

Wydział Neofilologii
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Weronika Schalotte

Teatr i historia
Dramaturgia Györgya Spiró

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
Prof. dr hab. Dobrochny Ratajczakowej

Poznań 2012

Spis rzeczy

CZEŚĆ PIERWSZA	
1. Dramat węgierski po II wojnie światowej	2
CZEŚĆ DRUGA	
Dramaty historyczne	13
2. <i>Hannibal i obrońcy Kószeg</i>	15
2.1. O historii niekonwencjonalnie	
2.2. Co można zrobić z historią: pomniejszeni, odzwieńczeni, zdemitologizowani	
2.3. Współczesność – widoczna, przeszłość – zdeterminowana w historii	
3. <i>Menyhárt Balassi i Dynastia Árpádów</i>	28
3.1. Bezruch. Zdraycy się nudzą. Czas, postać, zdarzenie w dramacie historycznym Spiró	
3.2. Szekspir zinstytucjonalizowany, duplikowanie postaci, wielki mechanizm w wersji socjalistyczno-kapitalistycznej	
3.3. Karnawał w najweselszym z baraków. Zdrayca jako bohater	
4. <i>Małgorzata od zajęcy i Król Karo</i>	48
4.1. Socjalistyczna utopia w działaniu. Koniec historii jako absurd	
4.2. Bunt przeciw formie. Martwy bohater wygodniejszy niż żywy	
4.3. Jednostka w świecie kapłanów i błaznów	
5. <i>Cesarz pokoju: błazen kapłanem</i>	72
CZEŚĆ TRZECIA	
6. <i>Szalbierz</i>	81
CZEŚĆ CZWARTA	
7. <i>Kurzy łeb</i>	98
7.1. Koszmarne podwórko	
7.2. Tragedia. <i>Anagnorisis</i> jako <i>katharsis</i>	
7.3. Wykluczeni z języka	
CZEŚĆ PIĄTA	
Dramaty współczesne	112
8.1. <i>Kwartet</i>	
8.2. <i>Opera mydlana</i>	
8.3. <i>Prah</i>	
8.4. Komizm historii – historia w komedii	
CZEŚĆ SZÓSTA	
9. Teatr i historia	138
ANEKS:	
1. Spiró w Polsce	145
2. Notka biograficzna	158
Bibliografia	160

CZEŚĆ PIERWSZA:

DRAMAT WĘGIERSKI PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ

1. Dramat węgierski po II wojnie światowej

W całej historii literatury węgierskiej dramat był zawsze gatunkiem znajdującym się jakby na uboczu w stosunku do liryki i prozy. Podobnie rzecz ma się w okresie następującym bezpośrednio po II wojnie światowej. Podczas gdy dominującym nurtem filozoficznym powojennej Europy staje się egzystencjalizm, a dramaty Sartre'a i Anouilha obecne są także na scenach budapeszteńskich teatrów, wpływ egzystencjalistów można dostrzec przede wszystkim w węgierskiej liryce, w dramacie natomiast tendencją dominującą pozostaje realizm. Istotny jest także fakt, że dla Węgrów – sojusznika hitlerowskich Niemiec – wojna zakończyła się druzgocącą klęską, co odbija się także w tematyce dramatów, którą stanowiła najczęściej „retrospekcja, jako rewizja polityczna, intelektualna i moralna”.¹ Charakterystycznymi utworami tego okresu są sztuki historyczno-paraboliczne, przy czym za najbardziej wartościowe uważa się dziś trzy dramaty László Németha, które jednak nie zostały w tym czasie wystawione: *Széchenyi* (*Széchenyi*, 1946), *Eklézsia-megkövetés* (*Ukamieniowanie Eklézi*, 1946), *Husz* (*Jan Hus*, 1948).² Chętnie uprawianym gatunkiem były także komedie i satyry na system moralnych wartości mieszczańskich mieszczące się w kanonie dramatu społecznego o niezbyt wygórowanym poziomie artystycznym.³

Rok 1949 to czas przełomu w węgierskiej polityce kulturalnej rozpoczynający okres socrealizmu, w którym dramat miał stać się przede wszystkim narzędziem propagandy.⁴ Powstające seryjnie „produkcyjniaki” nie mogły przyczynić się do rozwoju dramatu – służyły w końcu wyłącznie celom politycznym, wymogi estetyczne natomiast nie były w zasadzie brane pod uwagę. Wskutek kampanii prowadzonej przeciw schematyzmowi w sztukach teatralnych⁵ powracają na deski teatrów dramaty historyczne, przy czym epokami preferowanymi przez władzę były Wiosna Ludów oraz czasy

¹ M. Almási, *A drámaírás és a színházi élet megújulásának első évei. 1945-1949* [In:] *A magyar irodalom története 1945-1975. III/2.*, Budapest 1990, s. 1323, podają za: Cs. Gizińska, *Dramat węgierski lat 1945-1989 i jego życie na scenach polskich*, Warszawa 2005, s. 32

² Losy bohaterów – autentycznych postaci historycznych – służą refleksji na temat tragizmu jednostki wobec historii, konflikty dramatyczne bazują na zagadnieniach odpowiedzialności narodowej, zdrady i powołania.

³ O najpopularniejszych utworach dramatycznych tego okresu zob. *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig. VI. kötet*, red. I. Sótér, Akadémiai Kiadó, Budapest 1966

⁴ Teatry upaństwowiono, awangarda poprzednich okresów znalazła się na indeksie, a zunifikowane kryteria literackie socjalistycznego realizmu zakładały m.in. przedstawienie bohatera pozytywnego, pierwszeństwo tematyki nad formą oraz zakończenie podkreślające optymistycznie zwycięstwo socjalizmu. Zob. Cs. Gizińska, *op.cit.*, s. 34-35. Tamás Tarján pisze: „Upaństwowienie teatrów węgierskich, które odbyło się z częściowym przygotowaniem, częściowo zaś na zasadach puczu, zakończyło długą tradycję działania obok siebie teatrów państwowych i prywatnych, z wszelkimi jej wadami jak i zaletami. Przegrupowało zespoły, zaingerowało w repertuar teatralny, zuniformizowało krajowy <<biznes teatralny>> (...). Upaństwowienie stworzyło taki jednolity – i jednakowo prowadzony – system teatralny, w którym swoboda twórcza mogła się przebić jedynie w stopniu ograniczonym. (...) Aktorom, reżyserom i projektantom [dekoracji] nie groziło bezrobocie, lecz częstokroć despotycznie ingerowano w ich kariery, przydzielano ich do tego lub innego zespołu.” Zob. T. Tarján, *A magyar színház századai* [In:] *Magyar Irodalom. 21. Századi Enciklopédia*, Pannonica Kiadó, 2002, s. 407-408

⁵ Utwory najbardziej gorliwych dramatopisarzy na skutek przesady w jaką popadali w zachwytach nad rzeczywistością zaczęły wręcz ośmieszać władzę, w związku z czym w 1952 r. minister oświaty i jeden z głównych ideologów stalinizmu József Révai wyznaczył dramatowi nowe zadanie: ukazywanie przeszłości.

Węgierskiej Republiki Rad. Jedynymi utworami tego okresu, które przetrwały próbę czasu są *Ozorai példa* (*Przykład Ozory*, 1952) i *Fáklyaláng* (*Płomień pochodni*, 1953) Gyuli Illyésa nawiązujące do wydarzeń historycznych lat 1848-1849.

Krótki okres politycznej odwilży następuje po śmierci Stalina i trwa do rewolucji roku 1956. Na scenę – obok wciąż obecnego socrealizmu – powraca satyra, której przykłady stanowią sztuka Tibora Déryego *A talpsimogató* (*Pochlebca*, 1953) oraz *Holnapra kiderül* (*Jutro się okaże*, 1954) László Sólyoma. Dramatopisarze podejmują także tematykę niedawnej przeszłości historycznej. Mistrzami węgierskiego dramatu historycznego – także następnych dekad – zostają Gyula Illyés i László Németh. Illyés w swej sztuce *Dózsa* (*György Dózsa*, 1954) obiera za głównego bohatera przywódcę powstania chłopskiego z 1514 roku, dramat odzwierciedla pesymistyczny pogląd autora na historię.⁶ Bohaterowie dramatów historycznych Németha to wybitne jednostki zmagające się z historią czasów przełomu. Twórczość Illyésa i Németha tworzy specyficzną, właściwą dla sceny węgierskiej tradycję dramatyczną. Autorzy tworzą w konwencji schillerowskiego dramatu historycznego, podporządkowując tematykę idei ukazania losu narodu. Charakterystyczny jest dla nich wyszukany język poetycki, stąd zarzuty zbyt konserwatywności, pisania wręcz „scenicznego eseistyki”.⁷

Po okresie odwilży wybuchła rewolucja roku 1956, a po jej krwawym stłumieniu następują brutalne represje, życie intelektualne i kulturalne zamiera:

(..) część intelektualistów wyemigrowała, inni zostali aresztowani, jak np. Tibor Déry, Gyula Háry, István Eörsi, József Gáli. Inni, bojkotując władzę zamikli – jak Gyula Illyés. W historii dramatu jest to typowy okres przejściowy, kiedy to dominowały dwie tendencje: z jednej strony lekka, rozrywkowa komedia, z drugiej zaś dramat społeczno-obyczajowy, służący swoją aktualnością politycznej agitacji.⁸

Powstawały w tym czasie dramaty polityczne zaliczane do nurtu literatury „obrachunkowej” o nastawieniu moralizatorskim, ich autorzy analizowali relacje między losem jednostki a historią.

Przełom lat 50’ i 60’ to stopniowa liberalizacja życia intelektualnego, na lata 1962-1968 przypada zaś rozkwit dramaturgii węgierskiej:

Po długim okresie izolacji dramaturgia węgierska po raz pierwszy otworzyła się na nowe idee światowe i jak nigdy dotąd stała się najbardziej nowoczesnym i autentycznym odbiciem swojej epoki, wyprzedzając nawet osiągnięcia ówczesnej prozy i poezji.⁹

Powstają tzw. „dramaty kryzysowe”, których antybohaterowie w wyniku przeżycia głębokiego moralnego kryzysu pogrążają się w autodestrukcyjność. Głównymi przedstawicielami tego nurtu są Imre Sarkadi¹⁰ i István Csurka.¹¹ Charakterystyczne cechy ich dramaturgii to ukazanie sytuacji po-

⁶ Krytycy zarzucali mu, że nie ukazał w zakończeniu optymistycznej perspektywy późniejszego zwycięstwa, wytykano także brak autentyzmu historycznego.

⁷ Wedle słów Németha dramaturgia była dla niego gatunkiem autorefleksyjnym, więcej o konserwatywności w dramacie węgierskim zob. T. Tarján, *Kortárs dráma 1967-1988*, Magvető Kiadó, Budapest 1990

⁸ Cs. Gizińska, *op.cit.*, s. 44

⁹ *Ibidem*, s. 45

¹⁰ Imre Sarkadi (1921-1961) – uznawany za jednego z najlepszych dramaturgów węgierskich, którego twórczości kres położyła przedwczesna śmierć (do dziś nie wiadomo czy zmarł wskutek wypadku czy też było to samobójstwo). Jego najbardziej znane dramaty to *Szymon Słupnik* (*Oszlopos Simeon*, 1960) i *Raj utracony* (*Elveszett paradicsom*, 1961).

konfliktowej, pasywność bohaterów – zwykle zgorzkniałych outsiderów, którzy w miejsce działania uciekają w alkohol bądź hazard, brak akcji rozumianej jako ujmowanie wydarzeń na sposób epicki a także nieodmiennie negatywne zakończenie, w którym postaci ponoszą ostateczną klęskę.¹²

Najbardziej charakterystycznym nurtem pierwszej połowy lat sześćdziesiątych pozostaje dramat historyczny. (...) można zauważyć nawrót do tematyki II wojny światowej oraz do okresu stalinizmu, z zamiarem poszukiwania prawdy. Retrospekcja służyła tu przede wszystkim analizie odpowiedzialności jednostki, możliwości dokonywania przez nią wyboru oraz konsekwencji moralnych wynikających z tych właśnie wyborów. Taki nurt zapoczątkowały muzyczne dramaty Miklósa Hubayego, jak „tragedia z muzyką rozrywkową” *C'est la guerre!* (*To jest wojna*, 1958), z której później powstała opera, czy także muzyczny utwór *Egy szerelem három éjszakája* (*Trzy noce jednej miłości*, 1960), uważany za pierwszy węgierski musical.¹³

Do najważniejszych dramatów tego okresu należą, wyróżniające się śmiałością w ujmowaniu wciąż drażliwych po roku 1956 problemów, historyczne parable Gyuli Illyésy – *Kegyenc* (*Faworyt*, 1963), *Különc* (*Dziwak*, 1963) – których głównym tematem jest służenie władzy oraz jej sprawowanie.

Za moment przelomowy w dziejach XX-wiecznej dramaturgii węgierskiej przyjmuje się prapremierę sztuki Istvána Örkénya¹⁴ *Rodzina Totów* (*Tóthék*, 1967), która odbyła się w budapeszteńskim Teatrze Thália 24 lutego 1967 roku, zapoczątkowując okres groteski i absurdu.¹⁵ To „opóźnienie” w stosunku do rozwoju dramaturgii światowej wiąże się z brakiem na Węgrzech tradycji awangardowej. Wybitny teatrolog węgierski Tamás Bécsi pisze o dwóch rodzajach dramatu mających wpływ na rozwój węgierskiego teatru: pierwszym był niemiecki dramat rycerski i sztuki sentymentalne, drugim – francuskie sztuki „dobrze zrobione”. Światowa awangarda teatralna początku XX wieku nie wywarła na Węgrzech wpływu:

(...) węgierskiej awangardy teatralnej nie było. Nie liczą się ta jedna-dwie sztuki napisane w latach 20' przez Tibora Déryego; tych kilka przedstawień, które dali w Teatrze Zielonego Osła Iván Hevesi i László Mittyay. Nie miały one żadnych następstw. Nie wystawiano takich dramatów zagranicznych, ani nie pisano takich dramatów węgierskich, które wymagałyby zmian w teatrze; ani też takich, do których zrozumienia trzeba by się było zmierzyć również z teorią. (...) Teatr pomiędzy rokiem 1945 a 1948 także nie wprowadził nowych rozwiązań; z opóźnieniem całych dekad wystawiano znaczące sztuki europejskie z lat 20' i 30'. Po roku 1949 promowano metodę Stanislawskiego. (...) Ideą przewodnią gry i reżyserii stała się ideologia. (...) W latach 60' pisano w przeważającej mierze tzw. sztuki kameralne, modyfikując nieco rozwiązania dramatów Ibsena. (...) Pozostał możliwy do formowania w mikro-sytuacjach realizm psychologiczny. (...) nie było węgierskiego reżysera, który wywarłby wpływ na teatr europejski. (...) Teatr węgierski – z wyjątkiem pewnych grup amatorskich – aż do lat 80' nie umiał rozstać się z przekonaniem, że przedstawienie podporządkowane być musi tekstowi dramatu.¹⁶

¹¹ István Csurka (ur. 1934) – pisarz, dramaturg oraz polityk, którego najlepsze dramaty powstały w latach 1960-1980: *Ki lesz a bálanya* (*Kto dziś funduje*, 1962), *Deficit* (*Deficyt*, 1970), *Házmestersirató* (*Gorzkie żale w dozorcówce*, 1980)

¹² Cs. Gizińska, *op.cit.*, s. 46

¹³ Ibidem, s. 47

¹⁴ István Örkény (1912-1979) – jeden z najwybitniejszych dramatopisarzy węgierskich XX w., twórca węgierskiej groteski teatralnej. Oprócz *Rodziny Totów* najważniejsze dramaty autora to *Pisti a vérzivatarban* (*Piski w krwawej zawierusze*, 1969), *Macskajáték* (*Zabawa w koty*, 1970), *Vérrokonok* (*Krewni*, 1974), *Kulcskeresők* (*Szukający klucza*, 1975)

¹⁵ Za pierwsze węgierskie dramaty w poetyce teatru absurdu uważa się *Ablakmosó* (*Czyściciel okien*, 1957) i *Bunker* (*Bunkier*, 1959) Miklósa Mészölya, nie spotkały się jednak one ze zrozumieniem w kraju – węgierska publiczność preferowała zdecydowanie bardziej tradycyjne gatunki. Inne sztuki noszące piętno teatru absurdu to nadesłane na ogłoszony przez Węgierskie Ministerstwo Kultury w 1967 r. konkurs (którego zadaniem było zerwanie z panującą dotąd w teatrze węgierskim tradycją realistyczną) komedie – *Rokokó háború* (*Rokokowa wojna*) Gábora Gőrgyeyy oraz *Sírkő és kakao* (*Grób i kakao*) Istvána Eörsiego.

¹⁶ T. Bécsy, *A magyar színházról és elméletéről* [In:] *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, red. Z. Imre, Balassi Kiadó, Budapest 2008, s. 49-50

Według Zsuzsy Radnóti właśnie ze względu na tradycyjne nastawienie publiczności węgierski teatr absurdu sięga do rodzimej tradycji komedii i kabaretu, ze światowych wzorców czerpiąc raczej czarny humor w stylu Dürrenmatta czy Albee'ego niż ponure wizje Pintera czy Becketta.¹⁷

Charakterystyczną cechą dramaturgii Örkénya jest nieodmiennie krytyczna refleksja nad mentalnością narodową, problem losu „wschodnioeuropejskiego”, ambiwalentny stosunek do węgierskiej historii:

(...) u Örkénya zawsze można znaleźć historyczno-społeczne motywacje sytuacji, które dodatkowo nadają jego dramatom (...) koloryt węgierkości. 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. (...) U Örkénya logika jest rzeczą drugorzędą, paradoksy sytuacji wynikają nie tyle ze ścisłej relacji przyczyny i skutku, ile z zawiłych relacji pomiędzy bohaterami, w ich wyniku zostają oni wplątani w coraz bardziej irracjonalne sytuacje. W ten sposób każde dzieło Örkénya (...) obnaża absurdalność sytuacji i kontaktów międzyludzkich. (...) Istnieje zasadnicza różnica między dramaturgią Örkénya i innych przedstawicieli teatru absurdu – aktywna postawa głównych bohaterów wobec absurdalności świata (...). Postacie Örkénya za każdym razem przeciwstawiają się utracie *ego*, w sensie dramatycznym podejmują trud działania, które nie jest jedynie pseudodziałaniem, jak to zwykle dzieje się w przypadku bohaterów teatru absurdu.¹⁸

Dramat węgierski przełomu lat 60' i 70' to z jednej strony, zapoczątkowana wielkim sukcesem scenicznym Örkénya, groteska¹⁹, z drugiej zaś, pozostający pod wpływem tzw. socjograficznej szkoły²⁰ filmu i prozy, dramat realistyczny. Charakterystyczne, że znaczna część sztuk utrzymanych w tej konwencji powstała na podstawie epiki (na przykład grywany nie tylko na Węgrzech *Wyimaginowany reportaż z amerykańskiego pop-festiwalu* Tibora Déryego). Odrębny nurt stanowi natomiast dążący do stworzenia iluzji autentycznych wydarzeń historycznych dramat dokumentalny (jak na przykład *A térképen nem található – Nie do znalezienia na mapie* Józsefa Darvasa lub *Tiszaeszlár* Istvána Sándora).

Pod wpływem groteski i absurdu nastąpiły też zmiany we wciąż dominującym na scenach węgierskich dramacie historycznym. Na przełomie lat 60' i 70' autorzy, w miejsce dominującej do tej pory gloryfikacji bohaterów narodowych (tradycyjnie obowiązywał podniosły styl ukazywania historycznych postaci a temat historyczny służył rozważaniom na temat zderzenia nakazów władzy i moralności), zaczynają przedstawiać ich „bardziej ludzkie” oblicze ze wszystkimi śmiesznościami i słabościami. Deheroizacja postaci w dramacie historycznym przy równoczesnym zachowaniu realiów epoki przybliżyła dramaty te do współczesności, tematyka utworów – przede wszystkim problematyka władzy, jednostki i moralności – stanowiła pretekst do mówienia o sprawach aktualnych, przy czym

¹⁷ Zs. Radnóti, *Cselekvés-nosztalgia*, [In:] *Hiánydramaturgia*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest 1982, s. 94

¹⁸ Cs. Gizińska, *op.cit.*, s. 52-54

¹⁹ Przedstawiciele nurtu groteski i absurdu w teatrze węgierskim lat 60' i 70' to m.in. Károly Szakonyi, István Csurka, István Eörsi, Gábor Görgey, Géza Páskándi, Miklós Hubay, Tibor Gyurkovits, László Gyurkó, Gyula Hernádi i György Schwajda; więcej o węgierskim absurdzie i grotesce tego okresu zob. T. Tarján, *Kortársi dráma*, Magvető Könyvkiadó, Budapest 1983

²⁰ Socjografia literacka i filmowa to specyficzne zjawisko występujące na Węgrzech w latach 60' i 70', kiedy dużą popularnością cieszyły się reportaże. Przedstawiciele tego nurtu starali się stworzyć autentyczny obraz przemian społecznych, obyczajowych i politycznych kraju w tym okresie.

odnoszące się do terażniejszości aluzje tkwiły w morałach przypowieści.²¹ Część dramatów zachowuje stylizowany na daną epokę język, część natomiast posługuje się językiem współczesnym.²² O charakterystycznych cechach dramaturgii przełomu lat 60' i 70' w stosunku do dramatów poprzedniego pokolenia Zsuzsa Radnóti pisze:

Wielki kryzys społeczny i ideowy roku 1956 przeformował świat dramatów, poglądy ich bohaterów i całą dramaturgię. Czasy bohatera heroicznego „przeminęły”, a jego miejsce zajął bohater groteskowy, z którym już dużo trudniej można się było identyfikować. Fabuła dramatu stała się dużo bardziej skomplikowana, trudniejsza do śledzenia niż wcześniej, nastrój zaczął przeszkadzać, stał się irytujący, (...) miejscami wprawiał w zażenowanie. Głównymi zagadnieniami stały się samozagłada, utrata równowagi moralnej, rozczarowanie – przede wszystkim w dziełach Istvána Csurki, Imre Sarkadiego, Istvána Eörsiego. Nowością w literaturze dramatycznej było obrazowanie dysharmonii procesów historycznych i społecznych epoki, (...) uwidocznienie złożoności każdej osobowości, uczucie „wielu osób w nas samych” (...) i wypowiedzenie tego zaskakującego faktu, że w człowieku drzemią demoniczne, niszczące instynkty. Istnieją natomiast takie tradycje, które także pisarze okresu uznawanego wręcz za złoty wiek dramatu zachowali w nienaruszonej niemal formie (...). Bohaterowie dramatów byli dynamiczni i energiczni, potrafili walczyć i (...) w każdej sytuacji dawał znać o sobie ich instynkt życia (do rzadkich wyjątków należy *Szymon Szupnik*), także wtedy gdy zaplątywali się w sytuacje nieprawdopodobne, absurdalne czy nawet beznadziejne. Wymóg powszechnej woli życia nie był już tak zdecydowany jak w poprzednim okresie, ale większość dramatów i ich bohaterów zajmowały wciąż jeszcze dotyczące wielu ludzi wspólne traumy społeczne i historyczne.²³

Początek lat 70' na Węgrzech to osłabienie dramatu jako gatunku. W życiu kulturalnym panowała tzw. zasada „trzech T” (od pierwszych liter węgierskich słów *tiltás, tűrés, támogatás* określających to co zakazane, tolerowane i popierane przez władzę²⁴), która, pozornie zapewniając względny liberalizm, tak naprawdę pozwalała na dowolną manipulację środowiskami artystycznymi.²⁵ Dramaturdzy w większości zadowalają się tworzeniem łatwo przyswajalnej przez publiczność komercji w konserwatywnej formie. Prawdziwy przełom nastąpi dopiero pod koniec lat 70'²⁶, gdy do

²¹ Kostium historyczny pełnił tu oczywiście także funkcję mówienia w sposób zawoalowany o rzeczywistości, której, ze względu na komunistyczną władzę polityczną, nie można było oceniać wprost. Możliwość tę wykorzystywali w tym okresie w pełni zwłaszcza dramatopisarze węgierscy żyjący na terenie Rumunii, którzy jedynie w taki sposób mogli mówić o sytuacji mniejszości węgierskiej i próbach zachowania tożsamości narodowej. Spośród pisarzy siedmiogrodzkich najwybitniejszym kontynuatorem tradycji László Németha i Gyuli Illyésy był András Sütő; więcej zob. Cs. Gizińska, *op.cit.*, s. 64-65

²² Przykładem może tu być *To jasne, lśniące słońce (Az a szép, fényes nap, 1976)* Magdy Szabó, w którym postaci posługują się współczesnym peszteńskim slangiem.

²³ Zs. Radnóti, *Mellékszereplők kora [In:] Mellékszereplők kora. Magyar drámák a nyolcvanas években*, Budapest 1991, s. 92-93

²⁴ O faktycznych ograniczeniach narzucanych w tym okresie na Węgrzech przez władzę i kategoriach, wedle których dopuszczano poszczególne sztuki na scenę, pisze Erzsébet Bogácsi w książce *Rivalda-zárlat*, Dóvin, Budapest 1991, s. 133, 164

²⁵ Polityka kulturalna tego okresu wiąże się ściśle z nazwiskiem Györgya Aczéla – wiceministra kultury odpowiedzialnego za ideologię.

²⁶ Za szczególnie ważny w dziejach węgierskiego teatru okres uznaje się sezon 1977/78 określany także mianem „teatralnej eksplozji”, gdy pod wpływem nowej polityki kulturalnej, w celu ożywienia skostniałych scen teatrów stołecznych, zaczęto ściągać do nich najlepszych artystów z teatrów prowincji, gdzie panowała zarówno większa swoboda w doborze repertuaru jak i oryginalniejsze pomysły scenicznej interpretacji. Do tworzących w nowym stylu teatrów prowincjonalnych zaliczały się oprócz najsłynniejszego Teatru im. Gergelya Csikyego w Kaposvár również teatry w Szolnok i Kecskemét. Jako reżyserów budapeszteńskiego Teatru Narodowego zaangażowano Gábora Székelyego (wcześniej dyrektora teatru w Szolnok) oraz Gábora Zsámbékiego (uprzednio dyrektora teatru w Kaposvár), a wraz z nimi także część aktorów. Jednakże datujący swój początek na 23 lipca 1979 roku kryzys gospodarczy, w związku z którym nastąpił drastyczny wzrost cen, spowodował niekorzystne zmiany także w życiu teatralnym. Komisja propagandy w ramach przygotowania się na wrogie nastroje społeczne nakazała wykreślić z repertuaru teatrów sztuki, których tematyka mogłaby się przyczynić do wrogich zachowań karmiąc pesymistyczne nastroje. O sztukach, które znalazły się w ten sposób na indeksie oraz najlepszych

głosu dojdzie kolejne pokolenie pisarzy: Géza Bereményi²⁷, Miklós Baldizsár, Mihály Kornis²⁸, Péter Nádas²⁹, György Schwajda, Miklós Vámos i György Spiró. Ich dramaty ukazały się w dwóch kolejnych rocznikach specjalnych antologii *Rivalda (Rampa)*³⁰ – *Fiatalok rivaldája (Rampa młodych)*³¹, jednak za oficjalny debiut pokolenia, stanowiący równocześnie kolejną cezurę w dziejach węgierskiego teatru, uznaje się opublikowanie ich sztuk we wspólnej antologii *Dinamit (Dynamit)* w roku 1982³².

