeléseivel.

Az elmúlt tíz év drámai fejlődését, a jellemző divatokat, irányzatokat és kortárs hatásokat összegző módon Jerzy Broszkiewicz munkásságának példáján követhetjük nyomon. Broszkiewicz olyan drámaírócsoport tagjaként indult, amely aktív befolyást gyakorolt az 1956 utáni lengyel színházra. Évekig az egyik legtöbb kíváncsiságot felkeltő avantgarde színház, a Nowa Huta-i Népszínház irodalmi igazgatója volt. 1957-ben megírta *A hatalom nevére* (Imiona władzy), reprezentatív példáját annak a drámának, amely az időszerű politikai tartalmat filozófiai és történelmi általánosításokkal kombinálja. Darabja ugyanakkor kora jellegzetes történelmi környezetét is magán viselte. Broszkiewicz egymást követő darabjai: *a Jónás és a Bobóc* (Jonasz i Błazen) 1958-ban, *A bolond és a többiek* (Głupiec i inni) 1959-ben és *A birsalma történelmi szerepe* (Dziejowa rola Pigwy) 1960-ban nagyrészt rendezői kívánságra születtek, hogy egy látványos, a rendezés és a díszlettervezés jegyében fogant előadás alapjául szolgáljanak. A színház vezetői magasra helyezett irodalmi mércéjükkel ellenálltak a kor röpké életű drámai alkotásainak. Broszkiewicz olyan időszerű kérdések színpadi feldolgozására vállalkozott, mint a hatalom, az egyén és a közösség kapcsolata, valamint a huszadik század társadalmi és pszichológiai változásai. Az ironia és a fonák humor a lengyel drámának ahhoz a groteszk vonalához közelítette ezeket a darabokat, amely Witkiewiczessel lépett be a lengyel irodalomba. Következő, 1961-

ben írt művével Broszkiewicz ellenállt annak a csábításnak, amelyet a színház a biztos színre vitel lehetőségével kínált. Kétrészes monodrámája *a Lemuel Gulliwér két kalandja* (Dwie przygody Lemuela Gulliwera) allegorikus, filozofikus monológ, tipikusan színészközpontú darab, amely távol áll mind az akkor divatos és időszerű politikai ideáktól, mind attól az uralkodóvá váló irodalmi tendenciától, hogy a valóságot groteszkké torzítsa. Ugyanebben az évben írt következő darabja *a Botrány Hellbergben* (Skandal w Hellbergu) című drámája sok tekintetben annak a társadalmi-politikai analízisnek folytatása, amelyet Kruczkowski kezdett el *A németekben*. Három évvel későbbi történelmi freskójában, amelyben Lengyelország 1939 és 1960 közötti történelmét mutatta be, Broszkiewicz az epikus elbeszélés brechti technikáját alkalmazta. Végül *Esküvő a városban* (Wesele na osiedlu) című, 1965-ben írt drámájában, amelyben Nowa Huta és az acélmű általa oly jól ismert építőit mutatta be, a neoromantikus drámairodalmi paródiáját kombinálta az idő-szerű eseményekkel. Munkássága mindenkiénél jobban követte a lengyel színház 1955 és 1965 közötti változásainak folyamatát, tartalmazta a korszak újításainak és áramlatainak egész körét. Egyéni stílusát első pillantásra, bár mérhetetlenül különbözőnek tűnnek darabjai, leginkább „költői realizmus”-nak nevezhetjük. Munkássága pontosan tükrözi az utóbbi tizenöt év lengyel drámájának viszontagságait.

### Mrožek és Rózewicz

Witkiewicz két háború között született vágyát, hogy szétrombolja a polgári drámát és helyébe új kifejezési formákat találjon, a kitűnő költő, Konstanty Ildefons Gałczyński folytatta, közvetlenül a háború után. Gałczyńskit manapság az eredeti lengyel groteszk színház háború utáni első képviselőjének tekintik. Már 1945 és 1950 között *A zöld liba kis színháza* közös címmel drámai szkeccsek sorozatát írta, későbbi darabjainak egyike sem volt hosszabb, mint egy szokásos egyfelvonásos. Miután Gałczyński kezdetben olvasásra szánta darabjait és folyóiratokban, újságokban jelentette meg, drámái egészen 1956-ig elkerülték a lengyel színházat. Darabjai a színházi abszurd humor kitűnő példái. Zsurnalisztikai eredetük következtében pedig páratlan értékű krónikái a közvetlen bá-

