

nyilvánítása érdekében sokáig nem értették az emberek, amíg végül is kiderült, hogy „a kard” ebben a kontextusban az emberi ÉN-ség magasabb fokra jutását jelenti. Vagyis: van „rossz kard” – ez a politika és a hatalomvágy, és van „jó kard” – ez a *Logosz*. Ami közös bennük, az a harcra történő kihívás... Ezen volna érdemes elgondolkozni...

ARIADNÉ (*biztatóan*): Lesz egyszer egy filozofikusan gondolkodó író, művét majd minden ismert nyelvre lefordítják, többször is. Fő művének ezt a címet adja majd: „Az ember tragédiája”, s ebben a főhöz, a Bibliából Ádámnak hívnak, Lucifer köpenyébe csimpaszkodva épp elhagyni készül a Földet, mikor is az élet értelmében gondolkodva az űrben ez a mondat buggyan ki a száján: „*A cél halál, az élet küzdelem, s az élet célja e küzdelem maga...*” Ehhez mit szóltok?

DAMOKLÉSZ (*mohó idegességgel*): Ez nagyon jó! Ez bombajó! Ezt nekem kellett volna írnom!

TÉZEÜSZ (*főlényesen*): Na látod... És ebből mi derül ki? Megmondom: az, hogy a világirodalom is egyféle „Damoklész kardja”... Az író maga-maga választja ki mindig azt az épp megfelelő gondolati kardot, amit egyrészt sikernek, másrészt bukásnak ítélnék a különböző korok...

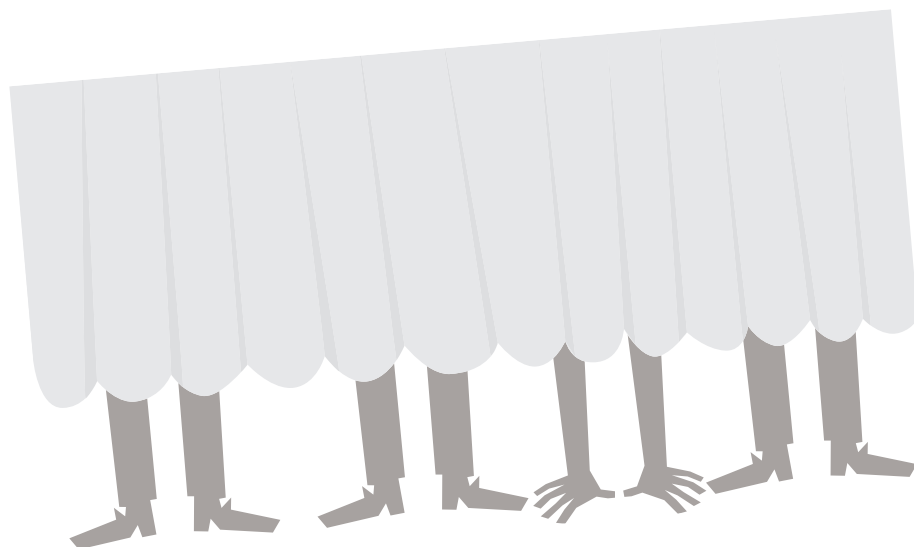
ARIADNÉ (*nagy lendülettel*): ...és ne feledkezzünk el a mitológiáról se! Nemcsak azért, mert minden mítosz egy sűrített regény vagy legalábbis novellányi *grand guignol*, hanem mert mindenki csak két hibát követhet el egy-egy mítosszal szemben: egy, ha komolyan veszi, kettő: ha egy kézlegyintéssel a szemébe hajtja...

DAMOKLÉSZ (*megpróbál higgadtan beszélni*): Hááááát... igen... Mit lehet ehhez hozzátenni? Tán azt, hogy „Éljen A Kard” – Damoklész kardja.

Irodalmi Jelen, 2013/2.