Z nazwiskami tych właśnie dramatopisarzy wiąże się zerwanie z wszechobecną do tej pory skostniałą tradycją teatralną: ich twórczość podkreśla irracjonalizm, fragmentaryczność przedstawionego świata, skupiając się na losie jednostki w narzuconych jej warunkach społecznych i historycznych:

Najbardziej charakterystyczną cechą nowej dramaturgii węgierskiej było pokazanie – poprzez jednostkę – procesu spustoszeń i zniszczeń, oraz dewaluacji wartości dotyczących przede wszystkim relacji międzyludzkich (prywatnych i społecznych).³³

Zsuzsa Radnóti w posłowie do antologii *Dynamit* pisze o trzech pokoleniach dramatopisarzy, jakie możemy wyróżnić na Węgrzech po roku 1945. Do pierwszego z nich należą Gyula Illyés i László Németh. Ich bohaterowie zmagają się z konfliktami etycznymi, historycznymi, społecznymi obiektywnie istniejącego, realnego świata, jednak ich wiara i idee są w zasadzie stabilne. Pisarze ci zdają się wierzyć w możliwość zmiany świata, podstawowe ludzkie wartości, w następstwie czego świat ich dramatów można nazwać dosyć optymistycznym. Bohaterowie Sarkadiego, Mészölya, Örkénya i Csurki także zmagają się z problemem jednostki przeciwstawionej społeczeństwu, jednostki i historii, jednak pisarze ci wiele rzeczy kwestionują: pytają nie tylko o efekt podejmowania działań lecz także o jego sens, a w niektórych sytuacjach nawet o aktualność wiary, idei czy norm etycznych. Bohaterowie ich często wplątują się w sytuacje nierealne, dziwne, groteskowe, paradoksalne. Wraz z

przedstawieniach jakie udało się zrealizować w tym okresie pisze Erzsébet Bogácsi w książce *Rivalda-zárlat*, s. 8-37

²⁷ Géza Bereményi (ur. 1946) – pisarz, autor scenariuszy i reżyser filmowy, jego najbardziej znane dramaty powstały w drugiej połowie lat 70': *Kutyák (Psy, 1975)*, *Léghőmérő (Metr szczęśliwy powietrza, 1979)*, *Halmi vagy a tékozló fia (Halmi albo syn marnotrawny, 1979)*.

²⁸ Mihály Kornis (ur. 1949) – pisarz, dramaturg, nauczyciel, twórca scenicznej groteski; jego najbardziej znane dramaty to *Halleluja (1980)* i *Kőmagyar (Węgierskie błędne koło, 1989)*

²⁹ Péter Nádas (ur. 1942) – jeden z najwybitniejszych pisarzy węgierskich, dziennikarz, eseista, fotoreporter; autor m.in. powieści *Biblia (1967)*, *Koniec pewnej sagi rodzinnej (1977)*, *Księga wspomnień (Emlékiratok könyve, 1986)*, *Równoległe historie (Párhuzamos történetek, 2005)*; ukazanie się jakiegokolwiek publikacji jego autorstwa jest zawsze wielkim wydarzeniem, wyznaczającym niejednokrotnie daty graniczne w historii węgierskiej literatury. W dziejach węgierskiego dramatu za jedną z takich dat uznaje się premierę pierwszej części jego dramatycznej trylogii (*Takarítás, Találkozás, Temetés – Sprzątanie, Spotkanie, Pogrzeb*), która miała miejsce w roku 1980.

³⁰ Antologia najlepszych, wystawionych na scenie dramatów poprzedniego sezonu, ukazująca się na Węgrzech od roku 1969.

³¹ Wydania *Fiatalok rivaldája* ukazały się w grudniu 1978 oraz we wrześniu 1980.

³² W latach 80' sżywna dotąd struktura systemu teatralnego uległa rozluźnieniu, zarówno w teatrach prowincjonalnych jak i stołecznych dał się odczuć powiew nowych trendów. Wiodącą rolę odgrywał tu powstały jesienią 1982 roku Teatr im. Józsefa Katony, uważany po dziś dzień za jeden z najlepszych teatrów węgierskich. Jego zespół tworzyli artyści sceny kameralnej Teatru Narodowego w Budapeszcie.

³³ Cs. Gizińska, *op.cit.*, s. 70-71

tą generacją dramatopisarzy tradycyjna dramaturgia, konflikt, ideały bohaterów i system wartości uznawane dotąd za stałe zostały zachwiane. Pokolenie Nádas, Kornisa i Hajnóczyego jeszcze dobitniej, w sposób bardziej radykalny kontynuuje proces przewartościowywania, pole ruchu ich bohaterów dramatycznych natomiast coraz bardziej skierowane zostaje „do wewnątrz”.³⁴

W drugiej połowie lat 70' i na początku lat 80' dało o sobie znać z pełną siłą „wielkie pokolenie”, jak określili się autoironicznie jego przedstawiciele (...). Spośród jego członków wyłonili się „wściekli młodzi” węgierskiego dramatu. Byli oni radykalnymi buntownikami, którzy ostro starli się ze swymi poprzednikami zarówno odnośnie teorii, jak i sposobu wyrazu. (Pozostali jedynie przy skłonności do groteski). Niemal żadna tradycja nie pozostała dla nich święta; Péter Nádas i Mihály Kornis zasadniczo zmienili funkcję i opis dramatycznej fabuły. Ciągłość tradycyjnego narodowego dramatu „znoszenia swego losu” została przerwana, podobnie jak tradycja dawnego dramatopisarstwa węgierskiego, wedle którego należy „podtrzymywać w ludziach ducha”. Wielu zbuntowało się przeciw kontynuacji przeszłości (Péter Nádas: *Spotkanie*) a bohater pokolenia nie jest już heroiczny – jak u Gyuli Illyésa czy László Németha, nie jest groteskowy – jak u Istvána Örkénya, lecz jest „bohaterem minimalnym”, a więc takiego rodzaju zredukowaną osobowością, która nie znajduje się w centrum wydarzeń, któremu już ledwo-ledwo przysługuje miano używanego w dawnym znaczeniu „bohatera dramatycznego”.³⁵

Nastrój dramatów tego pokolenia określa się często ogólnym mianem „złego samopoczucia”. Bohaterów nie dręczą już wielkie idee ani zagadnienia moralne, zmagają się raczej z uciążliwością codziennego życia, stopniowym upadkiem wartości, degradacją międzyludzkich więzi. O charakterystycznych cechach dramaturgii węgierskiej początku lat 80' József Vinkó pisze:

Jak moglibyśmy w sposób powszechnie zrozumiały opisać ten miękki-bezkształtny stan, który wielu ochrzciło po prostu mianem „złego samopoczucia”? Przecież powszechnie niemal panującym odczuciem tego pokolenia stała się niepewność. Czuję się ono puste i wykorzystane; idee uważane za trwałe zdradzają, przyjmowane z entuzjazmem systemy moralne ulegają spaceniu, prawdziwe wartości mieszają się z tymi głoszonymi z góry.³⁶

Bohaterowie dramatów tego pokolenia, poszukując własnej tożsamości, zwracają się znów ku historii. Zmaganie się z własną historyczną przeszłością pozostaje więc nadal jednym z najważniejszych problemów węgierskiej dramaturgii.

(...) dramaty te są (...) wyrazem ogólnego stanu ducha młodego pokolenia szukającego swojego miejsca w skomplikowanym świecie dorosłych. Jednak aby mogli znaleźć to miejsce, muszą wiedzieć kim są. Cele wszystkich ich poczynań dotyczą zawsze tego samego zamiaru – zdefiniowania własnej tożsamości, odpowiedzenia na pytania skąd przyszli, dokąd zmierzają. W poszukiwaniu odpowiedzi na te pytania nieuchronnie przyjdzie im zetknąć się z przeszłością historycznie nieodległą, dotyczącą czasów ich ojców.³⁷

³⁴ Zs. Radnóti, *Utószó* [In:] *Dinamit. Drámaantológia*, Magvető, Budapest 1983 s. 416-417; Csilla Gizińska porównując dramaturgię węgierską lat 60' i 70' zauważa, że podczas gdy bohaterami dramatów lat 60' są głównie inteligenci, którzy przeżywszy kataklizmy II wojny światowej i roku 1956, znajdując się w kryzysie moralnym, wykonują szereg pozornych czynności bądź zmierzają prosto do samozagłady, bohaterowie dramatów nowego pokolenia wielkie przełomy historyczne XX wieku znają jedynie z książek lub ewentualnie przeżyli je we wczesnym dzieciństwie: „Nie jest to już antybohater, który cierpi z powodu <<choroby woli>> nie umiając stawiać sobie i realizować celów. Nie jest outsiderem, który swoją bierną postawą buntuje się przeciw zastanemu światu (...). Zamiast bierności jest pełen ambicji, swobodnie, bez kompleksów chce stawić czoło sprzecznościom społecznym, chce wykorzystać swoje zdolności. Każda taka próba kończy się jednak fiaskiem, bohater jest z każdej strony otoczony zubożeniem, egoizmem, pustymi frazami oraz kłamstwem.” W ten sposób popada coraz bardziej w stan świadomej bezczynności, przechodząc z „ogólnego stanu braku działania do stanu niemożności działania. To właśnie ta powszechna „niemożność działania” stanie się najbardziej charakterystycznym rysem dramaturgii węgierskiej lat 70', w której dominuje pełna rezygnacji, bierna postawa. Zob. Cs. Gizińska, *op.cit.*, s. 72-75

³⁵ Zs. Radnóti, *Mellékszereplők...*, s. 93-94

³⁶ J. Vinkó, *Hiánydramaturgia* [In:] *Hiánydramaturgia*, Budapest 1982, s. 120

³⁷ Cs. Gizińska, *op.cit.*, s. 76

Równocześnie historia, w której próbują odnaleźć odpowiedź, jedyna podstawa na której mogą zbudować własną tożsamość, jest nieodmiennie pułapką. Zyskać można jedynie świadomość własnej sytuacji – wydostać się z niej niepodobna. Stąd odrzucenie przez bohaterów roli dorosłego: głównym tematem dramatów tego okresu jest dzieciństwo. Stanowi ono metaforę niewinności, psychicznej ostoji dającej możliwość istnienia we własnym surrealistycznym świecie „poza historią” skąd śledzi się wprawdzie „grzechy ojców”³⁸ nie ponosi się jednak za nie moralnej odpowiedzialności, a przyjęcie obronnej postawy wiecznego dziecka zwalnia z konieczności działania. Jak pisze Zsuzsa Radnóti:

Główni bohaterowie dramatów powstałych jako manifest pokoleniowy na przełomie lat 70’ i 80’ to w większości młodzi ludzie a nie dorośli mężczyźni, ci, którzy nie mają możliwości kierowania własnym losem, którzy – słowami Mihály Kornisa – „nie są współuczestnikami lecz [jedynie] cierpiącymi z powodu zdarzeń”. Nie są oni dorosłymi, którzy mogą wybierać i decydować, lecz młodymi, za których decydują inni. W dramatach tych symbolicznie utrwalona została sytuacja wieku dojrzewania, legitymizowane zostało „wieczne dorastanie” i w ten sposób znalazło w nich swe odbicie powszechne uczucie: uczucie małego, który na wczesnym etapie rozwoju „zdziałał”, nie potrafił się rozwinąć, kogoś, kto nigdy nie trafił w pobliże czynów mających wpływ na zwroty losu, kto z tego właśnie powodu pozostał na zawsze na uboczu i nie potrafi się wyrwać z pasywnej sytuacji przegranego. (...) Jedyną przewagą tego stanu to fakt, że kto jest więźniem takiej sytuacji ten pozostaje czysty i niewinny i może oddalić od siebie wszelką odpowiedzialność. W ten sposób zrozumiwały staję się ten szczególny fakt, że pośród bohaterów dramatycznych manifestujących powszechne samopoczucie pokolenia nie znajdziemy niemal w ogóle osobowości walczących, takich, które byłyby dla siebie równocześnie oskarżycielami i obrońcami. Dla porównania bohaterowie dramatów ich poprzedników byli w przeważającej mierze mężczyznami „w głównej roli”, którzy częstokroć grzeszyli bądź przegrywali (...), mierzyli się z konsekwencjami bądź uciekali w iluzje, lecz przydzielony im dramatyczny los zawsze znosili na sposób aktywny, w sytuacji zdolnego do działania dorosłego podejmowali się tego, co sami czynili.³⁹

Postaci węgierskiego dramatu są więc nieodmiennie „uwikłane w historię”, sam dramat natomiast można częstokroć uznać za rodzaj dialogu z nią prowadzonego. Bohaterowie aktywni próbują z nią walczyć, przeciwstawiać się jej bądź ją współtworzyć, pasywni – znosić narzucony przez nią los lub też stosować wobec niej bierny opór. Niezależnie jednak od tego czy wybierają działanie czy też bezczynność, historia jawi się w węgierskim dramacie równocześnie jako siła sprawcza jak i źródło – dramatu, teatru, tragedii. Mamy więc do czynienia z historią bezpośrednio – jako tematem dramatu, którego fabuła osnuta jest wokół jakichś historycznych wydarzeń, lub też pośrednio – gdy na losach bohaterów współczesnych waży zdarzenie z historycznej przeszłości.

Od czasów groteski Istvána Örkénya – która, w stosunku do uniwersalizujących ludzkie doświadczenie trendów światowych, również wykazuje silne cechy narodowe – za najoryginalniejszych węgierskich dramatopisarzy uznaje się powszechnie Pétera Nádasza i Mihály Kornisa. Autorzy ci zdecydowanie odchodzą od utrwalonego na scenach węgierskich realizmu sięgając po rytuał i absurd. Równocześnie, niezależnie od radykalnego zerwania z tradycyjną konwencją, także absurd i rytuał użyte zostają jako środki sceniczne służące do mówienia o historii, o niemożności wydostania się z narzuconych przez nią ram. W rytualnej trylogii Nádasza żyjący

³⁸ Dziedziczenie grzechu z ojca na syna to motyw powracający niezwykle często w literaturze węgierskiej lat 70’ i 80’. Pojawia się on w utworach Pétera Nádasza – zarówno w dramatycznej trylogii *Takarítás, Találkozás, Temetés* jak i w powieści *Koniec pewnej sagi rodzinnej*, w dramacie *Halmi albo syn marnotrawny* Gézy Bereményiego, w *Halleluja* Mihály Kornisa. Niemożność porozumienia się z reprezentującym Władzę oraz Historię ojcem powraca w dramatach Gábora Czákó, Miklósa Vámosa, Györgya Schwajdy.

³⁹ Zs. Radnóti, *Mellékszereplők...*, s. 94-95

współcześnie bohater pokutuje za zbrodnie ojca popełnione w czasach stalinowskich represji (*Spotkanie*). U Kornisa – mimo pozornego oderwania od realizmu – cały absurd sytuacyjny osadzony jest niezwykle silnie w węgierskiej rzeczywistości. Także więc w ich sztukach – mimo odejścia od realistycznej tradycji węgierskiego dramatu – na plan pierwszy wysuwa się problem błędnego koła historii, dziedziczenia grzechów przodków, niemożność przekroczenia ram historii by ustanowić własną tożsamość, niemożność wyswobodzenia się z zastanej sytuacji:

(...) możemy stwierdzić, iż najbardziej radykalnymi nowatorami dramaturgii węgierskiej okazali się Péter Nádas i Mihály Komis. Dzięki nim zwyciężył ostatecznie model dramaturgii antynaturalistycznej oraz antyrealistycznej, dramaturgii syntezy, dramaturgii symbolu, ukazującej jak świat toczy się od bezsensu do przepaści, jak dusi się w kleszczach historii. Ich swoboda w traktowaniu formy dramatycznej wydaje się potwierdzać jedno z podstawowych twierdzeń postmodernizmu, że dzieło jest zarazem dyskursem o dziele.⁴⁰

Równocześnie, pomimo dążeń do odnowy dramatu jako gatunku, teatr węgierski pozostawał – w stosunku chociażby do alternatywnych, nowatorskich rozwiązań występujących w teatrze polskim tego okresu – niezwykle konserwatywny. Najbardziej charakterystyczne, wyróżniające teatr węgierski i mające olbrzymi wpływ na kształt węgierskiego dramatu zjawiska to brak awangardy⁴¹, przywiązanie publiczności do tradycji realistycznej, pozostały w spadku po wieku XIX kult aktora jako gwiazdy oraz zdecydowany priorytet tekstu pisanego sztuki wobec jego inscenizacji.⁴² Prymat tekstu literackiego w przypadku przedstawień teatralnych zdecydował także o dużo słabszym akcentowaniu wizualnej, plastycznej strony inscenizacji. Charakterystyczny i w konsekwencji logicznie uzasadniony jest więc fakt, że odnowy skostniałej tradycji teatralnej próbowano dokonać przede wszystkim poprzez nowe teksty dramatyczne, w dużo mniejszym stopniu natomiast na drodze nowatorskich inscenizacji tekstów klasycznych – do czego przywykliśmy w teatrze polskim.⁴³

Podsumowując, w dramacie węgierskim XX wieku wyróżnić możemy dwa główne nurty: oparte przeważnie na tradycjach komedii francuskiej „lżejsze” sztuki obyczajowe oraz – tworzone w rozmaitych konwencjach – dramaty historyczne. Z tradycji tej czerpie teatr węgierski po dziś dzień, przy czym specyficzne podejście do historii, jej wszechobecność w dramatach na tak dużą skalę zdaje

⁴⁰ Cs. Gizińska, *op.cit.*, s. 102

⁴¹ Zjawisko teatru alternatywnego istniało na Węgrzech w stopniu marginalnym. Do najoryginalniejszych przedsięwzięć (utrzymujących się jednak w nurcie profesjonalnych teatrów oficjalnych) zaliczyć można działający od lat 60' teatr Thália, gdzie odbyła się w roku 1967 węgierska prapremiera *Czekając na Godota* Becketta oraz, silnie związany ze środowiskiem twórców filmowych, eksperymentalny Teatr 25. Z teatrów amatorskich wymienić można Universitas, którego zespół podzielił się pod koniec lat 60' na Teatr Domowy i Studio Orfeo, z którego z kolei powstało najbardziej znane spośród wymienionych Studio K. Należy podkreślić, że, w stosunku do sytuacji w Polsce tego okresu, na Węgrzech – niezależnie od dużo mniejszej popularności alternatywnych przedsięwzięć teatralnych, do których publiczność z braku awangardy nie była przyzwyczajona – polityka kulturalna była dużo mniej liberalna.

⁴² Na Węgrzech w XX wieku nadal niezwykle silna była tradycja uczęszczania nie tyle na przedstawienie, ile „na aktora”, co niewątpliwie znajdowało odbicie w konstrukcji tekstu dramatycznego. Kolejnym znamienym zjawiskiem jest fakt, że z konkretnymi teatrami bardziej związani byli dramatopisarze niż reżyserzy spektakli. Więcej na temat węgierskiej tradycji teatralnej zob. Cs. Gizińska, *op.cit.* s. 104-136

⁴³ Tu jednak, próbujący dokonać rewolucji poprzez tekst teatr węgierski napotkał na swej drodze przeszkodę, wynikającą z codziennej praktyki teatralnej. Zsuzsa Radnóti w posłowie do antologii *Dynamit* pisze: „Teatr węgierski jest tradycyjny w ten charakterystyczny sposób, że – z nielicznymi wyjątkami – za najważniejszy sposób wyrazu uznawał mowę, słowo pisane. Tym sposobem aktorzy nie mogli rozwinąć odpowiednich technik wyrazu poprzez ciało, czego wymagałyby te sztuki.” Zob. Zs. Radnóti, *Utószó* [In:] *Dynamit*, s. 427

się być najbardziej charakterystyczną jego cechą. Obierane na dramatycznych bohaterów postaci historyczne obrazowano na rozmaite sposoby – od patetycznej wzniosłości po skrajną ironię czy wręcz szyderstwo, wciąż jednak były – i są one obecne na scenach węgierskich teatrów. Kolejne generacje dramatopisarzy starały się zerwać z tradycjami swoich poprzedników, nie rezygnowały jednak z historii jako tematu. Powracały więc na deski teatrów wydarzenia z zamierzchłej i mniej odległej przeszłości Węgier (bądź szerzej – Europy) przedstawiane częstokroć jako parable czasów współczesnych. Pisząc o roli historii w dramaturgii węgierskiej lat 1975-1989 Csilla Gizińska zauważa:

(...) młoda generacja uporczywie starała się zerwać z tradycjami również w tej dziedzinie – z moralizatorstwem dramatów Németha i Illyésa, z parabolistycznym ujęciem współczesnych zagadnień na sposób Páskándiego i Hernádiego, z absurdem Eörsiego czy Görgey’ego oraz z pozbawionymi iluzji dramatami historycznymi Magdy Szabó. Ich celem było wykreowanie własnego autentycznego poglądu na historię – na wydarzenia historyczne spoglądają przez pryzmat ironii, za jej pomocą chcą dotrzeć do prawdy (często przemilczanej), nawet jeśliby przeprowadzana przez nich analiza miała być bolesna czy też w pewnym sensie profanująca. Już nie wystarczają im gotowe schematy, pragną przewartościowania całej przeszłości historycznej, dokonania samooceny całego narodu. W celu łagodzenia bolesności prawdy łączą ironię z historią i w ten sposób tworzą nową formę dramatu historycznego – „ironiczną sztukę historyczną”. Dzięki nowemu sposobowi ujęcia tematyki historycznej dramatopisarze poczuli się swobodniej „w historii” niż we współczesności. Świadectwem tego są „komitragedie” Miklósa Boldizsára: *A hős avagy Zrínyi Péter horvát bán szomorú halálának története (Bohater czyli historia smętnej śmierci bana chorwackiego Pétera Zrínyiego)*, *Ezredforduló (Przełom tysiąclecia)*, tragikomedia Pétera Kolina: *Heródes*, Pétera Szentmihályi Szabó: *Mártinovics, Brigádelterítés (Urowadzenie brygady)*, sztuka Miklósa Vámosa *Háromszoros vivát! (Trzy razy wiwat!)* z podtytułem „kronika niesamowita”. W dramatach tych historia jawi się jako ciąg banalnych oraz śmiesznych wydarzeń, również bohaterowie historyczni są pozbawieni patosu i wielkości, na scenie aż się roi od tchórzów i intrygantów, postaci bez charakteru, ograniczonych.⁴⁴

Dramaturgia Györgya Spiró zdaje się idealnie wpisywać w ten nurt. Urodzony w roku 1946 pisarz⁴⁵ – syn aktorki – wszedł w środowisko teatralne bardzo wcześnie. Mimo że jest autorem także poezji i prozy, jego celem od samego początku było tworzenie dramatów. Jego debiut literacki ukazał się w roku 1972 w antologii wierszy *Ne mondj le semmiről (Nie rezygnuj z niczego)*. Dwa lata później publikuje cieszącą się dużym uznaniem wśród krytyków powieść *Kerengő (Krużganek, 1974)*, a w roku 1977 r. tomik wierszy o znamienym tytule: *Historia (História)*, który zawierał w sobie także dramat *Obrońcy Kőszeg*. Prawdziwy sukces przychodzi w roku 1981 wraz z wydaniem powieści *Iksowie* i późniejszą premierą teatralną narodzonego z niej dramatu – *Szalbierza*. W roku 1982 wydaje pierwszy zbiór dramatów – *A békecsászár (Cesarz pokoju)*. Sztuki te stanowią w zasadzie wariacje na rozmaite tematy historyczne od wojen punickich po obronę węgierskiego pogranicza w czasach najazdów tureckich. Autor tworzy także dramaty o tematyce współczesnej, jednak zdecydowany przełom w twórczości dramatycznej Spiró następuje wraz ze sztuką *Csirkefej (Kurzy łeb)*, której premiera w roku 1986 stanowi jedną z dat granicznych w historii węgierskiego teatru. Osadzona silnie w realiach koszmarnego podwórka na peryferiach Budapesztu tragedia stawia autora w jednym rzędzie z prekursorami teatru brutalistów. Pozycja Spiró jako wziętego dramatopisarza zostaje

⁴⁴ Zob. Cs. Gizińska, *op.cit.*, s. 89-90

⁴⁵ Notka biograficzna w aneksie.

utwierdzona – sztuki wydane w zbiorach *Mohózat*⁴⁶ (1997) i *Honderű* (*Duma narodu*, 2002) odnoszą sukces na deskach teatrów w całych Węgrzech. W dramatach tych autor zmienia styl, rezygnując z wielkich historycznych widowisk pisanych na gigantyczną obsadę na rzecz sztuk kameralnych, w których akcję osadzoną współcześnie odgrywa kilka – góra kilkanaście osób. Sztuki te, dzięki którym Spiró jest dziś jednym z najpopularniejszych dramaturgów węgierskich, mówią o czasach współczesnych, osadzone są jednak niezwykle silnie w przeszłości. Ich fabuła niesie uniwersalne przesłanie, jednak miejscem odniesienia pozostaje Budapeszt i specyficzna sytuacja jego mieszkańców, którzy znaleźli się – pod różnymi względami – na peryferiach historii. Dlaczego obiera taki właśnie temat – jaka wizja przeszłości, teraźniejszości a także przyszłości wyłania się z jego sztuk teatralnych – i dlaczego wybiera formę dramatyczną: o tym w kolejnych rozdziałach.

⁴⁶ Tytuł to nieprzetłumaczalna gra słów, zbitka wyrazów *ma – dziś i bohózat* – błazenada, farsa.

CZEŚĆ DRUGA:
DRAMATY HISTORYCZNE

Dramaty historyczne

Pierwszy okres w twórczości dramaturgicznej Spiró stanowią dramaty historyczne. Sztuki te, napisane w latach 60' i 70', zebrane zostały w wydanym w roku 1982 tomie *Cesarz pokoju*⁴⁷, w którym pojawiają się w kolejności w jakiej powstawały⁴⁸, przedstawiam je jednak według własnego podziału, w układzie, który pozwala na najbardziej przejrzyste zaprezentowanie ich wzajemnych zależności, „miejsce wspólnych”, stanowiących kwintesencję zarówno filozofii jak i techniki pisarskiej autora. W mojej analizie wykorzystuję także dramat *Małgorzata od zajęcy (Nyulak Margitja)*, który jako pierwsza ze sztuk Spiró doczekał się inscenizacji scenicznej, pomijam natomiast teksty *Zagłada Jerozolimy (Jeruzsálem pusztulása)* i *Czillei i ludzie Hunyadich (Czillei és Hunyadiak)*, które nie są oryginalnymi dramatami Spiró, lecz przerobionymi przez niego tekstami klasyków węgierskiego dramatu – Józsefa Katony i Mihálya Vörösmárthyego. Do dramatów historycznych zaliczam także napisaną w latach 90' *Dynastię Árpádów (Árpádház)*.

Historia w ujęciu Spiró pozbawiona jest transcendencji, jest to świat bez Boga. Ukazana zostaje jako wielki mechanizm, jednak autor odwraca znaki: koło fortuny pojawia się u niego jako diabelski młyn, co sprowadza każdą akcję do absurdu, ponieważ zmiana oparta jest tu na samej zmianie prowadzącej jedynie do tego, by wszystko zostało takie samo. Poszatkwany na kawałki świat zastygł więc tak naprawdę w bezruchu, choć kolejni jego władcy zmieniają się bezustannie, a tłum bohaterów nudzi się zwykle niemiłosiernie, tkwiąc w samym środku krwawej jatki. W każdej ze sztuk sytuacja końcowa będzie identyczna jak wyjściowa – tak jakby wydarzenia rozegrane pomiędzy sceną pierwszą a ostatnią nie miały najmniejszego nawet wpływu na sposób postępowania kolejnych postaci. Miejsce martwych bohaterów zajmą żywi, którzy będą zachowywali się identycznie w identycznych sytuacjach, a w swoim czasie także i oni poniosą ostateczną porażkę. Historia ukazana zostaje więc jako seria katastrof, odwieczna pułapka, z której nie sposób się wydostać.