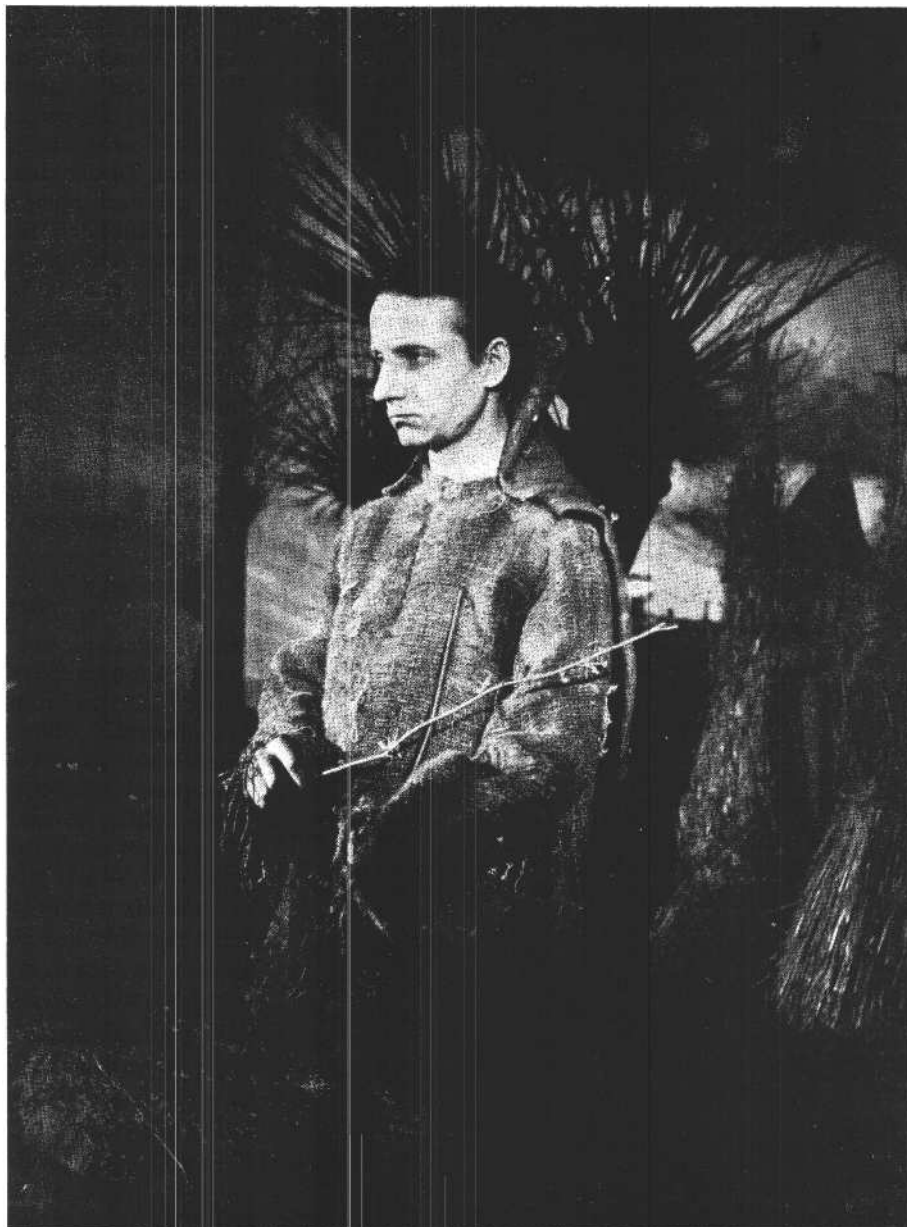
ború utáni évek lengyel szellemi és társadalmi életének.

Hasonló erőfeszítések követhetők nyomon Miron Białoszewski 1958 és 1960 közötti munkáiban (*A keresztes háborúk - Wyprawy Kryżowe*). Białoszewski, az avantgarde Teatr Osobny (Önálló Színház) megalapítója, még Gałczyńskinál is jobban elhajlott a szürrealista metaforák irányába.

A groteszk színház birodalmában új és eredeti helyet foglalnak el Sławomir Mrožek művei. Mrožek 1958-ban debütált háromfelvonásos drámájával, *A rendőrséggel* (Policja), amely már magán

viselte szerzője egyéni stílusjegyeit. Szókimondóan irodalmi stílusa tudatosan szembehelyezkedett a kor uralkodó színpadkép-eufóriájával: műveit elsősorban a késői tizenkilencedik századi polgári dráma lágy és humoros modorú átalakítása, pontosabban lerombolása jellemzi. A *rendőrség* groteszk komédiája egy Jaroslav Hašek Ausztria-Magyarországhoz hasonlatos, agyonburokratizált országban játszódik, olyan országban, ahol a rendőrség fölöslegessé válik, és a rendőrök egymást tartóztatják le. Későbbi műveiben, főképp egyfelvonásosaiban (ez a forma tűnik legmegfelelőbbnek Mrožek

Krzysztof Wieczorek mint Szalambáb Wyspianski Menyegzőjében (Nemzeti Színház, Varsó)



számára), mélyebb pszichológiai és társadalmi kérdések felé fordult.

Következő darabjai a *Piotr Ohey mártírsága* (Męczeństwo Piotra Oheya), *A nyílt tengeren* (Na pelnym morzu), *a Károly* (Karol) és a *Sztriptíz* (Strip-tease) voltak. Ezek a darabok fegyverül szolgálták szerzőjüknek az emberi gondolkodást, a nyelvet és az érzelmeket megmerevítő sablonok elleni harcában. Mrożek abszurd humoron alapuló groteszk technikájával és fortélyai állandó ismétlésével gyönyörködtet. Hőse - nevezük embernek - különféle elképesztő és abszurd helyzetekbe kerül. Mrożek egy tutajra helyezi ezt az emberkét az óceán közepére, egy hatalmas Kéz erejével arra kényszeríti, hogy sztriptízt csináljon; tigrist küld lakásába - mindezt pedig azért, hogy tárgyilagos, ironikus modorban analizálhassa hőse magatartását és leleplezze a belérögződött szokásokat, sztereotípiákat és konvenciókat.

Mrożek kedvenc színpadi technikája az irodalmi utáncat vagy paródia sajátosság fajtája volt. *A pulyka* (Indyk) című darabjában például a romantikus dráma legtipikusabb és ugyanakkor legkomikusabb sztereotípiáit helyezi át korunkba. Legnagyobb színházi sikereit mégis azokkal a darabjaival érte el, amelyek túllépnek sajátosság abszurd-groteszk stílus korlátain, túljutnak a paródia irodalmi technikáján. *A Mulatságban* (Zabawa) vagy a *Tangóban* ezeket az elemeket nagyrészt már csak eszközként használja. *A Mulatság*, amely sokkal élesebb paródiája a lengyel neoromantikus drámának, mint Mrożek egyéb darabjai, azokat a szellemi sztereotípiákat és szokásokat kutatja, amelyek az úgynevezett lengyel nemzeti karaktert jellemzik. *A Tangóban* megfigyeléseit és elemzéseit jóval az ország határain túlra hosszabbította meg. Kortárs világunk metaforája egy polgári család fejlődésében és hanyatlásában tükröződik, és bár a kulturális és szociális összefüggések nemzeti jellegűek, mégis egyetemes érvénnyel hatnak.

A lengyel dráma tárgyalt irányzatában előkelő helyet foglal el a kitűnő költő, Tadeusz Różewicz, akinek drámaírómunkássága arra figyelmeztet, hogy helytelen ezt az időszakot kizárólag a lengyel groteszk színház periódusaként számon tartani. A groteszk megjelölés alkalmazható Gałczyński darabjaira és Mrożek legtöbb művére, de Różewicz darabjait már nem lehet ilyen egyszerűen ezekbe a kategóriákba sorolni. Różewicz vont a legmesszehatóbb és a legeredetibb

következtetéseket a két háború közötti avantgarde felfedezéseiből és kortársai műveiből.