KÖZÉP-EURÓPAI DRÁMA

Lapunk jelen számának fókuszában a kortárs dráma áll. Rendhagyó módon a Szemle rovat is kizárólag e műnem köréből szemezget, ezúttal nem két hónap, hanem a 2013. év teljes eddigi folyóiratpalettáját alapul véve. (A válogatást terjedelmi szempontok is befolyásolták, hiszen számos, ebben az időszakban megjelent, egyébiránt színvonalas drámai szöveg terjedelme önmagában meghaladta volna rovatunkét.) Míg a Kritika rovatban kurrens hazai drámakötetek szerepelnek, addig a Közügy rovatban olvasható beszélgetés a nemzeti színház eszméjének megvalósulási lehetőségeivel foglalkozik, részben vitaindító jelleggel. Tanulmányrovatunk pedig a drámaírás közép-európai helyzetére ad – teljességre ugyan nem törekvő, de így is színes és átfogó – kitekintést, arra is figyelemmel, milyen a kortárs alkotások színpadra jutásának esélye a környező országokban. E rovatunk összeállításához nyújtott segítségéért VINCZE FERENC szerkesztőtársunknak tartozunk köszönettel.



Jitka Pavlišová

A KORTÁRS OSZTRÁK DRÁMA LEHETSÉGES IRÁNYVONALAI

Tanulmányom a hasonló címet viselő, még nem publikált doktori disszertációm¹ veszi alapul, melyben a négy legprogresszívebbnek számító osztrák drámaíró – Händl Klaus (1969), Kathrin Röggla (1971), Ewald Palmethofer (1978) és Gerhild Steinbuch (1983) – szövegeivel foglalkozom. Drámáik elemzésének központi kérdése az volt, mennyiben kapcsolódnak e kortárs szerzők az osztrák nyelv- és társadalomkritikai hagyományhoz, továbbá az őket megelőző generáció² drámaformát dekonstruáló vonásaihoz.

Bár az egyes drámaíró(nő)k műveinek részletes elemzése révén mind tartalmi, mind formai tekintetben a szövegalkotás módjának más és más, egyéne jellemző eljárásai mutathatók ki, az osztrák irodalom tradícióihoz való szoros kötődés egy-egy aspektust tekintve ennél a generációnál is tetten érhető. A színház mint médium a művészek jellegzetes, szubjektív eszközeként mindig is az adott társadalmi-politikai berendezkedés aktuális problémáinak kifejezését szolgálta. Mindemellett az osztrák irodalmi hagyományban a kritika ezen formájának közvetítője kizárólag a nyelv, amely viszont a szerző nyelvvel szemben tanúsított kritikus hozzáállásában mutatkozik meg, a szerző saját, aktuális politikai ideológiákkal és társadalmi kérdésekkel kapcsolatos álláspontját tükrözve.

A négy kiválasztott szerző is hangsúlyosan a nyelvvel, a nyelv ritmusával és hangzásával dolgozik, nem egyszer előnyben részesítve egy téma formával való megragadását a részletesen kidolgozott tartalmi koncepcióval szemben. Színházi szövegeikben nagymértékben töreksenek egy olyan módszer kidolgozására, amellyel műveik képesek a hétköznapi „élő nyelvet” az egyes figurák beszédében megragadni/leképezni. Annak lehetőségeit kutatják, miként adható vissza az egyes szavak „fizikai” létezése, vagyis hogyan nyilvánulhat meg egy műben maga a jel(test). Ezen sajátos rögzítési technikáknak köszönhetően

1 Jitka PAVLIŠOVÁ, *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*, doktori disszertáció, Masaryk Univerzita, Brno, 2012.

2 Itt elsősorban olyan szerzőkre gondolhatunk, mint Thomas Bernhard, Peter Handke, Werner Schwab, Elfriede Jelinek és Marlene Streeruwitz.

a kortárs osztrák szerzők színházi szövegei egy, a valóságból vett és az aktuális kliséket tükröző nyelvi ábrázolási rendszer szimbólumának tekinthetők. Ebben már nem csupán a nyelvi kijelentés szemantikai szintje a fontos tényező, hanem mindenekelőtt a ritmus, a dikció, a hangzás, továbbá egy jellegzetes hangulat megteremtésének különböző módokon való felerősítése, kiemelése. Ez általában a szó szerinti jelentések szándékolt széttördeléséből adódik, vagy abból, hogy a szerzők furcsa, mindennapi empirikus tapasztalatainktól idegen helyzetekbe ágyazzák őket.

