

Droga dramatu węgierskiego na polską scenę teatralną od lat 60. XX wieku

Wstęp:

W niniejszej pracy podejmuję próbę podsumowania niemal czterdziestu lat obecności węgierskiej dramaturgii w teatrach polskich - od lat 60. do okresu transformacji ustroju. Moim zamiarem jest przybliżenie problemów związanych z odmiennymi tradycjami, tzn. poetycko-metaforycznego teatru polskiego oraz bardziej realistycznej dramaturgii węgierskiej.

Na temat teatru węgierskiego pisano w roku 2000 w polskim czasopiśmie teatralnym:

„W Polsce brakuje elementarnej wiedzy, literatury o jego historii, a nawet współczesnej kondycji.”¹ Samo to jedno zdanie wskazuje na to, iż losy węgierskiej dramaturgii w Polsce są raczej nieznanne.

W Polsce ukazało się jedynie kilka artykułów związanych recepcją węgierskiego dramatu (Jan Zimierski, Elżbieta Cygielska, Fanni Nánay), jedna monografia² w porównaniu z literaturą recepcji polskiego dramatu na Węgrzech, która jest stosunkowo bogata (András Pályi, Nina Király, István Nánay itd.). O tym, że piśmiennictwo węgierskie dla odbiorcy w Polsce oznacza przede wszystkim poezję i nowelistykę, świadczy także fakt, że ukazały się tylko dwie antologie zawierające dramaty węgierskie.³ Na Węgrzech niemal każdy znaczący polski dramatopisarz posiada swoją antologię.

To samo odnosi się do początków recepcji węgierskiej dramaturgii w Polsce. Posiadamy dokładne informacje na temat pojawienia się pierwszych dramatów polskich na Węgrzech - obecność dramatu polskiego na węgierskiej scenie zapoczątkowała premiera *Dam i huzarów* Fredry w roku 1837, oraz światowa prapremiera *Mazepy* Słowackiego w 1847⁴. Że obecność ta okazała się trwała, świadczą kolejne lata węgierskich premier *Fredry* (1840, 1868, 1873, 1875), którego takie sztuki, jak *Damy i huzary* czy *Pan Jowialski*, zyskały na Węgrzech wielką popularność. Później również niezwykle powodzeniem cieszyły się komedie

¹ I. N. Czapska, *Zjawisko Budapeszt*. „Didaskalia”, 2000 nr, 37-38.

² Cs. Gizińska: *Dramat węgierski lat 1945-1989 i jego życie na scenach polskich*. Warszawa 2005.

³ *Antologia współczesnego dramatu węgierskiego*, wybr. i wst. A. Sieroszewski, 1982.; *Współczesny dramat węgierski*. wyb. P. Paszt, Kraków 2003.

⁴ A. Sieroszewski: *Mazepa na scenach węgierskich w latach 1847-1856. Sceniczny debiut Słowackiego*. „Pamiętnik Teatralny”, 1959. nr 1-3, s. 296-316.

Gabrieli Zapolskiej, Andrzeja Wydrzyńskiego, Stanisława Skowrońskiego, Leona Kruczkowskiego a od 1964 roku zapoczątkował swoją obecność na węgierskiej scenie Sławomir Mrożek.

Zaś wiadomości o pierwszych premierach węgierskich utworów dramatycznych są niepewne i rozproszone, trudno też ustalić datę pierwszego kontaktu sztuki węgierskiej ze sceną polską. Informacje na temat teatru węgierskiego w 19-wiecznej Polsce są zbyt skąpe. W latach 40. podobnie, jak w okresie międzywojennym, dramat węgierski był obecny na polskich scenach teatralnych - przeważnie w teatrach terenowych - tylko w repertuarze z kręgu farsy i lekkiej komedii obyczajowej (Ferenc Molnár, László Fodor, László Bús-Fekete). W latach stalinizmu dramat węgierski zupełnie zniknął ze scen polskich (lata 1952-1956), żeby po 1956 roku powrócić - nadal służąc głównie zaspokojeniu potrzeb rozrywki. Niemniej jednak w tym okresie lekka komedia jest już reprezentowana przez jej najlepszych węgierskich klasyków (Ede Szigligeti oraz Ferenc Molnár), a obok nich na polską scenę docierają także współcześni autorzy (László Tabi, Klára Fehér), którzy spróbowali przeszczepić dobrze sprawdzoną szkołę komedii Molnára w realia biur, zakładów oraz szarych blokowisk. Choć dorobek tych autorów można dziś uznać za ledwie przyczynek do historii węgierskiej dramaturgii, to zarówno w ojczyźnie, jak i w Polsce odnieśli oni wielki sukces frekwencyjny. Właściwie sztuki te przygotowały grunt dla odbioru późniejszych komedii należących już do nurtu groteski.

I. Odmienna tradycja teatralna:

Badając recepcję sztuk węgierskich, nie można mechanicznie wyeliminować zagadnienia dramaturgii węgierskiej oraz polskiej tradycji teatralnej, które to zagadnienia pełnią rolę pomocniczą w interpretacji i konfrontacji tych dwóch jakże odmiennych tradycji - tradycji poetycko-metaforycznego teatru polskiego oraz bardziej realistycznej dramaturgii węgierskiej.

Przyczyny odmiennej tradycji można zauważyć już w innym kształtowaniu się początków teatru polskiego i węgierskiego. W Polsce już w drugiej połowie 18. wieku istniało intensywne życie teatralne w języku ojczystym. Na Węgrzech tymczasem teatr węgierski powstał dopiero w 1792 roku, i głównym celem jego działalności było najpierw rozwijanie i rozpowszechnianie zagrożonego języka węgierskiego w okresie silnej germanizacji Habsburgów. W okresie romantyzmu w miejsce problemu emancypacji języka rodzimego na pierwszy plan wysuwa się misja kulturalno-cywilizacyjna, wspieranie rozwoju państwa demokratycznego zgodnie z duchem ówczesnych ruchów reform politycznych Istvána

Széchenyiego i Lajosa Kossutha. Teatr węgierski służąc więc ideom politycznym, nie wykraczając poza form realistycznych został nacechowany przeważnie myśleniem historycznym. Tymczasem polski romantyzm w dramaturgii przyniósł swoistą zasadę tworzenia postaci – zasadę alegoryczności, którą ukształtował później Wyspiański⁵.

Obok alegorycznego tworzenia postaci można wymienić również inne elementy odróżniające rozwój dramatu polskiego i węgierskiego:

- dramat historyczny i historyczny punkt widzenia są obce w 19-wiecznej polskiej literaturze dramatycznej w odróżnieniu od węgierskiej,
- w dziejach rozwoju dramaturgii polskiej brak dominacji sztuki ludowej i operetki, gdyż ich tradycja i popularność wyraźnie rzutowała na obraz teatru węgierskiego.

Na Węgrzech w 19. wieku z jednej strony rozwinęło się intensywne życie teatralne typowe dla teatru mieszczańskiego, charakteryzujące się pełnymi widowiskami, kultem aktora, wraz ze swoimi specyficznymi rytuałami – ale odbyło się to kosztem rozwoju formy dramatycznej. Jeśli sięgniemy do czasów Wielkiej Reformy Teatralnej albo do początków europejskiej awangardy, można dostrzec odmienną procesów rozwojowych w Polsce i na Węgrzech. W obydwu stolicach istniał podobny typ teatru, podobny typ spektakli i podobny repertuar. W teatrze polskim działała już jednak silna opozycja, wyodrębniły się dwa nurty, które można określić jako konserwatywny i nowatorski, komercyjny i artystyczny, mieszczańsko-rozrywkowy i interpretacyjny. Tak się złożyło, że nurt awangardowy w Polsce reprezentował jednocześnie zarówno narodową tradycję literacką, jak i nowoczesną sztukę inscenizacyjną spod znaku Wielkiej Reformy. Na Węgrzech nurt awangardowy zaś był wiele słabszy, jedynym jego przedstawicielem był Sándor Hevesi⁶. Węgry nie miały reformatora typu Leona Schillera, czy Emila Buriana, w związku z tym nie pojawiło się tam zagadnienie autonomiczności sztuki inscenizacyjnej w konkretnej praktyce scenicznej, do której mógłby nawiązać teatr powojenny. To wszystko sprawiło, iż w teatrze węgierskim liczył się przede wszystkim tekst literacki, obudowany w większości przypadków realistyczną inscenizacją, jak na przykład dramaty historyczne i obyczajowe Gyuli Illyésa i László Németha, które dominowały powojenną scenę węgierską. Sytuacja ta zmieniła się dopiero w latach 60., kiedy zaczęła się węgierska reforma teatralna, najpierw w teatrach terenowych w miasteczkach

⁵ O różnicach rozwoju dramaturgii polskiej oraz wschodnio-europejskiej pisał w swej monografii o Wyspiańskim György Spiró. Zob. Gy. Spiró: *A közép-kelet-európai dráma a felvilágosodástól Wyspiański színtéziséig*. Budapest 1986.

⁶ Hevesi Sándor (1873-1939): reżyser i teatrolog węgierski. Założył i kierował Towarzystwo Teatralnego Thalia, propagującego w teatrze węg. osiągnięcia czołowych scen europejskich, głównie związanych z przełomem naturalizmu. Dyrektor Teatru Narodowego w latach 1922-1932. Z jego nazwiskiem wiążą się nowatorskie inscenizacje utworów W. Szekspira, Moliere, I. Madácha.