Czas akcji rozciągnięty zostaje częstokroć na całe dekady, przestrzeń jest raczej rozległa, obsada wręcz gigantyczna, obejmująca nawet kilkadziesiąt osób. Postaci, którym nadano znane z historii wielkie nazwiska, nie są indywidualnościami, lecz pokazane zostają jako alegorie, będące personifikacją wszelkiego rodzaju nadużyć i słabości. Pozorny monumentalizm podkreśla jedynie małość bohaterów, bezmiar ich podłości i zepsucia, przy czym cechuje ich niezwykła samoświadomość i umiejętność wyrażenia siebie. Tym samym pojawia się nowa kategoria wielkości: jest to wielkość z mądrości, ze świadomości, wielkość mimo wszystko; jest to wielkość w zrozumieniu ograniczeń świata, w którym heroizm jest głupotą, zwykle przetrwanie wydaje się być dziełem nadludzkim, a realistyczne jest właśnie zrozumienie sytuacji.

⁴⁷ *A békecsászár*, Magvető, Budapest 1982

⁴⁸ *Hannibal* (czerwiec 1968 – luty 1969), *Menyhárt Balassi* (1963 – 1970), *Król Karo* (1975), *Obrońcy Kőszeg* (1974 – 1975), *Cesarz pokoju* (1963 – 1981)

Spiró wykorzystuje dobrze znaną konwencję paraboli historycznej, jednak świadomie próbuje odejść od realizmu. W jego dramatach historycznych cały świat jest teatrem, a sam teatr z kolei posiada na wyłączność moc zbawienia świata. Teatrum mundi pojawia się więc zarówno jako temat jak i chwyt formalny.

2. *Hannibal i Obrońcy Kószeg*

2.1. O historii niekonwencjonalnie

OTTMÁR: Historycy notują twe czyny, panie.
ISTVÁN: Oni kłamią nawet wtedy, kiedy się ich o to specjalnie nie prosi, mają to we krwi.
György Spiró, *Dynastia Árpádów*, akt II scena 14

Jednym z najbardziej charakterystycznych chwytów stosowanych przez Spiró jest wykorzystanie autentycznych, znanych nam z historii powszechnej wydarzeń jako punktu wyjścia dla dramatycznej akcji. Obierając sobie jakąś odpowiednio oddaloną – a więc dostatecznie już w powszechnej świadomości „zasiedziałą” i obrosłą zakurzonymi stereotypami – epokę (na przykład całkowicie dziś dla nas mityczny okres wojen punickich lub też czasy najazdów tureckich na ziemie węgierskie) rozgrywa następnie wydarzenia dramatu w odmienny niż znany nam z podręczników historii sposób. Bohaterowie pozostają ci sami – legendarni dowódcy i władcy, jednak Spiró odbiera im całą mityczną, romantyczną wielkość: w jego alternatywnej wersji historii nie ma śladu po męźnych czynach, bohaterskiej walce czy poświęceniu. Człowiek jest tylko człowiekiem – nawet jeśli przypadkiem jest też wodzem czy królem, a bycie człowiekiem oznacza w tym przypadku u Spiró kierowanie się wyłącznie najprostszymi, dającymi szansę przetrwania instynktami. Najciekawsze jest to, że udaje mu się w ten sposób zburzyć całkowicie porządek, wedle którego zwykliśmy przyjmować spisane wydarzenia historyczne, zachwiać nie tyle pewnością, z jaką uznajemy świadectwa historyczne za niepodważalne fakty, co naszym konwencjonalnym na ogół sposobem postrzegania postaci historycznych.⁴⁹ Sam autor bawi się tą konwencją, a jego ironiczna, momentami wręcz groteskowa wizja przybiera różnorodne formy, w oryginalny sposób łącząc w sobie charakterystyczne elementy burleski, moralitetu, jarmarcznej komedii i poematu filozoficznego.

Akcja *Hannibala* toczy się w latach 207-202 p.n.e., podczas drugiej wojny punickiej. Przedstawia zmagania Hannibala i Scypiona Afrykańskiego, którzy w dramacie Spiró robią tak naprawdę wszystko by uniknąć ostatecznej walki, świetnie zdają sobie bowiem sprawę, że zwycięstwo przypieczętowałoby ich zgubę w równym stopniu co klęska: jeśli Hannibal pokonałby Rzym, utraci Kartaginę, bo uznają tam, że jest zbyt silny, Scypion z kolei potrzebny jest Rzymowi jedynie dopóty, dopóki Kartagina stanowi zagrożenie, gdy ją pokona, pozbędą się także i jego. Obaj wodzowie starają się więc za wszelką cenę utrzymać sytuację nierozstrzygniętą – na tym polega ich prawdziwa walka o życie. To właśnie stanowi nieubłaganą logikę dramatu, według której kto raz wejdzie na ścieżkę

⁴⁹ Współcześnie, w dobie „dyskursów końca historii”, pojmowanej konwencjonalnie historii akademickiej przeciwstawiony zostaje szereg narracji niekonwencjonalnych. Charakteryzuje je świadomy subiektywizm i empatia, zaburzenie związku przyczynowo-skutkowego, fragmentaryczność, myślenie metaforyczne, wartościowanie etyczne i estetyczne w miejsce suchej epistemologii, eksperymenty z różnymi stylami w miejsce stylu realistycznego, przede wszystkim jednak próba „oddania przeszłości sprawiedliwości” – udzielenie głosu tym, których go pozbawiono (kobietom, dzieciom, „zwykłym ludziom”, wszelkiego rodzaju mniejszościom etc.). Zob. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 78

podbojów, ten wpada w pułapkę: jedyną szansą przetrwania staje się dla niego wynajdowanie coraz to nowych możliwości walki.⁵⁰

Obydwa wodzowie ponoszą oczywiście klęskę: gdy pozbawionemu już wojska Hannibalowi udaje się wreszcie dotrzeć do Kartaginy zastaje na w jej miejscu pole pszenicy, Scypiona natomiast oskarżają o defraudację pieniędzy i sabotowanie działań wojennych. O ich losie nie decyduje jednak przemożne fatum, czy wszechmocni bogowie, a jedynie drobne podłości małych duchem ludzi, którzy kierują się wyłącznie własnym interesem. Czy też raczej z tego właśnie zbudowane jest to, co sami wodzowie nazywają swoim przeznaczeniem, przeznaczenie to jednak nie pozostaje niczym więcej niż zbiorem przeróżnych – nie zawsze widocznych, jednak wyłącznie ludzkich – słabości.⁵¹

Podobnie zależna od chwilowych interesów rozmaitych stronnictw politycznych i zwykłego samolubstwa własnych podwładnych jest para dowódców z dramatu *Obrońcy Kószeg*. Tu także Spiró obiera sobie za temat losy autentycznej postaci historycznej – węgierskiego bohatera narodowego Miklósa Jurisicsa⁵² – jest to jednak jedynie punkt wyjścia dla pisarskiej fantazji, która nakazuje mu rozegrać wydarzenia w odmienny od historycznych faktów sposób. Na terenie od lat znajdującym się pod panowaniem tureckim najeźdźcy żyją sobie spokojnie razem z Węgrami, jednak przywódca Turków Achmed otrzymuje rozkaz by zburzyć twierdzę Kószeg i ruszyć na Wiedeń. Ponieważ z dowodzącym twierdzą Jurisicsem łączą go od dziecka więzy przyjaźni, umawiają się, że obrońcy zamku opuszczą go w pokoju. Okazuje się jednak, że mieszkańcy Kószeg ani myślą uciekać – przywykli już do „swoich Turków”, do zapewniających im codzienny byt drobnych interesów, nie wierzą w planowany atak, ostatecznie zaczynają szykować się jednak do wojny w obronie własnych dóbr. Gdy Achmed dla zyskania czasu maami wszelkimi sposobami swój sztab, Jurisics dochodzi do wniosku, że cokolwiek zrobi i tak zaprzepaścił już to, co zostało mu powierzone, a obrońcy zamku w dążeniu do zaspokojenia własnych interesów wprowadzają w miejsce jego rządów całkowitą anarchię.

⁵⁰ E. Berkes, *Spiró György* [In:] *Hiánydramaturgia*, red. J. Vinkó, Budapeszt 1982, s. 89. Motyw wojny prowadzonej w zasadzie jedynie dla uzasadnienia własnej pozycji w świecie nasuwa szereg skojarzeń. W swych rozważaniach nad historią cesarstwa rzymskiego Monteskiusz stwierdził, że imperium stworzone przez wojnę musi prowadzić wojny by przetrwać. Zygmunt Bauman wysuwa podobny wniosek biorąc za przykład „nowego imperium” Stany Zjednoczone i ich interwencje w rejonie Bliskiego Wschodu: „kryteria zwycięstwa są niepokojąco mgliste w czasach, gdy wojny stanowią kontynuację nie tyle polityki, ile właśnie jej braku, i gdy prowadzi się je przede wszystkim dlatego, że można to czynić bezkarnie (...). (...) <<imperium>> trwa tylko dlatego, że wciąż przypomina całemu światu o swojej imperialnej obecności.” Zob. Z. Bauman, *Europa niedokończona przygoda*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – 2007, s. 85-86. „Wygrana wojna, szczególnie zaś wojna wygrana ostatecznie i nieodwołalnie, zgodnie z tym, co ogłosił Francis Fukuyama, okazała się niebezpieczeństwem bardziej ponurym i toksycznym od wszelkich zagrożeń związanych z prowadzeniem bitwy i jej niepewnym, wciąż ważącym się losem. Sprawdzonym lekarstwem na utrapienia zwycięzców miała się więc okazać następna wojna...” Ibidem, s. 111

⁵¹ E. Berkes, *op.cit.*, s. 89

⁵² Miklós Jurisics (1490-1544) – pochodził ze znaczącej chorwackiej rodziny, Ferdynand I wielokrotnie powierzał mu polityczne poselstwa m.in. do Konstantynopola; gdy sułtan Sulejman prowadził w 1532 r. swą dwustutysięczną armię na Wiedeń, 5 sierpnia wielki wódz Ibrahim zaatakował Kószeg; pełniący wówczas funkcję kapitana twierdzy Jurisics zdecydował, że będzie bronić zamku do końca. Mimo niewielkiej ilości ludzi i amunicji bohatersko odpierał tureckie ataki, odpowiadając odmownie na wezwania Ibrahima by się poddał. Turcy ostatecznie zrezygnowali ze szturmów i odeszli, 31 sierpnia Kószeg był wolny. Król, w zamian za oddane zasługi, nadał Jurisicsowi tytuł barona, później otrzymał we władanie także uratowany przez siebie Kószeg.

Ostatecznie Jurisics sam jeden uderza na Turków i oczywiście ginie, a Achmed, gdy podwładni na dowód zwycięstwa przynoszą mu tryumfalnie głowę Jurisicsa, wiesz się, wiedząc, że i jego los był od początku przypieczętowany, bo sułtan już dawno wyznaczył na jego miejsce zastępcę.

W ten sposób autor, bawiąc się skostniałym, okrzepłym w konwencjonalnych lekcjach historii powszechnej, scenariuszem wprowadza na scenę pierwszy z problemów, z jakimi mamy do czynienia oceniając zamierzchłe wydarzenia z perspektywy czasów współczesnych: zapośredniczenie relacji i związane z nim manipulacje. Oczywiście jest, że w przypadku fikcji literackiej, jaką niewątpliwie jest każdy dramat, nie może być mowy o „fetyzacji faktu” czy źródła historycznego po prostu dlatego, że nie podlega ona ocenie ze względu na wierność jakimkolwiek realiom. Równocześnie jednak znamienne jest, że Spiró czerpiąc fabułę z konkretnych historycznych wydarzeń: obrony twierdzy Kószeg i przebiegu wojen punickich, przedstawia w obydwu przypadkach z wyjątkowo gorzką ironią motyw „pisanie historii”. Jedyną pozytywną postać z *Obrońców Kószeg* to Student, starający się za wszelką cenę utrwalić na pergaminie przebieg wydarzeń. Początkowo każdy dyktuje mu własne „chwalebne” czyny, później uznają, że każde pisemne świadectwo jest zbyt niebezpieczne, więc wrywają mu język, ucinają ręce, a dla pewności także i stopy.⁵³ Charakterystyczna jest świadomość mocy zapisu historycznego jako dowodu, potwierdzającego wręcz czyjąś tożsamość i związane z nim możliwości wyboru nowych ról po każdym „historycznym przetasowaniu”:

RZEMIEŚLNIK: Po zwycięstwie każde pismo jest ważne.

(...)

MIESZCZANIN: Jasne. Rozdzielmy z wyprzedzeniem godności pomiędzy siebie. Spiszmy to najlepiej, żeby nie było dyskusji. Zostańmy wszyscy kapitanami. Ja chcę być kapitanem zaopatrzenia.

(...)

MIESZCZANIN: Jak to dobrze, że niczego nie spisałyśmy, nie ma przeciwko nam żadnych dowodów.⁵⁴

W *Hannibalu* Scypion po bitwie, w której – według akcji dramatu – wojska Hannibala w ogóle nie brały udziału, nakazuje Polybiosowi, by opisał ten dzień jako wielkie zwycięstwo nad tym ostatnim:

Jako że odnieśliśmy zwycięstwo, popadnijmy w zwycięski szał. Polybiosie, o dniu dzisiejszym napiszesz, że zwyciężyliśmy w wielkiej, okrutnej bitwie, w której przeciw nam stanął nie tylko Syphax, ale i Hannibal – i tak nikt nie będzie mógł tego sprawdzić. Pobiliśmy Hannibala, to będzie nas godne. Hannibal w nocy przed bitwą przyszedł i błagał o litość, lecz się nie ugieliśmy. Taki jest właśnie rzymski charakter.⁵⁵

Pod tym względem tragedie historyczne Spiró stanowią w zasadzie idealny przykład ilustrujący na sposób literacki problematykę istnienia jednej, obiektywnej „prawdy historycznej”. Truizmem byłoby w tym miejscu stwierdzenie, że historię zawsze piszą zwycięzcy – nie o tego typu uproszczenia tutaj chodzi. Kierując się natomiast współczesnymi koncepcjami narracji historycznej – a sztuki teatralne możemy przecież uznać także za jedną z niekonwencjonalnych historycznych

⁵³ Ta krwawa, skoncentrowana wokół motywu kronikarza - świadka męczennika, scena przywodzi na myśl *Tytusa Andronikusa* Szekspira, w którym oprawcy podobnie potraktowali nieszczęsną Lavinie, by nie mogła dać świadectwa o dokonanych na niej gwałcie. O wykorzystywaniu przez Spiró motywów i schematów szekspirowskich tragedii będzie mowa w kolejnych rozdziałach.

⁵⁴ Gy. Spiró, *Obrońcy Kószeg (Kószegők)*, [In:] *Békecsászár*, Magvető Könyvkiadó, Budapest – 1982, s. 417-418; wszystkie cytaty z dramatów oraz innych źródeł węgierskojęzycznych podaję w przekładzie własnym.

⁵⁵ Gy. Spiró, *Hannibal (Hannibál)* [In:] *Békecsászár*, s. 145

narracji – warto zadać pytanie dlaczego autor podkreśla właśnie możliwość fałszerstw w historycznym zapisie, dlaczego zaprzecza monumentalnej wielkości uznanych bohaterów.

Leszek Kołakowski w eseju poświęconym *Jesieni Średniowiecza* Huizingi stwierdza, że pisarz zawsze działa pod presją własnego czasu, a pytania, które stawia historii, rodzą się z bodźców dostarczonych przez współczesne mu wydarzenia i konflikty.⁵⁶ Spiró patrząc z dzisiejszej perspektywy pokazuje, w jaką pułapkę wpędza nas historia, jego sztuki są dramata egzystencjalnymi. Ewa Domańska, adaptując teorię Haydena White'a⁵⁷, pisze o „prawdzie egzystencjalnej” (pojmowanej jako sposób przedstawiania, rozumienie, sens, znaczenie historii), którą przeciwstawia „prawdzie historiograficznej” (skupionej na wyjaśnianiu faktów), równocześnie proponując, by zamiast o „prawdzie” mówić raczej o trafności interpretacyjnej.⁵⁸ Mówiąc o interpretacji dramatów historycznych Spiró można oczywiście rozpatrywać kolejne warstwy znaczeń w odniesieniu do wybranej epoki umieszczenia fabuły oraz konkretnego czasu, w którym teksty zostały napisane⁵⁹, śledzić zarówno oczywiste jak i trudniejsze do uchwycenia aluzje do aktualnej wówczas sytuacji politycznej czy społecznej, rozważać jak z kolei zmienia się kontekst i możliwości interpretacyjne obydwu sztuk obecnie, po ponad trzydziestu latach od ich powstania. Jednak pytaniem kluczowym na którym chciałabym się skupić jest kwestia jaki rodzaj świata wybrał autor adaptując historię w taki właśnie sposób, jak jest jego własna „prawda egzystencjalna”? Czego możemy się dowiedzieć o Györgyu Spiró – pisarzu, dramaturgu, mieszkańcu Europy Środkowowschodniej – znając wyłaniającą się z jego dramatów wizję przeszłości? Doświadczenie jakiego świata i jakich ludzi stoi u jej podstaw, czyją historię autor interpretuje?

2.2. Co można zrobić z historią: pomniejszeni, odwniośleni, zdemitologizowani

W historii rodzą się mity potrzebne każdej kulturze do ugruntowania własnego pochodzenia, wspólnoty, miejsca w świecie.⁶⁰ W mityczność z kolei wpisana jest wzniosłość, patetyczność,

⁵⁶ L. Kołakowski, *Historia jako sztuka piękna*, „Nowe Książki” 1962 nr 9, s. 86

⁵⁷ Jej podstawą jest założenie, że źródłem nauki historycznej nie jest rzeczywistość - przeszłość jako taka, lecz jedynie jej interpretacje; szerzej zob. E. Domańska, *Mikrohistorie*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005, s. 57-81

⁵⁸ Ibidem, s. 31-32

⁵⁹ Dwie są interpretacje historycznego dramatu: w porównaniu z historycznym czasem, jaki został w nim przywołany, i w przywołaniu historycznego czasu, w jakim został napisany. Zob. J. Kott, *Pleć Rozaliny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 193-194

⁶⁰ „Jako wiedza o źródle, historia pełniła mitologiczną funkcję - bez względu na różnorakie proporcje, w jakich mieszały się w niej poezja i prawda. Chodziło o samougruntowanie własnego istnienia, o jego uprawomocnienie, ustanowione u początków czasu. Mitologiczna historia dostarczała ludziom czegoś więcej niż ciekawego wyjaśnienia ich własnej genealogii, albowiem ukazywała również zasadę uprawomocnienia, a tym samym sens dzisiejszego trwania - sens, który, by tak powiedzieć, lokowano i określano u źródeł bytu. (...) Ta archaiczna historyczność, to odniesienie życia do praprzyszłości nadającej sens i spetryfikowanej jako absolutna instancja, były niezbędne społeczeństwom, których cechą charakterystyczną pozostaje (...) międzyludzka więź dzięki pokrewieństwu i wspólnym przodkom - o przynależności do tego samego plemienia stanowi <<krew>>, zakorzenienie w tej samej, mniej czy bardziej legendarnej, przeszłości, w której zlewają się wszystkie genealogie indywidualne.” Zob. L. Kołakowski, *Czy człowiek historyczny umarł i czy powinniśmy jego zgon oplakiwać?* tłum. Grzegorz Sowinski [In:] *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 101-102

nadludzkie bohaterstwo, nieludzkie okrucieństwo i skrajne podłości. Same czyny zdają się być w przypadku mitu mniej istotne niż ich monumentalny charakter, sposób w jaki ich dokonano (nie liczy się fakt, że twierdzą obroniono – broniło jej stu ludzi przeciw setkom tysięcy, nieważne, że bitwę przegrano – liczy się to, że wszyscy polegli).

Mitologia tworzy herosów, których czasem zmienia w upadłych nieszczęśników, nie zna jednak środka, posługuje się wyłącznie skalą makro. Klasyczna, posługująca się stylem XIX-wiecznej powieści realistycznej, historia akademicka próbuje na sposób „obiektywny” przedstawić wydarzenia przeszłości, utrwalić „fakty”, skupiając się – podobnie jak mitologia – głównie na wydarzeniach „monumentalnych” i związanych w większej części z przemocą jak bitwy, wojny, potyczki, najazdy, przesuwanie granic, zagarnianie kolejnych terenów. Współczesne narracje historyczne chcą pokazać te same wydarzenia od strony ich ofiar, tych, którym nikt nie wystawi pomnika i których do tej pory nie dopuszczano do głosu, proponują także w ramach „odejścia od monumentu”, poszerzenie pola obserwacji o „codziennosc zwykłych ludzi” – historię kultury, mentalności etc. Spiró robi w swoich dramatach coś jeszcze innego: pokazuje mity w skali mikro. Pozostawia monumentalny szkielet przyjętej, historycznej fabuły lecz wypełnia go po swojemu – z perspektywy węgierskiego inteligenta tkwiącego w granicach socjalistycznych Węgier epoki Kádára. Trudno z kolei o epokę mniej wzniosłą niż przaśny socjalizm – zwłaszcza w wydaniu węgierskim.⁶¹ Nie znaczy to oczywiście, że socjalizm nie miał zamiłowania do monumentalizmu – wręcz przeciwnie, jednak dotyczył on jedynie propagandy: heroicznej i pełnej patosu wersji oficjalnej wszelkich wydarzeń. W miejsce tego patosu i wzniosłości pojawia się u Spiró bezsens i znużenie. Brak bohaterów. Brak buntowników. Małe, zabiegane ludziki próbują przetrwać w wyznaczonych im ramach. W miejscu mężnych wojaków kłębi się tłum zabieganych przekupniów, zamiast walecznych wodzów – herosów widzimy znużonych, unikających starcia tyranów bądź hamletyzujących intelektualistów. Po odarciu mitu z wielkości pozostała jedynie szara rzeczywistość, w której wszyscy są ofiarami. Równie charakterystyczne jest to, że władza pozbawiona jest twarzy – stanowi ją bądź jakaś grupa dokonująca zbiorowo podłej manipulacji jak senatorowie w *Hannibalu*, bądź też obecna jest jedynie w formie listownych rozkazów przesyłanych do Kószeg przez sułtana czy cesarza. To kolejny element uwidaczniający sytuację narodu zniewolonego – absolutna władza sprawowana przez jakieś siły z oddali. Rządzący mogliby dzięki temu dystansowi urosnąć do rangi mitu, jednak Spiró nie pozwoli im na to – u niego także władza pozostaje jedynie marionetką maszyny historii.

⁶¹ Węgry epoki Kádára to wyjątkowo przygnębiająca rzeczywistość. Olbrzymia fala emigracyjna, która nastąpiła po krwawym stłumieniu rewolucji roku 1956 ogołociła kraj z intelektualnej elity. Następujący z kolei po okresie porewolucyjnego terroru, okupiony zaciągnięciem olbrzymich długów zagranicznych, stosunkowo materialny dobrobyt (poprzez istnienie którego w owym okresie Węgrzy lubią myśleć o swym kraju jako o najweselszym baraku obozu państw socjalistycznych) zaowocował ugruntowaniem w społeczeństwie postawy bardzo materialistycznej na długo jeszcze przed nadejściem epoki kapitalizmu. Opozycja polityczna istniała w procencie śladowym podobnie jak samizdat. Wymuszone strachem przed utratą bezpiecznego, dostatniego bytu posłuszeństwo wobec władzy w znacznym stopniu określiło świadomość społeczną Węgrów.

Wykorzystaniem i równocześnie odwznośleniem mitycznego motywu wspólnym dla obydwu dramatów jest bezsensowne burzenie miasta – Kartagina musi zniknąć z powierzchni ziemi „dla przykładu”, mimo że wszystko, co zostało tam zbudowane i zgromadzone, należy po dokonanych podboju do Rzymu, a Kószeg jedynie dlatego, że szykujący się do objęcia w nim panowania następcy Jurisicsa uznał go za zbyt mało okazały, a przy okazji w gruzach planuje pogrzebać żonę, która już mu się dawno znudziła. Jan Kott podając za przykład *Eneidę* pisze, że esencją rzymskiej historii są miasta zburzone i miasta, które się od nowa zakłada. Droga Eneasza wiedzie od zburzonego miasta do miasta, które ma zostać założone. Początek jest końcem i koniec nowym początkiem. Historia, żeby mogła się odnowić, musi się powtórzyć jak mit.⁶² Jednak u Spiró historia jest silniejsza od mitu – Kartaginę zrównano z ziemią i nikt nie planuje postawić w jej miejscu czegoś innego. Kószeg nie odpowiada architektonicznie gustom jednej osoby i jest to wystarczającym powodem do wszczęcia wojny. Zza maski tragizmu wygląda dziecko epoki socjalizmu: irytujący bezsens.

Tym, co łączy dramaty *Hannibal* i *Obrońcy Kószeg* są postaci pary głównych bohaterów – wodzów, którzy zmuszeni są ze sobą walczyć, jednak dla każdego z nich to właśnie ten wyznaczony na przeciwnika człowiek jest równocześnie jedynym zdolnym ich w pełni zrozumieć. Scypion i Hannibal nigdy się nie spotykają, przewidują jednak nawzajem swoje taktyczne posunięcia i w ramach tego darzą się wzajemnym szacunkiem. Jurisics i Achmed jedynie z pozoru są przeciwnikami, naprawdę chcą tego samego – przeżyć, gdy zmuszeni są do toczenia walki o prestiż panującej nad nimi władzy.⁶³ Planują więc wspólnie szturmować na zamek, by przekonać opornych mieszkańców, że atak turecki jest realnym zagrożeniem. Ostatecznymi wygranymi będą i tak cesarz i sułtan, podobnie jak w *Hannibalu* sterujący działaniami wojennymi z oddali senatorowie.