Ezt az eljárást Händl Klaus és Gerhild Steinbuch alkalmazza előszeretettel, a látszó(lagos) és a valóságos közötti ambivalencia felélesztése érdekében. Bár tematikailag mindketten a való világból indulnak ki, ezt az alapot mégis saját fantáziaviláguk kibontására és a befogadó abbéli elbizonytalanítására használják, hogy mi lehet csupán az emberi agy szüleménye, illetve mi a tényleges valóság. Így tesz például Steinbuch saját poétikai világának megalkotása során, melynek elemei a valóság és a fantázia közt oscillálnak, miközben társadalmunk nagyon is komolyan veendő, sőt olykor brutális jellemzőinek megragadását szolgálják.³

A két említett szerző hasonló módon dolgozik a nyelvvel, amennyiben mindketten radikális stilizációnak vetik azt alá. A tematikus hangulatkeltés legfontosabb eszköze az egyes mondatok öntörvényű tagolása írásjelek segítségével, mely eljárás nyelvtanilag is helytelen elrendezést eredményez. Klaus mesterien ritmizálja és formálja mondatait ezzel a módszerrel, egyszerre hangsúlyoz, hogy nyomokat és tol el-jelentéseket ily módon. Redukált mondatai staccato-szerűen takarékosak, már-már úgy tűnhet, a mondottak csak arra valók, hogy körbezárják a tulajdonképpenit, a kimondhatatlant. A szereplők újra és újra kiegészítik egymást, a másik által elkezdett gondolat fonálát veszik fel, vágják el, vagy éppen egy közös mondanivalót osztanak meg egymással, egymást váltogató ritmusban fűzve a mondatokat egyetlen egységgé:

GUNTER	melegem van,
HANNO	a vízbe kell, olykor,
EMIL	olykor,

3 Lásd még: *Kopftat (fejhalott)*, 2004), *Nach dem glücklichen Tag (A boldog napot követően)*, 2004), *schlafengehn (aludnimmenni)*, 2006), *Menschen in Kindergrößen (Gyermekméretű emberek)*, 2008). A felsorolt művek mindegyike hozzáférhető elektronikus formában a Rowohlt Theater Verlag kiadónál.

GUNTER a vízbe,
 HANNO jöjjön,
 EMIL velünk,
 HANNO nincsen messze,
 EMIL mi most éppen,
 HANNO úton,
 EMIL egy szép darab,
 HANNO emlék,
 EMIL feketében,
 HANNO és nehéz,
 EMIL mire,
 HANNO anyaga bőr,
 EMIL fekete,
 HANNO benne gyász,
 EMIL Ön gyászban,
 HANNO mi is gyászban,
 EMIL nagyon meleg van,
 HANNO a nyárban, nehéz,
 EMIL Ön bizonyára izzad,
 HANNO jönnie kell, hallja⁴

Ez a módszer, amely leginkább a (*Wilde*) *Der Mann mit den traurigen Augen* ([*Vadak*] *A szomorú szemű férfi*) című színházi szöveg, illetve a *Furcht und Zittern* (*Félelem és reszketés*) című daljáték sajátja (az abszurditásig fokozva), rámutat arra, hogy maga a nyelviség mennyire önálló, az összes többi jelentésképző szint felett álló, aktív alakzattá képes válni.

A mondatokban fennálló erős törések ellenére élő beszédfolyam jön létre, mindeközben a központozás nyomatékosított jelentése sajátos hangzást kölcsönöz az egyes párbeszédfutamoknak. Ebből a szempontból egyetérthetünk a szakkritikával, miszerint Händl szövegei „nyelvi partitúrák”, „konceptionális nyelvzenék” vagy „nyelvileg megkomponált színházi művek”. A szerző szövegeinek műnyelve saját teatralitást hordoz, amely – a konkrét költészethez hasonlóan – csak első hangzó megvalósulásának pillanatában tud kiteljesedni. Händl szövegeiben a nyelv önértékkel bír, melyet kizárólagosan a szereplők beszéde közvetít, ezek összességéből pedig tőlük teljesen függetlenül

4 Klaus HÄNDL, (*Wilde*) *Der Mann mit den traurigen Augen* = Uő., *Die Stücke*, Literaturverlag Droschl, Graz–Wien, 2006, 26.

jön létre egy önálló nyelvi korpusz. A szereplőknek nincs saját, őket jellemző beszédmódjuk, nem saját gondolatainak megfelelően beszélnek, hanem épp ellenkezőleg: Händl nyelvhasználatának koncepciója mindig egy, a szereplőtől független, öntörvényű és áthatolhatatlan médiumé, saját hatalmi és működési mechanizmusokkal. Közvetítőire pedig nem mint saját pszichológiával rendelkező, fizikailag is megjelenő alakokra kell tekintenünk, hanem mint hordozófelületekre, akik csakis a nyelv közvetítésével léphetnek, fejlődhetnek tovább.