Różewicz 1945-ben kezdett el írni, de színházi bemutatkozása csupán 1960-ban következett el: *Kartoték* (Kartoteka) című drámáját az egyik legjobb kortárs lengyel drámának kell tekintenünk. Már ebben a korai darabjában is eredeti és fondorlatos drámai kompozíciót tár elénk. Różewicz merőben más stílusban írja drámáit, mint kortársai. Ellentétben Witkiewiczessel és Mrożekkel, Różewicz nem úgy kezdte pályáját, hogy lerombolta vagy parodizálta a régi drámai stílusokat. Kezdetből önálló szerkezeti elvet használt, és megengedte magának azt a furcsa játékot, hogy különféle stílusú elemeket helyezett egymás mellé. Gyakran kombinált realista szakaszokat erőszakosan naturalistákkal. Ugyanakkor igénylik a drámai nyelvet is megújítani. Gałczyńskihez, Mrożekhez és Ionescóhoz hasonlóan sztereotíp kifejezéseket használ, és a köznapi beszéd értelmetlenségét azzal leplezi le, hogy a végtelenség helyén hagyja közhelyeinket. Alapvető szándéka, hogy a köznapi zsargon mélyrétegeiben fedezzen fel új intellektuális vagy emocionális jelentést. Minden darabja világosan körülírható társadalmi, politikai vagy morális üzenetet hordoz és ennek az üzenetnek Różewicz alárendeli a darab egész kompozícióját. *A Kartoték* például egy kortárs Kisember története. Hőse meghatározhatatlan, hétköznapi emberi lény, azt mondhatnók: az ágyába fekszik és azt reméli, hogy takarója elfedi a körülötte levő világ gondjaitól. Różewicz azonban ezt az ágyat egy utca közepére helyezi. A környező világ Różewicznél betolakszik az egyén életébe, és arra kényszeríti, hogy a múltban és a jelenben állandóan szembesüljön a többi emberrel.

Pontosan ugyanez a hős, korunk Kisembere van gyakorlatilag jelen minden egyes Różewicz-darabban. Az egyikben, a *Laokoón csoportban* (Gorupa Laokoona) kritikus és esztéta, egy másikban aggódó atya, aki nem érti meg a tömegkultúra szólamáin nevelkedett ifjú generációt: *A z én kislányom* (Moja córeczka). Różewicz elsősorban a főhőssel törődik, az egész darabot annak szenteli, hogy a ma emberét oly módon analizálja, mint-ha élő szervezetten hajtana végre boncolást (*Element hazulról* - Wyszedł z domu, *Félbeszakított játék* - Akt przerywany). Időnként megenged magának egy sokkal egyszerűbb, groteszk szatírárt, amilyen

például a *Nevetséges öregúr* (Śmieszny staruszek), aki imádja a kislányokat, és gondosan tanulmányozza a nyilvános vécék feliratait. Różewicz itt is inkább gúnyos kipellengérező, mint zordon bíró. Írásaiban könyörtelenül leleplezi a társadalmi hiányosságokat és torzulásokat. *A tanúk avagy a mi kis stabilizációnk* (Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja) című darabjában a csupán fogyasztásban érdekelt bőség társadalmát boncolja, és az emberi érzéketlenséget, az egymás iránti közömbösséget leplezi le.

Nehéz Różewiczet kizárólag irodalmi szémszögből megközelíteni. *A Kartoték* szerzője belefeledkezett a színházba, mely sokkal inkább érdekelte, mint a dráma. Różewicz realizmussal és költészettel egyaránt felruházta színházát. Darabjaiban olyan szituációkat alkot, amelyek merőben új színpadtechnikát igényelnek. *A Félbeszakított játékhoz* fűzött széles körű szerzői utasításaiban és kommentárjában fejezi ki legkövetlenebbül igényeit és aggodalmait. Elképzelt színháza - egy platformon Witkiewiczessel - szerfelett felnagyítaná a kifejezés minden formáját. Różewicz ugyanakkor tiltakozik is Witkiewicz színháza ellen, amely elsősorban egy új színpadi realizmus megteremtését igényelte, ez számára túl kevésnek tűnik. Szerinte a színház legfőbb értéke abban van, hogy kölcsönhatás lehetőségét kínálja a realizmus különféle fajtái között: valódi, költői és egyszersmind filozofikus. A színháznak fizikai és pszichikai, a létet mint egészet alkotó felületek metszéspontjának kell lennie. Ezért is tiltakozik a groteszk hagyományai ellen, amelyet csupán felszínes szórakoztatásnak tart. Ugyanemiatt utasítja el az abszurd színház filozófiai elveit és művészi következményeit, amely szerinte csupán rombolásban áll és nem egy új színházíztípus kialakításában. A költői és metaforikus színházat helyesli, amely egyszerre hordoz aktuális jelentést és jelentőséget, és amely aktív tényező lehet a kortárs kultúra kialakításában.

### Realizmus és groteszk

A hatvanas években debütált drámaírók munkássága egyrészt a groteszk színház nyomait viseli magán, másrészt azt a mind határozottabb törekvést tükrözi, hogy visszatérjenek a romantikus hagyományokhoz. A szerzők mindkét irányzatot világosan alárendelik annak a szándéknak, hogy aktuális politikai és társadalmi problémákról szólva mai kérdéseket világítsanak meg - ez a tény tűnik a

kortárs lengyel dráma legjellemzőbb vonásának.