Z takiego właśnie założenia, ukazującego człowieka jako marionetkę, a jego miejsce w historii jako absolutny przypadek, będący jedynie wynikiem pochodnych prywatnych interesów i chwilowych korzyści osób, które w danym momencie – także na zasadzie przypadku – zyskują władzę nad innymi (a więc równocześnie także nad historycznym zapisem!) wynika sposób obrazowania postaci. Bohaterowie Spiró nie są więc indywidualnymi osobami, dysponującymi odrębnymi rysami charakteru czy też jakąkolwiek głębszą motywacją, a jedynie „nośnikami” pewnych narzuconych im ról społecznych, które w myśl akceptowanej przez wszystkich, niepisanej umowy zgodzili się pełnić, starając się przy tym na przestrzeni danego im czasu zagarnąć jak najwięcej dóbr wszelkiego – materialnego i niematerialnego – rodzaju. Jak trafnie zauważa Imre Monostori postaci nie są u Spiró charakterami, uosabiają raczej społeczne grzechy: niewierność, wiarołomstwo, amoralność, w skutek której społeczność ta ulega degradacji, a człowiek, jako istota kiedykolwiek samodzielnie myśląca, skazany jest na zagładę.⁶⁴

⁶² J. Kott, *op.cit.*, s. 152-153

⁶³ I. Takács, *Véres komédia a túlélésről*, „Dél Magyarország” 07.VIII.1990, s. 5

⁶⁴ I. Monostori, *Csak Szárszóig közlekedik vonat?* „Új Írás” 1978 nr 1, s. 107

Taki sposób przedstawienia postaci odbiera im w pewien sposób możliwość podziału na bohaterów głównych i pomniejszych – jako że identyczna w zasadzie, nieodmiennie niskiego rzędu motywacja kieruje tu panem i służącym, wodzem i prostym żołnierzem – a w konsekwencji pozbawia sztuki te prawdziwie tragicznej wymowy. Dramaty te nie przedstawiają bowiem żadnych wewnętrznych rozterek czy zmagania, nie negują także w zasadzie prawdziwości historycznie potwierdzonych faktów – poddają w wątpliwość jedynie ich wielkość, odzierają z patosu przedstawiając wersję *alternatywną* nie tyle tego *co* mogło się jeszcze wydarzyć, ale *jak* mogło dojść do tego, co znamy z historycznych opracowań.⁶⁵ Ich akcja sprowadza się więc wyłącznie do pokazania szeregu mniejszych i większych matactw, targów i oszustw składających się w rezultacie na znane nam z podręczników „wielkie zwycięstwa”. Jak pisze Tamás Tarján, tragedie Spiró nie są tak naprawdę tragediami, bo w żadnym z dramatów nie czujemy co właściwie traci główny bohater. W zasadzie nie traci on nic, bo to co mógłby zyskać nie przedstawia sobą żadnej większej wartości. W świecie kreowanym przez Spiró mieści się jedynie mord, beznadziejna szamotanina, przemoc i perwersja. Zamiast dramatycznego przebiegu tragicznej walki autor pokazuje jedynie jej wynik końcowy.⁶⁶ Pisze Ewa Domańska o autorze narracji historycznej:

Historyk ujawnia się (...) w swoim człowieczeństwie, ukazując bohatera w dobrze sobie znanym dramatyzmie istnienia. Dostrzega także swoisty tragizm, który jest bardziej tragizmem losu niż tragizmem postaci.⁶⁷

Sztuki historyczne Spiró nie są tragediami pojedynczego człowieka pokonanego przez los – fatum – historię. Nie są one tragediami nawet w napoleońskiej wersji, według której „polityka jest losem”. Mówić możemy tu raczej o tragifarsach z ich wszechobecnym komizmem.⁶⁸ Pokazują one działanie całego „wielkiego mechanizmu”, a oryginalność obrazu polega na tym, że machina historii jest w jego dramatach wprawiana w ruch wyłącznie przez drobne podłości małych duchem ludzi. Spiró nie przedstawia żadnych w ogóle wartościowych więzi łączących ludzi, jak miłość i przyjaźń – ta ostatnia pojawia się jedynie jako swego rodzaju wzajemne przyciąganie się, zainteresowanie sobą pary wrogów jak Hannibal i Scypion, Jurisics i Achmed. Postaci są całkowicie odizolowane od siebie, chociaż bardzo się nawzajem przypominają, działają na podobnych zasadach.⁶⁹

Erzsébet Berkes pisząc o *Hannibalu* zauważa, że autora ani w tej, ani w pozostałych ze sztuk nie interesuje tak naprawdę co „w trakcie” przeżywają „wewnętrznie” jego bohaterowie. Gromada postaci i częste zmiany miejsca służą temu, by wyrazić wpływ czasu i odpowiedni do natury porażki powolny proces – fikcja dramatyczna jest tu więc na usługach dylematu filozoficznego: należy ukazać proces a nie skoncentrowaną dramatycznie chwilę pojedynczego, decydującego o dalszym losie

⁶⁵ L. Zappe, *Szegetlen kő*, „Népszabadság” 02.VIII.1990, s. 9

⁶⁶ T. Tarján, *Kortársi dráma*, Magvető Könyvkiadó, Budapest 1983, s. 419-420

⁶⁷ E. Domańska, *Mikrohistore...*, s. 251

⁶⁸ O gatunkach u Spiró i sposobie w jaki on sam rozróżnia swoje sztuki na tragedie i komedie w kolejnych rozdziałach.

⁶⁹ T. Tarján, *op.cit.*, s. 416-419

kroku.⁷⁰ To właśnie pokazanie powolnego lecz nieodwracalnego procesu degradacji, upadku, przegrywania w walce z góry skazanej na klęskę jest tym, co we wszystkich sztukach historycznych Spiró wysuwa się na plan pierwszy. Dlatego jego postaci nie przeżywają w zasadzie własnych, indywidualnych losów, a dzieje władców i podwładnych, królów i prostych żołnierzy zostają sprowadzone do wspólnego mianownika prymitywnej walki o przetrwanie. Jego filozofia zakłada, że człowiek – jakiegokolwiek by nie były jego intencje – i tak nie ma szansy wygrać z mechanizmem historii, a jego w niej miejsce jest kwestią czystego przypadku. Bawi się więc wielkimi mitami, wykorzystuje imiona konkretnych postaci historycznych i odzierając je całkowicie z narosłej przez wieki legendy przedstawia własną wersję, której podstawą jest założenie, zgodnie z którym wielkość czy szlachetność człowieka w historii jest niemożliwa.

Spośród wszystkich sztuk historycznych najwyraźniej widać to właśnie na przykładzie *Obrońców Kőszeg*, gdzie Spiró obiera sobie za temat epizod postrzegany w historii węgierskiej wręcz jako chwalebny, jednak filozofia autora, jego sposób postrzegania świata nakazują mu nadać każdej postaci całkowicie „ludzki”, wyłącznie negatywny wymiar, pozbawić jakiegokolwiek wzniosłości czy szlachetniejszych odruchów. Wynik jest łatwy do przewidzenia. W szyderczym, przepelnionym ironią dramacie nie ma śladu po bohaterach. Zamiast walecznych obrońców pogranicza widzimy hołotę, w miejscu heroicznego kapitana zamku – pełnego wewnętrznych rozterek inteligenta. Gdy Achmed stara się chytrze odwlec wykonanie wyroku, mieszkańcy twierdzy załatwiają sprawę za niego: powoli lecz niezawodnie wykańczają się sami nawzajem.⁷¹ Sytuacja taka jest charakterystyczna dla każdej grupy społecznej poddanej opresji, a więc także dla zniewolonego narodu.

Kreowanie mitu jest wyjściem poza realizm, Spiró odbierając mitom ich wzniosłą otoczkę przywraca historii jej ludzki mikro-wymiar, odchodzi jednak od realizmu, buduje dystans przy pomocy formy dramatycznej, języka, natychmiast rozpoznawalnych współczesnych sloganów politycznych, przedmiotów z innych epok (np. lornetka⁷² w *Obrońcach Kőszeg*), przestrzeni. Zwraca także uwagę odizolowanie pary głównych bohaterów, które jeszcze bardziej podkreśla fakt, że u Spiró postaci wyrażać mają dylematy i przemyślenia moralne, postawy filozoficzne, a nie własne odczucia:

W *Obrońcach Kőszeg* para głównych bohaterów porusza się jakby byli obcy, przybyli na miejsce akcji z czasów późniejszych, wyróżniają się, to oni reprezentują myśl, podczas gdy w ten sposób etykieta bezmyślności przyczepiona zostaje ludowi.⁷³

⁷⁰ E. Berkes, *op.cit.*, s. 95-96. Podobne spostrzeżenie odnośnie *Obrońców Kőszeg* dzieli Rózsa Budai stwierdzając, że Spiró tak naprawdę bardziej od losu pary głównych bohaterów interesuje zachowanie tłumu w przerwie między szturmami. Zob. R. Budai, *Kőszegi Várszínház – Spiró-ősbemutató*, „Vas Népe” 31.V.1990

⁷¹ A. Stuber, *Láthatatlan Kőszegők*, „Esti Hírlap” 01.VIII.1990

⁷² W pierwszej scenie dramatu, którego akcja rozgrywa się w pierwszej połowie XVI w. Jurisics i Ahmed spoglądają na siebie nawzajem z oddali przez lornetki – przyrząd wynaleziony dopiero w roku 1608; rola takich drobnych detali w obrębie świata opowiadanego to według Rolanda Barthes’a wywołanie „efektu rzeczywistości”. Ciekawe jest, że Spiró – z pełną świadomością – używa tego typu drobiazgów w celu dokładnie odwrotnym: by odejść jak najdalej od realizmu. R. Barthes, *The Reality Effect*; podaję za E. Domańska, *Mikrohistorie*, s. 86-87

⁷³ Bérczes, *Túlélők*, „Film Színház Muzsika” 18.VIII.1990

Równocześnie jedynie Jurisics i Achmed są postaciami obdarzonymi przez autora choćby minimalnie charakterystycznymi rysami – po części niewątpliwie dlatego, że to ich charakter i wzajemne stosunki stanowią siłę napędową akcji. W stosunku do *Hannibala* możemy też uznać, że niektórzy pomniejsi bohaterowie *Obrońców Kőszeg* – Kucharz, Student, Jonasz – są bardziej zmotywowani. Nie tylko częściej pojawiają się na scenie, ale także przydzielone zostają im sytuacje wyboru, w których zachowują się w sposób bardziej złożony, niż gdyby obdarzeni zostali pojedynczymi jedynie, charakterystycznymi rysami. Pozostałymi postaciami natomiast kieruje wyłącznie jedna, przypisana im cecha – korzyść własna: Złodziej kradnie, Kézdi spiskuje, Grabec to żądny władzy, głupi żołnierz, Jurisicsowa to niezrozumiana żona, Ibrahim jest donosicielem itd.⁷⁴ Jest to więc plejada postaci uniwersalnych, narzucone role społeczne, które należy wypełnić. W dramacie tym stosunki między bohaterami nie są zbudowane na zasadzie prostej zależności kto jest ważniejszy od kogo, ale raczej współzależni są od siebie nawzajem.⁷⁵ O tłumie statystów rojącym się wokół głównych postaci pisze Tamás Tarján. Według niego ci pomniejsi bohaterowie przypominają swoich przywódców, jednak w ich charakterach przeważa podłość, pospolitość, małość i wiarołomstwo. Ich obecność kończy się zresztą zwykle po wypowiedzeniu przez nich kilku kwestii, po czym przeważnie zostają zasztyletowani, poćwiartowani, pobici bądź zakuci w dyby. Los tych pojawiających się na moment pobocznych postaci i wyrażane przez nie poglądy świadczą o całkowitej utracie wartości. Spiró postrzega historię jako nieustanną grabież, krwawą łaźnię skąpaną w pożodze płomieni. Wzór jest wyraźny: zostają sobie przeciwstawione dwie strony, dwie korzyści, dwa ludy, dwie postaci, a jednak nigdy nie jest jasne, kto tu jest wrogiem, gdyż wojska co dzień, jeśli nie co godzinę, zmieniają swego pana, tłum łączy się z przeciwnikiem, by za chwilę znów powrócić na dawne stanowiska, a bohaterem, „wielkim człowiekiem” staje się ten, kto najlepiej umie się dostosować do panujących powszechnie wilczych praw – jak w kolejnym z dramatów historycznych tytułowy bohater Menyhárt Balassi, który „zdradza swego króla zawsze w najlepszym momencie”.⁷⁶

Imre Monostori za największą zaletę dramatu uważa jego groteskowość, obrany przez autora „zewnętrny punkt widzenia”. Przyrównuje tę „pseudo-historyczną przygodę” z teatrem absurdu, wskazuje na podobieństwo ze sztukami Różewicza.

Spiró efektownie łączy posunięcia tradycyjnego, dotyczącego ważkich kwestii życia dramatu z jarmarczną komedią, zarysowanie konfliktów z wstawkami o charakterze epickim, intrygi pojedynczych osób ze wspólnym poczuciem zagrożenia.⁷⁷

Autor swą własną, opowiedzianą na sposób alegoryczny, wersję historii miesza z elementami farsy, horroru i krwawej burleski.⁷⁸ István L. Sándor zauważa, że Spiró obiera sobie za punkt wyjścia lubiany w latach 70 gatunek ironicznej paraboli historycznej, równocześnie wykorzystując chwytły z naśladowanej znaczące wydarzenia komedii karnawału, tworząc swoistą, przedstawiającą

⁷⁴ E. Berkes, *op.cit.*, s. 96

⁷⁵ Gábor Máté w rozmowie z Kálmánem Aniszim, zob. K. Aniszi, *Próba közben*, „Vas Népe” 23.VII.1990

⁷⁶ T. Tarján, *op.cit.*, s. 414-419

⁷⁷ I. Monostori, *op.cit.*, s. 107

⁷⁸ L. Zappe, *op.cit.*, s. 9

antybohaterów, komedię tłum. *Obrońcy Kószeg* negują zarówno głosząc wielkość bohaterów tragedię, jak i dopuszczając jaśniejsze spojrzenie na świat komedię ludową. W dramacie Spiró bohaterowie historyczni pomniejszeni zostają do roli antybohaterów, a wir karnawału ciemnieje krwią. Dzieła zniszczenia dopełnia małość własna postaci. Sztuka ta jest dramatem negacji – nie tyle negacji wielkości historii jako takiej, co zaprzeczeniem punktu widzenia, który zakłada możliwość wielkości człowieka w historii.⁷⁹ To właśnie takie swoiste „pomniejszenie” bohaterów stanowi najbardziej charakterystyczny rys dramaturgii Spiró i co ciekawe działa ono u niego w obydwie strony: jego postaciom brak wzniosłych porywów czy jakichkolwiek szlachetniejszych odruchów, ale nie są to też jednoznacznie „źli ludzie”, krwawe potwory pozbawione sumienia. Dysponują zadziwiającą świadomością zarówno własnych poczynań jak i swojego miejsca w historii i podchodzą do swojej sytuacji z rezygnacją, traktując samych siebie z dystansem.⁸⁰ Stąd właśnie bezustanna ironia, świadome uciekanie od realizmu, zmiana sceny historycznej w krwawą jatkę o takim stopniu nasilenia, w którym szok już nie działa, bo każde okropieństwo powtarzane bezustannie najzwyczajniej powszednieje. Stąd też zarzuty „małej dramatyczności” i braku prawdziwego konfliktu. Erzsébet Berkes pisze:

Spiró nie interesuje w najmniejszym nawet stopniu problem poddania twierdzy – traktuje on swych bohaterów jako materiał badawczy, analizuje ich zachowanie w różnych sytuacjach. Właśnie do przeprowadzenia tej analizy potrzebna jest mu forma dramatyczna, jednak zarysowani pojedynczymi cechami bohaterowie stanęliby beczynnie, gdyby nie rozpoczynał każdej sytuacji „na nowo”, wprawiając akcję w dalszy ruch przy pomocy na przykład listu Kleinitza do żony, bądź dającego się wodzić Achmedowi za nos tureckiego dowództwa.⁸¹

Rzeczywiście punktem wyjścia w dramatach Spiró nie jest konflikt, konkretna sytuacja zagrożenia z którą bohaterowie muszą się zmierzyć: w jego dramatach sytuacją wyjściową jest historyczna pułapka, brak możliwości ruchu większego, niż w dostępnych, minimalnych granicach. Bohaterowie z góry skazani są na porażkę – którego to faktu są w pełni świadomi – i nie przeżywają wewnętrznych rozterek, bo od początku nie mają żadnego wyboru, który mógłby powodować wahania, jaką drogę wybrać. Jedyne, co starają się tak naprawdę wywalczyć, to jak najdłuższe odwleczenie wyroku w czasie:

⁷⁹ L.I. Sándor, *Bohóckalodában*, „Magyar Napló” 23.VIII.1990

⁸⁰ Dodatkowo świadomość własna bohaterów sprawia, że wszystkie wydarzenia rozgrywają się tu jawnie, na otwartej scenie, żadna z postaci nie żywi najmniejszych złudzeń co do tego, że każdym z pozostałych bohaterów z którymi przyszło im się zetknąć kierują jak najgorsze intencje, w związku z czym nie ma nawet sensu tych złych intencji ukrywać. Na całkowitą jawność sceny u Spiró zwraca także uwagę Péter P. Müller, określając ją mianem metahistorycznej. „Pod względem jawności scenicznej najdonioślejszą nowością jego dramatów jest to, że niemal całkowicie eliminują one sferę prywatną – środowisko w jakim rozgrywa się akcja to pole walki politycznej. Wybór tematu historycznego, nieważne czy mowa tu o imperium rzymskim, okresie panowania tureckiego na ziemiach węgierskich czy paraboli bajki politycznej zawsze przedstawia ośrodki zdobycia, utrzymania i praktykowania władzy. W efekcie wyboru takiego tematu w dramacie panuje łańcuch przestrzeni publicznych, na których pojawiają się bądź wyłącznie dzierżący władzę, bądź też wraz z nimi widzieć możemy postaci reprezentujące tłumy ludu. Przestrzeń dramatu jest tylko jednym składnikiem struktury jawności – częste jest także użycie publiczności jako tematu. Widz od samego początku wprowadzony zostaje we wszystkie intrygi, wie wszystko. Postaci nie dysponują wewnętrzem, to marionetki, dlatego właśnie są teatralni. Dla Spiró implikowana w formie dramaturgicznej i dramaturgii *jawność teatralna* czyni możliwymi do uchwycenia różniące się formą, lecz niezmiennie w swojej substancji cyrkulacje władzy-polityki-historii.” Zob. P.P. Müller, *A drámái nyilvánosság alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*, „Jelenkor” 1994 nr 7-8, s. 697

⁸¹ E. Berkes, *op.cit.*, s. 96

AHMED: Wiednia oczywiście nie uda się zdobyć, zamrzniemy, wymrzemy głodem, mi się dostanie jedwabny sznur, wojsko się rozlezie, pokój będzie trwał dalej. Niechętnie byłbym twoim zabójcą. Musimy pomyśleć. Zostało mało czasu. (...) Wyprawa wojenna musi się odbyć, bo tak chcą zwierzchnie władze. (...) Ja się potem pod Wiedniem powieszę, ale to jeszcze daleko, jeszcze sam w to nie wierzę.⁸²

AHMED: Może to instynkt życia chce tego ode mnie? Mógłby podpowiedzieć: zrównaj z ziemią Kószeg i idź dalej, zostały ci jeszcze ze dwa, trzy miesiące do ostatecznej porażki: to także jest życie! Mógłby też podpowiedzieć: skryj się na moczarach, żryj korzonki, zaprzyjaźnij się z niedźwiedziami, właśnie języka zwierząt miałbyś nie zrozumieć? Nasłuchuję, cisza. Instynkt przetrwania milczy. Milczy wszelka religia, doświadczenie, zapatrywanie i inne odpowiedzi tego rodzaju.⁸³

To właśnie bezustanne budowanie dystansu, operowanie bądź całkowicie współczesnym, bądź bardzo stylizowanym językiem, zabawa różnymi dramatycznymi konwencjami w obrębie każdej ze sztuk sprawia, że zyskują one wymiar uniwersalny, wykorzystując postaci z oddalonej epoki wskazują na problemy czasów współczesnych.

2.3. Współczesność – widoczna, przyszłość – zdeterminowana w historii

Obydwa teksty odczytano jako parable czasów współczesnych. Wybór tematu historycznego daje możliwość opracowania dramatycznego takich pytań, których publicznie, w realiach społeczeństwa węgierskiego lat 60-70, nie można było bezpośrednio postawić.⁸⁴ W akcji *Hannibala* dopatrywano się więc aluzji do inwazji na Czechosłowację i rozgrywek politycznych państw układu warszawskiego poprzedzających przeprowadzenie operacji „Dunaj”. Także *Obrońców Kószeg* odczytywano jako parabolę czasów, w których dramat powstawał, a konkretnie odzwierciedlenia kryzysu społeczeństwa węgierskiego podczas rządów Kádára w połowie lat 70, gdy po latach konsolidacji część inteligencji przestała godzić się na dotychczas zawierane z władzą kompromisy.⁸⁵ Środowisko literackie i teatralne uznało powszechnie sztukę za przedstawiające ograniczenia woli i wolności, poetyckie niemal, wierszem pisane wyznanie mówiące o stagnacji czasów Breżniewa, o niemożności działania i ostrzegające przed tego konsekwencjami.⁸⁶ Jak pisze o dramacie István Takács:

Spiró (...) jasno daje nam do zrozumienia: podobieństwo roku 1532 i naszych czasów jest upiorne dlatego, bo także i z nami, walczącymi o przetrwanie, władza postępowała tak samo stwarzając wrażenie, że mamy wystarczające pole do gry, że możemy być sprytniejsi, zręczniejsi niż władza. A jedynie smycz na której nas trzymano bywała raz krótsza, raz to luźniejsza. W dodatku, gdy trwaliśmy w iluzji swobody, chętniej rzucaliśmy się do gardeł sobie nawzajem, niż stanowiącym prawdziwe niebezpieczeństwo siłom zewnętrznym.⁸⁷

Autorowi udało się na zasadach *pars pro toto* ukazanie panoramy powszechnej mentalności współczesnego społeczeństwa. Postaci historyczne dają tu tylko swoje imiona, wykorzystane zostają jedynie zewnętrzne oznaki obranej historycznej epoki i miejsca. Służą one pretekstem, by

⁸² Gy. Spiró, *Obrońcy Kószeg...*, s. 349-350

⁸³ *Ibidem*, s. 397-398

⁸⁴ P.P. Müller, *op. cit.*, s. 697

⁸⁵ L. Zappe, *op.cit.*

⁸⁶ B.J., *Az állóvíz komédiája*, „Vas Hírek” 29.VII.1990

⁸⁷ I. Takács, *op.cit.*

wypowiedzieć bolesną prawdę a czasach nam współczesnych, o nas samych.⁸⁸ Równie aktualny tekst wydaje się być na początku lat 90, gdy doczekał się wreszcie swojej prapremiery scenicznej. Jak stwierdza reżyser spektaklu Béla Merő, sztuka ta to idealne odzwierciedlenie tego, jak obecnie żyjemy, oparta na faktach historycznych alegoryczna zabawa. Wyraża także doskonale uczucia mojego pokolenia: stan wiecznego zdania na czyjąś łaskę⁸⁹

Z takim ujęciem nie do końca zgadza się Tamás Tarján, dla którego także jasne jest, że Spiró nie wyraża swojej miażdżącej opinii o przebiegu wojen punickich, ani o Węgrzech czasów najazdów tureckich, lecz w ten sposób postrzega historię *ogólnie* – stąd właśnie jego dramaty nie dają się łatwo „przełożyć” na czasy aktualne, mimo, że nie brakuje w nich zabawy stereotypowymi zwrotami i aluzjami do sytuacji współczesnych (jak na przykład parodiująca zebranie komitetu partyjnego scena z Radą Starszych w *Hannibalu*). Istotną różnicą jest tu jednak to, że u Spiró przeszłość nie pojawia się po to, by ukazać teraźniejszość: przeszłość wraz z teraźniejszością razem ukazują jaka będzie przyszłość.⁹⁰ Słowami Ewy Domańskiej:

W historii bardziej (...) poszukujemy obecnie pożądanej wizji przyszłości, niż wiedzy o przeszłości. W tym sensie można powiedzieć, że historia staje się futurologią.⁹¹

Jaka jest w tym przypadku różnica pomiędzy historykiem a dramaturgiem? Podstawową rolą historii jest gwarantowanie tożsamości. Historycy biorą przeszłość w posiadanie, interpretując nadają jej znaczenie. Spiró natomiast absolutyzuje współczesność, jego historia wojen punickich, najazdów tureckich czy abstrakcyjnego świata króla Karo to ta sama – jedynie opowiadana na różne sposoby – historia absurdałnej pułapki człowieka-obywatela państw tego kawałka Europy zarówno przed jak i po zmianie systemu politycznego⁹². W ten sposób znów wracamy do mitów i ich wykorzystania. Henryk Samsonowicz w książce *O „historii prawdziwej”* rozważa czy mit powinniśmy traktować jako odbicie tradycji, czy też raczej jako przekaz o sytuacji *hic et nunc*, o określonej historycznej rzeczywistości, bowiem każda zmiana historyczna wprowadza swoją mitologię. Mity, legendy i stereotypy są więc nie tyle próbą wyjaśnienia przeszłości, ile teraźniejszości.⁹³ Autor w swych sztukach historycznych jest racjonalny i ironiczny, jego niekonwencjonalne podejście do historii służy ukazaniu małości człowieka (wielu małych ludzi nie może zbudować czegoś wielkiego – poza wielką porażką?). Jego historia to pożerający wszystkich Wielki Mechanizm, przy czym machina ta niewoli także władzę – panujący nie są niczym więcej niż wysługującymi się własnej roli w historii marionetkami.

⁸⁸ K. Aniszi, *Hitszegők (voltage) - e a kőszegők?* „Vas Népe” 28.VII.1990

⁸⁹ Béla Merő w rozmowie z Kálmánem Aniszi, zob. K. Aniszi, *Spiró György: Kőszegők*, „Vas Népe” 26.VII.1990

⁹⁰ T. Tarján, *op.cit.*, s. 418

⁹¹ E. Domańska, *Mikrohistorie*, s. 50

⁹² O dramatach współczesnych powstałych po zmianie systemu politycznego i roli jaką odgrywa w nich historia w oddzielnej części.

⁹³ „Rozpatrując mit jako źródło historyczne można dostrzec w nim dwie warstwy. Pierwsza to przekaz wydarzeń przeszłości oparty na dogodnej dla członków wspólnoty tradycji. Druga zawiera postulaty pod adresem teraźniejszości, stanowi wyraz potrzeb psychicznych: tęsknot, urazów, kompleksów, pragnień.” Zob. H. Samsonowicz, *O „historii prawdziwej”*, Wydawnictwo Novus Orbis, Gdańsk – 1997, s. 24

Leszek Kołakowski pisze, że historia nie jest dla nas drogowskazem w działaniu ani nie zapewnia nam dostępu do prawdy, bądź czyni to jedynie w perwersyjny sposób, gdyż swe znaczenie czerpie z przyszłości, zatem z czegoś, co nie istnieje.⁹⁴ Hans Kellner uzupełnia to stwierdzenie mówiąc, że warto zadać sobie pytanie jaką wizję przyszłości dana wizja przeszłości ustanawia.⁹⁵ W twórczości dramaturgicznej Györgya Spiró odpowiedź na to pytanie znajdziemy w sztukach współczesnych – o tym w oddzielnym rozdziale.

⁹⁴ L. Kołakowski, *Czy człowiek historyczny umarł...*, s. 110

⁹⁵ Podaję za E. Domańską, *Mikrohistorie*, s. 168

3. *Menyhárt Balassi i Dynastia Árpádów*

Zarówno charakterystyczne „pomniejszenie” postaci historycznych, jak i wprowadzanie w ruch „Wielkiego Mechanizmu” wyłącznie za pomocą podłości i sumy prywatnych korzyści możemy zaobserwować także w kolejnych dwóch dramatach Spiró – *Menyhárcie Balassim (Balassi Menyhárt)* i *Dynastii Árpádów (Árpádház)* – przy czym następuje w nich jeszcze dodatkowo ciekawe spiętrzenie elementów i chwytów dramaturgicznych omawianych do tej pory. W *Hannibalu* i *Obrońcach Kószeg* autor wykorzystał jako bohaterów postaci, których nazwiska kojarzą się z doniosłymi czynami, legendarnymi bitwami i mitycznym wręcz bohaterstwem, w poniżej omawianych dramatach natomiast zajmuje się raczej „ciemnymi kartami” historii, przedstawiając w sobie właściwy sposób okrutne, krwawe czasy bratobójczych walk w średniowiecznej rodzinie królewskiej oraz poczynania słynnego w historii węgierskiej zdrajcy ojczyzny. W jego ujęciu jednak także owe historyczne „potwory” odarte zostają ze swej mrocznej legendy, mrozące krew w żyłach okrucieństwo sprowadzone zostaje do rangi rutynowych posunięć taktycznych, a brak honoru czy jakichkolwiek etycznych wartości uznawany jest z powszechną aprobatą niemal za przejaw zdrowego rozsądku. Tu także bohaterowie świadomi są całkowicie roli, jaką odgrywają w historii, jak również faktu, że nie są w stanie roli tej zmienić. Historia jest pułapką bez wyjścia, zaklętym kołem, w którego obrębie zmuszeni są poruszać się na takich zasadach, jak wszyscy którzy ich poprzedzali i wszyscy ci, którzy przyjdą po nich.