Ezzel szemben Steinbuch más céllal tagolja mondatait írásjelek, vesszők elhelyezésével; a szavak öntörvényű összekapcsolása és ritmizálása révén a nyelv imaginatív voltát hangsúlyozza, amely ezáltal a fantázia és a mese világába átvezető kapuként működik:

APA: [...] Követem a foltok helyét ahogyan egyre távolodnak aztán lassan szilárdul mind, a helyükhöz nyúlok ahogyan kiszaladnak a kezeim közül és egyre többen és többen, még mélyebbre nyúlok, valami massa csöpög a lábam mellett, mint a túlvilági fény, olyan nagy. Az ujjaim közét bámulom. Azt hiszem százáram van egymásra csattintom a fogaim benn ragadnak miben itt egy viasz kocka amikor még nálam volt ő ez lassan megkeményedik és kinyúlik és összehúzza a szápadlásom és tovább felfelé míg az orromon sem tudok már levegőt mintha a második bőrreteg lenne rajtam belep most pánikba esem és végre húzom a kezeim vissza és megint elkezdem ezt a levegőt és lassan olyan mint azelőtt, mint egy rendes ember. Csak az arc, az maradt nekem, amin most ez a viaszréteg és vigyorog hülyén kerek az orca hogy senki se lássa rajtam valójában egy gyilkos vagyok.⁵

Sokkal direkter és nyitottabb módon kapcsolódik a valósághoz a másik két említett szerző, Kathrin Röggla és Ewald Palmetshofer. Mindketten azon kifejezetten kritikus drámaírók közé sorolhatók, akik számára a színházcsinálás egyben politikai aktus is. Kritikájuk a jelenlegi „neoliberális” társadalmi berendezkedésre és az olyan hatalmi mechanizmusokra irányul, amelyek világunkat uralják. Röggla erősen támadja a médiát, amely a való világot alapjaiban (de)formálja. Palmetshofer az intertextualitás segítségével tematizálja a neoliberális társadalommal kapcsolatos kérdéseket; minden művében azokat a gondolatokat

5 Gerhild STEINBUCH, *kopftot*, elektronikus kiadás, Rowohlt Theater Verlag, Hamburg, 2004, 19.

viszi tovább, amelyek a posztmodern filozófia képviselőit (így például Derridát, Deleuze-t) is foglalkoztatták. Ez a folyamat Palmetshofernél kizárólag a szereplők egy-egy monologikus megszólalásában kap helyet, melyek javarészt a szerző álláspontját is kifejezik. A monológok mindeközben szembenállnak a dialogikus részekkel, utóbbiakban a szerző elsősorban a hétköznapi kommunikáció nyelvi hiányosságait, „nyelvtelenségét” adja vissza. A szavaknak, bár gyakran túlcordulnak a párbeszédekben, ténylegesen nincs mondanivalójuk. Ebben az eljárásban érhető tetten Palmetshofernek a nyelvhez való ellentmondásos viszonya. A nyelv egyrészt gondolatok és reflexiók megformálásának, közvetítésének eszköze, másrészt viszont az emberközi kommunikáció szemantikai kiüresedésére mutat rá:

MANI Szevasz Oli
Bine, szia
nahát
te
ti

BINE Mani, szia

hát
akkor ezzel a köszönéssel megvolnánk
hát el se hiszem tényleg

sziasztok
még ilyet
őrület
el se hiszem

DANI igen, nem, én sem
Bine, Bine, hát ez tényleg

OLI és akkor ti tényleg extra ez miatt
mármint tényleg
a Hannes miatt
jöttetek ide tényleg?⁶

6 Ewald PALMETSHOFER, *hamlet ist tot. keine schwerkraft*, elektronikus kiadás, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2007, 9.