A realizmus és a groteszk, e két szemben álló tendencia kölcsönös egymásba fonódásának és kombinációjának legsikeresebb példája Bohdan Drozdowski drámaírói pályafutásának kezdete. Kétfelvonásos színdarabja, a *Gyászmenet* (Kondukt) realista beszámoló, pontosabban realista tanulmány a társadalmi szokásokról és erkölcsökről. Drozdowski egy szerencsétlenségben meghalt fiatal bányász koporsóját kísérő embercsoport képét rajzolja meg. A hatvanas évek lengyel világának mikrokozmoszával kerülünk szembe. Drozdowski másképp vizsgálja magatartásukat, emberi kapcsolataikat, erkölcsi és társadalmi nézeteiket, mint azt egy dokumentumdráma vagy egy szokványos moralizáló dráma szerzője tenné. A *Gyászmenet* egész cselekménye a halott bányász koporsója körül bonyolódik, hátborzongatóan tragikomikus jeleneiben nagy érzelmek és élet-igazságok keverednek iróniával és „fekete humorral. Drozdowski elérte azt, ami más drámaíróknak 1949-1955 között nem sikerült: drámája a kortárs Lengyelországgal, a munka, a társadalmi viszonyok, a pszichológiai és erkölcsi változások legégetőbb kérdéseivel foglalkozik.

A groteszk felé haladó színház még tipikusabb képviselője Jarosław Abramow volt az *Angyal a pályaudvaron* (Angel na dworcu) című drámájával. Darabjaiban gyakorlatilag a költészet minden olyan eleme föllelhető, amit Witkiewiczig és Gałczyńskiig vissza lehet vezetni. Abramow groteszk komédiái ugyanakkor különbözőnek is mindattól, amit általában ezen irányzat jellemzőinek tekintünk. A valóság eltorzítása, az eltúlzott színpadi effektusok, az abszurd humor nála sokkal inkább eszköz, mint cél. Célja első-sorban az, hogy a valóságot ábrázolja, és kortársai szokásait és magatartásformáját boncolja. Az absztrakciót és a metaforát nála groteszk torzítás és a valódi jelenségek felnagyítása helyettesíti. A képzelet pusztá játéka helyett mindennapi életünk tág és ravaszul, szarkasztikusan deformált képét tárja elénk. Darabjait a bonyolult írói technikán kívül a mesteri és valóságűhen megragadott „couleur local” jellemzi.

Szilárdabb fejlődésvonalat követett Stanisław Grochowiak, aki 1961-ben debütált *Sakk* (Szachy) című darabjával. Grochowiak Witkiewicz hagyományát követve már ebben a korai darabjában



Rózewicz *Kartotékja* a varsói Nemzeti Színházban (Malgorzata Lorentowicz, Wojciech Siemion és Andrzej Bogucki)

szakított a realista középfajú dráma konvenciójával. A *Sakk* világos politikai utalás a második világháború utáni idő-szakra, míg következő darabja, *a IV. Király* (Król IV) csaknem teljesen az absztrakt tragikomédia műfaja felé fordult. További darabjaiban, a *Fiúkban* (Chłopcy) és *a Lázár* lázadásában (Wskrzeszenie Lazarza) ugyanezt a vonalat követte, technikáját kitűnő pszichológiai megfigyelésekkel gazdagította, alakjait rabelais-i dimenziókba emelte, miközben - hasonlóan Drozdowskihoz és Abramowhoz - sajátos lengyel jelleggel is felruházta azokat.

A kortárs lengyel drámaírók legtöbbje szívesen ír politikai, társadalmi, sőt erkölcsi drámát. Ireneusz Iredyński a koncentrációs tábor leírására Genet „színház a színházban” technikáját alkalmazta *a Modern betlehemi játékban* (Jaselka moderna). Maciej Zenon Bordowicz, aki előszeretettel fordul a háború és a háborút közvetlenül követő időszak témái felé, a költői metaforákat realista, brutális elemekkel kíséri, és a western műfajához hasonló szenzációs cselekménnyel végíti: *Zsoltárok* (Psalmy). Bordowicz legotthonosabban a pszichológiai drámában érzi magát, drámai atmoszférája Grochowiak darabjait idézi. Az említett tendenciák legjellemzőbb példája mégis Janusz Krasiński munkássága.

Krasiński olyan darabokkal, mint a *Halál részletre* (Czapa) vagy *a Megjönnek a bányók* (Wkrótce nadejdą bracia) érdekes módon fejleszti tovább az abszurd színházat. Darabjaiban a lengyel groteszk hagyományai éppúgy kimutathatók, mint Pinter művészetének hatása. Krasiński óvatosan él a „látszólagos abszurditás”

technikájával. Darabjai első pillantásra tipikusan abszurdnak tűnnek, de míg módszeresen nonszensz és szokatlan, végtelenen irracionális szituációkban szerepelteti hőseit, leleplezi azt a mechanizmust is, amely ezeket a szituációkat és magatartásformákat megteremti. Nyilvánvalóan érezteti velünk, hogy ezek a helyzetek és magatartásformák alapvetően a valóságban gyökereznek.

A fentebb említett, világosan elkülöníthető stílus mellett - amelyet tulajdonképpen *realista groteszknak* nevezhetnénk - a lengyel dráma fejlődésében ezzel párhuzamosan egy másik tendenciát is megfigyelhetünk: a költői dráma térhódítását. Ez az irányzat korábban Drozdowski és Bordowicz munkáiban jelentkezett, és tulajdonképpen visszatérést jelent a romantika örökké aktuális tradícióihoz. Rendkívül jellegzetes és kiemelkedő jelentőségű mű ebben a tekintetben Ernest Bryll drámája, *a Novemberi történet* (Recz listopadowa). A darab a lengyel színházi élet egyik legsikeresebb bemutatója volt. Egyazon évadban a legtöbb lengyel színház műsorára tűzte. A nagy-szerű verseléssel írt darab szabad szerkezete egyaránt kapcsolódik a lengyel romantikus költők drámáihoz és Rózewicz mai darabjaihoz. A formánál is lényegesebb azonban a verses dráma tartalma. Egészét tekintve politikai darabról van szó, amely egyes részeiben dialógusban írt, metaforákba csomagolt és ritmusba szedett politikai tanulmányhoz válik hasonlatossá. Más részek szatirikus szkeccsekre emlékeztetnek. A darab ezáltal inkább tekinthető az 1968-as év Lengyel-országát foglalkoztató események költői kommentárjának, mint határozott dramatikai formában megírt drámának.