3.1. **Bezruch. Zdrajcy się nudzą. Czas, postać, zdarzenie w dramacie historycznym Spiró**

MIESZCZANIN: Piekielna sprawa: Turka ani widu, nie ma komu zdradzić króla, gdyby tak się akurat złożyło. Cóż za niepewność bytu!
György Spiró: *Obrońcy Kószeg*, akt 3, scena 15

Menyhárt Balassi jest postacią historyczną stanowiącą na Węgrzech symbol zdrady: w czasie najazdów tureckich dziewięciokrotnie zmieniał stronnictwa, deklarując wierność naprzemiennie królowi, Izabelli i Ferdynandowi, zawsze w zamian za korzyści majątkowe.⁹⁶ Jako bohater literacki pojawia się już w XVI wieku, w dramacie nieznanego autora *Comedia Balassi Menyhárt árulásáról (Komedia o zradach Menyhárta Balassiego)*.

Akcja sztuki Spiró rozpoczyna się pierwszego września 1558 r., każdy z kolejnych dwóch aktów rozgrywa się – wedle didaskaliów – „kilka lat później”. Miejscem akcji jest zamek warowny w Szatmár, który stanowi w zasadzie przedmiot handlu wymiennego pomiędzy Węgrami i Turkami – to czyje wojska będą zamek zajmować zależy wyłącznie od aktualnego układu „kto zdradził kogo w

⁹⁶ Menyhárt Balassi (ur. ok. 1510 – 1568), baron, w latach 1535-1542 nadzupan komitatu Hont, 1542-1561 komitatu Bars, w 1552 r. naczelnik ogólnokrajowy, wuj najwybitniejszego poety węgierskiego renesansu Bálinta Balassiego.

zamian za co”, przy czym zdrad dopuszczają się absolutnie wszystkie występujące postaci, niezależnie od statusu społecznego czy rangi, co istotne – zupełnie się ze swymi poczynaniami nie kryją.

KENDY: Znam sposób myślenia Menyhárta, dosyć się z nim nagrabiłem i nazradzałem. Wszyscy jesteśmy tu sobie równi. Jeśli Menyhárt zdradził Izabellę z pewnością ma rację. Popieram go w pełni. Oczywiście, jeśli już razem zdradziliśmy Ferdynanda, teraz także nie możecie wykluczyć mnie z gry. Mi w końcu naprawdę możecie zaufać.⁹⁷

Jak zauważa Péter P. Müller, w *Menyhárcie Balassim* niezwykłym posunięciem jest pokazanie zdrady – a więc tego, co zwykle się przed publiką ukrywać – w sposób całkowicie jawny, wręcz publicznie. Nie tylko tytułowy bohater i mieszkańcy zamku mówią otwarcie o swych zdradach, ale także i nowoprzybyłych to właśnie zamiar zdrady ściąga w to miejsce.⁹⁸

KENDY: W końcu mamy pokój. Liczyliśmy na to, że Báthoryego będziemy musieli wykurzyć siłą, docieramy tutaj, po Báthorym ani śladu, za to w dolnym zamku są Niemcy. Dlaczego?

ZSIGMOND: Nie wiem.

KENDY: Nie rozumiem. Jeśli także Ferdynand reflektuje na Szatmár, w takim razie Izabella, nasza uwielbiana królowa na próżno daruje go Menyhártowi.

ZSIGMOND: Svendi tu jest, ale to nic nie znaczy. W końcu jest pokój. Winniśmy mu jeszcze wdzięczność. Przegnał Báthoryego. W naszym imieniu.

(...)

KENDY: Wiecie, jakie to nieistotne, że dostałem od Izabelli posiadłość.

ZSIGMOND: Jakże mielibyśmy nie wiedzieć.

KENDY: Wiecie, jak bardzo uwielbiam ludzi Balassiego.

ZSIGMOND: My także strasznie cię kochamy.

KENDY: Ostatecznie razem z Menyhártem zdradziłem Ferdynanda... Izabellę też można zdradzić...

(...)

SVENDI: Tu są pieniądze. Za zdradę. Ferdynand jest szczodry. Głupek. Nie to co cesarz. Bydle. (*Wyciąga worek*) Proszę. Dwadzieścia tysięcy. No i Szatmár, który dała samica. Też jest twój. Jest z tego dyplom.

(...)

MENYHÁRT: Widziałem dopiero co na dole przy moim bracie Ferencu Kendyego. No więc to jego posiadłości dostanie Báthory. Kendy to mój dobry kompan, niedawno razem zdradziliśmy Ferdynanda.⁹⁹

Zdrada jest publiczna, ponieważ u Spiró świat wprawia w ruch nie intryga władzy lub polityczna kamaryla, lecz naga korzyść, ukazana jako *condition humain* rządu władzy i posiadania. Ponieważ nie istnieją zasady moralne¹⁰⁰, nie ma potrzeby ukrywania. Nie ma zewnętrznego i wewnętrznego, deklarowanego publicznie i stosowanego w praktyce systemu wartości. Świat jest jednorodny – w zdradzie. I tak samo jednorodne są postaci. Spiró tym różni się od innych dramaturgów, że postrzega historię nie jako jednokierunkowy proces lecz jako nieprzerwane powtarzanie się tych samych zależności, co widać także w homogenicznym ukazaniu jawności: w jego

⁹⁷ Gy. Spiró, *Menyhárt Balassi*, [In:] *Cesarz pokoju*, s. 184

⁹⁸ P.P. Müller, *op.cit.*, s. 698

⁹⁹ Gy. Spiró, *op.cit.*, s. 178-182

¹⁰⁰ Dramat koncentruje się na wydarzeniach politycznych, w tzw. polityce realnej z kolei pojęcie „zdrady” w zasadzie nie istnieje. W tym kontekście znów więc można by przywołać stwierdzenie Napoleona, wedle którego polityka jest losem. Co więcej bohaterowie sztuki są doskonale świadomi tego, że jedyne co mogą „osiągnąć” to knuć na niewielką skalę by minimalnie, na krótką choć metę zabezpieczyć własny byt, w ostatecznym rozliczeniu jednak nie mają wpływu na nic. Jak mówi pasza turecki (z pochodzenia Węgier..) Melkós w *Menyhárcie Balassim*: „(...) nie podniecajmy się losem kilkorga ludzi, mój synu. Ważne, by naszego spokoju nie mąciły wiara, honor, współczucie, nienawiść, uprawiajmy skromnie politykę ku wzmocnieniu nas samych, wszystko pozostałe zostawmy losowi.” Zob. Gy. Spiró, *op.cit.*, s. 234

świecie dramatycznym wszystko jest jawne, publiczne, widz zyskuje wgląd w działanie „wielkich mechanizmów”.¹⁰¹

Już w tym momencie rysuje się ciekawy problem bohatera i jego świadomości, rozumianej jako dramatyczne zdarzenie intrygi oraz specyficznego czasu jakimi posługuje się autor w swoich dramatach historycznych: zdrada, która nie musi zostać zdemaskowana, gdyż w żadnym momencie nikt nie próbuje jej ukryć, jest mało dramatyczna, a akcja rozciągnięta niemal na dziesięciolecia spowalnia tempo sztuki. Dodatkowo Spiró, wykorzystując jednoznacznie pejoratywnie się kojarzące w historii węgierskiej nazwisko, duplikuje niejako swoich bohaterów, klonuje ich, stwarzając każdą postać na wzór negatywnie pojmowanego mistrza. Charakterystyczne, że tytułowy bohater Menyhárt Balassi obecny jest jedynie w pierwszym akcie, później dopuszcza się swoich podłości już z oddali, „spoza sceny”, by – także „poza sceną” – umrzeć w Wiedniu. Tak, jakby jego obecność potrzebna była jedynie jako udzielenie lekcji pozostałym bohaterom dramatu – lekcji o żądzy władzy, okrucieństwie i zdradzie. Pouczeni w ten sposób „uczniowie” mogą już zostać pozostawieni samym sobie, by kontynuować dzieło zniszczenia w kraju opanowanym przez Turków – każda z postaci jest tak naprawdę Menyhártem Balassim, kierującym się wyłącznie własnym, doczesnym interesem.¹⁰²

Takie obrazowanie postaci znów odbiera im indywidualność, mimo że obdarzeni zostają własnymi imionami bądź nazwiskami.¹⁰³ Pogląd ten podziela Tamás Bécsy, który w swoim komentarzu do tomu dramatów *Cesarz pokoju* pisze:

Imię to w powszechnej świadomości węgierskiej – spośród wszystkich postaci historycznych – w możliwie najbardziej jednoznacznym stopniu zawiera w sobie te dynamizmy i właściwości, które charakteryzują niemal wszystkich bohaterów dramatów z tego zbioru. Dlatego już sam tytuł i obecność tytułowego bohatera zaledwie w części pierwszego aktu jednoznacznie wykształca w odbiorcy wewnętrzne przekonanie, że będzie tu mowa o tego rodzaju dążeniach i właściwościach. (...) [Po zniknięciu tytułowego bohatera] jego cechy żyją dalej w *każdej* postaci; w każdym kolejnym akcie konkretyzują się w każdym z bohaterów. W ten sposób wczesne zniknięcie tytułowego bohatera pozostaje w zasadzie niezauważone, ponieważ wiążąca się z imieniem Menyhárta Balassiego samolubna prywata, korzyść własna w pewien abstrakcyjny sposób trwa dalej, konkretyzuje się sama w każdej kolejnej postaci, ten właśnie proces jest siłą napędową dramatu.¹⁰⁴

Gdy – przywołując ponownie wizję dramatu, jako niekonwencjonalnej narracji historycznej – przyjrzymy się charakterystycznemu dla Spiró obrazowaniu postaci, ciekawie rysują się analogie pomiędzy jego wizją sceniczną a spostrzeżeniami Paula Ricoeura, dotyczącymi wprowadzenia w miejsce pojedynczej postaci historycznej obejmującego całą społeczność bohatera zbiorowego. Ricoeur traktuje historię, jako jeden z wielkich sposobów narracji. Interesuje go stosunek historii-opowieści do czasu, świadomie bierze więc w nawias „dążenie historii do prawdy”, a więc jej stosunek do przeszłości. Wprowadza pojęcia *quasi-intrygi*, *quasi-zdarzenia* i *quasi-postaci* dla potwierdzenia analogii w naukowej historii kategorii narracyjnych, utrzymujących ją w kręgu

¹⁰¹ P.P. Müller, *op.cit.*, s. 698

¹⁰² T. Tarján, *Kortársi dráma*, s. 417

¹⁰³ Całkowity brak głównego bohatera stanowi również ciekawą różnicę między *Menyhártem Balassim* a omawianymi wcześniej *Hannibalem* czy *Obrońcami Kószeg*, w których to sztukach pary Hannibal – Scypion oraz Jurisics – Ahmed stanowiły postaci centralne, niezależnie od tego, że odebrano im wszelką wielkość czy tradycyjnie należną im wagę.

¹⁰⁴ T. Bécsy, *Folyamat vagy viszonyok?* „Jelenkor” 1984 nr 1, s. 84

opowieści. Ricoeur pisze o losie postaci, zdarzenia oraz historycznym trwaniu za przykład swych rozważań obierając zanik opowieści w historiografii francuskiej – wynikający z przeniesienia przedmiotu historii z działającej jednostki na całościowy fakt społeczny, oraz podobne zjawisko w pozytywizmie logicznym – wynikające z kolei z cięcia pomiędzy historycznym wyjaśnianiem a rozumieniem narracyjnym.¹⁰⁵ Wedle historyków szkoły *Annales* przedmiotem historii nie jest jednostka, lecz „całościowy fakt społeczny”, pojęciu rozumianego jako czasowy przeskok zdarzenia przeciwstawiają oni pojęcie *czasu społecznego*. Dokonują krytyki historii politycznej, wysuwającej na plan pierwszy jednostkę i zdarzenie, poddając w wątpliwość model, wedle którego działanie może zawsze zostać przypisane pojedynczym działającym, sprawcom lub ofiarom zdarzeń:

Milczące założenie, że zdarzenia następują lub stają się przedmiotem doznań za sprawą jednostek, Braudel obraca w gruzy wraz z dwoma innymi, powiązаныmi ze sobą ściśle (...) założeniami, głoszącymi że jednostka jest ostatecznym nośnikiem historycznych zmian, a najbardziej znaczącymi zmianami są zmiany punktowe, te właśnie, które dotyczą życia jednostek ze względu na swoją krótkotrwałość i nagłość. To dla nich Braudel rezerwuje miano zdarzeń.

Te dwa wyraźne człony wniosku pociągają za sobą trzeci, który sam w sobie nie zostaje nigdy poddany dyskusji, a zgodnie z którym historia zdarzeniowa może być tylko historią-opowieścią. Historia polityczna, historia zdarzeniowa, historia-opowieść to zatem wyrażenia prawie synonimiczne.¹⁰⁶

I dalej:

Ważne jest, aby uchwycić związek między dwoma typami sprzeciwu: wobec prymatu jednostki jako ostatecznego atomu historycznych dociekań i wobec prymatu zdarzenia w punktowym sensie tego słowa jako ostatecznego atomu społecznej zmiany.

Obydwa odrzucenia nie wynikają z jakichś teoretycznych rozważań na temat akcji i czasu, lecz są bezpośrednimi następstwami przeniesienia zasadniczej osi historycznych dociekań z historii politycznej na historię społeczną. To właśnie w historii politycznej, wojskowej, dyplomatycznej, kościelnej jednostki - głowy państw, dowódcy wojskowi, ministrowie, dyplomaci, prałaci - uchodzą za sprawców historii. Tam również króluje zdarzenie porównywalne do wybuchu. "Historia bitewna" i "historia zdarzeniowa" (zgodnie z wyrażeniem autorstwa Paula Lacombe'a, które przejęli Francois Simiand i Henri Berr) idą w parze. Prymat jednostki i prymat punkowego zdarzenia to dwie nieuchronne konsekwencje pierwszeństwa historii politycznej.¹⁰⁷

Historycy tej szkoły przeciwstawiają więc konstytuującej się wokół perypetii związanych z uzyskaniem i podziałem władzy „zdarzeniowej historii bitewnej” historię społeczną, w której zbiorowym bohaterem dziejów stają się grupy i klasy społeczne, miasta i wsie, mieszczenie, rzemieślnicy, robotnicy i chłopci. Mimo że Spiró przedstawia w swych dramatach historię polityczną, to równocześnie zdecydowanie „usuwa” ze swej narracji prymat jednostki, jako sprawcy zdarzeń. Wprowadza także – niemal niczym wierny wyznawca poglądów szkoły historyków *Annales* – zbiorowego bohatera dziejów: jednak w jego wydaniu jest to kłębiący się tłum znudzonych zdrajców, oszustów, morderców.

¹⁰⁵ Krytyka „historii zdarzeniowej” znalazła stałe miejsce w teorii historiografii francuskiej i jest uważana za równoważną z odrzuceniem kategorii opowieści. Ricoeur poddaje historiografię francuską analizie ze względu na jej wkład w krytykę związanych ze zdarzeniem założeń, przywołując m.in. prace Raymonda Arona, Henri-Iréné Marrou, Marca Blocha i Fernarda Braudela – historyków szkoły *Annales*. Zob. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 134-135

¹⁰⁶ P. Ricoeur, *op.cit.*, t. 1, s. 142

¹⁰⁷ *Ibidem.*, s. 143

O możliwości traktowania zbiorowości jako jednostkowej postaci Ricoeur mówi przywołując rozumiane w sensie przyjętym przez Mandelbauma pojęcie społeczności:

Podobnie jak szczególnie przyczynowe przysądza się powinowactwem wobec budowania intrygi, co uzasadnia mówienie przy tej okazji o quasi-intrydze, a nawet o intrydze w szerokim znaczeniu owego słowa, tak samo społeczność, gdy tylko zostaje potraktowana jako szczególna bytowa jednostka, występuje w historycznym dyskursie jako *quasi-postać*. I takie analogiczne przeniesienie nie ogranicza się do retorycznego efektu. Ma ono podwójną podstawę: w teorii opowieści i w strukturze społecznego fenomenu.

Z jednej strony naprawdę nic w pojęciu postaci, rozumianej jako ktoś działający, nie wymaga, aby była ona indywiduum. (...) miejsce postaci może być zajmowane przez *kogokolwiek*, wyznaczonego w opowieści jako gramatyczny podmiot wyrażającego działanie orzeczenia w podstawowym narracyjnym zdaniu "X czyni R". W tym sensie historia jedynie przedłuża i powiększa rozszczępienie, dokonywane przez budowanie intrygi, między postacią a rzeczywistym sprawcą. Możemy nawet powiedzieć, że przyczynia się ona do nadania postaci jej pełnego narracyjnego wymiaru. Odpowiedzialne indywiduum jest jedynie pierwsze w szeregu analogicznych elementów, wśród których występują ludy, narody, klasy i wszystkie wspólnoty, które egzemplifikują pojęcie poszczególnej społeczności.

Z drugiej strony sam społeczny fenomen zawiera w sobie cechę decydującą o analogicznym rozszerzeniu roli postaci. Podawana przez Mandelbauma definicja szczególnej społeczności nie może być pełna bez *okrężnego* odniesienia do składających się na nią indywiduów. To okrężne odniesienie z kolei pozwala traktować samą społeczność jako wielkie indywiduum, *analogiczne* do składających się na nie indywiduów. W tym sensie Platon mówił o Państwie jako o napisanej dużymi literami duszy, a Husserl w *Piątej medytacji kartezjańskiej* nazywał historyczne wspólnoty "osobowościami wyższego porządku".¹⁰⁸

Spiró jednak ukazuje wspólnotę złożoną raczej z istot „niższego porządku”, jego obywatele pisani są małą literą. Podkreślając, że każda z postaci kieruje się wyłącznie prywatą, pozbawiając je jakichkolwiek innych motywacji, odbiera im indywidualność powodując, że wszystkie zlewają się w jeden, sprawnie – acz destrukcyjnie – działający organizm (co – w sposób nieco przewrotny – nasuwa skojarzenia także z leninowską zasadą „jednostka niczym, jednostka zerem”...) głównym bohaterem czyniąc w ten sposób niejako sam system. Działa tu ta sama zasada co w przypadku dramatów *Hannibal* i *Obrońcy Kószeg* – tu także autor dokonuje odzwzłośnienia mitycznych postaci, a ponieważ mity bazują na bohaterach jednostkowych, pomnażając ich, kreuje zbiorowego *antybohatera*, odzierając także i mroczne legendy z wielkości. Nie dosyć, że ich pomniejszył, to jeszcze rozszczępił, rozczłonkował na setki małych, niezbyt ważnych – lecz niestrudzenie toczących kamyki swych podłych spraw i egoistycznych dążeń – ludzików.

Podążając nadal tropem ricoeurowskiego rozróżnienia typów narracji historycznych, spójrzmy co dzieje się u Spiró z dramatyczną intrygą i czasem. Historia w jego niekonwencjonalnym ujęciu jest polityczna, jako dramat mieści się również w ramach historii – opowieści, czy jednak można nazwać ją zdarzeniową? W zasadzie można stwierdzić, że autor usuwa ze swej sztuki zdarzenie, w pojęciu punktowego, dramatycznego zwrotu akcji.

Poprzez *quasi-zdarzenie* oznajmiamy, że zakres pojęcia zdarzenia poza krótkim i długim czasem pozostaje *współzależny* od podobnego zakresu pojęć intrygi i postaci. Quasi-zdarzenie istnieje tam, gdzie choćby bardzo pośrednio, bardzo nie wprost możemy dostrzec quasi-intrygę i quasi-postaci. Zdarzenie w historii odpowiada temu, co w swojej sformalizowanej teorii budowania intrygi Arystoteles nazywał *przemianą losu - metabole*. Zdarzenie - powtórzmy - nie tylko przyczynia się do rozwoju intrygi, ale też nadaje owemu rozwojowi dramatyczną formę przemiany losu.¹⁰⁹

¹⁰⁸ P. Ricoeur, *op.cit.*, s. 267

¹⁰⁹ *Ibidem.*, s. 304

Dochodzimy tutaj do sedna: los postaci u Spiró pozostaje niezmienny, niezależnie od tego jakiego rodzaju działania podejmą. Są to dramaty braku prawdziwego, odczuwalnego zdarzenia – inicjowane przez bohaterów intrygi nie prowadzą do zmiany sytuacji a jedynie do zmuszonego utrzymywania zastanego *status quo*. Działanie wywołuje więc w zasadzie identyczne skutki jak jego brak. Znow więc pojawia się – tak charakterystyczny dla dramatów węgierskiego pokolenia antologii *Dynamit* – motyw niemożności wyjścia poza ciasne ramy historii. Swoją skostniałą od wieków konwencją określa ona z góry wąskie pole manewru na przestrzeni którego poruszać się mogą postaci.

Spiró nie przedstawia tragedii swych uwikłanych w brudne polityczne matactwa bohaterów. Erzsébet Berkes pisze o tym, że cierpią oni wyłącznie na nudę, ale jakże pomysłowo stają się podli w tej beczynności.¹¹⁰ Ich tragedią jest właśnie brak jakiegokolwiek perspektywy zmiany zastanej sytuacji, gdyż jedyna możliwość wyboru jaka jest im dana to decyzja kogo zdradzić dla kogo w danym momencie, decyzja ta jednak nie zmienia w zasadzie niczego – ani ich własnych losów, ani pojmowanej ogólnie Historii, ze wszystkimi jej wygranymi i przegranymi.

Ricouera interesują te aspekty czasu, które zbliżają historię do opowieści, zawarty w niej stosunek pomiędzy długim trwaniem a zdarzeniem, podkreśla przy tym, że fikcja może przejawiać wielkie bogactwo zakazanych dla historyka sposobów poszukiwań, może ona bowiem *wytwarzać "baśnie związane z czasem", które nie są wcale "baśniami o czasie"*.¹¹¹ Czas w dramacie Spiró zdaje się nie upływać. Panuje ogólny bezruch. Akcja sztuki sprowadza się do ukazania powolnego procesu degrengolady, scenicznego preparowania składników odwiecznej porażki.¹¹²

Jednak dramat – z definicji – to właśnie „szybkie, nerwowe drgania historii”, kondensacja zdarzeń, dramatyczne zwroty akcji (*zdarzenie przyczynia się do postępu intrygi, jest krótkie, nerwowe jak wybuch...*).¹¹³ Czy Spiró wprowadza więc do dramatu braudelowskie „długie trwanie”? Czy można udramatyzować brak ruchu i zdarzeń? Okres negacji, w którym historii odebrano jej zdarzeniowość, ukazano jako zastygłą sadzawkę, której mętnej wody nie poruszają zbytnio nawet krwawe, okrutne epizody.

Menyhárt Balassi powstał w latach 1963-1970. Jeżeli potraktujemy dramat Spiró jako – pojmowaną na sposób Ricouera – baśń związaną z czasem współczesnym autorowi, to jak może wyglądać rzeczywistość socjalistyczna przełożona na dramat? Adam Zagajewski w eseju *Wysoki mur* pisze:

¹¹⁰ E. Berkes, *op.cit.*, s. 97

¹¹¹ P. Ricoeur, *op.cit.*, s. 305-306

¹¹² Co ciekawe, odwzniała, dekonstruuje mity poprzez pomniejszenie i „rozcłonkowanie” ich bohaterów, nie przeprowadza jednak tej operacji gwałtownie lecz ukazuje czas w którym się to dokonuje jako ciągłe continuum, odwieczny proces. „Mity, rozwijając się powoli, odpowiadają również strukturalizmowi o skrajnej długowieczności. Zatem mitemy - atomy zrozumiałości - łączą coś nieskończenie małego z bardzo długim trwaniem.” Zob. P. Ricoeur, *op.cit.*, s. 147

¹¹³ Historia polityczna na plan pierwszy wysuwa jednostkę i zdarzenie, co przekłada się na strukturę czasu w niej zawartego. Ricoeur przytaczając Braudela pisze: „Najbardziej powierzchowna historia to historia w wymiarze jednostki. Historia zdarzeniowa to historia o krótkich, szybkich, nerwowych drganiach (...). Pod tą historia i jej jednostkowym czasem rozpościera się <<historia powolnego rytmu>> (...) i jej <<długie trwanie>> (...). To historia społeczna, historia grup i głębokich tendencji.” Ibidem, s. 144

Jeżeli duch dziejów mieszka po wschodniej stronie żelaznej kurtyny, to trzeba powiedzieć, jest on niezwykle flegmatyczny. Celnicy pracują powoli. Powoli unoszą się graniczne szlabany. Nawet tutejszy deszcz pada powoli. Pociąg zwalnia biegu. Bociany krążą leniwie w powietrzu.¹¹⁴

Powoli, leniwie, niezmiennie. Akcja dramatu sprowadza się do intryg, które jednak nie wnoszą niczego nowego. Brak zdarzeń, które mogłyby zadziałać jak katharsis, powodujących swym dramatyзмом oczyszczenie, jakkolwiek zmianę.

Braudel poprzez pojęcie trwania sięga nie tyle tego, co się zmienia, ile tego, co pozostaje, a czasownik "trwać" wyraża to lepiej niż rzeczownik „trwanie”. Poza owym szacunkiem dla wielkiej powolności prawdziwych przemian daje się dostrzec powściągliwą mądrość, przeciwną szaleństwu zdarzeń.¹¹⁵

U Spiró długie trwanie jest jednak pojęciem pejoratywnym. Nie może być mowy o „powściągliwej mądrości”, a jego bohaterowie tęsknią wręcz do tego, by cokolwiek się wydarzyło. Czy też raczej by wydarzyło się coś, na co mogą mieć wpływ – mają przecież świadomość pełnienia roli jedynie małych trybików w maszynie, która toczy się niezależnie od ich woli czy działania.

ZAY: (...) Każda noc mija tak jak poprzednia. Nic się nie dzieje, jedynie nuda, beczynność, bezsenność, mdłe dni i lata, wiecznie od nowa, tak to się ciągnie.¹¹⁶

Powojenna historia państw Europy środkowo-wschodniej nie jest historią zdarzeniową, historią na miarę jednostki. Taka historia toczy się w państwach zachodnich, gdzie można dokonywać prawdziwych wyborów. Milan Kundera zauważa:

Europa Środkowa, ojczyzna małych narodów, ma swą własną wizję świata opartą na głębokiej nieufności wobec historii. Historia, bożyszcze Hegla i Marksa, wcielenie Rozumu, który nas sądzi i o nas rozstrzyga, jest historią zwycięzców. A narody środkowoeuropejskie nie są zwycięzcami. Nierozdzielne z historią europejską nie mogą bez niej istnieć, ale są jakby odwrotną stroną tej historii, jej ofiarami i outsiderami.¹¹⁷

Zagajewski pisze, że kraje Europy Środkowej pozbawione zostały historii, została im ona wręcz odebrana:

uczynił to Józef Stalin, zamykając te narody w imperium, w którym czas płynie inaczej, niż gdzie indziej, wolno, ospale, okrutnie. Niewiele się tu dzieje (...) na wschód od Łaby nie ma historii, tylko żniwa, dożynki i obraduje Biuro Polityczne.¹¹⁸

Równocześnie historia jest „obsesyjnie obecna”, wyczuwa się „historyczne napięcie” (czy historia musi być obecna w literaturze, w sztuce ponieważ jest niemożliwa w sensie udziału w życiu politycznym i współtworzeniu historii „normalnej?”).