Kaposvár, Szolnok i Kecskemét a od lat 70. także w Budapeszcie w Teatrze Thália, w Teatrze 25 czy w Teatrze im. Józsefa Katony - epoka „teatru reżyserskiego”.

II. Odnowa dramatu węgierskiego w latach 60. - „absurd węgierski”

W recepcji węgierskiej dramaturgii w Polsce prawdziwym przełom przyniosła druga połowa lat sześćdziesiątych, kiedy wraz ze sztukami Miklósa Mészölya, Istvána Örkénya, Imre Sarkadiego oraz Károlya Szakonyiego na polską scenę zawitała nowa dramaturgia - węgierska groteska.

24 lutego 1967 roku odbyła się prapremiera tragikomedii Istvána Örkénya *Tóték (Rodzina Totów)* w budapeszteńskim Teatrze Thália w reżyserii Károlya Kazimira. To wydarzenie stało się momentem przełomowym tak w dziejach dramaturgii węgierskiej jak i teatru węgierskiego.

Nawiązując zatem do twórczości dramatycznej Örkénya, można zadać pytanie - czym jest „absurd węgierski”? W pewnej rozmowie Örkény stwierdził, iż „sama sytuacja życia w Europie Wschodniej jest absurdem.”⁷ Właśnie dlatego tematem absurdu węgierskiego jest świat szarego człowieka żyjącego w danej historii, w konkretnym regionie Europy - w świecie realnego socjalizmu i zobrazowane w nim relacje między jednostką i władzą. Utwory przede wszystkim uzmysławiają wykluczające siebie nawzajem: ideologię komunistyczną i zwykłą codzienność, destrukcyjny wpływ na osobowość wynikający z tego „podwójnego aspektu”. W centrum wszystkich dramatów Örkénya znajduje się przede wszystkim problematyka losu „wschodnioeuropejskości” - *Rodzina Totów (Tóték, 1967)*; *Pisti w krwawej zawierusze (Pisti a vérzivatarban, 1969)* - oraz zagadnienie tradycji, kultury, mentalności narodowej - *Zabawa w koty (Macskajáték, 1970)*; *Krewni (Vérrokonok, 1974)*; *Szukający klucza (Kulcskeresők, 1975)*.

Szczególne podobieństwo można dostrzec między Mrożkiem i Örkényem, ma ono charakter nie tylko tematyczny, czy też światopoglądowy. Za wspólną cechą ich twórczości uznać można pierwotność sytuacji - decydującą rolę dramaturgiczną zyskuje sytuacja wyjściowa, która u obu autorów często powraca w ostatniej scenie - oba teatry są „teatrami sytuacyjnymi, (...) w których to nie bohater określa swoją sytuację poprzez akcję, lecz przeciwnie - sytuacja bohatera jest określona poprzez akcję”⁸. Niemniej jednak u Mrożka widzimy czyste, sterylne sytuacje, w których brak motywacji psychicznej, powodu czynów - fikcyjne sytuacje są zdominowane przede wszystkim przez konsekwentność logiki.

⁷ Örkény I.: *Párbeszéd a groteszkről. Beszélgetések Örkény Istvánnal*. Budapest 1981. s. 250.

⁸ P. Müller P.: *A groteszk dramaturgiája*. Bp. 1990. s. 142. (tłum. Cs. G.)

Tymczasem u Örkénya zawsze można znaleźć historyczno-społeczne motywacje sytuacji, które dodatkowo nadają jego dramatom wspomniany już koloryt węgierskości. Örkény tym właśnie różni się od innych autorów absurdu, u których cechy narodowe niemal zanikły, i nawet konkretny czas historyczny jest obecny zaledwie w przenośni.

Inną osobliwością dramatów Örkénya jest to, że zamiast „błyskotliwego humoru przejrzystej logiki” - co jest charakterystyczne dla dramatów Mrożka - na pierwszy plan wysuwają się w nich elementy związane z uczuciami ludzkimi, różnymi namiętnościami irracjonalnymi. U Örkénya logika jest rzeczą drugorzędną, paradoksy sytuacji wynikają nie tyle ze ścisłej relacji przyczyny i skutku, ile z zawyłych relacji pomiędzy bohaterami, w ich wyniku zostają oni wplątani w coraz bardziej irracjonalne sytuacje.

Istnieje zasadnicza różnica między dramaturgią Örkénya i innych przedstawicieli teatru absurdu - aktywna postawa głównych bohaterów wobec absurdalności świata w przeciwieństwie do biernej, bezradnej postawy innych bohaterów tegoż gatunku.

Różnicę między Örkényem i większością twórców teatru absurdu ukazuje także sposób obrazowania i ujawniająca się w dramatach estetyka groteski - w sposobie obrazowania pozostaje zwykle w granicach realizmu, a tylko dzięki obecności elementów groteskowych i absurdalnych jego dramaturgia nabiera charakteru dramaturgii otwartej, wieloznacznej.

W krótkim czasie po premierze węgierskiej wystawiono Örkénya w Polsce⁹, i również w całej Europie, co należy uważać za niezwykle sukces, gdyż był on pierwszym dramaturgiem po Ferencu Molnára, którego utwory zdołały wyjść poza teatry krajowe.

III. Polskie inscenizacje węgierskich dramatów

Odmierna poetyka teatru polskiego oraz węgierskiego ujawnia się z jednej strony w adaptacjach scenicznych, z drugiej zaś w odbiorze ze strony publiczności. W tych przypadkach, w których polscy reżyserzy ortodoksyjnie trzymali się realistycznej konwencji sugerowanej przez dramat, prowadziło to zwykle do negatywnych skutków. Klasycznym tego przykładem jest realizacja *Strażaka Tóta* Örkénya w Teatrze Polskim w Warszawie (1968).

Akcja rozgrywa się podczas II wojny światowej, w małej wsi węgierskiej, gdzie w górach, gdzie okrucieństwa wojny bynajmniej nie docierają. W rodzinie strażaka Tóta panuje idylliczna atmosfera, która zostaje zakłócona przez przyjeżdżającego do nich w gościnę z frontu wschodniego Majora, dowódcy młodego Tóta. Tót i jego rodzina (żona i córka) starają

⁹ *Rodzina Totów (Tóték)*, tł. C. Mondral, „Dialog”, 1967, nr 8, s. 7-40; Inscenizacje: *Strażak Tot*, tłum. C. Mondral, Warszawa – Teatr Polski, prem. 18.I.1968. *Rodzina Totów*, tłum. C. Mondral, Kraków – Stary Teatr / Teatr kameralny, przem. 22.XII.1983.

się być dla niego jak najbardziej usłużni, ze względu na syna. Tragikomedia sztuki przede wszystkim polega na tym, że w momencie przyjazdu syn już nie żyje - o czym cały czas rodzina nic nie wie - dla tego męczeństwo rodziny maltretowanej przez obłądne pomysły ich gościa jest zupełnie zbyteczne. Major jest zdziwczalym despota, który terroryzując całą rodzinę każe jej robić nocą pudełka. Idea pudełek opanowuje go bez reszty, marzy o epoce, kiedy zajmie się tym cała ludzkość i każdy naród robić będzie pudełka innego formatu. Z członków rodziny tylko Tót źle znosi składanie pudełek, prześladowany przez swego gościa-maniaka, sam popada w obłąd. Wreszcie nadchodzi szczęśliwy dzień wyjazdu Majora, który po długich pożegnaniach nagle znowu się zjawia i prosi o gilotynkę introligatorską. Wtedy strażak wyprowadza go na podwórze, gdzie już wyrzucił znienawidzony przyrząd i tam - poza sceną - ćwiartuje Majora. Zemsta została dokonana w sposób doskonały, ale za późno i bez sensu.

Jako że dla Polaków wojna była czymś zupełnie innym, niż dla Węgrów, idylliczny obraz wsi węgierskiej pokazany na początku sztuki mógłby stać się przy polskiej adaptacji przyczyną pewnych nieporozumień w odbiorze sztuki¹⁰. Budapeszteńskie przedstawienie przez stworzenie atmosfery beztroskiej sielanki w pierwszych scenach sztuki z jednej strony podkreślało absurd obecny w komedii Örkény, drugiej zaś strony nastrój pogodnej ludowości nawiązywał do bardzo lubianych przez dziewiętnastowieczną publiczność węgierską „sztuk ludowych”, pokazujących tylko pogodne, radosne strony życia, maskujących problemy społeczne panujące w Monarchii. Reżyser Károly Kazimir uważał, że nastrój tej pogodnej sielanki doskonale wyraża i absurdalność sytuacji Węgier i nierealność żywionych iluzji podczas II wojny światowej. Dopiero przybycie Majora i wprowadzony przezeń terror uzmysławia, że jest wojna, a rzeczywistość stała się nie do zniesienia. Dla lepszego zrozumienia sztuki i uniknięcia nieporozumień sam autor napisał prolog *Do polskiego czytelnika*, który wydrukowany został wraz z polskim tekstem w czasopiśmie „Dialog”:

Tę wojnę przewalczyliśmy do końca po stronie Hitlera. Długo, przez całe lata brała w niej udział tylko armia ekspedycyjna - w jej szeregach był też piszący te słowa - gdzieś bardzo daleko, na sowieckim froncie, nad Donem. Przez ten czas w kraju panował pozorny pokój, bezpieczeństwo i dobrobyt. [...] Jakże ma się buntować o (Lajos Tót), syn narodu przyuczonego przez los tylko do znoszenia ciosów? Znosi je więc z myślą o synu - i również dlatego, że od stuleci ma oportunizm we krwi. Tylko, że cierpliwość ludzka też ma swoje granice i nadchodzi chwil, kiedy nawet Lajos Tót powiada: dość tego! - i zabija majora. Lecz i tę chwilę wybiera źle: buntuje się na próżno, jego bunt niczego nie rozwiązuje, jest absurdalnym zrywem. Są narody szczęśliwe, które

¹⁰ Owa idylliczna atmosfera, pokazana w sztuce, umożliwiała sferom rządzącym ukrycie przed znaczną większością społeczeństwa znaczenia tej wojny i jej nieuniknionych tragicznych następstw.

swoje rewolucje doprowadzają do zwycięstwa: buntują się w odpowiednim momencie. My. Węgrzy, należymy do gatunku buntowników nie w porę.¹¹

Polska premiera tej sztuki odbyła się w warszawskim Teatrze Polskim (18.I.1968) w reżyserii Józefa Grudy, ze scenografią Ottona Axera, pod tytułem *Strażak Tót*. Zdaniem większości recenzentów najwięcej kłopotu przysporzyła owa jej węgierska specyfika. Sceneria nosiła atmosferę raczej nierealnej, można powiedzieć, baśniowej. Na scenie wznosił się kolorowy, stylizowany domek - jak z węgierskiej baśni - obraz wioski pełnej żyjących spokojnie postaci. Do tego zza sceny płynęły dźwięki węgierskiej ludowej kapeli, przypominającej operetki Imre Kálmána. Krytyka uważała to jednak za nieporozumienie:

Czy nie lepiej było zrezygnować ze stylizacji na rzecz autentyczności ludowej, ale codziennej, jak to najśluszej zrobiono z kostiumami. [...] Owszem jest w sztuce Örkénya wiele z monarchii austriacko-węgierskiej, ale element ten nie zawsze musi się przecież wyrażać przy pomocy operetkowej konwencji.¹²

Taka konwencja sztuki była przeciwstawna roli Listonosza (Zygmunt Hobot), który jako „mądry przygłup” był narratorem i komentatorem wydarzeń, pojawiał się na ciemnej scenie w smugach światła reflektorów, tworzących dwa apokaliptyczne cienie. W ten sposób sztuka przesunęła się na zupełnie inną płaszczyznę, raczej w stronę absurdu. Jakby reżyser nie potrafił wybrać między szwejkowską i kafkowską interpretacją i stosował je na zmianie.

W końcu jeszcze jeden moment, gdzie ujawniło się wahanie reżysera - to sprawa sceny w wychodku. Scena ta w polskiej wersji drukowanej została pominięta. Prawdopodobnie redakcja „Dialogu” przekonała autora, że oznacza ona zbyt silne przechylenie sztuki w kierunku sowizdrzalskim, tym bardziej, że rozmowa Majora ze Strażakiem w takich okolicznościach oddemonizowałby postać pierwszego. Teatr Polski, mimo że postaci Majora nie potraktował w sposób farsowy, jednak przy tej scenie zdecydował się podążyć za wersją autora. W tym fakcie też dopatrzone się niepewności interpretacji.

Reasumując, możemy stwierdzić, iż pierwszy „węgierski absurd” nie podbił serc Polaków, o tym świadczy także średnia frekwencja - 28 przedstawień / 15 085 widzów. W ogóle powstały tylko dwie polskie inscenizacji tej sztuki Örkénya, druga została wystawiona pod tytułem *Rodzina Tótów* w Krakowie w Teatrze Starym (22.XII.1983). Realizacja ta (59 przedstawień/15 045 widzów) także nie odbiła się większym echem w polskim teatrze. Głównym problem w odbiorze sztuki przez polskiego widza było tło historyczne, związane z II wojną światową. Mimo stwierdzenia Örkénya, iż w dramatach tych nie historia jest najważniejszym wątkiem ale zagadnienie jednostki we współczesnym świecie, że dla niego

¹¹ Örkény I.: *Rodzina Totów. Do polskiego czytelnika*. „Dialog”, 1976, nr 8, s. 7.

¹² G. Sinko: *Konfrontacje. Awangarda czy tradycja?* „Dialog”, 1986, nr 2, s. 89-91.

Major i Strażak z *Tótów* są właściwie tą samą osobą, takie przesłanie nie dotarło do polskiego widza.

Drugą sztuką Örkénya, która dotarła na polską scenę była *Zabawa w koty* (*Macskajáték*), „szlagier w najlepszym tego słowa znaczeniu” pierwszej połowy lat 70. na Węgrzech.

Sztuka *Zabawa w koty* powstała w 1970. Jej prapremiera odbyła się w 1971 roku w Teatrze im. Szigligetiego w Szolnoku w reżyserii młodego Gábora Székelya, jednego z najlepszych przedstawicieli ówczesnej młodej generacji reżyserskiej. Główną bohaterką jest Orbanowa, potworna ksantypa, a jednocześnie wspaniały człowiek, która w wieku sześćdziesięciu dwóch lat ma jeszcze odwagę na miłość, przyjaźń i entuzjazm, nie lękając się, że będzie śmieszna, że uczyni coś, czego nie wypada. Idzie przez życie, niczym taran, zawsze podnosząc się z upadku. Jej kontrastem jest siostra, Giza - spokojna, dostojna i samotna starsza pani, żyjąca dostatnio u syna w Monachium. Jest to sztuka o miłości, o woli życia, o odwadze namiętności – a wszystko dzieje się na progu śmierci. Może uniwersalność, może niezwykły humor, może egzotyka węgierskiej rzeczywistości przyniosła ten sukces, który był udziałem tej sztuki nie tylko w Polsce, ale na całym świecie.

W Polsce powstało aż sześć jej realizacji, i to niemal jednocześnie w najbardziej prestiżowych teatrach.¹³ Recenzje w większości wypowiadają się o nich bardzo pozytywnie. W Warszawie w Teatrze Narodowym (1973) odnosiła w tym spektaklu triumfy Irena Eichlerówna.

O wielkim sukcesie frekwencyjnym świadczą również dane statystyczne¹⁴, według których dzięki sztuce *Zabawy w koty*, Örkény należał do ścisłego grona najczęściej granych autorów obcych. W sumie ten węgierski autor w Polsce miał 8 premier i w razem z Klárą Fehér (9 premier) oraz Ferencem Molnárem (7 premier) był najczęściej wystawianym autorem węgierskim w Polsce w latach 60/70.

¹³ Örkény I.: *Zabawa w koty* (*Macskajáték*). Tłum. C. Mondral. „Dialog” 1972, nr 2.; Inscenizacje: Warszawa – Teatr Narodowy/Scena Teatru Małego, prem. 27.I.1973; Łódź – Teatr Nowy, prem. 14.III.1973; Jelenia Góra – Teatr Dolnośląski, prem. 16.III.1973; Olsztyn – Teatr im. S. Jaracza, prem. 2.VI.1973; Toruń – Teatr im. W. Horzycy, prem. 19.XI.1974; Szczecin – Teatr Dramatyczny, prem. 15.II.1975.

¹⁴ Sztuka *Zabawa w koty* zajęła 18. miejsce wśród sztuk obcych o największej frekwencji w latach 1973-75.

Mimo interesujących eksperymentów w dziedzinie teatru absurdu, teatr węgierski jako całość pozostaje jednak długo w zasadzie wierny tradycyjnemu realizmowi. Ten fakt na pewno nie był bez znaczenia dla dziejów dramaturgii węgierskiej, że polska scena stała się miejscem debiutu dwóch węgierskich autorów - **Miklósa Mészölya**, prekursora węgierskiego absurdu, który jako dramatopisarz po polskim debiucie (1967 r.) w swej ojczyźnie jeszcze przez lata pozostawał nieznanym. Podobnie było w przypadku **Györgya Schwajdy** - jego węgierskie premiery skończyły się fiaskiem, a pierwsze prawdziwe sukcesy odniósł dopiero w Polsce w latach osiemdziesiątych.

Miklós Mészöly był pionierem węgierskiego teatru absurdu, znany już autor powieści i opowiadań. Niemal w tym samym czasie, co Mrożek czy Różewicz zaczął pisać sztuki, w których wyraźny był wpływ Becketta i Ionesco - *Czyszciciel okien* (*Ablakmosó*, 1957); *Bunkier* (*Bunker*, 1959). Niemniej jednak nie spotkały się one na Węgrzech ze zrozumieniem¹⁵, wówczas sytuacja nie dojrzała jeszcze do odbioru tego typu teatru. Ten brak zrozumienia zawrócił Mészölya do nowelistyki i dramaturgia węgierska straciła go na zawsze. Dramat *Bunkier* spotkał jeszcze bardziej okrutny los, niż *Czyszciciela okien*. Dopiero po trzech polskich premierach¹⁶ trafił on w 1985 roku na węgierską scenę.