Kathrin Röggla nyelvfelfogása alapján inkább „határesetként” említhető. Az elemzett szerzők közül egyedül ő képviseli azokat a posztstrukturális és posztmodern (egyben posztdramatikus) tendenciákat szövegeinek megalkotása során, amelyek az előző generációk munkamódszerét is jellemezték.⁷ Röggla szövegeinek domináns jellemzője szintén a nyelv, amely egyszerre hordozza a művileg leírt valóságot és magát a témát, valamint a dráma építkezésének központi formai eleme is. Ennek ellenére a szerző mégsem csupán vázlatos történetekkel dolgozik, munkásságának súlypontja a médiában kiemelt figyelemmel tárgyalt témákra esik (mint amilyen 2001. szeptember 11-e,⁸ a Kampusch-ügy⁹ stb.). A nyelv uralkodó pozíciója a formai építkezés többi eleme között már abban is megmutatkozik, hogy Röggla minden szövegét függő beszédbe helyezi. Ezzel egyrészt a szereplők – akik ezáltal csupán a nyelv közvetítőivé válnak – és a nyelv szigorú elkülönülését éri el a szerző, másrészt a szereplők bármiféle jellemzését is elkerüli, akik jobb esetben típusokká, a végtelenségig fokozva pedig még kevésbé meghatározható, személytelenített szöveghordozókká válnak.¹⁰

Még ha a kortárs osztrák dráma többi képviselője nem is ennyire radikális, és a szerzők inkább elhagyják a drámai formával kapcsolatos destruktív, határokat feszegető technikákat, szövegeikben szintúgy nagyon ambivalens, vagy talán még inkább bipoláris a figurák azon nyelvhez való viszonya, amelyen megszólalnak. Mind Händl Klaus (ahogy fentebb már említettem), mind Ewald Palmetshofer és Gerhild Steinbuch alakjai rendelkeznek névvel, valamint legalább vázlatosan megrajzolt vonásokkal a jellemüket vagy típusukat tekintve, a szövegekben viszont kivétel nélkül és teljesen a nyelvnek rendelődnek alá. Csak a nyelv által és a nyelvben (tehát nem a szereplők cselekvései mentén) fejthető fel a téma a maga összefüggéseivel együtt. A szereplők ezeknél a kortárs szerzőknél is inkább szöveghordozók, mintsem individualizált és saját pszichológiával rendelkező egyének, még ha bizonyos mértékben élőbbé, emberibbé is képesek válni. Ezzel a formai jellegzetes-

7 Az olyan, már említett szerzőknél, mint Elfriede Jelinek és Werner Schwab, de ide sorolhatók német szerzők is, mint például Heiner Müller vagy Gisella von Wysocki. A problémakör kifejtését lásd Gerda POSCHMANN, *Der nicht mehr dramatische Theater-text*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1997.

8 Kathrin RÖGGLA, *fake report*, elektronikus kiadás, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2002.

9 Kathrin RÖGGLA, *die beteiligten [a részese]*, elektronikus kiadás, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2009.

10 A „szöveghordozó” fogalmához bővebben lásd POSCHMANN, *I. m.*, 305–311.

séggel az említett szerzők kapcsolódása az őket megelőző generációhoz szintúgy teljesen nyilvánvaló.

A színházi szövegek – melyek legkésőbb a 20. század utolsó harmadára kialakultnak tekinthetők – lényegi vonásai közé tartozott a nyelv már fentebb részletezett elsődleges pozícióba emelése mellett egy teljesen új jellemző is, méghozzá a szöveg teatralitása.¹¹ Ez utóbbi ismeretőjegyet a kortárs drámaszövegek is igen egyedi és egyéni módon dolgozzák fel, továbbá tematizálják (újra).

Kathrin Röggla esetében ez a vonás a nyelv önreflexivitását és a színházi jelek többértelműségét fejezi ki, kiegészítve, fölülírva vagy egészen helyettesítve ezek eredeti referenciális funkcióját. Röggla színházi szövegei kizárólag egy külső kommunikációs rendszer résztvevőihöz, vagyis közvetlenül a befogadóhoz szólnak. A lényegi elemek elfojtása a karakter- vagy épp a cselekményépítésben és a szereplők közti kommunikáció kidolgozásában megakadályozza egy belső kommunikációs rendszer létrejöttét, mely Röggla alkotásaiban egyáltalán nem is létezik.