Brak codzienności historycznej sprawia, że w Europie Środkowej jest się bliżej przeszłości. Nie ma tu wrzawy codziennych polemik i starć politycznych, życie jest bardziej nieme i nie zasłania przeszłości. Tu nie trzeba być konserwatystą, żeby wczuwać się w minione dzieje. One są bliżej, są pod ręką. Nie tylko - w Polsce - polska przeszłość jest żywo obecna, także i miniona już postać Europy pojawia się tutaj, nie jako upiór, lecz jako wzór, ideał, jak powieść rycerska. Normy zawsze istnieją w wyobraźni¹¹⁹

¹¹⁴ A. Zagajewski, *Wysoki mur* [In:] *Solidarność i samotność*, „Zaszyty Literackie” 1986, s. 28-9

¹¹⁵ Ricoeur, *op. cit.*, s. 146

¹¹⁶ Gy. Spiró, *op.cit.*, s. 202

¹¹⁷ G. Dziamski, *Europa Środkowa*, [In:] *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Arsenał, Poznań 2009, s. 4

¹¹⁸ A. Zagajewski, *op.cit.*, s. 38

¹¹⁹ Ibidem

Tu jednak widać zasadniczą różnicę w postrzeganiu historii: w dramatach Spiró przeszłość nie jest wzorem ani wzniosłą ideą, z której można czerpać „ku pokrzepieniu serc”. Jest w zasadzie identyczna z teraźniejszością i z tym, czego można się spodziewać w przyszłości: niczego pozytywnego.

Totalitarna monotonia chce wyprzeć życie w sprzeczności przez upowszechnienie zła, donosu, kłamstwa, rezygnacji ze swobody, z różnorodności, indywidualności.¹²⁰

Bohater jednostkowy zastąpiony zostaje więc zbiorowością, a nawet najstraszliwsze, najbardziej dramatyczne rzeczy jak zdrada i morderstwo stają się nudne i powszechne. Skoro niemożliwa jest prawdziwa historia – niemożliwy jest także prawdziwy dramat? Tragiczny konflikt? Niemożność realnego, historycznego działania w demoludach przekłada się na brak „prawdziwego” zdarzenia w dramacie. Nie ma dramatu – pozostaje tragedia bytu.

Zagajewski stwierdza, że gdy „historia się cofa” najbardziej poszkodowani są ludzie czynu:

Któż by nie chciał żyć w realnym kraju, którego władca nie byłby figurą woskową, w kraju, w którym nie trzeba zapisywać się do rządzącej sekty, by móc brać udział w życiu publicznym? Państwa Europy Środkowej są jakby stworzone dla poetów, artystów, filozofów, rezonerów, dla tych wszystkich, którzy i tak stoją na marginesie życia. Ale co mają robić ludzie czynu, ci co kształtują życie, tworzą je a nie opisują?¹²¹

I jak na ironię zauważa:

Któż by nie chciał żyć naprawdę, po szekspirowsku, walcząc z przeciwnościami losu, dzieląc władzę i odpowiedzialność, spierając się z innymi i kochając niektórych, budując i burząc?¹²²

3.2. Szekspir zinstytucjonalizowany, duplikowanie postaci, wielki mechanizm w wersji socjalistyczno-kapitalistycznej

I ŻOŁNIERZ: Jeśli zostaniesz królem, nie zabijaj mnie.

II ŻOŁNIERZ: Najpierw ty mi to obiecaj.

Cisza, potem wychodzą w różnych kierunkach.

György Spiró: *Obrońcy Kószeg*, akt 3, scena 20

Esencją historii w tragediach Szekspirowskich są królobójstwa i nie kończący się pochód władców prawowitych i uzurpatorów

Jan Kott: *Pleć Rozaliny* (s. 153)

Kroniki historyczne Szekspira noszą tytuły od imion królów i obejmują dzieje walki o koronę angielską od schyłku XIV po ostatnie lata XV wieku. Jest to ponad stuletnia epopeja historyczna podzielona na wielkie rozdziały panowań, jednak gdy czytamy te poszczególne rozdziały w porządku wydarzeń uderzające jest, że historia dla Szekspira stoi w miejscu:

Każdy z tych rozdziałów zaczyna się i kończy w tym samym miejscu. W każdej z Kronik historia jak gdyby opisuje koło, po czym wraca do punktu wyjścia. Tymi powtarzającymi się i niezmiennymi kołami, które zatacza historia, są kolejne panowania królewskie. Każda z tych wielkich tragedii historycznych zaczyna się od walki o tron lub jego umocnienie, każda kończy się śmiercią monarchy i nową koronacją.¹²³

¹²⁰ Ibidem., s. 47

¹²¹ Ibidem., s. 36

¹²² Ibidem

¹²³ J. Kott, *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, 1965, s. 14

Na identycznym schemacie oparta jest *Dynastia Árpádów*¹²⁴ – dramat, który spośród wszystkich sztuk Spiró z tragedii szekspirowskich¹²⁵ czerpie najwięcej. O ile jedynym, co napędza akcję *Menyhárta Balassiego* jest zdrada, o tyle motywem przewodnim *Dynastii Árpádów* jest próba zniszczenia ewentualnych pretendentów do tronu przez obecnie panującego króla. Akcja dramatu toczy się na przełomie XI i XII wieku i rozpoczyna sceną koronacji króla Kálmána, który uroczyście przyrzeka nigdy w żaden sposób nie szkodzić swemu młodszemu bratu Álmosowi. Kolejna scena rozgrywa się już dziesięć lat później, gdy bracia walczą ze sobą zaciekle o władzę. Wielokrotnie powtarza się sytuacja, w której panujący król i jego młodszy brat godzą się ze sobą, po czym cała zabawa rozpoczyna się od nowa: będący jedynie marionetką w rękach kleru Álmos znów się buntuje, szukając sprzymierzeńców zagranicą, a ci – wchodząc w przymierze z Kálmánem – ponownie wydają go bratu. Ostatecznie z woli króla Álmos zostaje oślepiiony, podobnie jak jego jedyny syn Béla, którego kaci mają dodatkowo wykastrować. Ponieważ jednak duchowieństwo chce zachować potencjalnego następcę tronu jako kartę przetargową, czteroletni Béla – oślepiiony wprawdzie, ale nie wykastrowany – zostaje ukryty na siedemnaście lat w jednym z klasztorów. Po tym właśnie czasie rozpoczyna się akt drugi, w którym królewską władzę sprawuje najstarszy syn Kálmána – István. Przed jego oblicze przyprowadzają oślepionego, pełnoletniego już Bélé, z dokumentami potwierdzającymi jego pochodzenie. Cały czas toczą się walki o władzę wśród potencjalnych następców bezdzietnego Istvána, ale to ukrywany dotąd, sam nieświadomy swojej tożsamości Béla jest najstarszym pretendentem do tronu. Król akceptuje go jako swego następcę z linii Árpádów, zmusza do natychmiastowego ożenku i płodzenia dzieci – mogących objąć władzę synów, których István chce jeszcze za swojego życia zobaczyć. W akcie trzecim po śmierci Istvána panuje już Béla – a raczej jego żona, podsuwająca mu do podpisu dokumenty wedle swojego uznania. Ilona, chcąc utrzymać za wszelką cenę absolutną władzę dla siebie i swych czterech synów, dopuszcza się wielu krwawych mordów, których zła sława spada na bezradnego króla. Jednak i w Béli odzywa się krew Árpádów: wyzwala się częściowo spod wpływu stronnictwa żony i przejmuje władzę, dopuszczając się okrucieństw już na własną rękę. Dramat wieńczy scena, w której koronowany na króla zostaje najstarszy syn Béli Géza, uroczyście przyrzekający swemu młodszemu bratu László pokój i wzajemną pomoc.

Gdy przyjrzymy się sztuce przez pryzmat dramatów szekspirowskich, uderza podobieństwo w operowaniu czasem, wykorzystanie motywu bratobójstwa w rodzinie królewskiej, ukazanie historii jako wielkiego mechanizmu, poprzez działanie którego staje się ona „silniejsza od mitu”.

¹²⁴ *Dynastia Árpádów* wedle datowania autora powstała pomiędzy wrześniem 1994 a styczniem 1995 roku, sztukę opublikowano w zbiorze *Mahózat*. Jest to jedyny dramat historyczny Spiró, który powstał po zmianie ustroju politycznego.

¹²⁵ György Spiró jest uznanym na Węgrzech znawcą Szekspira, autorem książki o charakterystycznych cechach obsady sztuk szekspirowskich, w której omawia możliwości interpretacji jego dramatów w zależności od obsadzenia poszczególnych ról przez jednego bądź większą liczbę aktorów. Zob. *Shakespeare szerepösszevonásai*, Európa Könyvkiadó, Budapest – 1997

Przeszłość jest prologiem *Burzy* i historią książąt, w której nieodmiennie powtarza się ten sam dramat brata wygnanego przez brata i prawowitego władcy pozbawionego tronu przez uzurpatora. Czas teraźniejszy w *Burzy*, trzy godziny akcji na scenie są powtórzeniem dramatycznym, gwałtownym i przyspieszonym, historii królewskiej. (...) Początek jest końcem i koniec nowym początkiem. Po dwukrotnym obrocie dwunastu lat i trzech godzinach teatralnej magii Prospera Kaliban i Ariel powracają do punktu zerowego, od którego zaczęła się fabuła, żeby wszystko raz jeszcze mogło zacząć się od nowa.¹²⁶

Spiró w ramach swojej sztuki trzyma się w zasadzie wiernie faktów historycznych, obierając epokę, którą rzeczywiście charakteryzowały hipokryzja, korupcja, zdrada, żądza zemsty, rozpusta i bezsensowne okrucieństwo. Historia zatacza koło, każdy każdemu jest wrogiem i na dobrą sprawę jest kwestią czystego przypadku, kogo zmiążdżą tryby maszyny wprowadzanej w ruch przez kolejnych sprawujących władzę. Koło historii obraca się bezustannie, potęgi Wielkiego Mechanizmu nie sposób przełamać.¹²⁷ Jakikolwiek bunt nie ma szans powodzenia – próbuje go ślepy Béla, który nie ma najmniejszej ochoty być krwawym tyranem, jedyne czego pragnie to powrót do klasztoru w którym go wychowano, jednak i on zmuszony jest poddać się narzuconemu porządkowi świata. Początkowo próbuje jeszcze biernego oporu, okazuje się jednak, że nie ma praktycznie różnicy pomiędzy brakiem działania a osobistym podejmowaniem decyzji: te same okrucieństwa i tak muszą zostać popełnione, niezależnie od tego czy król drzemie, czy też wydaje rozkazy.

U Szekspira królowie ulegali mechanizmowi, jednak w którymś momencie choć na chwilę byli na górze toczącego się koła historii, sami wprowadzali je w ruch:

Ryszard III na początku tragedii jest demiurgiem historii, inteligencją Wielkiego Mechanizmu, jednak w miarę jak wstępuje po wielkich schodach, coraz bardziej maleje, jakby Wielki Mechanizm zgarniał go ze sobą i wchłaniał. Dostał się w jego tryby i z kata stał się ofiarą, historia zapędziła wszechwładnego dotąd księcia w ślepy zaułek, jest tylko przedmiotem historii choć łudził się, że ją tworzy. Wielki Mechanizm okazuje się silniejszy od tego, kto go uruchomił.¹²⁸

Wielki Mechanizm u Spiró tym różni się od szekspirowskiego, że nie pozwala on bohaterom ani na chwilę poczuć się kimś więcej niż marionetką historii, marionetką która nie zazna chwili triumfu. Świadomość własna postaci w jego dramatach nie daje im nawet przez sekundę łudzić się, że zdołają nad mechanizmem tym zapanować – niezależnie od tego czy pełnią chwilowo rolę władcy czy poddanego. Jego królowie niekoniecznie zostają królami z wyboru, są nimi raczej „z przypadku” i nie tyle dążą do objęcia władzy, co raczej rozpaczliwie próbują utrzymać się na powierzchni, gdy Wielki Mechanizm narzuci im akurat pełnienie funkcji króla. Powtarzalność historii i schematu, według którego będą toczyły się losy kolejnych władców, autor podkreśla dodatkowo wskazówką, by rolę Kálmána – Istvána – Gézy oraz Álmosa – Béli – László (a więc kolejnych, obejmujących po sobie władzę królów i prześladowanych przez nich braci) grali ci sami aktorzy. Jest to kolejne nawiązanie do tradycji szekspirowskiej i równocześnie odmienne wykorzystanie podobnego scenicznego zabiegu.

W swojej książce poświęconej duplikowaniu ról Spiró opisuje, jak mogła wyglądać obsada przedstawień dramatów szekspirowskich w teatrze elżbietańskim – które role grane były przez kilku

¹²⁶ J. Kott, *Płec Rozalindy*, s. 150-151

¹²⁷ Z. A. Bán, *Történelmi körmagyar. Spiró György: Árpádház*, www.rewizoronline.hu

¹²⁸ J. Kott, *Szekspir współczesny*, s. 70

aktorów, a gdzie z kolei jeden aktor wcielał się w większą liczbę postaci. Jeżeli dwóch aktorów wciela się na zmianę w tę samą postać, staje się ona silniejsza. Jeśli jeden aktor gra wiele postaci daje odczuć pokrewieństwo, cechy wspólne najbardziej nawet przeciwstawnych sobie charakterów.¹²⁹ Aktor przedstawiający absolutne zło wciela się również w absolutne dobro – w ten sposób sprowadzone do jednej roli mają zostać na przykład postaci Ojca Laurentego i Tybalta w *Romeo i Julii*.¹³⁰ Również wrogów w kronikach królewskich grać mogą ci sami aktorzy.¹³¹

W sztukach Spiró możemy mówić o podzieleniu jednej roli pomiędzy wiele postaci – jak w *Hannibalu* czy *Menyhárcie Balassim*, gdzie tłum sług i statystów powodowany jest tą samą motywacją, działa na tej samej zasadzie co tytułowi bohaterowie. *Dynastia Árpádów* natomiast wykorzystuje schemat odwrotny: jeden aktor odgrywa wszystkich królów, podobnie jak jeden aktor wcielić się ma we wszystkich królewskich braci. Podczas więc gdy do konwencji teatru elżbietańskiego należało granie przez tego samego aktora ról pod względem charakteru przeciwstawnych, u Spiró duplikowanie takie ma podkreślać, że są to tak naprawdę te same role, tożsame postaci zmuszone do powtórzenia tego samego losu. Zsolt Koren pisze, że w sztuce tej historia powtarza się wciąż na nowo, jedynie postaci się wymieniają.¹³² Naprawdę jednak bohaterowie pozostają ci sami, bo od samego początku wyznaczone zostały im role, którym zmuszeni będą się podporządkować – od schematu historii nie ma ucieczki. Do tragedii nie prowadzi przypadkowy los, ale ludzkie istnienie jako takie. „Próżno mordują cezara – kto inny znów nim zostanie.”¹³³ Działa tu mechanizm bardzo podobny do tego, pokazanego w *Hannibalu*: walka o władzę służy w zasadzie wyłącznie zachowaniu *status quo*, a moment w którym szala przeważy na czyjąś stronę i zostanie on królem, staje się początkiem jego końca.

Lud jest dla Szekspira tylko materia historii, nie jej aktorem, budzić może wstręt, litość albo grozę, ale jest bezsilny, jest igraszką w rękę tych, którzy mają władzę. Szekspir odczytuje Plutarcha poprzez doświadczenie renesansu.¹³⁴

U Spiró role pana i jego poddanych zostają ze sobą w pewnym sensie zrównane – nikt nie ma wpływu na przebieg historii, jednak razem współtworzą zamknięty system z którego nie ma ucieczki. W takim ujęciu napędzająca historię siła sprawcza nie skupia się w rękę pojedynczych rozgrywających, lecz rozmywa się na zasadzie przypadku pomiędzy tłumem statystów¹³⁵, z których

¹²⁹ Gy. Spiró, *Shakespeare szerepösszevonásai*, s. 205

¹³⁰ Jeśli nie ma absolutnego dobra – niemożliwe jest również absolutne zło. Ibidem, s. 101, 106, 108, 184

¹³¹ Ibidem, s. 161

¹³² Zs. Koren, *Királydráma különös kajánsággal*, „Népszava” 29.IV.2006

¹³³ Gy. Spiró, *Shakespeare szerepösszevonásai*, s., s. 109, 110

¹³⁴ J. Kott, *Szekspir współczesny*, s. 245

¹³⁵ Przedstawienie historii jako Wielkiego Mechanizmu podporządkowuje sobie wszystkie inne zagadnienia co sprawia, że indywidualne charaktery postaci się zacierają, w miejsce rysów charakterystycznych na plan pierwszy wysuwa się ich rola wynikająca z danej sytuacji. Każdego bowiem da się zastąpić. Idea ta jednak nie daje wielu możliwości wycieniowania rysunku poszczególnych postaci. Taki punkt widzenia znowu „ujednolica” bohaterów, pozbawiając ich głębszej indywidualności, spłyca ich motywację. Ciekawy jest w tym kontekście komentarz Spiró, w którym pisze o *Koriolanie* Szekspira: „tematem dramatu jest czysta polityka, a w polityce są jedynie proste postaci, brakuje głębi.” Zob. Gy. Spiró, *Shakespeare szerepösszevonásai*, s. 156 Péter P. Müller natomiast zauważa: „Spiró zrywa z punktem widzenia ukazującym jednostkę, umieszcza w zamian w

każdy próbuje ugrać coś dla siebie, a to kogo i w jakiej kolejności wciągnie w swe tryby Wielki Mechanizm zdaje się być całkiem obojętne – istotne jest raczej, by liczba planowanych ofiar została zachowana, jak w scenie gdy Ilona wraz ze swymi poplecznikami planuje w obecności drzemiącego króla Béli wymordowanie części możnych:

FILBERTUS: Wyczerpały mi się nazwiska, podyktowałem już wszystkie, czterdzieści cztery.

BELOS: Mamy do tej pory pięćdziesiąt sześć nazwisk. Mało. Potrzeba przynajmniej siedemdziesięciu, połowy kraju.

ILONA: Dopóki nie będzie siedemdziesięciu nikt stąd nie wyjdzie.¹³⁶

Wybór ofiar dokonuje się niemal drogą losowania – Belos na przykład „zdroworozsądkowo” radzi by wyróżnić tych, którzy mają przydługie nazwiska, a zostawić przy życiu tych z krótszymi. Filozofia ta zgadza się całkowicie z wyrokami panującego wcześniej króla – Istvána:

Borsowi niech utną głowę, István będzie wygnany z całym swoim rodem. Albo na odwrót, wszystko jedno... Niech zetną Istvána a Bors z całą rodziną na wieczne wygnanie. Załatw to. Oni mnie nie obchodzą.¹³⁷

Powszechnie w bratobójczej walce zdrada i przekupstwo działają u Spiró na zasadzie aparatu instytucji państwowej, którą – w miejsce ewentualnego buntu czy zgorzenia (nic takiego oczywiście nie przyjdzie nikomu do głowy) – należałoby jedynie zdroworozsądkowo usprawnić, by kosztowały zainteresowane strony jak najmniej wysiłku:

PÁL: Sprawa nabiera cech rytuału. Álmos ucieka do cesarza, cesarz rusza z wojskiem przeciw nam, spotyka się z Kálmánem, otrzymuje podarunki i wydaje Álmosa. Byłoby prościej gdyby ustalili, że w ramach rocznego podatku cesarz nigdy nie przyjmie Álmosa lub też, że weźmie go sobie na zawsze.¹³⁸

I znów okazuje się, że podłość i okrucieństwo są zwyczajnie nużące, autor nie ukazuje ich bowiem jako wstrząsające epizody, lecz raczej jako szereg codziennych, wypełnianych rutynowo, a więc monotonnych czynności. Tak więc trup ściele się gęsto, ale.. kaci się nudzą.¹³⁹ Członkowie dynastii Árpádów żądają więc większej pomysłowości w obmyślaniu okrutnych karni dla swych wrogów:

ISTVÁN: (...) wymyście inną metodę zabijania, miejcie w końcu wy też trochę fantazji. Ja zrobiłem już ludziom każde możliwe świństwo jakie dyktowały mi moja władza i wyobraźnia, wyczerpałem już jedną i drugą, teraz już wy łamcie sobie głowy.¹⁴⁰

W *Menyhárcie Balassim* natomiast fantazja potrzebna jest do stworzenia kolejnych, bardziej oryginalnych donosów i bezpodstawnych oskarżeń:

centrum wielki mechanizm, wieczną cyrkulację historii, buduje swe dramaty nie na indywidualnych stosunkach, lecz na ukazaniu procesów społeczno-historycznych.” Zob. P.P. Müller, *op.cit.*

¹³⁶ Gy. Spiró, *Árpád-ház*, [In:] *Rivalda 2007-2008*, s. 264

¹³⁷ Ibidem, s. 232

¹³⁸ Ibidem, s. 217

¹³⁹ Takie ujęcie przybliżyła sztuki Spiró raczej do dramatu Buchnera, którego *Danton* także jest znudzony terrorem. Podaję z komentarzem Jana Kotta: "W końcu zaczyna mnie to nudzić..." (2.1) Czy można sobie pomyśleć Dantona w okresie Wielkiego Terroru, który "się nudzi"? "Nie jestem leniwy. Jestem zmęczony, palą mnie nawet podeszwy stóp!" Danton zmęczony! I raz jeszcze w tym samym akcie do przyjaciół: „I w końcu, co za różnica skonać na gilotynie, czy we własnym łóżku na starość!” Zob. J. Kott, *Płec Rozalindy*, s. 194

¹⁴⁰ Gy. Spiró, *op.cit.*, s. 233

DOMONKOS: Produkuje fałszywe oskarżenia, ale już mi się wyczerpały pomysły. Szłoby łatwiej, gdybyśmy mieli fałszywych świadków. A propos: Zay, nie masz czasem ochoty poświadczyć fałszywie?

ZAY: Czemu miałbym nie mieć?

DOMONKOS: W takim razie musisz pojechać do Bratysławy.

ZAY: Dobrze. W drodze coś może się zdarzyć. Mogą mnie nawet zabić. Kogo mam umoczyć?¹⁴¹

To właśnie całkowite zinstytucjonalizowanie przestępstwa najdobitniej świadczy o tym, że historia w obydwu dramatach Spiró ukazywana jest przez pryzmat doświadczenia współczesnego. Życiem Szekspira rządził król – konkretny władca. Jego historia jest osobista, a postaci ukazane są wedle ścisłej hierarchii: władza znajduje się w ręku znanych z imienia i twarzy osób – sprawujących ją w danej chwili tyranów bądź ich popleczników.

Historia rozgrywała się na samym szczycie społecznej hierarchii. Była osobista, miała imiona i tych imion niewiele. Czasem tylko pojawiają się w dramatach królewskich przerażeni mieszczaństwo. Dowiadują się o śmierci władcy, wojnie albo o zamachu stanu. Na każdą zmianę panującego patrzą jak na żywiołową klęskę. Historia dzieje się ponad nimi, ale oni za nią płacą.¹⁴²

Życiem bohaterów Spiró rządzi bezosobowy system – cóż z tego, że reprezentowany przez zmieniające się marionetki. Ponieważ każdy pełni choć przez moment rolę kata, nie można jednoznacznie wskazać kogoś, kto byłby jedynie ofiarą. Poprzez wprowadzenie całego tłumu pomniejszych bohaterów dążących wyłącznie do zrealizowania własnych korzyści, autor dobitnie pokazuje, że historię wszyscy „robią sobie sami”, zgodnie współtworząc chory układ. Morderstwa, zbrodnie muszą zostać dokonane nie dlatego, że żąda tego krwawe, dążące do zaspokojenia własnych ambicji indywiduum, lecz dlatego, że tak działa system napędzany przez drugorzędne postaci. Spiró pokazuje władzę taką, jaką znamy w świecie współczesnym: odcieleśnioną, kafkowską niemal instytucję, w której realna siła sprawcza zostaje rozproszona pomiędzy tłum urzędników:

DOMONKOS: Mówcie mi winy.

Chwila ciszy.

HEVESI: Zdrada ojczyzny.

ZAY: Do tego potrzebna ojczyzna.

HEVESI: Błuznierstwo.

ZAY: Przeciw jakiej wierze?

SZÉNÁSI: Obraza majestatu.

ZAY: Gdzie ten majestat?

DOMONKOS: Zawsze się jakiś trafi. Ale to już napisaliśmy.

HEVESI: Spisek przeciw krajowi.

DOMONKOS: Już mamy.

HEVESI: Kradzież.

DOMONKOS: To nie grzech.

SZÉNÁSI: Zabójstwo.

DOMONKOS: Nie ma ofiary.

JÓZSA: To zróbmy tak, żeby była.

Chwila ciszy.

DOMONKOS: Ciężko.

SZÉNÁSI: Zawłaszczenie bydła.

DOMONKOS: Świetne! I tak wszyscy to robią. Bardzo dobre! Zapisz.

(...)

HEVESI: Fałszowanie listów.

DOMONKOS: Wspaniale! Zapisuj, Szénási.

¹⁴¹ Gy. Spiró, *Balassi Menyhárt*, s. 230

¹⁴² J. Kott, *Szekspir współczesny*, s. 224

Szénási zapisuje.

ZAY: Dawanie fałszywego świadectwa.

DOMONKOS: Doskonale.

Szénási zapisuje.

SZÉNÁSI: Rabunek. Plądrowanie.

DOMONKOS: Menyhárt się obrazi.

ZAY: No co ty!

DOMONKOS: Nie wie nawet co my tu wyprawiamy. Inicjatywa oddolna, pewnie by mu nawet nie przyszło do głowy.

ZAY: Będzie z was zadowolony.

(...) Nieodpowiednie zarządzanie dobrami cesarskimi.

DOMONKOS: To duży grzech?

ZAY: Jasne. Często to robiłem.

DOMONKOS: Ale do tego trzeba by jeszcze sfalszować rachunki.

SZÉNÁSI: Tego się nie podejmuję. Robiłem to już w Siedmiogrodzie, diabelna robota.¹⁴³

Zagajewski pisze, że świat w socjalizmie jest uporządkowany przez totalitarną niewolę.¹⁴⁴ Zygmunt Bauman w książce *Europa niedokończona przygoda* przytacza słowa Michaiła Bachtina, wedle którego wszystkie ziemskie władze sprawują nad swymi poddanymi kontrolę przy pomocy „urzędowego strachu” – sztucznego wytworu, który zajął miejsce pierwotnego lęku człowieka wobec potęgi Natury.