## A változás előjelei

A lengyel dráma fejlődésében a hetvenes években nem történt lényegi változás. Inkább arról kell beszélnünk, hogy az ötvenes és hatvanas években uralkodó egyes irányzatok hogyan folytatódtak, illetve hogyan hunytak ki. A politikai-történelemfilozófiai groteszket ugyanúgy említhetnénk itt, mint a költői drámát vagy a hatvanas évek végén kibontakozott neoromanticizmust. Továbbra is találkozhattunk a „termelési” dráma megújítására tett kísérletekkel, pontosabban olyan próbálkozásokkal, melyek a „termelési” színmű folyományaként mai társadalmi-erkölcsi drámát kívánnak teremteni.

Továbbra is Rózewicz és Mrożek a két legjelentősebb drámaíró. Rózewicz az elmúlt évek során négy új művel jelentkezett: *a Négykézláb* (Na czworakach), *a Fehér házasság* (Białe małżeństwo), *Az éhezőművész elmegy* (Odejszcie głodomora) és *A homokba* (Do piachu) című darabokkal. *A Kartoték* írója a *Négykézlábban* sajátos „önéletrajzi” darabjainak sorát gyarapítja. A történet hőse egy költő, akinek lakását, dolgozószobáját múzeummal alakították. A költő lázadása a társadalmi konvenciók ellen, a művészet kínálta sablonok ellen - ez még tematikailag is kapcsolódik a korábbi Rózewicz-darabokhoz, melyek a konvenciókkal vívott harcban egyén és közösség konfliktusát vizsgálták. De *a Négykézláb* egyúttal le is zárja ezt a fejezetet Rózewicz életművében. A következő darab, *a Fehér házasság* már a „fin de siècle” világához, kultúrájához és irodalmához kapcsolódik, visszajáró forduló tudatos utánzatként. E korszak szexuális izgatottsága és szellemi tanácstalansága arra jó Rózewicznek, hogy elmésen és hatásosan megfesse korunk portréját. Nem kell tehát csodálkoznunk *a Fehér házasság* nagy sikerén; ma már ez a darab Rózewicz legtöbb nyelvre lefordított és legtöbbet játszott műve. *Az éhezőművész elmegy*, mely Kafka *Az éhezőművész* című elbeszélésének szabad adaptációja, csak egy, különben sikeres bemutatót ért meg, s Rózewicz munkásságában inkább az író Kafkához fűződő viszonyának sajátos „elintézését” jelenti - aki tudvalevően igen nagy hatással volt rá - s kevésbé tekinthető egyéni alkotásnak. *A homokba* viszont kiemelkedő helyet tölt be Rózewicz drámaírói életművében, messze mutató fejlődést jelezve írásművészetének alakulásában. Az olvasó, aki már megszokta Rózewicz írói technikáját - mely sajátos,

„költői” kompozícióra épül, az emberi megnyilvánulások különféle formáit használja, a hétköznapi szlenget és az újságidézeteke egymásra kopirozza, a verset és a prózát állandóan váltogatja, mindent szüntelenül zárójelbe és idézőjelbe téve, a hagyományos írói kánont örökösen széttörve és ironizálva, hogy aztán újra összeilleszse saját, a drámai kompozíciót irányító törvényei szerint (például *a Négykézlábban*) -, ezt a darab-ját egyenesen megdöbentőnek találhatja. *A homokba* nem lépi túl a hagyományos színpadi realizmus kánonját, csupán, némi egyszerűsítéssel szólva, naturalizálja és brutalizálja. A cselekmény a háború alatt, egy partizánosztog körében játszódik, s az író a saját háborús élményeit dolgozza fel. De Rózewicz a darabban nem a partizánharc hősi és tragikus oldalát mutatja meg, hanem a nehézségeket, a szennyet és az emberi gyengeséget. Ha szabad ezzel a hasonlattal élnem, Rózewicz írásművészetének fejlődése párhuzamba állítható a huszadik század elejének festészetével: előbb az analitikus kubizmusra emlékeztető dekompozíció korszaka (*a Kartotéktól az Element hazulról és a Természetes növekedés - Przyrost naturalny* - című darabokig), majd a szintetikus kubizmus korszaka (*Kotlik az öreg hölgy - Stara kobieta wysiaduje, Négykézláb*) és végül sajátos, naturalizmusba torkolló neoklasszicizmus (*A homokba*).

Mrożek a hetvenes években négy teljes estét betöltő darabbal és három egyfelvonásossal jelentkezett, de ebben az időszakban jelentette meg 1966-ban írt, *A szabó* (Krawiec) című darabját is (a *Dialog* 1977/11. számában). Ha *A szabóról* szólunk, vissza kell lépnünk Witold Gombrowiczhoz. Gombrowicz munkássága, különösképpen *Esküvő* (Ślub - 1946) című darabja nagy hatást tett az újabb lengyel drámaírásra. Gombrowicz *Esküvőjének* és *Ferdydurke* című regényének hatása fontos ihlető szerepet játszott már a Tangóban is. *A szabó* azonban megdöbbentő rokonságot mutat Gombrowicz sokáig írt, de csak két esztendővel *A szabó* keletkezése után befejezett darabjával, az *Operett-tel* (Operetka). Ez a rokonság viszont inkább tartalmi, s nem annyira formai. Az *Operett*, mely a hetvenes évek derekán nagy sikerrel hódította meg a lengyel színházakat, s jelenleg is sokfelé műsoron van, mindenekelőtt arra a ragyogó színpadi ötletre épül, mely a régi, megkövesedett, ahogy Gombrowicz mondja, a maga idiotaságában is csodálatos klasszikus operettstílus kínálta teátrá-