Händl Klaus és Gerhild Steinbuch épp ellenkezőleg járnak el, amikor választott témájukhoz csakis egy fiktív, zárt, vagyis belső kommunikációs rendszert rendelnek hozzá, miközben kritikusan reflektálnak e rendszer felépített voltára. Klaus látszólag működő, a valóságból vett világokkal dolgozik, de rögtön meg is vonja tőlük a biztonságot adó fogódzókat, és olyan helyzetekben találja őket, amelyek a befogadók empirikus tapasztalatai számára teljes mértékben ismeretlenek. Ezzel a módszerrel – ahogy fentebb már említettem – a nyelvi közlések érvényességének kérdésére játszik rá. Annak ellenére, hogy itt egy igen szigorúan körülhatárolt belső térről van szó, mellyel a befogadót is megszólítja, a titokzatos pillanatok állandó jelenléte, a kijelentések töredzettségének hangsúlyozása és a befogadó szándékos összezavarása mind-mind azt az igényt fejezik ki, hogy a külső kommunikációs rendszerben közvetlenül érzékeljék ezeket az eszközöket.

Egy fiktív, izolált világ koncepciója sejlik fel Steinbuch szövegeiben is. Mivel a világ valójában nem működőképes, a szereplők létrehozják saját fantáziavilágukat, amelyben nemcsak annak lehetőségeit keresik, hogyan tudnának a másik irányában kommunikálni és cselekedni, hanem az önmegismerés felé vezető utat is kutatják. Csakis ebben a valósággal párhuzamosan létező fantáziavilágban fedezhetők fel a „való

világ” negatív befolyása és problémái, a szereplők csak itt érhetik el a felismerést (*anagnorisis*) és a katarzist. A drámai fikció ily módon való megkettőződését a színház médiuma igen sajátos megközelítésének gondolom az íróról részéről, mely metaforikusan mind a belső, mind a külső kommunikációs rendszer funkcióját ellátja, és művészileg kódolt formában egyben a színház önmagát tematizáló voltát is képviseli.

A színházi szövegek önmagukra reflektáló és a teatralitást magát tematizáló képességét azonban mindenekelőtt az utolsóként vizsgált szerző érvényesíti. Ewald Palmethofer a formai felépítettség és az ennek gazdagítását szolgáló jellegzetes megközelítés eszközéül – melynél a szöveg önálló teatralitással rendelkezik – az úgynevezett szövegmegjelenítés (*Textinszenierung*) elvét választja. A szerző ezzel az eljárással többszörösen tagolja a drámai formát, amelyet a szövegben grafikai-
lag is leképez, és amely egyben a szöveg jövőbeli színpadra állításának szerzői leleményévé is válik. Legjobb példája ennek Palmethofer *hamlet ist tot. keine schwerkraft* (*hamlet halott. nincs gravitáció*) című szövege, melyben rögtön a kommunikációs szintek négy pozíciója rajzolódik ki. Bár Palmethofer csak ritkán ad szerzői instrukciókat, a felosztás egyben a szerző szándékolt kiegészítéseként (*Zusatztext*) értelmezhető, mely a szöveg értelmezésének kiindulópontja, illetve egyfajta kerete lehet, saját értelmezési mezőt nyitva meg, még ha ez nem is közvetíthető egy előadásban:

DANI és most?
talán akkor most végre valaki
úgy értem
el tudná kezdeni most valaki végre
esetleg

CARO mi ez itt ez a kurva mindenségit

DANI talán most már valaki tényleg

CARO a kurva mindenségit ennek az egésznek

KURT szóval egy kezdet
egy rendszerváltás
ez sajnos csak az egyik rendszer leváltása egy másikra