W dojściu do takich wniosków pomogły z pewnością Bachtinowi empiryczne dowody, jakich dostarczyło mu życie w miejscu i w czasie, w którym pisał. Stalin, rządzący wówczas ojczyzną Bachtina, nieustannie demonstrował swą władzę, przeprowadzając nagle i niewytłumaczalne czystki i polowania na czarownice, lecz także, równie nagle i niewytłumaczalnie, przerywając je lub zawieszając. Nigdy nie było wiadomo, które z ludzkich występków uznane zostaną za herezję. Ciosy padały przypadkowo, a wnoszenie oskarżeń, nie mówiąc już o dostarczaniu materialnych dowodów związku oskarżonego ze ściganą właśnie odmianą herezji, oceniano krytycznie jako zbędny luksus (...).¹⁴⁵

Mimo, że *Dynastię Árpádów* dzieli od *Menyhárta Balassiego* niemal trzydzieści lat, podczas których zdążył zmienić się ustrój polityczny, w dramatach Spiró światem nadal nieodmiennie rządzi instytucja tego samego pokroju. Bauman pisze, że podstawą wszelkiej władzy politycznej są ludzka bezbronność i niepewność. W świecie podległym władzy totalitarnej stwarzały je podległe władzom politycznym organy represji, podczas gdy w kapitalistycznej, rządzonej przez rynek odmianie nowoczesnego społeczeństwa bezbronność i niepewność istnienia są skutkiem wydania ludzkich czynów na pastwę pułapek i kaprysów konkurencji rynkowej.¹⁴⁶ Czy takie właśnie jest doświadczenie życiowe autora jako mieszkańca Europy Środkowo-Wschodniej? I czy węgierski kapitalizm okazał się być systemem równie – o ile nie bardziej – bezwzględny niż socjalizm? Na podstawie świata ukazanego w jego dramatach można wyciągnąć taki właśnie wniosek.

Gdy Szekspir przedstawiał bezlitosną walkę pojedynczych bohaterów, a czas w jego dramatach ukazany był we „wściekłym zagęszczeniu” historii¹⁴⁷, Spiró wprawia swój mechanizm w

¹⁴³ Gy. Spiró, *Balassi Menyhárt*, s. 231

¹⁴⁴ A. Zagajewski, *op.cit.*, s. 41

¹⁴⁵ Z. Bauman, *Europa niedokończona przygoda*, tłum. T. Kuntz, Wydawnictwo Literackie, s. 129-130

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 130-131

¹⁴⁷ „Dramatyzacja historii przez Szekspira polega przede wszystkim na jej wielkim skrócie, wściekłym zagęszczeniu. Od dramatu poszczególnych władców dramatyczniejsza jest sama historia, samo działanie

ruch przy pomocy mnóstwa maleńkich marionetek, śmiertelnie znudzonych ciągnącym się w nieskończoność okresem niezmiennej stagnacji, w którym przyszło im tkwić. Także Spiró pokazuje historię w skrócie, mieszcząc kilkadziesiąt lat panowań w trzech zwięzłych aktach. Różnica w operowaniu czasem polega tu na powolnym tempie akcji zrodzonym z braku możliwości działania. Gdy u Szekspira czas wypełniony jest tragicznym w skutkach działaniem, u Spiró jest biernym niemal oczekiwaniem, by coś się wydarzyło.

Kálmán: (...) Czekam by wydarzyło się cokolwiek, zebym nie musiał być bratobójcą.¹⁴⁸

Tragiczny jest nie śmiertelny konflikt, lecz absolutna niezmiennność powtarzalnego schematu, powolne oczekiwanie na to, co nieuniknione.

(...) dla Szekspira władza ma imiona i nazwiska, ma oczy, usta i ręce. Jest bezlitosną walką żywych ludzi, którzy siedzą przy jednym stole.¹⁴⁹

Charakterystycznym rysem współczesności jest odcieleśnienie władzy, która, podobnie jak pieniądze, straciła swój czysto fizyczny aspekt i stała się abstrakcją, ideą rodzącą co rusz pytanie: kto za tym stoi. Dla zwykłego obywatela naszych czasów odpowiedź na nie bywa przeważnie mglista, wskazuje najczęściej jakichś tajemniczych, pozbawionych znanej wszystkim twarzy „onych”. W świecie dramatów historycznych Spiró władza nie ma już wielkich imion, wszyscy zdają sobie sprawę, że także obecnie panujący są tylko marionetkami. Autor przygotowuje historię maluczkich, którzy ulegają temu samemu mechanizmowi, lecz ich walka częstokroć pozbawiona jest pojmowanego na sposób szekspirowski dramatyzmu, a czas służy ukazaniu powolnego procesu rozkładu. Jego bohaterowie nie starają się nadać swoim poczynaniom minimalnych nawet pozorów słuszności, czy choćby rangi „zła koniecznego”, popełnianego dla wyższych celów, doskonale też zdają sobie sprawę, że wykonywane przez nich czynności są jedynie pozorem prawdziwego działania. Ze świadomości tej rodzi się tęsknota, by cokolwiek się wydarzyło. Przytaczane przez Ricoeura Braudelowskie długie trwanie jest również czasem politycznych instytucji i czasem mentalności.¹⁵⁰

László Zappe pisze o tym, że Spiró sięga po starodawny, historyczny temat używając dzisiejszego – XX-XXI-wiecznego spojrzenia. Istotą nie jest tu przywoływanie przeszłości bądź opowiedzenie awanturkowej historyjki – dramat ten mówi nam coś za pomocą odegrania na nowo dawnych wydarzeń. Jest więc – w pewnym uproszczeniu – parabolą.

W Kronikach królewskich i w tragediach, które są zagęszczeniem Kronik, Szekspir absolutyzował historię feudalną. Pokazywał jej mechanizm nagi i niezmienny.¹⁵¹

Spiró przedstawia Wielki Mechanizm w wersji socjalistyczno-kapitalistycznej. Autor prowadzi swą historię do momentu, w którym koło się zamyka wraz z objęciem władzy przez syna Béli Gézę, który razem ze swym młodszym bratem László znajduje się w identycznej sytuacji jak na

Wielkiego Mechanizmu. Szekspir całe lata zamienia w miesiące, miesiące w dni, w jedną wielką scenę, kilka kwestii, w które wciśnięty jest cały miąższ historii.” Zob. J. Kott, *Szekspir współczesny*, s. 23

¹⁴⁸ Gy. Spiró, *Árpádház*, s. 206

¹⁴⁹ J. Kott, *Szekspir współczesny*, s.16

¹⁵⁰ P. Ricoeur, *op.cit.*, s. 144

¹⁵¹ J. Kott, *op. cit.*, s. 224

początku Kálmán i Álmos. Sztuka kompleksowo pokazuje przebieg historii, parodiuje ją i przekręca, by na końcu przedstawić znane nam dziś efekty. Jest to dramat bardzo złożony, pełen paradoksów, okrucieństwa, ale także i żartu.¹⁵² Specyficzny, groteskowy humor to kolejny rys właściwy wszystkim sztukom historycznym Spiró. Przy pomocy wszechobecnej ironii autor buduje dystans, bawiąc się językiem odsłania kostium zamierchłej epoki spod którego wзира rażąco koślawa terażniejszość.

Historia w dramacie jest akcją, przebiegiem, wzajemnym stosunkiem i konsekwencją wydarzeń. Historia może potwierdzać systemy wartości albo je wyszydzać i obalać. Jeżeli je wyszydza i obala, jest wtedy groteskowa albo tragiczna. A może jednocześnie i groteskowa, i tragiczna.¹⁵³

3.3. Karnawał w „najweselszym z baraków”. Zdrajca jako bohater

Istnieje tylko Wielki Mechanizm, ale Wielki Mechanizm jest nie tylko okrutny. Ma jeszcze swoją drugą stronę. Jest tragiczną farsą.
J. Kott, *Szekspir współczesny* (s.56)

W obydwu dramatach autor „ubiera” swe rozważania filozoficzne nad moralnością człowieka w ramy jarmarcznej komedii ludowej posługującej się całkowicie współczesnym językiem. Jednym z przykładów takich typowo komediowych chwytów w stylu charakterystycznym dla języka dramatycznego Spiró jest pojawienie się Menyhárta Balassiego zaraz na początku pierwszego aktu, gdy on sam przedstawia się Hevesiemu (a więc i publiczności)¹⁵⁴:

Jam jest Menyhárt Balassi, ten sławny bezbożnik, łajdak, przekleństwo moich rodziców, ja jestem zdrajcą, rycerzem, przeklętym, słowem – powszechnie wiadomo, że ze mnie najgorszy łotr i najlepszy dowódca na Węgrzech. Co należało do Báthoryego, teraz jest moje. Szatmár razem z jego ludem. Ty też. Nie da się mnie wykiwać, nie można mnie przerobić bo ja jestem Menyhárt Balassi. Czy to prawda, że cała rodzinka Báthorych już się zmyła?¹⁵⁵

Erzsébet Berkes pisze, że Spiró wypróbowuje tu możliwości dawnych moralitetów i dramatów polemiki religijnej, łącząc je ze współcześnie rozpoznawalnymi sytuacjami i chwytliwymi hasłami epoki. Przykładem może tu być oparta na zabawie politycznym sloganem przemowa syna Menyhárta – Boldizsára.¹⁵⁶

Wola ma, byście bez strachu wypełnili dni swoje twórczą pracą. Nigdy więcej grzechów mego ojca! Urzeczywistnimy feudalizm o ludzkiej twarzy!¹⁵⁷

Mimo że autor określa dramat ten jako tragedię, brak w nim jakichkolwiek wewnętrznych rozterek, postaci nie stają przed żadnego rodzaju tragicznym wyborem, niczego też tak naprawdę nie są w stanie pozyskać, poza odwleczeniem jak najdalej w czasie ostatecznego wyroku. Dodatkowo

¹⁵² L. Zappe, *Megállt az idő. Spiró György: Árpádház, „Színház”* 2008 nr 2

¹⁵³ J. Kott, *op.cit.*, s. 232

¹⁵⁴ Podobnej samoprezentacji dokonuje na początku sztuki koronowany właśnie na króla Kálmán w *Dynastii Árpádów*, jednak w tym wypadku tekst służy nie tyle efektowi stworzenia komicznego dystansu, co raczej poinformowaniu widza bądź czytelnika kim jest bohater i w jakiej sytuacji się znalazł.

¹⁵⁵ Gy. Spiró, *Balassi Menyhárt*, s. 175

¹⁵⁶ E. Berkes, *op.cit.*, s. 92

¹⁵⁷ Gy. Spiró, *op. cit.*, s. 269

pełna świadomość zarówno własnej sytuacji, jak również wszelkich podłych zakusów wszystkich scenicznych partnerów, odziera ich niejako z większych emocji.¹⁵⁸ Każdy spodziewa się tu z góry po każdym wszystkiego najgorszego i przeważnie się nie rozczarowuje, co najwyżej docenia z uznaniem wyjątkowy spryt jakiegoś posunięcia, co w połączeniu z ironicznym stylem, stwarza efekt raczej komiczny:

KENDY: (...) Został wierny Izabelli za podwójną cenę. Tak trzeba to robić! Komu z nas przyszłoby to do głowy? Terminujemy my jeszcze ciągle w zdradzie. Zdrada to pałac. By była mistrzowska, należy ją wyrzeźbić do ostatniej kamiennej różyczki. Podnosi mnie na duchu pomysłowość ludzkiego umysłu. Dumny jestem z Menyhárta i daję mu pełne poparcie we wszystkim.¹⁵⁹

Mamy tu do czynienia z typowo komediowym odwróceniem pojęć – w dramacie, którego głównym tematem jest polityka, zdrajca przedstawiony zostaje jako bohater. Postaci ukazują się publiczności w konwencji jarmarcznej błazenady, a równocześnie autor postrzega sztukę jako tragedię. Czy tak wygląda karnawał w „najweselszym z socjalistycznych baraków”? Michaił Bachtin w *Poetyce Dostojewskiego* pisze o karnawałowej tradycji literackiej "poważnego śmiechu":

Karnawałowe odczucie świata posiada przemożną życiodajną moc przetwarzania, niezniszczalną siłę witalną. Toteż aż do naszych dni te gatunki, które mają choćby najdalszy związek z tradycjami powagi-śmiechu, zachowują karnawałowy zaczyn... Wyciśnięto na nich szczególnie piętno, po którym zawsze można je poznać. Wrażliwe ucho potrafi wychwycić najdalsze nawet echa karnawałowego odczucia świata... Bohaterowie *mitologii* i historii w takich gatunkach literackich są celowo i dokładnie uwspółcześniani, zachowują się i przemawiają jako uczestnicy bieżącej rzeczywistości, w strefie familiarnego z nią kontaktu... Gatunki powagi-śmiechu nie opierają się na podaniach, nie zapożyczają od nich aureoli, świadomie opierają się na doświadczeniu (choć niezbyt jeszcze dojrzałym) oraz na swobodnej wyobraźni... Cechuje te nowe gatunki wielość tonacji, pomieszanie wzniosłego z poziomym, powagi ze śmiechem... Niekiedy spotykamy tu pomieszanie mowy prozatorskiej z wiązaną, wprowadzenie żywych dialektów i gwar; autorzy przywdziewają tu różne maski...¹⁶⁰

To jakby dokładny opis dramatów historycznych Spiró. Jego bohaterowie zostali uwspółcześnieni, posługują się retoryką czasów bieżących, a stoicki spokój z jakim odnoszą się do własnych losów i ich niezmienności również wskazuje na dzisiejszy sposób postrzegania świata. Sytuacja mająca wymiar tragiczny przedstawiona zostaje w konwencji satyrycznego moralitetu, w którym postaci uosabiają główne grzechy, a język miesza formy wierszowane i prozę.

Dodatkowy dystans buduje autor zaraz na początku każdego z dramatów. *Dynastia Árpádów* to wedle podtytułu „krwawiąca, naiwna kronika”, za motto do *Hannibala* służy cytat z Lenina: „wojna Rzymu z Kartaginą była z obydwu stron wojną imperialistyczną”. W wierszowanym prologu do *Obrońców Kőszeg* przedstawia Węgry jako „ziemię niczyją” pomiędzy Turcją a Niemcami. Wstępem do *Menyhárta Balassiego* jest pieśń wykonana przez akompaniującego sobie na lutni Hevesiego, w której niemiecka bądź turecka niewola jest łatwiejsza do zniesienia niż węgierska wolność, a Węgry to

¹⁵⁸ „Farsa nie zna czułości, alegoryczność nie znosi sentymentu, powiastka filozoficzna odsyła do rozumu.” Anna Krajewska pisze, że gdy postacie są maskami nie przejmujemy się zbytnio ich losem nawet, gdy mają być rzucone na pożarcie – jak w *Androklesie i lwie* Shawa, lub muszą zdecydować kogo spośród rozbitków mają zjeść – jak w *Na pełnym morzu* Mrożka. Zob. A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe, Poznań – 2005, s. 49

¹⁵⁹ Gy. Spiró, *Balassi Menyhárt*, s. 187

¹⁶⁰ Podaję za J. Kott, *Płec Rozaliny*, s. 81-82

w równej mierze „spętany wół nad którym pochyla się już rzeźnik”, co „dwugłowa owca, która naraz korzy się przed Wiedniem i Budą”. Pieśń kończy się pocieszającym zapewnieniem, że nastanie jeszcze radość: Węgier nie będzie.

Grzegorz Dziamski pisze o kulturowej odmienności Europy Środkowej przytaczając słowa Milana Kundery:

Europa Środkowa broni się przed historią dwojako: za pomocą moralizmu albo kpiny, ironii, niepowagi. Odmawia historii rozumności lub oskarża ją o immoralizm, stawia pod pręgierzem moralności. Środkowoeuropejczycy czują się wyrzuceni poza główny bieg historii, zawieszani pomiędzy zachodnią historią i wschodnim brakiem historii. W Europie Środkowej historia wytraca swą historyczność i zaczyna służyć idealizowaniu i mistyfikowaniu przeszłości.¹⁶¹

O Spiró nie można powiedzieć, że cokolwiek lub kogokolwiek idealizuje, rezygnuje także z ukazania własnego narodu jako ofiary zakusów państw ościennych. W jego dramatach „zła historia” jest dziełem wszystkich, każdy jest odpowiedzialny. W strukturę moralitetu wdziera się błazeństwo, do jakiego sprowadza się także jawne fałszowanie historii, szyderczo zaprzeczając jakiegokolwiek wielkości – choćby miała to być jedynie wielkość zbrodni. Mityczne nazwiska zanurzone zostają więc w zwykłej, przasnej codzienności. Milan Kundera tak pisze o stosunku narodów środkowoeuropejskich do Historii:

W pełnym rozczarowań doświadczeniu historii leży źródło oryginalności ich kultury, mądrości, n i e p o w a g i , która kpi sobie z wielkości i chwały. „Nie zapominajmy, że tylko przeciwstawiając się historii jako takiej, możemy oprzeć się tej dzisiejszej”. Chciałbym wyrycić to zdanie Gombrowicza na wrotach Europy Środkowej.¹⁶²

Sam Spiró zauważa, że wyśmiewamy się z tego, czego się boimy – jest to próba oswojenia rzeczywistości.¹⁶³ Można więc zadać pytanie, z czego pisarz szydzi? Nieodmiennie z władzy, urzędników, kleru. Stale powracającym motywem jest przedstawianie wszelkiego rodzaju duchowieństwa jako równie – jeśli nie bardziej – cynicznych graczy areny politycznej, co wszyscy pozostali. Szamani w *Hannibalu* produkują za odpowiednią opłatą fałszywe wróżby, biskupi w *Dynastii Árpádów* spiskują, by osadzić na tronie własnego wychowanka, w *Obrońcach Kőszeg* ksiądz targuje się o cenę mszy żałobnej i jest tym tak pochłonięty, że proponuje chcącemu się wypowiedzieć, by wręczył mu swe wyznania w formie pisemnej. Wątek kapłanów usiłujących za wszelką cenę znaleźć swe miejsce w aktualnie napędzającej maszynę władzy instytucji podejmuje ze szczególną ironią *Menyhárt Balassi*. Występująca w sztuce para skaczących sobie do oczu duchownych tak bardzo stara się wygryźć siebie nawzajem, że nikt nie ma pewności za którą wiarą w danej chwili się opowiadają¹⁶⁴, błyskawicznie jednak dochodzą do porozumienia gdy zagraża im konkurencja w osobie nowo przybyłego misjonarza.

¹⁶¹ G. Dziamski, *Europa Środkowa*, s. 4

¹⁶² Podaję za: A. Zagajewski, *op.cit.*, s. 34

¹⁶³ Gy. Spiró, *Shakespeare szerepösszevonásai*, s. 99

¹⁶⁴ Używają oni charakterystycznej dialektyki poszczególnych wyznań do poparcia argumentów w dyskusjach nie związanych w żaden sposób z religią. Sceny z ich udziałem są równocześnie parodią dramatów polemiki religijnej – gatunku niezwykle popularnego na Węgrzech w okresie reformacji w XVI i XVII w., gdy wraz z rozpadem kraju trwała walka o władzę pomiędzy wyznaniem. Głównym narzędziem propagandy w tych bojach stał się właśnie dramat szkolny, który dzięki reformacji pisany był już oryginalnie w języku węgierskim.

ZSIGMOND: Tak się nie da. Hevesi całymi dniami ślęczy nad jednym głupim kazaniem, Szénási wciąż skrobie lewą ręką.. Oczywiście na to, żeby pobić biskupa jakoś starcza wam czasu. Od tej pory Szénási i Hevesi razem będą pisali codzienne kazanie.

Szénási i Hevesi okazują wzburzenie

ZSIGMOND: ... i Hevesi wdroży się też w fałszowanie.

(...)

DOMONKOS: Jeśli tych dwoje zacznie się jeszcze i w pracy nawzajem wygryzać nic z tego nie wyjdzie.

ZSIGMOND: Ano nic.

DOMONKOS: Tego chcesz?

ZSIGMOND: Hevesi w swoim słowie świętym przewala własne interesy, ja to wykreślam. Szénási też prawidłby kazania w swoim interesie, to też bym wykreślił. Teraz nawzajem będą kreślili własne głupoty zamiast mnie.

DOMONKOS: A ja? Mi trzeba majątku mego brata, tak jak tobie twojego. To także twój interes, żeby osądzili tych obrazobórców majestatu!¹⁶⁵

ZAY: Kto to?

TAMÁS: Ferenc Forgács. Jakiś biskup zza Dunaju.

(...)

SZÉNÁSI: Przybył nawrócić Menyhárta.

HEVESI: To on ściągnął do kraju Jezuitów.

SZÉNÁSI: Niebezpieczny tyran.

TAMÁS: Łazi po dolnym zamku. Ma już wyznawców.

SZÉNÁSI: Sieje bunt.

HEVESI: Takiego to tylko wykurzyć! Żeby taka łajza przychodziła nam tu na misjonarza!

(...)

HEVESI: I tak jesteśmy protestantami.

ZAY: Od kiedy?

SZÉNÁSI: Od niedawna.

(...)

ZAY: Ty jesteś wierzący?

SZÉNÁSI: Nie. Ja jestem kaznodzieją.

ZAY: Kaznodzieją? Ty?

SZÉNÁSI: Ja. Oddziaływać trwale i dogłębnie można tylko wiarą. Argumenty się dezaktualizują, wiedza się starzeje, ludzie umierają, świat się zmienia. Jedyne wiarę która zapuściła korzenie ciężko wypłenić.

(...)

ZAY: (...) Kaznodzieje wyrastają nam tutaj jak grzyby po deszczu. (...)

(...)

TAMÁS: Według biskupa Szénási to kalwin a Hevesi jest luteraninem. (*Chwila ciszy. Tamás traci pewność siebie.*) Możliwe, że na odwrót.¹⁶⁶

Są to kolejne elementy rodem z farsy, wykorzystującej znany motyw handlującego odpustami, sprzedajnego braciszka – opoja, jednak w przypadku dramatu węgierskiego przedstawienie duchowieństwa na równi ze wszystkimi *antybohaterami* zwraca uwagę na jeszcze jedną subtelną kwestię. W Polsce od średniowiecza po czasy współczesne nieodmiennie religią dominującą pozostaje katolicyzm. Jakkolwiek by nie oceniać na przestrzeni wieków roli kościoła w naszym kraju faktem pozostaje, że po wielokroć w różnych krytycznych punktach zwrotnych historii działał on jednocząco, dając poczucie wspólnoty zdolnej przeciwstawić się wszelkiego rodzaju „zaborcom”, stanowił też

Kwestie teologiczne, problemy wyznania i moralności pojmowanej zarówno na sposób świecki jak i duchowny porusza także przywołana już wcześniej *Komedia o zradach Menyhárta Balassiego*, której punktem kulminacyjnym jest parodia spowiedzi. O dramatach polemiki religijnej na Węgrzech więcej zob. m.in. I. Varga, *A Magyarországi protestáns iskolai szinjátság forrásai és irodalma*, A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kiadása, Budapest – 1988, I. Varga, *A magyarországi protestáns iskolai szinjátság a kezdektől 1800-ig*, Argumentum Kiadó, Budapest – 1995

¹⁶⁵ Gy. Spiró, *Balassi Menyhárt*, s. 212-213

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 220-221

prawdziwy azyl dla opozycji w czasach komunizmu.¹⁶⁷ Na Węgrzech mamy do czynienia z sytuacją odmienną: żadne wyznanie nie zdobyło tam nigdy takiej przewagi liczebnej wyznawców, by móc w pełni zdominować pozostałe religie. Dodatkowo kościół katolicki, który miałby szansę pełnić rolę takiej „jednoczącej religii przewodniej” w latach powojennych całkowicie się skompromitował.¹⁶⁸

O braku wspólnoty jaką dać może wiara i tego kto może tę pustkę wypełnić, będzie mowa w kolejnych rozdziałach, teraz jednak chciałabym raz jeszcze powrócić do konwencji błazenady i wszechobecnej farsy.

Dla Szekspira obrazem władzy jest korona. Jest ciężka. Można ją wziąć do ręki, zedrzeć z głowy umierającego władcy i włożyć na własną. Wtedy jest się królem. Tylko wtedy. Ale trzeba czekać, aż król umrze, albo przyspieszyć jego śmierć.¹⁶⁹

W *Obrońcach Kószeg* jest scena, w której mieszczanie, zdezorientowani nagłym zniknięciem Turków, obierają na przywódcę Grabeca (czy też raczej akceptują błyskawicznie to, że automatycznie przejął on władzę powalając na ziemię obwołującego się właśnie dowódcą Kézdiego). Z braku insygniów królewskich dekorują mu głowę odnalezionym chwilę wcześniej zyrandolem i sadzają w trumnie.

GRABEC: Nie wiem, co czynią inni królowie,
lecz powiedzcie: czy tak właśnie trzeba?

KSIĄDZ: Królu, władza nie jest rzeczą lekką.

GRABEC: Doświadczam jej ciężaru jakże prędko!¹⁷⁰

Gdy ironia nie wystarcza już, by oddać otaczającą rzeczywistość a krwawy karnawał staje się coraz bardziej groteskowy, wkraczamy coraz dalej do świata absurdu.

¹⁶⁷ Oczywiście całkowita dominacja jednego wyznania nie jest zjawiskiem wyłącznie pozytywnym, o czym ciekawie pisze m.in. Adam Zagajewski: „Po tysiącu lat mieszkaniec Polski (...) szukając tzw. pokarmu duchowego, natyka się na rumowisko pokruszonych złudzeń i albo ma katolicyzm, albo nie ma nic.” Więcej zob. A. Zagajewski, *op. cit.*, s. 46. Bardzo cenne uwagi na temat polskiego katolicyzmu zawiera także *Rodzinna Europa* Miłosza: „(...) tam, gdzie nie da się określić, co jest obyczajem narodowym, a co religijnym, religia zmienia się w siłę społeczną, konserwatywną i konformistyczną.” Zob. Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – 2001, s. 96-97

¹⁶⁸ Faktem jest, że kościół katolicki na Węgrzech najdłużej ze wszystkich wyznań opierał się totalitarnej władzy, jego opór został jednak krwawo stłamszony. „Już w 1946 roku księży wieszano, rozstrzeliwano, zamykano. W ciągu dwóch nocy wysiedlono i internowano 10 tysięcy zakonnic i zakonników.” Zob. O. J. Puciłowski: *Krajobraz po katastrofie. Węgierski kościół katolicki*, „Tygodnik Powszechny” 5.VI.2005. W 1948 roku aresztowano i skazano na dożywocie prymasa Józsefa Mindszentyego (uwolniono go 30 października 1956 r., po stłumieniu rewolucji schronienia udzieliła mu ambasada USA, gdzie przebywał przez kolejnych 15 lat odmawiając jakiegokolwiek współpracy z reżimem). Do niechlubnej historii kościoła na Węgrzech przeszedł ruch tzw. „księży patriotów” – kolaborantów współpracujących ze służbami bezpieczeństwa. „Gdy zniszczono już strukturę kościoła, biskupi węgierscy – pod naciskiem – podpisali w 1950 r. ugodę z państwem. W tym „porozumieniu” nie ma nawet odniesienia do Stolicy Apostolskiej, a jedynie do rządu Węgierskiej Republiki Ludowej. Na czele diecezji stanęli wikariusze generalni, co do jednego księży-patrioci. Przy każdym ponadto rezydował oficer SB, nazywany <<biskupem z wąsami>>. (...) Mentalność, która zawaładnęła wówczas hierarchią kościelną na Węgrzech, trwa do dzisiaj. (...) gdy trzeba walnąć pięścią w stół, biskupi wybierają postawę kunktatorską. (...) W ten sposób kościół został sprowadzony do pozycji sfrustrowanych, skompromitowanych polityków.” Zob. O. J. Puciłowski, *op.cit.* Na temat roli kościoła w społeczeństwie węgierskim w latach powojennych szerzej pisze także Aleksandra Muga w nieopublikowanej jeszcze pracy doktorskiej *Człowiek w Historii. Filmowa twórczość Máty Mészáros wobec dramatów węgierskich XX wieku.*

¹⁶⁹ J. Kott, *Szekspir współczesny*, s.16-18

¹⁷⁰ Gy. Spiró, *Kószegők*, s. 433

4. *Małgorzata od zajęcy i Król Karo*

Dwie kolejne sztuki: *Król Karo* (*Káro király*) i *Małgorzata od zajęcy* (*Nyulak Margitja*) poruszają problem jednostki niezdolnej przeciwstawić się ogólnie pojętej władzy, przy czym – na tle pozostałych sztuk historycznych – stanowią one pod pewnymi względami utwory „osobne”. Są to dramaty poszukiwania własnej tożsamości i niezgody na granie roli narzuconej z góry. Mimo że pierwszy z nich odarty został z konkretnego miejsca i czasu, a akcja drugiego rozgrywa się w konkretnych historycznych okolicznościach, obydwa mieszczą się w konwencji teatru absurdu i groteski. *Małgorzata od zajęcy* wyróżnia się spośród dramatów historycznych Spiró nietypowo skromną obsadą¹⁷¹, jest również ciekawa jako debiut sceniczny autora.¹⁷²

4.1. Socjalistyczna utopia w działaniu: koniec historii jako absurd

KARO: Teraz śnię.