lis lehetőségek kihasználásában rejlik. Tartalmilag azonban az *Operett az öltözködés* és a jelmez történelmi szerepét vizsgáló darab, mely arról szól, hogyan határozzák meg kölcsönösen egymást az emberek és a dolgok, hogyan idegenedik el a ruha az embertől, hogyan létesül új kapcsolat azzal, hogy az ember új ruhát választ, s hogy a régi jelmez új jelentést kap. Gombrowicz a ruhából olyan erőt teremt, mellyel az ember mintegy elszólja magát, olyan formát, mely meghatározza az ember magatartását, sőt ideológiáját és életmódját is. Mrożek *A szabó*ban voltaképp ugyanerről beszél. *A szabó* *A rendőrség* írójára jellemző és kedvelt groteszk mesetechnikáját alkalmazza, a cselekmény egy megmerevedett, csak a formalitásokra adó civilizáció el-képzelt országában bonyolódik, melyet megszállnak a barbárok. Ebben az összecsapásban és a barbár uralom későbbi fejlődésében a ruha meghatározó szerepet tölt be. A korábban meztelen vagy nyers bőrből öltözött vadak előbb végeznek az elegáns divatbolondokkal, majd el-sajátítva a legyőzöttek kultúráját, maguk is az öltözködésnek hódolnak. A barbarizmus és a civilizáció problémáját bontja ki Mrożek *A szabó* után néhány esztendővel írt *Mészárszékben* (Rzeźnia) is. Ez az egyetlen darab, mely ragyogó részletek mellett gyengébb oldalakat is tartalmaz, bizonyos értelemben Ionesco *Orrszarvú* ját juttatja eszünkbe: a filharmónia vágóhíddá változását mondja el a történet.

Az utóbbi évek legfontosabb Mrożek-darabja azonban az *Emigránsok* (Emigranci). Az *Emigránsok*ban, akárcsak Rózewicz legutóbbi művében, Mrożek is túllép szokásos írói technikáján. Az *Emigránsok* valójában realista kamaradarab, hőse két emigráns, az egyik értelmiségi (azaz politikai emigráns), a másik egyszerű vendégmunkás. A műben nyoma sincs a groteszk technikájának, se a visszajáró forduló metaforáknak, mint a korábbi darabokban, de azzal a sajátos allegóriával se találkozunk, ami a *Mészárszékben* és *A szabóban* megfigyelhető. Ehelyett emberi magatartások analízisét kapjuk s az emigránsokról - az emigránsproblémáról - szőtt gondolatok szintézisét, mely két ember kitűnően megszerkesztett, egységes stílusban tartott drámájában jelenik meg. Az *Emigránsokat* *A púpos* (Garbus) című darab követi, s ez ismét, akárcsak Rózewicznél *a Fehér házasság* esetében, hivatkozás a századforduló drámaírására és kultúra-

jára: a „pièce bien faite” hagyományából kifejlődött szimbolikus dráma leplezetlen utánzata. Mégis nehéz lenne azt állítani, hogy az utóbbi évek határozott változást hoztak volna Mrożek munkásságában, ami a groteszk technikájától a pszichológiai realizmus irányába mutatna, hisz a *Mészárszék* előtt tipikus, bár kissé erőtlen groteszkkal, az *örvendetes eseménnyel* (Szcześnie wydarzenie) jelentkezett, *A püpost* pedig három egy-felvonásos követte, melyek ugyancsak kifejezetten groteszk játékok, némileg a tizenyolcadik századi állatmesék műfajához kötődve: *A filozófus róka* (Lis filozof), a *Rókaadászat* (Potowanie na lisa) és a *Szerenád* (Serenada).

Rózewicz és Mrożek munkásságának példája azonban megerősíthet abban a feltételezésünkben, hogy a groteszk vonulata hanyatlóban van. Mindkét író-nál megfigyelhető az a törekvés, hogy több vagy kevesebb sikerrel új stílust, új témát, új kifejezési módot találjon. A groteszk komédia technikáját továbbra is sikerrel alkalmazza Jarosław Abramow. *Ipi-apacs* (Klik-klak) című mulatságos, de felszínés komédiája vagy a *Jutalomerdő* (Darz bór) című metaforikus tragifarce-a mellett határozottan mai témájú darabokat ír, mint például a kő-olajat kereső geológusok életét színre vivő *Aki átlépi önmagát* (Skok przez siebie), de a folytonos és inkább mechanikus ragaszkodás a groteszkhez és a kompozíció széttördeléséhez többnyire kárára van e műveinek.

A maga írásművészetében viszonylag a legkövetkezetesebb Helmut Kajzar, aki Rózewicz nyomdokain halad. Többé-kevésbé realistának nevezhető *Csillagok* (Gwiazdy) című darabja mellett - mely igen hatásos színmű egy nagy színészről - leginkább költői drámákat ír (*András lovag* - Rycerz Andrzej), sőt elsősorban eredeti, bár gondolatilag és szerkezetileg kissé zavaros, félprózai-féldrámái szövegeket (*A féldisznó vége* - Koniec półswini, *Három keresztel* - Trzema krzyżami, *Villa dei misteri*). Kajzar fő témája: egy bizonyos értelemben önéletrajzi hős története a mai világban, mely lehetőséget nyújt arra, hogy az összekuszálódott egyéni pszichikum prizmáján át elemezze és ítélje meg a társadalmat. A legeredetibb drámai kifejezés-módot Tomasz Lubieński találta meg, akinek *Koczwisko* címmel publikált, Mickiewicz életének utolsó napjai köré font történelmi-metaforikus műve saját-

tos átmenetet képez a próza, a hangjáték és a színpadi darab között.