Sama data i miejsce polskiej prapremiery nosi sobie gest symboliczny. *Bunkier* został wystawiony w Polsce niemal w tym samym czasie, co *Rodzina Totów* w Budapeszcie, od której to liczy się na Węgrzech początek teatru absurdu. Miejscem polskiej prapremiery natomiast był Teatr Ludowy w Nowej Hucie, teatr Józefa Szajny, teatr słynny ze swoich upodobań do krańcowych deformacji, antynaturalistycznych tendencji i maksymalnej teatralizacji. Nie było zatem przypadkiem, iż pierwszy, naprawdę współczesny węgierski dramatopisarz debiutował na tej scenie, w reżyserii Izabelli Cywińskiej.

Twórczość Mészölya silnie inspirowana przez przeżycia wojenne, jest bliska egzystencjalizmowi. Mówi o niepokojach współczesnego człowieka, o odpowiedzialności jednostki za swoje życie i losy świata, niezależnie od zewnętrznych zależności. Ten sam problem pojawia się w dramacie *Bunkier*, którego akcja rozgrywa się na ziemi niczyjej - w schronie podziemnym. Żyje zamkniętych tu od lat dziesięciu czterech wojskowych (Sierżant, Kapral, Porucznik i młody chłopiec ocalały z masakry, jako Szeregowiec). Wokół nich roztacza się upiorny krajobraz, z charakterystycznymi znakami długoletniej wojny.

¹⁵ *Czyszciciel okien* trafił na scenę w Miskolcu w 1963 roku, jednak po zaledwie kilku przedstawieniach zdjęto go z afisza. Następne premiery odbyły się w Augsburgu (1966), w 1968 r. w paryskim radiu transmitowano.

¹⁶ Mészöly M: *Bunkier* (*Bunker*), tłum. C. Mondral. „Dialog“ 1964, nr 5, s. 52-88. Inscenizacje: Nowa Huta – Teatr Ludowy, prem. 26.IV.1967; Poznań – Teatr Nowy, prem. 21.VII.1977; (*Gdyby przyleciał ptak*) Białystok – Teatr im. A. Węgierki, prem. 29.XII.1978.

Każda z postaci ma inną postawę wobec współtowarzyszy, i dramat sugeruje, iż rodzaj los człowieka zależy od jego zachowania. Mimo katastroficznej wizji, jest w niej wyrażona wiara w człowieka i sens ludzkiej solidarności.

Ten sam dramat Mészölya w 1977 roku ponownie gościł na scenie polskiej pod bardziej poetyckim tytułem - *Gdyby przyleciał ptak* - w poznańskim Teatrze Nowym. Zmierzyła się z nim ponownie Izabella Cywińska, oraz w Teatrze im. Węgierki w Białymstoku rok później, gdzie wyreżyserował go utalentowany aktor tego teatru, Józef Skwark.

Nie tylko recenzenci, ale również polska publiczność była przychylna dramatowi Mészölya i jego polskie realizacje pod względem estetycznym wpłynęły w jakiejś mierze na pierwszą węgierską realizację w 1985 roku w reżyserii Gábora Zsámbékiego w Teatrze im. J. Katony. Ale wtedy dramat ten przeszedł już na scenie węgierskiej bez większego echa - było to już przedstawienie raczej kurtuazyjne, niż nowatorskie, minęły już czasy teatru absurdu.

W przypadku adaptacji węgierskich dramatów polskie teatry często odbiegali od realistycznych inscenizacji, przystosowując się do gustu polskiego widza, do realizacji wprowadzali elementy bardziej metaforyczne, wyabstrahowując w ten sposób świat sztuki. Trafnym przykładem jest na to gdańska realizacja dramatu Imre Sarkadiego pod tytułem *Szymon Słupnik* oraz niemal wszystkie inscenizacje *Hymnu Györgya Schwajdy*.

Dziwnie toczyły się w Polsce losy dramatów tragicznie zmarłego **Imre Sarkadiego**, którego zainteresowania w ostatnim okresie twórczości skupiły się na zagadnieniach etycznych. Autor ten znajdujący się pod silnym wpływem egzystencjalizmu pisał przede wszystkim o kryzysie moralnym współczesnego człowieka. Świadczą o tym jego dramaty, pisane w początkach lat 60. - *Utracony raj (Elveszett paradicsom)*, *Szymon Słupnik (Oszlopos Simeon)*, *Murarz Kelemen (Kőműves Kelemen)*. Jego recepcja w Polsce aż do dziś cierpi na poważny brak, ponieważ uważany za jego najlepszy utwór dramatyczny *Utracony raj* aż do dnia dzisiejszego nie był wystawiony na tutejszych scenach. Polska publiczność miała sposobność poznania Sarkadiego w dwóch realizacjach dramatu *Szymon Słupnik*¹⁷, który jednak według węgierskich teatrologów obciążony jest pewnymi niedociągnięciami dramaturgicznymi.

¹⁷ Sarkadi I: *Szymon Słupnik (Oszlopos Simeon)*, tłum. C. Mondral, „Dialog” 1965, nr 11, s. 58-79. Inscenizacje: Sopot – Teatr Kameralny, prem. 1970; Gdańsk – Teatr Wybrzeże / Scena Kameralna w Sopocie, prem. 25.IX.1976.

Sztuka została napisana w roku 1960, ale jej premiera odbyła się dopiero w 1967 roku, na małej scenie Vígszínház. Reżyserem, który umożliwił Sarkadiemu wejście na scenę był István Horvai.

Głównym bohaterem tego dramatu jest Janosz Kisz, młody człowiek, artysta malarz, alkoholik, który został wyrzucony z pracy, opuszczony przez kochankę, wplątuje się, nie bez własnej winy w niefortunny układ „miłosny”, aż w końcu zostaje zamordowany bezsensownie i niepotrzebnie. Fatalizm bohatera jest wisielczy i autodestrukcyjny, ponieważ ma on świadomość, że jego postępowanie obróci się przeciw niemu, i czyni wszystko, żeby tak się stało. W gruncie rzeczy cały czas prowokuje swój los. Autor przedstawia tragiczne skutki podłości i perwersji, ale również samounicestwienia się i bluźnierczego wyszydzania Boga przez rozgoryczonego malarza. Można powiedzieć, iż Sarkadi pozostaje wierny tradycyjnej formie dramatu psychologicznego, niemniej jednak losy poszczególnych postaci podniesione zostają do rangi symbolu. Zasadniczym problemem są tu wielkie pytania egzystencjalne, filozoficzne - analiza problemu zła.

Szczególnie ciekawą realizacją okazała się gdańskie przedstawienie, dzięki reżyserii Krystyny Meissner oraz oryginalnej kreacji Krzysztofa Gordona (Kisz). Sztafaż realistyczny gdański aktor stosował tylko w stopniu niezbędnym dla uwiarygodnienia fabuły. Na przykład chociaż bohater wciąż pił, aktor nigdy nie grał pijanego. Pijatyka jest tylko metaforą okrutnego egzystencjalnego doświadczenia. Bohater Gordona był naturalny bez naturalizmu, realistyczny bez rodzajowości, jego postać była uogólniającą metaforą mitu chrystusowo-szatańskiego.

Według recenzji spektakl cechował się „skondensowaną nadekspresją”¹⁸ dzięki przyspieszonemu rytmowi myślowej i emocjonalnej reakcji bohatera, co także dodało postaci wymiar symbolu.

Inna była także konstrukcja przedstawienia, granego bez podziału aktu na sceny, reżyser umieszczając retrospekcje pomiędzy dialogami uzyskał niezwykłą kondensację tekstu.

Zmieniono także początek i finał dramatu. U Sarkadiego na początku Kisz budzi się, zostawia śpiącą w łóżku Marię, pije i monologizuje. W gdańskim spektaklu natomiast scena rozgrywa się w łóżku, ale zamiast monologu, pokazana jest nieudana próba porozumienia się obcych już siebie kochanków.

W finale, w wersji autora, Kisz śmiertelnie zraniony przez Marię leży na noszach, i wygłasza monolog, który jak gdyby staje się jego testamentem. W spektaklu gdańskim

¹⁸ A. Żurowski: *Gordon i „przeklęte problemy” Sarkadiego*. „Teatr” 1976, nr 26, s. 9.

główny bohater został usunięty ze sceny przed tym monologiem. To „oczyściło finał z operowego weryzmu, a zarazem przerzuciła go w inny wymiar”¹⁹. Głos Kisz dochodził z oddali, tylko z głośnika. Na scenie znajdowała się słuchająca go Maria. W ten sposób dramat został otwarty - może Kisz już nie żyje? Może tylko ona słyszy ten głos? A może Kisz nie całkiem umarł?

Najbardziej popularnym węgierskim dramatopisarzem w Polsce przełomu lat 70. i 80. okazał się **Ákos Kertész** (autor popularnej powieści *Makry*) Sztuka Kertésza pt. *Wdowy* (*Özvegyek*) w latach 1977-1985 przeszła przez sceny całej Polski i została wystawiona w 14 teatrach²⁰.