11 Lásd még *Uo.*, 321–341.

DANI megbocsáss
 talan ha most végre elkezdénétek
 ja én nem¹²

A szövegtagolás formailag a szereplők szövegeinek belső vagy külső kommunikációs rendszerben betöltött funkciójára utal, ami ily módon a színházi szöveg látszólagosságát (*Anti-Illusivität*) is jelöli. A kommunikáció megközelítése négy szinten lehetséges: az elbeszélés, a beszéd, az elmélet és a metanyelv szintjén. Az első két szint részben összekapcsolódik, de abban különböznek, hogy míg a beszéd szintje a két (vagy több) szereplő közti közvetlen kommunikációt jelenti, addig az elbeszélői szint sokkal inkább a szubjektív kommentárokat, az aktuális cselekmény objektív vagy epikus elbeszélését, vagy egy helyzet szituatív leírását valósítja meg. Az elméleti szint a fentiekben leírt, specifikus vonásokkal jellemezhető monologikus passzusoknak felel meg, ahol a szerzői szubjektum a leginkább beazonosítható. A metasztint, amely ennyire explicit módon csak a Hamlet-szövegben érhető tetten, a színház médiumát is témaként kezeli, és a cselekmény kereteit radikális módon, szigorú következetességgel zúzza szét.

A négy tárgyalt szerző egyes szövegeinek témaválasztását illetően egyfajta motivikus hasonlóság, közelség állapítható meg. Műveikben azok a témák kerülnek előtérbe, amelyek bővelkednek az erőszakos, a hatalmi mechanizmusokat bemutató katasztrófákban vagy horrosztikus helyzetekben. Világunkat olyan helyként ábrázolják, ahol az ember létezését a legkülönbébb körülmények befolyásolják, pontosabban fenyegetik és bizonytalanítják el. Feltehetőleg éppen ezért jellemzi a legtöbb szerzőt az identitás és szubjektivitás, illetve az ezeket érintő változások különböző módokon való boncolgatása. Kathrin Röggla az individuum elnyomott önazonosságára hívja fel a figyelmet, amely a mediatizált világ és a neoliberais hatalom rombolásának van folyamatosan kitéve; Gerhild Steinbuch egy már elvesztett önazonosság koncepcióját dolgozza ki: szereplői fantáziavilágokban keresik saját énjüket. Ewald Palmetshofer és Händl Klaus érdeklődésének középpontjában az emberi szubjektum szétesésének folyamata és ennek következményei állnak. Némely szöveg sajátos ismertetőjegye az a törekvés, hogy világunkat irodalmi archetipusokon (Kasszandra, Hamlet és Ofélia, Faust és Margit) keresztül dekódolja. Ezek egykori megalkotói rö-

12 PALMETSHOFER, *I. m.*, 4.

zítették azokat az alapvetéseket, amelyekkel saját koruk és társadalmuk megragadhatóvá vált. A kortárs szerzők ezeknek az archetipusoknak a kijelentéseiben, kölcsönös konfrontációiban egyaránt korunk aktuális kérdéseire keresik a választ.

E témák felvetésével az osztrák szerzők ezen generációja bizonyos mértékig mindenképpen hazája drámaírói hagyományához kapcsolódik. Komolyan szánt alapanyagaikat legtöbbször a – már Nestroy idejében is alkalmazott – tipikus osztrák iróniába és groteszkbe csomagolják, ezek pedig éppen a szereplők és a szóban forgó témát közvetítő nyelv közötti távolságból táplálkoznak.¹³ Ugyanakkor az előző nemzedékkel való összevetés során egy mérvadó különbség is tetten érhető: az új generáció már elhagyja a korábban oly erősen tematizált és kritizált osztrák kliséket, amelyek feltehetőleg Thomas Bernhard, Peter Handke és Elfriede Jelinek munkáit jellemzik leginkább. Érdeklődésük középpontjában ehelyett korunk globális problémái állnak.¹⁴ Ennek következtében az osztrák drámaíróknál is tapasztalható egy, a mai nemzeti irodalmakban kimutatható tendencia, vagyis az össztársadalmi kontextusba való beágyazottság.

Vágó Marianna Rita fordítása

13 Az osztrák dráma ezen, ma már szignifikánsnak mondható jellemzője először Ödön von Horváth színházi életművében érhető tetten.

14 Ez alól kivételt képez Steinbuch egyik legfrissebb szövege, a *Herr mit Sonnenbrille* (*Napszemüveges úr*, 2011), melyben az író nyilvánvaló módon kapcsolódik elődeihez a jellemzően osztrák „szeretve gyűlölő” formai hagyomány által.