Más írók munkásságában nehéz lenne új és eredeti kifejezési lehetőségeket felfedeznünk, az utóbbi években kifejtett munkásságuk inkább folytatása annak, amit jól vagy kevésbé jól korábban műveltek. Jarosław Marek Rymkiewicz következetesen folytatja költői neoklasszicizmusát (*Farsangi király* - Król Mięsopust, *Európa elrablása* - Porwanie Europy, *Szeretők a pokolban* - Kochankowie piekla, *A menyeyi ikrek*, - Niebiańskie bliźnięta), bár egyre határozottabban közeledve az időtlenségbe helyezett történelmi problémálatáshoz (*Ulánusok* - Ulani). Jerzy S. Sito ugyancsak korábban írt filozófiai-költői s némileg homályos darabjai nyomán (*Doktor Faustus szenvedélye* Pasja doktora Fausta és *Doktor Faustus megbélyegzése* - Potępienie doktora Fausta), *Polonéz* címmel újabb verses drámával jelentkezett, mely gondolatilag és szerkezetileg pontos színpadi krónika Lengyelország harmadik fel-osztásának idejéből. Bohdan Drozdowski csaknem teljesen elveszett a Shakespeare-átiratokban (*Hamlet 70*, *Hermione*). Ernest Bryll nyolc esztendővel ezelőtti drámaírói jelentkezése viszont (*Novemberi történet*) ma már inkább pillanatnyi tűzijátéknak tűnik, mely nem állta ki az idő próbáját. Bryll sok darabot ír. Nép-szerű zenés művei mellett (mint például az *Üvegfestmény* - Na szkle malowane), melyek nagy sikernek örvendenek, az *élet ébrenlét* (Zycie-jawa) történelmi-politikai metaforára épülő Calderón-parafraízis (s itt Rymkiewicz neoklasszicizmusa is eszünkbe juthat), a tizenyolcadik századi lengyel irodalom allegorikus példabeszédeihez (Krasickihez) kapcsolódik a *Doświadcznyński*, avagy *Ének a nipuánusok boldogságáról* (Doświadcznyński czyli Spiewogra a szczęściu nipuanów), az ismert Andersen-meséből írta *A császár csalogányát* (Cesarski słowik), a *Łomzai ballada* (Ballada Łomżyńska) pedig a tizenhatodik századi hadjáratban elesett lovagok visszajáró lelkét idézi színpadra. De darabjai se hatásukban, se tuátosságukban nem közelítik meg a *Novemberi történetet*, s így az író romantikus világ-képe sem igazolódik.

Nem Bryll az egyetlen drámaíró, aki a hetvenes években nem váltotta be a korábbi alapján hozzá fűzött reményeket. Iredyński, aki parabolikus darabjaival valósággal berobbant a színpadra, csak mintegy a hangjátékon keresztül tér vissza a színházhoz (*Mária* című kitűnő mo-

nológjának hősnője az újabb lengyel történelem minden hullámvölgyét és hegyét megjárta). A kiemelkedő költő és figyelmet érdemlő drámaíró, Stanisław Grochowiak, aki időközben fiatalon eltávozott az élők sorából, a hetvenes években több darabot is írt, de közülük legfeljebb az alkoholizmus kérdését érintő *Reggeli félelmek* (Lęki poranne), valamint *Okapi* című költői-ironikus komédiája méltó említésre. Más művei, mint a háború idején játszó *A gyertyák túloldalán* (Po tamtej stronie świec) vagy *Az örült Gréta* (Dulle Griet) című pszichológiai krimi inkább az elvetélt tehetség példája. Hasonló a helyzet Maciej Zenon Bordowiczsal, akinek *Vállalatunk specialitása* (Specialność zakładu) című darab-ja valamikor a pinteri drámaírói technikát kamatoztató, új hangot ígért. Nem jelentkezik új darabbal Krasiński, el-hallgatott Broszkiewicz is. Kevés első drámás szerző hívja fel magára a figyelmet. Két érdekes darabot írt a magát falusi témákra specializáló, neves prózaíró, Wiesław Myśliwski (*A tolvaj* - Żłodziej és *A kulcsár* - Klucznik). Nagy sikerrel debütált Jerzy Żurek az 1830-as novemberi felkelésről szóló történelmi darabjával (*Száz kéz, száz gyilok* - Sto rak, sto sztyletów). Érdekes, mulatságos, hiteles „falusi darabot” írt Ryszard Latko, sikerrel hozva be a tájnyelvet a szín-padra. Kelet-Lengyelország folklórját, szokásvilágát és nyelvét kamatoztatja. Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz rádió-drámáiban. A legszembeötlőbb azonban az a néhány dráma, melyek szerzői a riport felől közelíttek a szépirodalomhoz és a színházhoz. E riportdrámák mintegy a „termelési” dráma vonalát folytatják., vagy legalábbis élnek e hagyomány kínálta lehetőségekkel. A legjobb példa Józef Kuśmierk *Elveszett vakációja* (Stracone wakacje). A jeles riporter és próza-író, Edward Redliński ügyesen szerkesztett, bár kissé felszínés darabokban (így a *Négyszögben* - Czworokąt, a *Jubileumban* Jubileusz) a nemzedéki konfliktusok ábrázolásával világítja meg a társadalmi kérdéseket. Hasonló a helyzet Janusz Głowackival, aki ugyancsak jó prózaíró, riporter és satirikus szerző, de meglehetősen sápadt vígjátékokat ír; egyedül *A kard* (Miecz) című darabjában sikerült --a sportvilág konfliktusainak tükrében --- mélyebb társadalmi kérdésekig jutnia. E műfajban az utóbbi évek legérdekesebb pozíciója az ismert rendező és filmforgatókönyv-író, Krzysztof Kieślowski *Élet-raj* (Życiorys), mely minden kompozí-

ciós hibája és plakátszerű hangvétele ellenére érdekfeszítő realista életképben mutat be egy pártértekezletet s ezen belül egy vitatható, de hiteles mai munkássorsot.

Ugyanúgy, mint a hatvanas években, most is sok premier zajlik le a színházakban, de igazán jelentős lengyel dráma kevés születik. Mind a groteszk reprezentatív vonulata, mind a költői dráma, mind a neoromanticizmus lassan eltűnőben van. A legjobb darabokat még mindig Rózewicz és Mrożek írja, színre került Gombrowicz *Operettje*, de az, amit nemrég még avantgarde-nak neveztünk, ma már klasszikusnak számít, az új irányzatokat pedig nem látni. Úgy tűnik, a lengyel drámaírókat erősen megviselte a hatvanas évek színházi átalakulása, s még mindig nem tudnak olyan erőteljes műveket létrehozni, melyek versenyezhetnének a tisztán színházi alkotásokkal (amilyen például Tadeusz Kantor *Halott osztálya*). Ha pedig a témakör és a felvetett kérdések felől közelítünk a mai drámaíráshoz, az ugyancsak elmarad az ötvenes-hatvanas évek fordulóján tapasztalható pezsgéshez képest. A dráma színházi helyzetének feltűnő meggyengülése, ami a hatvanas évek második felét jellemezte, már a múlté, de hogy valóban születik-e új, erőteljes drámaírói irányzat, ez még a jövő titka. Az utóbbi évek legfeljebb a változás előjeleit hozták meg, anélkül, hogy bárminemű bizonyossággal szolgáltak volna.