Sztuka *Wdowy* z punktu widzenia gatunku jest współczesnym melodramatem, który opowiada o postawie czterech kobiet po śmierci mężczyzny zmarłego po katastrofie samochodowej. Polska prapremiera tej sztuki odbyła się w rzeszowskim Teatrze im. Siemaszkowej (1.IV.1977), jednak z pośród 14 realizacji, które powstały w Polsce, najbardziej oryginalnym przedstawieniem okazała się białostocka realizacja Teatru im. A. Węgierki (6.IX.1977), w reżyserii dyrektora tego teatru, Jerzego Zegalskiego. Ponieważ sztuka w oryginale, zgodnie z węgierską tradycją jest dość rozwlekła - została przez Zegalskiego znacznie skrócona. Dzięki „kondensacji dramaturgicznej”, zdaniem recenzentów zyskała ona w dużej mierze na wyrazistości. Za pomocą skrótów reżyser nadał sztuce obyczajowej lekki wymiar filozoficzny, dzięki temu sztuka była nie tylko prostym odzwierciedleniem problematyki tradycyjnego „trójkąta miłosnego”.

Sztuka ta, jak i inne dramaty obyczajowe Kertésza, w ujęciu realistycznym pokazuje codzienne konflikty szarych ludzi - akcja większości sztuk rozgrywa się w środowisku robotników – sztuki mówią o moralnych rozterkach bohaterów, o ich utraconych możliwościach. Powodzenie tych sztuk tkwi przede wszystkim w tym, że dokładnie oddają atmosferę okresu lat 70. w krajach bloku wschodniego. Choć sztuki Kertésza nie należały do utworów o najwyższych walorach artystycznych, zostały jednak napisane z pewnym

¹⁹ A. Żurowski: op.cit., 10.

²⁰ Kertész Á.: *Wdowy* (*Özvegyek*), tłum. A. Mazurkiewicz; Inscenizacje: Rzeszów – Teatr im. W. Siemaszkowej, prem. 1.IV.1977; Płock – Teatr Płocki, prem. 17.IV.1977; Białystok – Teatr im. A. Węgierki, prem. 6.IX.1977; Częstochowa – Teatr im. A. Mickiewicza, prem. 14.VII.1978; Zielona Góra – Teatr im. L. Kruczkowskiego, prem. 14.VII.1979; Kalisz – Teatr im. W. Bogusławskiego, prem. 13. VI.1980; Koszalin – Teatr Bałtycki, prem. 13.VI.1980; Warszawa – Teatr Komedia, prem. 1.IV.1982; Katowice – Teatr im. S. Wyspiańskiego, prem. 24.IX.1982; Kraków – Teatr Ludowy, prem. 28.XI.1982; Szczecin – Teatr Polski, prem. 8.III. 1983; Elbląg – Teatr Dramatyczny, prem. 11.III.1984; Bydgoszcz – Teatr Polski, prem. IX.1984; Olsztyn – Teatr im. Jaracza, prem. 13.IV.1985.

kunstem, a ich obecność w repertuarze zawsze, tak samo na Węgrzech, jak i w Polsce gwarantowała teatrom pełen sukces frekwencyjny.

O popularności Ákosa Kertésza wśród polskiej publiczności świadczyły także dane statystyczne, według których pisarz ten aż przez sześć sezonów teatralnych należał do grona najczęściej granych autorów obcych.

Na początku lat osiemdziesiątych podbiły scenę polską sztuki **Istvána Csurki**, którego tłumacz jego sztuk, Tadeusz Olszański nazwał „najbardziej polskim z węgierskich dramatopisarzy”. Autor należący do generacji Örkénya, miał stosunkowo spóźniony debiut nawet w swej ojczyźnie. Csurka w Polsce zadebiutował sztuką - *Gorzkie żale w stróżówce (Házmestersirató)*, której prapremiera odbyła się w roku 1979 w Vígszínház w reżyserii Istvána Horvaiego. Wybór akurat tej sztuki na polski debiut nie było bynajmniej przypadkowy, gdyż w marcu 1979 roku z okazji Węgierskich Dni Teatru i Muzyki zespół Vígszínház przyjechał do Polski na gościnne występy m. in. z tą sztuką, która odniosła wówczas największy sukces. W następnym sezonie teatralnym odbyła się polska premiera tejże sztuki w warszawskim Teatrze Polskim w reżyserii Jana Bratkowskiego²¹.

Utwór ten, jak każda sztuka Csurki jest mocno osadzony w realiach, mówi o problemach historii i współczesności Węgier, a głównym motywem jest zderzenie się środowiska socjologów z mieszkańcami lumpenproletariackiej kamienicy. Główną bohaterką jest dozorczyńni Jonaszowa, na której podobnie, jak na wszystkich postaciach wycisnęły swoje piętno zwroty niedawnej historii. W sztuce występuje w sumie dziesięć postaci, którzy wzajemnie zmuszają się do bolesnej autodemaskacji, pod wpływem alkoholu przełamując opory psychiczne. Okazuje się wtedy, że są głęboko nieszczęśliwi, lecz wszyscy starają się bronić swego wizerunku i swoją „maleńką stabilizację”.

O ile sztuka, jako utwór literacki się podobała, głównie z powodu podobnego do polskiego odczuwania historii, sam spektakl pozostawił po sobie pewien niedosyt. W warszawskim spektaklu najpierw dominował wątek komediowy, w drugim akcie komedia przeobraziła się w smutną rzeczywistość, zapanował nastrój zupełnie przeciwny, a dramat przeobraził się w tragikomedie. W spektaklu zabrakło dla aktorów możliwości budowania komizmu sytuacyjnego, a na scenie zapanował ogólny chaos. Mimo niedociągnięć

²¹ Csurka I: *Gorzkie żale (Házmestersirató)*, tłum. T. Olszański. Inscenizacje: Warszawa – Teatr Polski, prem. 30.XII.1979; Gdynia – Teatr Dramatyczny, prem. 17.IV.1980; Olsztyn – Teatr im. Jaracza, prem. 31.V.1980; Gorzów Wlkp. – Teatr im. Osterwy, prem. 29.X.1988.

sztuka Csurki była przyjęta tak samo przez publiczności, jak i krytykę polską z wielkim zainteresowaniem.

Zupełnie odwrotny odbiór spotkał realizację gdyńskiego Teatru Dramatycznego w 1980 roku w reżyserii Ryszarda Żuromskiego. Recenzje pisali o „zupełnym braku pomysłu inscenizacyjnego”, którego dowodem były nonsensowne ingerencje w tekst – pomieszenie „monologów”. Głównym zarzutem jednak był przesadna i nieuzasadniona ekspresja – krzyki, przewracanie krzeseł, histeryczne zachowanie oraz naturalizm pojedynczych scen.²²

Mimo różnych jakości realizacji sztuk Csurki²³, autor ten na początku lat 80. cieszył się w Polsce ogromnym powodzeniem. Sztuki te w intencji autora miały odzwierciedlać „złe samopoczucie” pokolenia, które przeżyło rok 1956, i nie może znaleźć dla siebie miejsca. Jednak polscy reżyserzy często mieli problem z ich inscenizacją, mimo starań wyszła im zwykła sztuka obyczajowa pozbawiona poetyki absurdu.

I tym dotarliśmy do głównych problemów sztuk Csurki - do ich cech epickości oraz braku uniwersalności. Groteski Csurki charakteryzują się niezwykle wrażliwością na materialny konkret życia, i choć to samo można zaobserwować także u innych dramatopisarzy węgierskich (Örkény, Sarkadi), u żadnego innego autora sztuki nie są aż tak mocno osadzone w realiach węgierskich, jak właśnie u Csurki. Autor poza zasadniczym schematem konfliktowym udzielił jeszcze mnóstwo innych informacji, które konkretyzują uniwersalność utworu, jak gdyby te „akcenty czasowe” były niekiedy ważniejsze, niż sam podstawowy konflikt. Jest to czasami oczywiste, bo często właśnie te elementy związane w sposób ścisły z daną epoką Węgier, są głównymi źródłami absurdu tych sztuk. Niemniej jednak brak metaforyki w tych sztukach, doprowadziło do stopniowej utraty ich aktualności.

Druga charakterystyczna cecha sztuk Csurki - epickość konstrukcji - z czym polski reżyserzy wychowani w innych tradycjach teatralnych, często nie wiedzieli, jak postępować. Ponieważ sztuki te (szczególnie *Dozorówka*) składają się zamiast dialogów raczej z szeregu monologów - niczym kolejne „spowiedzi” ujawniając prawdy poszczególnych postaci - reżyserzy nie za bardzo wiedzieli co mają robić z aktorami, którzy są na scenie, ale nie mówią. Ponieważ granie w sztuce Csurki kojarzy się wyłącznie z mówieniem, aktorzy nie zawsze wiedzieli - co grać, gdy nie ma co grać? Jeżeli reżyser nie posiadał konkretnej koncepcji, nie poradził sobie z tym problemem, a z tego wynikały zamieszanie na scenie, o którym recenzenci często pisali, jak o „panującym chaosie”.

²² H. Bieniewski: *Reżyserkie sukcesy i klęsk*. „Teatr”, 1980, nr 15, s. 8.

²³ Csurka I.: *Deficit*. tłum. T. Olszański. Inscenizacja: Toruń – Teatr im. W. Horzycy, prem. 24.IV.1983; *Niewypały (Döglött aknák)*, tłum. A. Mazurkiewicz. Inscenizacje: Grudziądz – Teatr Ziemi Pomorskiej, prem. 9.XI.1980; *(Paál i Maál)* Warszawa – Teatr Rozmaitości, prem. 26.V.1984.

W przypadku twórczości Csurki recepcja rodzima była bardzo podobna do polskiej (największym powodzeniem cieszyła się sztuka *Dozorówka*, publiczność polska i węgierska podobnie zareagowała na specyficzny peszteński humor autora). Oczywiście często to, co się podoba w Polsce, mija się z oczekiwaniami Węgrów, którzy chcieliby na obcych scenach widzieć akurat inne sztuki. Klasycznym przykładem tego, jak wątpliwe bywa „zaadaptowanie” krajowego sukcesu na sceny obce, jest los sztuki Örkénya *Strażak Tót*. Mimo ogromnego sukcesu w ojczyźnie autora, w Polsce nie napotkała na żywszy oddźwięk - w przeciwieństwie do *Zabawy w koty*. Jako kolejny przykład, można tu wymienić twórczość **Károlya Szakonyiego** (także z generacji Örkénya), z której zamiast *Zakłóceń w odbiorze (Adáshiba)*²⁴, sztuki mówiącej o atomizacji społeczeństwa, w Polsce na początku lat 70. i 80. większym sukcesem cieszyła się *Diabelska góra (Ördöghegy)*²⁵ ukazująca ludzi szukających azylu poza społeczeństwem.

Warto zwrócić uwagę także na recepcję sztuk **Györgya Schwajdy**. Zamiast cieszącej się powodzeniem *Świętej rodziny (A szent család)*²⁶, ukazującej rozpad więzów rodzinnych (ważny problem społeczny w latach kadaryzmu) w czasach Solidarności w Polsce sukces odniósł *Hymn (Himnusz)*²⁷, mówiący o granicach prawa jednostki, o solidarności ludzkiej. W Polsce o sztuce pisano, iż jest ona słabsza niż *Hymn i Cud*, „jej konflikt łatwo obsuwa się w interwencyjny schemat obyczajowy”.²⁸

W połowie lat 80. na polskiej scenie zadebiutował przedstawiciel młodszej generacji dramaturgów - György Schwajda. Tak samo jak Miklós Mészöly, był drugim debiutującym w Polsce autorem węgierskim - węgierskie premiery jego sztuk skończyły się fiaskiem, a pierwsze prawdziwe sukcesy odniósł dopiero w Polsce latach 80.

Podobnie do Csurki, jego sztuki również są ściśle związane z rzeczywistością codziennych dni, jednak zamiast warstwy inteligencji, u Schwajdy akcja rozgrywa się w

²⁴ Szakonyi K.: *Zakłóceń w odbiorze (Adáshiba)*, tłum. J. Zimierski. Inscenizacja: Grudziądz – teatr Ziemi Pomorskiej, 27.V.1972.

²⁵ Szakonyi K.: *Diabelska góra (Ördöghegy)*, tłum. J. Zimierski, „Dialog” 1971, nr 3, s. 30-64. Inscenizacja: Łódź – Teatr Nowy, prem. 23.V. 1971; Kielce – Teatr im. S. Żeromskiego, prem.24.IX.1971; Płock – Teatr im. J. Szaniawskiego, prem. 1.II.1981.

²⁶ Gy. Schwajda: *Święta rodzina (A szent család)*, tłum. M. Dobrowolny. Inscenizacja: Białystok – Teatr Dramatyczny, prem. 13.II.1986.

²⁷ Gy. Schwajda: *Hymn (Himnusz)*, tłum. M. Dobrowolny, „Dialog” 1982, nr 4. Inscenizacje: Zielona Góra – Teatr im. L. Kruczkowskiego, prem. 12. I. 1983; Poznań – Teatr Nowy, prem. 9.IV.1983; Warszawa – Teatr Narodowy, prem. 7.IX.1983; Kraków – Teatr Słowackiego, prem. 5.XI.1983; Jelenia Góra – Teatr im. Norwida, prem. 17.XII.1983; Gorzów Wlkp. – Teatr im. Osterwy, prem. 5.V>1984; Tarnów – Teatr im. Solskiego, prem. 18.V.1986; Grudziądz – Teatr Ziemi Pomorskiej, prem. 21.XI.1986; TV –Teatr, X. 1988.

²⁸ J. Sieradzki: *Zatluc mysz*, „Teatr” 1986, nr 5, s. 27.

środkowemu robotniczemu - sam bardzo dobrze znał to środowisko, pochodził z peszteńskiej robotniczej rodziny.

Polskim debiutem Schwajdy była sztuka pt. *Hymn (Himnusz)*, która została wystawiona po dwóch latach swojej węgierskiej prapremiery (Radnóti Miklós Színpad, 1981 r.) w Teatrze im. Kruczkowskiego w Zielonej Górze (12.I.1983) w reżyserii Z. Wilkońskiego. Wkrótce po tym powstało aż osiem realizacji tej sztuki - ostatnia w Teatrze TV w 1988 roku. Jeżeli chodzi o recepcję dramatu węgierskiego w Polsce, można nawet mówić w pewnym sensie o kulcie Schwajdy w okresie 1983-1988. Możemy to uzasadnić nie tylko tym, że poza *Hymnem* wszystkie jego najważniejsze sztuki zetknęły się ze sceną polską (*Cud* - 2 realizacje; *Święta rodzina* - jedna realizacja; *Mari* - jedna realizacja; ale większość tych przedstawień powstała na najbardziej prestiżowych scenach polskich, jakimi są warszawski Teatr Narodowy (*Hymn*, 1983); krakowski Teatr Słowackiego (*Hymn*, 1983); poznański Teatr Nowy (*Hymn*, 1983); jeleniogórski Teatr im. Norwida (*Hymn*, 1983), łódzki Teatr Nowy (*Cud*, 1985); łódzki Teatr 77 (*Mari*, 1988).

Na czym polegał ten fenomenalny sukces sztuki *Hymn*?

W programie poznańskiego przedstawienia pisał o niej zachwytem krakowski krytyk teatralny, Tadeusz Nyczek:

„[...] trochę wyznaję się na dramacie polskim i wiem, że niczego podobnego dotąd żaden polski dramaturg nie napisał i napisać nie mógł. Nie myślę tu o żadnych naśladowaniach i podrzędności czy nadrzędności obu literatur. W grę wchodzi inny rodzaj mentalności.”

Akcja sztuki rozgrywa się współcześnie na Węgrzech, w rodzinie robotniczej. Jest to tragikomiczna opowieść o losach pewnego honorowego i sentymentalnego pijaczka (Józsi) i jego żony (Aranka). O bohaterach wiadomo bardzo niewiele, Józsi i Aranka pragną tylko, żeby pozostawiono ich w spokoju - po ciężkiej pracy całego dnia, by utrzymać rodzinę pięcioosobową, po zwykłej porcji alkoholu, uważają, że należy im tyle, żeby o północy razem z rodziną mogli zaśpiewać Hymn.

Cała sztuka charakteryzuje się niezwykle i tajemniczą aurą, z didaskaliów wiadomo, iż bohaterowie są przez cały czas obserwowani przez siedzących i stojących nieruchomo w różnych miejscach ludzi. Cel i sens ich obecności pozostaje tajemnicą, i to zbliża sztukę do poetyki absurdu. Można w niej znaleźć także charakterystyczne dla groteski odwrócenie znaczeń. Na przykład bohaterowie nadają słowom odmienny sens - mówią z lękiem o obietnicy pomocy ze stron sąsiadów. W końcu ich obawy okazują się usprawiedliwione, gdyż interwencja ich staje się katastrofą w życiu bohaterów. Najpierw zostaną pozbawieni praw

rodzicielskich a następnie popchnięci na drogę przestępstwa. Józsi zabija, po odbyciu kary wraca z więzienia do domu i znów się upija, żeby zaśpiewać Hymn.

Różnorodność stylistyczna sztuki stwarzała różne możliwości dla każdego inscenizatora. Przy inscenizacji *Hymnu* reżyserzy często popadali w dwie skrajności - albo usiłowano bohaterów wtłoczyć w ramy „małego realizmu” albo dostrzegano w ich losie metaforę charakterystyczną dla teatru absurdu.

Poznańską realizację w Teatrze Nowym (9.IV.1983) w reżyserii Pawła Dangelą na przykład cechowała „podwójność perspektywy”, a uwidoczniło się to w obrazowaniu bohaterów i ich otoczenia, których niektóre czynności były bardziej akcentowane, inne zaś zamglone, uzupełniając się i zarazem kompromitując się nawzajem. To, że nic nie jest jednoznaczne, podkreślał też prymitywizm sprzętów w pokoju bohaterów (łóżko i skrzynia na węgiel, zamieniające się czasami funkcjami) a do tego goście, ludzie realni, którzy wchodzą, wychodzą i rozplywają się w ścianach.

Bardzo oryginalne było, w jaki sposób tę różnorodność stylistyczną rozwiązał w Teatrze TV reżyser Robert Gliński (październik 1988) nawiązując się do tzw. nurtu hiperrealistycznego z dziedziny plastyki. Żaden szczegół kostiumu czy gest aktora nie powstał jako zwykłe naśladowanie rzeczywistości, lecz jako artystycznie silna stylizacja, przetworzenie, aż do krańcowego usztucznienia. To samo dotyczyło gry aktorów. W roli Aranki Krystyna Janda pokazała „bogactwo psychologicznych znaczeń i tonacji”²⁹ - od szeptu aż do pełnego rozpaczycy krzyku. Mimo znakomitej kreacji Jerzego Kamasa (Józsi) - „nawet milczenia czy spojrzenie nabierają wagi i pozostają w pamięci” - ta rola nie stwarzała jednak aktorowi takich możliwości ekspresyjnych, jak rola kobieca.