*Hámori András és Pályi András fordítása*

#### **E számunk szerzői:**

ASLAN, ODETTE

a Francia Országos Tudományos Kutatóközpont színházi csoportjának tudományos kutatója

BÁNYAI GÁBOR újságíró,

a Magyar Televízió munkatársa

BIENIEWSKI, HENRYK

a varsói Teatr főszerkesztője

BONARSKI, ANDRZEJ

a varsói Kultura munkatársa

FIK, MARTA,

a varsói Twórczość munkatársa

KERÉNYI GRÁCIA

költő, műfordító

KLOSSOWICZ, JAN

a varsói Dialog munkatársa

MORAWIEC, ELZBIETA a

varsói Dialog munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró,

a SZÍNHÁZ munkatársa

ZUROWSKI, ANDRZEJ a

varsói Teatr munkatársa

HENRYK BIENIEWSKI

## **Új darabok - új előadások**

**Mai lengyel drámák fesztiválja Wrocławban**

Voltak esztendők, amikor az új lengyel dráma meglehetősen kis százalékát tette ki a közel hetven lengyel színház össze-sített repertoárjának; ezt a korszakot szerencsére már magunk mögött tudjuk.

A legutóbbi szezonban például mint-egy húsz ilyen bemutatót láthattunk. Ez elég magas szám, ha tekintetbe vesszük, hogy párhuzamosan repertoáron van a korábban már színre vitt darabok jelentős része, melyek kiállták az idő próbáját.

Természetes dolog, hogy számszerűleg sokkal több darab születik, mint ahányat eljátszanak; ennek okairól részben épp a fentiekben szóltam. Alábbi beszámolómban, mely a Wrocławban ez évben is megrendezett mai lengyel drámák fesztiválján látottakról tudósít, csak olyan darabokról szólok, melyek már találkoztak a közönséggel.

Minden látszat s főként a történelmi események ellenére, melyek nemigen kedveztek a színháznak, a hagyomány számai igen erősek a lengyel drámában. Némi egyszerűsítéssel azt lehetne mondani, hogy amiképpen a romantikából - Słowackiból, Mickiewiczből és Krasińskiból - táplálkozik Wyspiański neoromantikája, ugyanúgy e nagy elődök-höz kötődik Witkiewicz, Gombrowicz és Rózewicz, akik a kortársaink. A költői, azaz metaforikus dráma gazdag vonulata ez, mely kifejezett filozófiai, sőt történet-filozófiai hajlandósággal rendelkezik.

Witkiewicz a két világháború közti időszak írója; ezért most eltekintek az új Witkiewicz-bemutatók ismertetésétől. Gombrowicz viszont már nagyon is kortársunk, különösen ha utolsó darabjáról, az *Operett*-ről van szó. S bár az *Operett* lengyelországi bemutatója 1975-ben zajlott le Łódźban, a darab újabb előadásai is annyira érdekesek, hogy megérdemel-nek néhány szót.

A legjelentősebb talán az *Operett* legfrissebb bemutatója, melyre Ślupskban, a Teatr Muzycznyben került sor. Látszólag magától értetődő dolog, hogy az *Operett* egy zenés színház tűzi műsorára, de akik ismerik Gombrowicz darab-ját, ez nem is oly természetes. Emlékezem

tetnem kell tehát rá, hogy Gombrowicz darabjának ugyan *Operett a* címe, de műfaja szerint korántsem operett. Gombrowicz olyan darabot írt, melyben ki-nevetheti az operettkonvenciókat, de egyben lehetősége nyílik társadalmi, sőt történelemfilozófiai kérdések felvetésére: e rendkívül érdekes darab csúcspontját a forradalmi jelenet alkotja. Az eddigi rendezések, az írói instrukcióknak megfelelően, az operettparódia eszközeit kamatoztatták, s csak időnként folya-modtak vokális betétek alkalmazásához. Maciej Prus, a fiatal rendezőnemzedék jeles képviselője más elképzelést valósított meg: az egész darabhoz kísérezőzenét íratott, és jelentősen megnövelte az énekesek számát. Egyúttal igen komolyan vette a játékot, sokkal komolyabban, mint az elődei. A ślupski bemutató körül heves viták robbantak ki, az *Operett* új színpadi változatának megvannak a fanatikus hívei és ellenzői. Függetlenül attól azonban, kinek mennyi igaza van ebben a vitában, megállapíthatjuk, hogy az előadás felettébb érdekes.

A neoromantikus hagyományt folytatja munkásságában az egyik legjelentősebb élő lengyel költő, Tadeusz Rózewicz, a híres és évek óta játszott *Kartoték* írója, aki színpadi szerzőként vált szélesebb körben ismertté. Az a drámaíró ő, aki állandóan új művekkel erősíti a lengyel színházat. Tavaly a wrocławai Teatr Współczesny mutatta be *Az éhezőművész elmegy* című darabját, ez évben a wrocławai Teatr Polskiban láthattuk a *Halál régi díszletek közt* című művét. Meg kell jegyeznünk, hogy Wrocław következetesen játssza az itt élő költő új darabjait.

A Rózewicz-bemutatók soha nem maradnak visszhang nélkül. *Az éhezőművész elmegy*, noha nem keltett lelkesedést se a nézőkben, se a kritikusokban, minden bizonnyal izgalmas darab: éles kontúrokkal rajzolja meg egyén és társadalom konfliktusát, mely egyébként visszatérő probléma Rózewicz írásművészetében.

A *Halál régi díszletek közt* másfajta mű. Már azért is, mert a színpadi változatot Rózewicz azonos című kisregényéből a fiatal rendezőnemzedék másika, ugyancsak figyelmet érdemlő egyénisége, Jerzy Grzegorzewski készítette, aki egyúttal a wrocławai Teatr Polskiban le-zajlott bemutató rendezője. Az előadás különössége, hogy a publikum a színpadon foglal helyet, szemben az üresen tátongó nézőtérrel, ahol - a földszinten és a balkonon - peregnek a rózewicz