Na koniec można zadać pytanie, na czym polegał polski sukces autora, który w czasie kiedy podbił scenę polską (lata 1983/84) w swojej ojczyźnie, jako debiutujący „młody” dramaturg był jeszcze niemal nie znany? Przyczyną tego aż „dziwnego” zjawiska jest forma jego dramatów, które pod względem gatunku są bliskie dramatomu społecznemu, ale zawierają mniej patosu tak charakterystycznego dla teatru węgierskiego. I to właśnie ułatwiło drogę tych sztuk na polską scenę. Ta oryginalność i niepowtarzalność dramaturgicznego „chwytu”, która pozwoli poruszać najboleśniej problemy w sposób wieloznaczny i bez popadania w rodzajowość albo w czystą publicystykę. Płynne przenikanie absurdu do codziennego życia sugeruje, że świat nie jest łatwy do wytłumaczenia, i sztuki te nie dają uspokajających odpowiedzi.

²⁹ K. Kopka: *Kreacje aktorskie i i świat współczesny*, „Teatr” 1988, nr 12, s.24.

I to właśnie zostaje także wyrażone w twórczości dramatycznej nowej generacji – „generacji po Örkénya”.

III.1. „Pokolenie bez twarzy”³⁰:

Odnowę dramatopisarstwa w drugiej połowie lat 70. przypisuje się tym właśnie debiutującym wówczas autorom, którym po pokonaniu różnych trudności udało się wywalczyć sobie pozycję w życiu teatralnym dopiero po wydaniu wspólnej antologii pt. *Dinamit* w 1982 roku. W skład tej grupy wchodziłi Géza Bereményi, Mihály Kornis, Péter Nádas, György Schwajda, György Spiró i Miklós Vámos.

Wspólną cechą tej grupy, zresztą o bardzo różnorodnej twórczości dramatycznej – „pokolenie bez twarzy” - było jednoznaczne zerwanie z tradycją związaną z nazwiskami László Németha, Gyuli Illyésa oraz Ferenc Molnára. W ich twórczości kładziono akcent na irracjonalizm, w miejsce realizmu pojawiła się dekonstrukcja postmodernistycznej estetyki. Daje się zauważyć również ogólna zmiana tematyki nowego pokolenia. W centrum zainteresowania jego przedstawicieli znajdują się nie na tyle ogólne zjawiska społeczne, co raczej sytuacja jednostki, akcent pada przede wszystkim na wewnętrzne rysy osobowości a czynniki zewnętrzne pojawiają się tylko fragmentarycznie. Dlatego Zsuzsa Radnóti określiła te dramaty, jako dramaty „wewnętrznych dróg” – pojawiają się w nich bliżej nieokreślone fobie i lęki bohaterów, którzy stają się zupełnie bezradni wobec otaczających ich agresywnych sił. Charakterystycznymi cechami dramaturgii jest niemożność działania, pasywność bohatera, brak konfliktów dramatycznych, a to zaś doprowadza do utraty tożsamości bohaterów.

Następną cechą jest brak linearnego ujęcia zdarzeń, często stosują technikę dramaturgii snu, w której nie ma żadnego znaczenia logika codzienna.

Próbując uchwycić cechy formalne spajające tą twórczość dramatyczną, należy zwrócić uwagę również na język dramatów. Utwory te są wyrazem procesu degrengolady, która objawia się we wszystkich obszarach funkcjonowania społeczeństwa – w życiu gospodarczym, społecznym oraz moralnym. Zepsucie to dostrzegalne jest również w warstwie językowej dramatów, w sposobie komunikowania się postaci oraz w relacjach międzyludzkich. Język dramatów lat 80. jest zwyczajny, pospolity, pełen wulgaryzmów. Często stanowi mieszaninę różnych odmian języka - ogólne stereotypy, szablonowe zwroty języka potocznego, codzienne banały, nadęte frazesy biurokratyczno-żurnalistycznego stylu,

³⁰ Radnóti Zs.: *Cselekvés-nosztalgia. Drámaírók színház nélkül.* Bp., 1985. Autorka podjęła próbę określenia miejsca tego pokolenia w dramaturgii węgierskiej.

oklepane slogany polityczne - język stał się zbiorem ogólników, pustych haseł nieprzydatnych do komunikacji międzyludzkiej.

III.1.1. Paralele polskie:

Bez wątplenia dramaturgia i myśl teoretyczna całego współczesnego teatru polskiego wywarły ogromny wpływ na młodych węgierskich dramaturgów lat 80.

Można tu przytoczyć jako przykład dramaturgię **Györgya Spiró**, która jednoznacznie była inspirowana przez ideę „teatru ogromnego” Wyspiańskiego.

Teatr **Pétera Nádas**a, rozumiany przez autora, jako „poruszający się obraz żywego ciała” szczególnie bliski jest teatrowi Grotowskiego, opartego również na sztuce aktora, jego ekspresji ciała i głosu. Podobnie teatr Nádas'a ma charakter „teatru ubogiego”, o zredukowanych rekwizytach i dekoracjach, polegającego na technice scenicznej wywodzącej się z mitu, rytuału i obrzędowości. Jego dramaturgia reprezentuje nowy typ gatunkowy w dramacie węgierskim, określany mianem „dramat misterium” (szertartásdráma).

Nowa dramaturgia **Mihály**a **Kornisa** z pewnością czerpała z tradycji teatru Tadeusza Różewicza, szczególnie pod względem konstrukcji dialogów - co oznacza właściwie montowanie fragmentów monologów (por. *Kartotekę* Różewicza z *Halleluja* Kornisa). W Różewiczowskim „teatrze wewnętrznym” podobnie jak w przypadku „teatru wewnętrznego” Kornisa można zauważyć silne skłonności autorów do zabawy w grę słów. W ich „realistyczno-poetyckim teatrze” różne warstwy językowe stanowią specyficzny zespół znaków, które widzowie odczytują zgodnie z uwarunkowanym kulturowo systemem nadawania znaczeń.

Natchnieniem dla twórczości dramatycznej **Gézy Bereményiego** były dramaty Stanisława Witkacego. Pod warstwą formalną mikrorealistycznej dramaturgii Bereményiego, można odczuć wpływy Witkiewiczowskiego katastrofizmu. Ogólna degrengolada panująca w dramatach Bereményiego sugeruje podobną wizję świata - cywilizacja wchodzi w epokę uniformizacji i mechanizacji, wobec których jednostka staje się bezradna, przeżywając „metafizyczne przerażenie wobec zagadki istnienia” (por. ze współczesną parafrazą Hamleta, *Halmi albo syn marnotrawny*). Gadatliwi bohaterowie Bereményiego również przypominają metodę Witkiewicza, o ile najważniejszą zaletą jego sztuk jest właśnie groteska językowa.

Godny odnotowania jest fakt, że spośród utworów przedstawicieli tego bliskiego polskiej estetyce teatralnej pokolenia jedynie dramaty Györgya Spiró trafiły na polskie sceny.

W latach 80. na polskiej scenie została wystawiona w dwóch realizacjach tylko jedna, ale za to głośna sztuka tego autora, o tematyce polskiej – *Szalbierz*³¹.

Dramat pt. *Szalbierz (Imposztor, 1983)* stanowi przełom w twórczości **Györgya Spiró** - autor dzięki niemu zaistniał w teatrze węgierskim. Prapremiera tej sztuki w Teatrze im. Katony w 1983 roku w reżyserii Gábora Zsámbékiego stała się w Budapeszcie wydarzeniem teatralnym. Autor w formie tradycyjnej ujął jak najbardziej aktualne myśli na temat historii, władzy, teatru, a sztuka mówi o losach środkowo-wschodniej Europy przez historię polską. Utwór dramatyczny powstał na podstawie powieści autora - *Ikszek (Iksowie, 1981)* - jest sceniczną adaptacją niektórych wątków powieściowych. Powieść, która tylko z pozoru jest utworem historycznym, w swej tematyce sięga do lat 1815-1829, a jednym z głównych bohaterów jest „ojciec polskiego teatru”, Bogusławski. Utwór ten stał się tematem gorących dyskusji, polscy publicyści zarzucali autorowi intencje antypolskie, mieli pretensje z powodu „odbrązowania” wielkiej postaci Bogusławskiego oraz całej legendy związanej z Towarzystwem Iksów. Zacięta dyskusja toczyła się między Spiró oraz polskimi publicystami na temat, jak dalece może się posunąć autor w zastosowaniu jako paraboli, legendarnej przeszłości historycznej innego narodu, żeby jednocześnie nie urazić uczuć narodowych³². Trzeba też dodać, że w dyskusjach tych na pewno dużą rolę odegrały także okoliczności natury politycznej, nie najlepsze stosunki polsko-węgierskie panujące w początku lat osiemdziesiątych. W końcu wydanie powieści *Iksowie* stało się w Polsce niemożliwe, i aż do dziś nie ukazał się pełny polski przekład tej powieści³³.

W dramacie rzecz dzieje się bezpośrednio po Kongresie Wiedeńskim w Wilnie. Jest to prowincjonalne miasto gnębione policyjnym terrorem. Tu wegetuje biedny, zapyziały teatrzyk dyrektora Każyńskiego zaszczuty przez cenzurę i miejscowego recenzenta. Zespół składa się z zakompleksionych, prowincjonalnych aktorów, którzy rzadko dostają gażę, ale też wiedzą, że tu nie trzeba dobrze grać, wystarczy tylko po polsku. Jedynym ich zadaniem jest bronić polskości na kresach. I tu właśnie ma zagrać sam mistrz Bogusławski, który w stolicy już nie ma teatru, boryka się z problemami finansowymi. Rozszyła więc listy do dyrektorów z propozycją gościnnych występów.

³¹ Spiró Gy.: *Szalbierz (Imposztor)*, tłum. M. Dobrowolny. Inscenizacje: Warszawa – Teatr Ateneum, prem. 27.IX.1987; Olsztyn – Teatr im. Jaracza, prem. 15.X.1988.

³² Zob. J.R. Nowak: *Pamflet i mistyfikacja*. „Zdanie” 1986, nr 2; replika Spiró: *O moje pióro*, oraz kontreplika Nowaka: *Krzyk i argumenty*. „Zdanie” 1986 nr 10. O tym jeszcze zob. *Kandidatus a kukában. Rozmowa ze Spiró*. „Magyar Nemzet” 13.XII.1986.

³³ Tekst powieści Spiró został opublikowany jedynie we fragmentach, zob. „Pamiętnik Teatralny” 1983, nr 1; „Literatura na świecie” 2006, nr 1-2, s. 83-141.

W akcie pierwszym niespodziewanie pojawia się mistrz, ale nikt nie rozpoznaje niepozornego, starego, zmęczonego przybysza. Wieczorem ma się odbyć przedstawienie Moliera, *Tartuffe*, mistrz zyskuje coraz większy podziw zespołu a jednocześnie po cichutku mota intrygę polityczną, wywołuje tym szok i w pośpiechu wyjeżdża.

Szalbierz jest utworem wieloznacznym, jednocześnie jest autorefleksją na temat teatru, mówi o relacjach między władzą i sztuką, o osobowości geniusza, ale prowincjonalny zespół pracujący w trudnych warunkach stanowi też aluzję do warunków środkowo-wschodnioeuropejskich, a dla węgierskiego widza z pewnością sztuka zawiera liczne aluzje dotyczące sprawy mniejszości węgierskiej.

Polska premiera odbyła się w Teatrze Ateneum w Warszawie (26.IX.1987) w reżyserii Macieja Wojtyszki.

Z pośród licznych zagadnień, do których odnosi się sztuka Spiró, zdaniem recenzentów w realizacji Ateneum w sposób najbardziej blady wypadła relacja władzy i artysty. W węgierskim przedstawieniu właśnie to było akcentowane, tzn. jak dalece może artysta posunąć w kompromisach z władzą. Polski reżyser akcent spektaklu kładł raczej na konwencję teatru w teatrze – sztuka została zagrana w dwóch stylach. To znaczy, aktorzy wileńskiego teatru zagrali spektakl Moliera sposobami banalnymi, przerysowanymi figurami, według ówczesnej konwencji, jeszcze z czasów przed Bogusławskim. Drugą konwencją teatru była sztuka aktorstwa Bogusławskiego, główny bohater grał według metod zawartych w książce *Mimiki*. Cały spektakl stał się okazją do zabawy l'art pour l'art wokół motywu teatr w teatrze. Odniósł duży sukces wśród publiczności, która wzruszona i zachwycona biła brawo na stojąco, kiedy na końcu pojawiła się kurtyna obrazująca malowidło Starego Wilna. Przedstawienie ze względu na wielkie zainteresowanie przez dłuższy czas niż zwykle obecne było na afiszu.

Zupełnie inny kształt miała druga polska inscenizacja tej sztuki, do której doszło w Olsztynie w Teatrze im. Jaracza (15.X.1988) w reżyserii Krzysztofa Ziemińskiego.

Spektakl ten też nie mówił ani o polityce, ani o Bogusławskim, lecz o teatrze, tyle, że w innej tonacji, niż warszawskie przedstawienie. Mówił raczej o tym, że gdzieś na prowincji są ludzie rozczarowani, zgorzkniali, żyjący tylko nostalgią za dawnymi czasami. I nagle staje się „cud” - sam mistrz przybywa do nich zagrać.

Warto zwrócić uwagę, iż w obu realizacjach tej sztuki teatry polskie podkreśliły przede wszystkim wątek refleksji nad istotą teatru, choć każda z nich w zupełnie inny sposób.

W 1992 roku powstała także realizacja tej sztuki w Teatrze TV, w której w rolę Bogusławskiego wcielił się świetny Tadeusz Łomnicki. Jego kreację można było

porównywać do kreacji Tamása Majora, gdyż w centrum ich interpretacji znajdowała się postać Bogusławskiego, powołanie aktorskie, dla którego główny bohater jest gotów do poniżenia się, do małych układów z władzą oraz do zaryzykowania wszystkiego.

Dramat ten zapoczątkował bogatą polską recepcję sztuk Györgya Spiró, choć trzeba było na to poczekać z górą dziesięć lat³⁴. Z pośród żyjących współczesnych autorów węgierskich najbardziej jego teatrowi udało się tak na dobre zadomowić się na tutejszych scenach.

Co lubi polski widz w dramaturgii węgierskiej?

Na podstawie wyżej wymienionych przykładów odpowiedź brzmiałaby jednoznacznie: wśród ulubionych węgierskich autorów polskich teatromanów należy wymienić nazwiska takie jak Kertész, Schwajda, Örkény, Csurka, Szakonyi.

Publiczność polska, zresztą tak samo jak węgierska, oczekuje właśnie tego, czego brakuje w rodzimym repertuarze. Publiczność węgierska wymaga bardziej abstrakcyjnego myślenia i groteskowej konwencji i to znajduje w sztukach Mrożka, Różewicza czy Gombrowicza; zupełnie inne kryteria decydują o odbiorze węgierskich sztuk w Polsce – polscy odbiorcy preferują ostre, aktualne sztuki współczesne, naświetlające współczesną kondycję człowieka. Nie bez znaczenia jest przy tym „pokrewieństwo duchowe” Polaków i Węgrów wynikające tak z podobnych doświadczeń historycznych, jak i z podobnych uwarunkowań społeczno-politycznych w okresie „realnego socjalizmu” i po okresie transformacji. Upodobanie polskiego widza nie jest więc przypadkowe - mało która z dramaturgii współczesnych potrafi stać się tak przenikliwym dokumentem epoki jak dramaturgia węgierska.

Dowodem na to jest polska recepcja dramatu węgierskiego po przemianach ustrojowych. Razem ze sztukami obyczajowymi Györgya Spiró, prawdziwym przełomem okazują się inscenizacje utworów najmłodszego pokolenia dramatopisarzy węgierskich - Zoltán Egressy, János Háty, Péter Kárpáti. Widzowi polskiemu nadal podoba się w nich bezwzględna szczerść z jaką rozprawiają się z naiwnymi iluzjami żywionymi przez społeczeństwo po zmianie systemu politycznego na przełomie lat 80./90. Unikając tonu publicystycznego są oni w stanie dokonać rozliczenia z wydarzeniami bardzo niedawnej przeszłości i ukazać związane z nimi konflikty sumienia oraz rozterki moralne.

³⁴ Spiró Gy.: *Opera mydlana (Szappanopera)*, Teatr TV, 2000; Łódź - Teatr Nowy, prem 25.IV.2003; *Dogrywka (Kvartett)*, Teatr TV, 26.V.2003; Poznań – Teatr Polski, prem. 14.X.2006; *Stłuczka (Koccanás)*, Poznań – Teatr Polski, prem. 19.IV.2005.

Bibliografia:

- Ács J.: *Zjawisko Kaposvár wciąż żywe*. „Dialog” 1983, nr 5.
- Bérczes L.: *Historia węgierskiej alternatywy*. „Dialog” 1996, nr 7.
- Ézsiás E.: *Tendencje najnowszej dramaturgii węgierskiej*. „Teatr” 1979, nr 5.
- Hernádi Gy.: *Pretensje dramatopisarzy węgierskich*. „Dialog” 1983, nr 8.
- Koltai T.: *Współczesny teatr na Węgrzech*. „Teatr” 1979, nr 5.
- Mihályi G.: *Młodzi na prowincji węgierskiej*. „Dialog” 1975, nr 8.
- Müller P.P.: *Dramat węgierski po Örkényu*. „Dialog” 1990, nr 10.
- Námay I.: *Przemiany w węgierskim życiu teatralnym*. „Teatr” 1979, nr 5.
- Sándor L. I.: *Alternatywa na Węgrzech*. „Dialog” 1995, nr 10.
- Szpakowska M.: *Dramaturgia węgierska: zarysy bohatera*. „Dialog” 1983, nr 3.
- Szpakowska M.: *Węgry : nowe sztuki, nowe filmy*. „Dialog” 1989, nr 6.
- Wysińska E.: *Węgierski model w teatrze*. „Dialog” 1985, nr 3.
- Wysińska E.: *Węgierski teatr aktora*. „Dialog” 1971, nr 3.
- Wysińska E.: *Węgierski teatr reżysera*. „Dialog” 1979, nr 3.
- Żmij-Zielińska D.: *Teatr węgierski – bilans i perspektywy*. „Dialog” 1991, nr 10.