PODPORUCZNIK: Nie panie. To przytłaczająca bardziej od snu rzeczywistość.
(Spiró György: *Król Karo*, akt I, scena 1)

KÁLMÁN: (...) nie ma na świecie większego nieszczęśliwca od mądrego króla.
(György Spiró: *Dynastia Árpádów*, akt I, scena 11)

Król Karo – sztuka, określona przez autora jako bajka, to swoista parabola ukazująca na przykładzie aburdalnego, fikcyjnego, wypełnionego groteskowymi postaciami świata uniwersalne mechanizmy zdobycia i utrzymania władzy. Dramat powstał w roku 1975. Tym razem otoczka realnej, „prawdziwej” historii zostaje zdjeta, nie wiemy gdzie i kiedy toczy się akcja, w której uczestniczą baśniowe postacie. Sam system działa jednak identycznie i niezmiennie, przy czym w miejsce znanej chociażby z *Menyhárta Balassiego* formuły przewodniej „kto kogo zdradzi w zamian za co”, jako główny motyw całej zabawy pojawia się hasło „kto zostanie królem”. Sztuka przedstawia kolejne rewolucje, represje stosowane wobec przypadkowych ofiar, ukazuje bezsensowną pracę wykonywaną

¹⁷¹ Historyczne sztuki Spiró charakteryzują się niezmiennie dużą obsadą. W *Hannibalu* występują 33 osoby nie licząc statystów (niewolnicy, chłopci, żołnierze, strażnicy etc.), w *Obrońcach Kószeg* bohaterów mamy już 37. Najskromniejszą obsadę ma *Menyhárt Balassi*: 15 postaci plus mieszkańcy zamku oraz niemieccy i tureccy żołnierze, *Dynastia Árpádów* natomiast może pochwalić się liczbą ponad 50 bohaterów, do których należy dodać również statystów. Spośród wszystkich dramatów Spiró rekordowo dużą obsadę ma *Cesarz pokoju*: 87 postaci (sztukę, wedle wskazówek autora, można zagrać z udziałem 54 aktorów – w przypadku maksymalnego „zagęszczenia” ról; o tym niezwykłym dramacie piszę w oddzielnej części). W poprzednich rozdziałach była już mowa o tym, do czego potrzebny jest Spiró taki tłum postaci, jak również, że granie przez jednego aktora większej liczby ról ma także znaczenie symboliczne (Por. „Granie wielu ról przez jednego aktora ma swe dramatyczne i estetyczne znaczenie, gdy wnosi coś – wzbogacającego, tonującego – do przesłania sztuki.” Zob. Gy. Spiró, *Shakespeare szerezősszevonásai*, s. 84), tak wielkie sceniczne obsady są jednak, z czysto praktycznego punktu widzenia, dużym problemem technicznym. Był to główny powód dla którego w *Małgorzacie od zajęcy* występuje jedynie 7 osób.

¹⁷² Sam autor nie uważa tej sztuki za dobrą, nie umieścił jej w żadnym z wydanych zbiorów dramatów, jej tekst opublikowany został jedynie w czasopiśmie „Jelenkor” 1979 nr 3. Spiró twierdzi, że poszedł tu na zbyt ni kompromis rezygnując z własnej, oryginalnej wizji scenicznej tylko i wyłącznie dlatego, że chciał by jakąś jego sztukę wreszcie wystawiono. Tamás Tarján słusznie jednak moim zdaniem zauważa, że *Małgorzata od zajęcy* jest jakby wycięta z innych dramatów historycznych Spiró, zmienia się w tym dramacie technika, ale nie obraz świata. Więcej zob. T. Tarján, *op.cit.*, s. 421

w myśl bzdurnej idei co, mimo iż czyni to na sposób groteskowy, sprawia, że wymowa tej „socjalistycznej Alicji w krainie czarów” jest wyjątkowo gorzka.

W scenie otwierającej dramat widzimy olbrzymie sklepienie, za nim czarną kurtynę. Na przedzie łopata wbita w ziemię, Karo leży na ziemi i śpi.¹⁷³ Wechodzi Czarna Rusalka, której tekst rozpocznie i zakończy sztukę. Monolog ten jest parafrazą wiersza Ádáma Tábora *Káro király katonái* (*Żołnierze króla Karo*)¹⁷⁴:

Krół Karo stoi w szeregu,
król Karo stoi w szeregu,
wielki król występuje
i krzyczy:
- gdzie jesteście, moi żołnierze?

- Królu Karo, ty wielki królu,
królu Karo, ty wielki królu,
szukamy cię, nie znajdujemy,
salutuj,
szukamy cię, nie znajdujemy,
wielki królu.
I pójda oni z pewnością na śmierć,
pójda oni z pewnością na śmierć.

Krół Karo, wielki król
stoi w szeregu,
stoi w szeregu,
on szuka, na próżno szuka,
szuka swoich żołnierzy.¹⁷⁵

Karo obudzony zostaje przez podporucznika twierdzącego, że został on właśnie – wskutek śmierci swego ojca – prawowitym władcą, ten jednak nie chce być królem; nikogo nie rozpoznaje, nie wie gdzie się znajduje, ani w jakich czasach:

KARO: Mogę mieć zanik pamięci. Powiedz gdzie jestem? W jakich czasach? Kim jestem?

PODPORUCZNIK: Zrozumiałe jest panie twe zmieszanie, zbyt wiele potworności ostatnio się wydarzyło. Pozwól sobie przypomnieć: żyjemy w czasach pełnych sprzeczności i w każdej chwili możemy umrzeć. Mamy kryzys rządowy, bezkrólewie, opozycja sprzymierzywszy się z wrogiem szykuje się do zamachu pałacowego, w każdej chwili niebo może nam runąć na głowę. Właśnie chowają ojca jej królewskiej mości. Wnoszą już trumnę.¹⁷⁶

¹⁷³ Przewijający się w dramacie i spajający go klamrą motyw snu jest kolejnym klasycznym elementem budowania dystansu wobec rzeczywistości, brania akcji w dodatkowy nawias „onirycznej wizji” - król Karo śniąc powołuje do życia rzeczywistość teatralną. W dramaturgii węgierskiej najbardziej znanym przykładem dramatu wykorzystującego zapoczątkowanie akcji od snu bohatera jest sztuka *Csongor i Tünde* Mihály Vörösmartyego.

¹⁷⁴ Poeta w latach 1970-89 był organizatorem węgierskiej opozycji literackiej. O liryce Ádáma Tábora pisze m.in. J. Krupp, zob., *A versek visszatérnek a kertbe*, „Jelenkor” <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=2113>

¹⁷⁵ Pierwowzór wierszyka jest zdecydowanie bardziej ponury: „król Karo staje na środku / król Karo staje na środku / król Karo staje na środku / występuje ponury król // powstań zbuntowany szeregu much! / powstań zbuntowany szeregu much! / powstań znak z nieba”

¹⁷⁶ Gy. Spiró, *Káro király* [In:] *Békecsászár*, s. 278-279. Ta pojawiająca się co jakiś czas w sztukach Spiró trumna zdaje się mieć znaczenie symboliczne, łączy się zawsze w jakiś sposób – zwykle groteskowo – z osobą króla. Trumna w miejscu tronu pojawia się w *Obrońcach Kőszeg* – jakby osadzenie kogoś w roli króla skazywało go z góry na śmierć. *Krół Karo* w jakiś sposób kontynuuje ten wątek: punktem wyjścia całej akcji jest śmierć króla. W *Małgorzacie od zajęcy* w finale z trumny – niczym królik z kapelusza magika – wyskoczą żywe

Ostatecznie Karo ulega namowom i pozwala się koronować, następnie wybucha zwyczajowa rewolucja, poczym władzę przejmuje Królowa, odsyłając go do nauki. Król zostaje uwięziony, wysłuchuje absurdalnych lekcji Naukowca, na egzaminie jednak odpowiada bezbłędnie gdy proszą go o zacytowanie z pamięci dowolnego fragmentu Goethego, Dantego czy Hegla, w związku z czym uznany zostaje za element zbyt niebezpieczny by go wypuścić:

KARO: No, wypuście mnie wreszcie na wolność?

BISKUP: Radzę, by zostawić go jeszcze w celi. Niebezpieczny element. Za dużo wie. Lepiej, żeby zapomniał.

KRÓLOWA: Przychyłam się do tego.

NAUKOWIEC: Mój wychowanek!

BISKUP: A tego tutaj koniecznie powiesić. Co będzie jak wszystkich wszystkiego nauczy?

KRÓLOWA: Zgadzam się.¹⁷⁷

Całą akcję dramatu stanowią kolejne rewolucje, pucze, zamieszki, próby przejęcia tronu. W zakończeniu towarzysze Karo uświadamiają mu, że nie ma już szesnastu lat ale sześćdziesiąt, śmieją się z niego, gdy nie chce im wierzyć i mówi, że jest królem. Prowadzący świeżo koronowanego króla orszak Królowej uznaje Karo za żebraka, a podporucznik wydaje rozkaz by go zastrzelić. Postaci znikają, na scenie pozostaje tylko recytujący swój monolog Karo, który następnie kładzie się w miejscu, w którym leżał na początku. Zjawia się Czarna Rusalka z piosenką, którą rozpoczynała sztukę.

Spójność sztuce nadaje kategoria zmiany, jej fragmenty tworzą całość na poziomie wzoru logicznego. Bo właśnie do przedstawienia wyłącznie wzoru logicznego sprowadza Spiró akcję dramatu, pozbawiając go charakterystycznego dla sztuk historycznych odniesienia do konkretnych wydarzeń z przeszłości. Wydarzenia w *Królu Karo* nie są motywowane niczym poza samą zmianą, która dyktuje fabułę – tym samym jakakolwiek próba jej streszczenia staje się absurdalna. Jest to ciągła zmiana, która niczego nie zmienia, jedynie utrwała samoodnawialny mechanizm, nakręca nie dające się zatrzymać perpetuum mobile.

W omawianych dotąd dramatach autor wykorzystywał autentyczne wydarzenia historyczne, eksperymentował, bawił się nimi, by na końcu zaprezentować przewidywalny wynik końcowy. Diagnostował niejako rozmaite sytuacje historyczne:

jego materiał doświadczalny stanowi pojawiająca się w różnych historycznych tematach sama historia, a metoda badawcza jest prosta: obiera sobie jakąś dobrze znaną sytuację historyczną, umieszcza w niej ludzi o różnej woli i przygląda się, jak ze zderzenia tych różnych ludzi otrzyma dobrze znany wynik.¹⁷⁸

W *Królu Karo* nie potrzebuje już jednak żadnych historycznych dekoracji: zostawia postaciom te same funkcje – króla, żołnierza, zabójcy itd. – i bawi się nimi, otrzymując ten sam wynik w świecie bajkowym, co „rzeczywistym”. Co więc sprawia, że możemy zaliczyć sztukę do dramatów historycznych? Fabuła tworzona jest na identycznych zasadach i nieodmiennie kończy się porażką.

zające. I znów każdy początek jest końcem, a koniec nowym początkiem – szekspirowskie koło historii toczy się już jednak w rytmie groteski.

¹⁷⁷ Gy. Spiró, *Káro király*, s. 287

¹⁷⁸ E. Berkes, *op.cit.*

Zniknęło jednoznaczne odwołanie do konkretnych historycznych wypadków, jednak postaci żyją nadal wedle tych samych reguł, jak we wcześniej omawianych dramatach. Wychodząc od wszechobecnego u Spiró pomniejszenia, odwznoślenia, odzierania legend z wielkości możemy przyjąć, że w świecie jego dramatów bajka to ostatecznie już zdegradowany mit.¹⁷⁹

Pozbawiona konkretnego miejsca, zawieszona w czasie, ukazująca sam nagi mechanizm przejmowania władzy akcja wprowadza nas z kolei w świat absurdu, przy czym jest to absurd rozumiany chyba przede wszystkim jako stosunek do niewyrażalnego.¹⁸⁰ Dramat absurdu doczekał się wielu omówień i interpretacji w zależności od kraju pochodzenia autora, sposobu odbioru przez współczesnych, czy też miejsca i daty inscenizacji.¹⁸¹ Etykieta ta mieści więc w sobie pisarzy tworzących w całkowicie różnych poetykach, których cechą wspólną byłyby brak katharsis, prześmiewczość, autoironia. Tematem sztuk jest metafizyczny lęk, brak sensu ludzkiego życia, dominujące poczucie chaosu – a więc pojmowany ogólnie absurd samego istnienia w świecie. W ramach tego samego pojęcia mieszczą się jednak także satyry piętnujące absurdalność zdeformowanej, zakłamaney egzystencji w państwie totalitarnym, przy czym szczególnego znaczenia nabiera tu przepaść dzieląca rzeczywistość od języka jej opisu.¹⁸²

Węgierski dramat absurdu¹⁸³ nie obrazuje „zawieszonego w próżni”, metafizycznego lęku, lecz tkwi bardzo mocno w konkretnej rzeczywistości polityczno-historycznej, czerpiąc głównie z rodzimej tradycji kabaretu. Jego podstawą jest czarny humor silnie związany z codzienną egzystencją, która częstokroć może być uznana sama w sobie za absurd. Za przykład może posłużyć jedna z najbardziej znanych sztuk węgierskich – mająca swą premierę w roku 1967 *Rodzina Totów* Istvána Örkénya, której akcja rozgrywa się podczas II wojny światowej. Cała rodzina (wraz z wezwanymi na pomoc sąsiadami) skacze wokół dowódcy przebywającego na froncie syna, spełniając jego najbardziej absurdalne zachcianki. Daremny to trud, skoro jeszcze przed przybyciem koszmarnego gościa dowiadujemy się, że syn państwa Totów poległ, jednak listonosz postanowił „w dobrej wierze” nie

¹⁷⁹ O możliwości traktowania bajki jako formy zdegradowanego mitu więcej zob. H. Samsonowicz, *O „historii prawdziwej”*, s. 10

¹⁸⁰ O tak pojmowanym absurdzie zob. A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*. Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2005

¹⁸¹ Termin ten został wprowadzony przez Martina Esslina w książce *The Theatre of the Absurd* w roku 1961 na określenie formacji dramaturgów tworzących w latach 50’ na Zachodzie. O początkach dramatu absurdu pisze J. L. Styan: Nagły rozwój francuskiego dramatu absurdu można częściowo wyjaśnić jako rodzaj nihilistycznej reakcji na okrucieństwa wojny, komory gazowe i zagrożenie atomowe. Ujawnia on negatywną stronę egzystencjalizmu Sartre’a podkreślając beznadzieję i daremność świata, który zmierza gdzieś bez celu. Ponury obraz życia w *Czekając na Godota* i *Końcówce* (1957) Becketta pokazuje ludzką egzystencję, która – ujmując to dobrze pasującymi słowami Richarda Coe z książki *Beckett* – stała się „niemożliwym do zniesienia więzieniem między przymusem narodzin [i] jeszcze gorszym przymusem śmierci. (s. 19). Nasze życie zna krótkotrwałe chwile wolności, ale przypominają one „wolność niewolnika, który może czołgać się na wschód po pokładzie okrętu płynącego na zachód” (s. 58). (...) Egzystencjalna definicja „absurdu” w *Micie Szyfya* Camusa została w 10 lat później zawężona tak, by mówiła o człowieku złapanym w pułapkę wrogiego, całkowicie subiektywnego świata oraz oddawała koszmar, rodzący się w chwili, kiedy bezcelowość, samotność i cisza osiągnęły największe natężenie. Zob. J. L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, Ossolineum, 1995, s. 250

¹⁸² Zob. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań – 1996, s. 9-17

¹⁸³ O jego początkach i głównych przedstawicielach piszę szerzej w rozdziale pierwszym.

dostarczać im złych wiadomości. Charakterystycznymi rysami, powszechnie uznanej za pierwszy węgierski dramat absurdu sztuki, są stosunkowo realistyczny – mimo całej groteskowości obrazu – przebieg akcji oraz podejmujący bezustannie jakieś konkretne – i w ich pojęciu logiczne – działania bohaterowie. Cechy te wyróżniają węgierskie dzieła teatru absurdu na tle dramaturgii światowej zaliczanej do tego nurtu.¹⁸⁴

Czas wojny w którym rozgrywają się wydarzenia – a więc ten właśnie punkt zwrotny w historii Europy, z którym powstanie dramatu absurdu jest nierozdzielnie związane – po raz kolejny odsyła nas do niuansów węgierskiej historii. Opowiadanie się w wojnie po niewłaściwej stronie i wiążąca się z tym druzgocąca klęska byłyby dobrym tematem wzniosłej tragedii, jednak pośród tysiąca codziennych absurdów stanowiących rzeczywistość państwa, które mimo niewielkich rozmiarów wykazuje ambicje niemal imperialistyczne, jedynym możliwym do przyjęcia sposobem mówienia o tragedii pojedynczego człowieka okazało się być podejście humorystyczne i ucieczka w groteskę. Specyficzne realia polityczne Węgier tego okresu zabawnie i przy tym bardzo celnie przedstawia Krzysztof Varga w *Gulaszu z turula* – książeczce stanowiącej w zasadzie ironiczne studium współczesnej węgierskiej mentalności – improwizując przykładowy dialog, jaki mógłby się rozegrać w 1941 roku pomiędzy ambasadorem Węgier a prezydentem USA:

AMBASADOR WĘGIER: Szanowny panie prezydencie, z największą przykrością muszę pana poinformować, że z dniem dzisiejszym Węgry wypowiadają wojnę Stanom Zjednoczonym.

ROOSVELT: Węgry? Co to za kraj?

AMBASADOR: To jest królestwo, panie prezydencie.

ROOSVELT: Królestwo? A kto jest tam królem?

AMBASADOR: Nie mamy króla panie prezydencie.

ROOSVELT: To kto tam rządzi?

AMBASADOR: Admirał Miklós Horthy.

ROOSVELT: Admirał? Ach, więc będziemy mieli przeciw sobie kolejną flotę!

AMBASADOR: Niestety, panie prezydencie, Węgry nie mają dostępu do morza i w związku z tym nie mają floty.

ROOSVELT: O co więc wam chodzi? Macie z nami jakiś konflikt terytorialny?

AMBASADOR: Nie, panie prezydencie, Węgry nie mają roszczeń terytorialnych wobec USA. Mamy konflikt terytorialny z Rumunią.

ROOSVELT: A więc prowadzicie także wojnę z Rumunią?

AMBASADOR: Nie, panie prezydencie, Rumunia jest naszym sojusznikiem...¹⁸⁵

Węgierska rzeczywistość powojenna dostarczy kolejnych tematów na niejeden dramat absurdu. Będą to przeważnie utwory nierozdzielnie związane ze zmaganiem z codzienną egzystencją w warunkach narzuconych przez system socjalistyczny (jak na przykład *A légköbméter – Metr sześcienny powietrza* Gézy Bereményego), w których absurdalność sytuacji jednostki, zmuszonej do radzenia sobie w zupełnie oderwanym od jakichkolwiek „zdroworozsądkowych realiów” świecie, ukazana jest poprzez coraz bardziej groteskowe sceny rodem z farsy.

¹⁸⁴ Jak pisze Styan: „Dramat absurdu należy do tradycji symbolistycznej, dlatego brakuje mu logicznej akcji i konwencjonalnych postaci. Działania bohaterów nie mają tu realistycznej motywacji, co dodatkowo pogłębia bezcelowość każdej decyzji, a statyczność akcji wzmacnia monotonię i powtarzalność ludzkiego życia. (...) Dramat absurdu nie zajmuje się ludzką kondycją ale po prostu portretuje jej najgorsze stadium w skandalicznych obrazach, tak dobranych, by wyprowadzały z błędu niewinnych i szokowały zadowolonych ze świata.” Zob. J. L. Styan, *op.cit.*, s. 251

¹⁸⁵ K. Varga, *Gulasz z turula*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec – 2008, s. 5

Jak można zinterpretować na tym tle powstały w połowie lat 70' dramat Spiró? Jego wizja świata w stanie całkowitego rozpadu jest typowa dla świadomości groteskowej, traktującej absurdalność egzystencji jako zjawisko naturalne, charakterystyczne dla nowej rzeczywistości społeczno-historycznej. W rzeczywistości tej porusza się zdeorientowany, wyobcowany, pozbawiony tożsamości i pamięci człowiek.¹⁸⁶

Równocześnie motywacja działań postaci *Króla Karo* pozostaje jak najbardziej realistyczna – większością bohaterów powoduje prosta chęć jak najszybszego „dorwania się do władzy”. Absurdalna jest w zasadzie jedynie uniwersalność powtarzającej się nieodmiennie sytuacji: przeprowadzanych rutynowo, bez jakiegokolwiek – poza przejściem władzy – celu rewolucji. Tym co uderza natomiast – także na tle innych węgierskich dramatów absurdu, jednak przede wszystkim w porównaniu z resztą własnej twórczości dramaturgicznej Spiró – jest fabuła pozbawiona odniesienia do konkretnych wydarzeń historycznych. Karo rozpaczliwie próbuje ustalić w jakich czasach przyszło mu się obudzić, jednak żadna z napotkanych postaci nie jest w stanie na to pytanie odpowiedzieć. Kolejni „władcy” pełnią funkcję króla, lecz dzieje się to w zasadzie bezosobowo: nie odróżniają ich od siebie żadne imiona ani przydomki. Panuje więc pełna beczasowość i ahistoryczność.

Czy, mając świadomość tego, jaki stosunek do historii miało socjalistyczne państwo węgierskie, można pokusić się o zinterpretowanie sztuki jako absurdu „białych plam” na jej mapie? Absurdu zrodzonego z dojmującego braku historii, z bolesnej historycznej nieświadomości? Tibor Valuch pisze o tym, jak od połowy lat sześćdziesiątych¹⁸⁷, dostosowując się coraz bardziej do „oczekiwań władzy socjalistycznej”, ewoluował w społeczeństwie węgierskim system wartości. Systematycznie przeceniano w nim niezakłócanie życia prywatnego, które okupywano jednak formalną apolitycznością, rozumianą przede wszystkim jako milczenie na temat wydarzeń uznawanych przez władzę za niewygodne:

Mimo że struktura władzy nie zmieniła się w znaczącym stopniu po roku 1956, technika jej sprawowania stopniowo subtelniała. Pod względem pragmatycznym ocena przeszłości stała się jednym z najistotniejszych zagadnień ideologicznych. „W okresie konsolidacji jednym z najważniejszych narzędzi działalności depolityzacyjnej jest dehistoryzacja. Nowy kurs nie chce nowego obrazu przeszłości. (...) Władza może uwolnić się od tego, by społeczeństwo posiadało zawartą w obrazie przeszłości świadomość polityczną w taki sposób, że zlikwiduje samą przeszłość.” (Szabó Miklós 1988) Pierwszym krokiem w tym kierunku było wymazanie roku 1956. Mające świadomość zarówno klęski jak i osobistej wrażliwości społeczeństwo było w tym partnerem. (...) W wyniku tego ze świadomości narodowej zniknął „ten węzeł komunikacyjny, który w każdym calu zadecydował o kolejnych 25-30 latach. W czyjej świadomości rok 56 nie istnieje, ten nie może mieć świadomości politycznej następnych 30 lat. (...) Dehistoryzacja roku 56 czyni niemożliwym, by społeczeństwo wyrobiło sobie prawdziwy obraz sytuacji” (Szabó Miklós 1988). Tak więc z punktu widzenia systemu przemilczenie niezręcznych kwestii było niezwykle korzystne. Jeśli bowiem nie ma przeszłości, nie ma również przeszłych wydarzeń. W czasie rozgrywa się nie historia, lecz proces techniczno-gospodarczy, w którym brakuje zajść i wydarzeń formujących pamięć i świadomość, jedynie związane z egzystencją rutynowe czynności. W

¹⁸⁶ „Jedno wydaje się wspólne absurdystom: przekonanie współczesnego człowieka, że stale doznaje nierzeczywistości.” Zob. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu...*, s. 144

¹⁸⁷ Zupelne wyjąłowanie ideologii i stopniowe odwracanie się od oczekiwania władzy rozpoczęło się w początkach lat osiemdziesiątych, by całkowitym stać się dopiero w końcu lat osiemdziesiątych. Zob. T. Valuch, *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*, Osiris Kiadó, Budapest – 2005, s. 261

trakcie zachodzących procesów dobra będą się mnożyć, będzie więcej tych samych rzeczy, rozwój będzie przebiegał bez zakłóceń.¹⁸⁸

Czy nieświadomość neguje, likwiduje wręcz przeszłość skuteczniej jeszcze niż historyczne fałszerstwo? Przychodzi na myśl Różewiczowska Hela, która unieważniła historię: jeśli Hela nie wiedziała, że Cezar przekroczył Rubikon, to Cezar nie przekroczył Rubikonu. Co więcej, Cezar nigdy już nie przekroczy Rubikonu bo Hela umarła. *Króla Karo* możemy uznać za sztukę historyczną także jako dramat przedstawiający *koniec* historii rozumiany dwojako: jako nieodwracalne wymazanie jakiegoś okresu historycznego oraz jako konsekwentne zrealizowanie wizji jakiegoś ustroju, dla podtrzymania którego owe „białe plamy” powstały.

Idea wedle której społeczeństwo zmierza do osiągnięcia fazy, w której jego rozwój uznać będzie można za kompletny, ma swoje bogate tradycje. W chwili gdy zaczęto tworzyć kolejne systemy historii powszechnej, wizji cyklicznego modelu zmiany ludzkich dziejów przeciwstawiona zostaje postępową historią linearną, zawierającą w sobie jakiś logiczny kres, cel ku któremu będzie/ma dążyć. Pojęcie historii jako procesu ograniczonego w czasie (zainaugurowanego stworzeniem świata a kończącego się aktem poprzedzonego dniem sądu zbawienia) wprowadza chrześcijaństwo:

Pojęcie „koniec historii”, obecne w doktrynie chrześcijańskiej, stało się istotnym elementem wszystkich wizji historii powszechnej. Poszczególne wydarzenia nabierają sensu tylko w kontekście większego celu, którego osiągnięcie kończy dzieje. Istnienie ostatecznego celu sprawia, że poszczególne zdarzenia są potencjalnie zrozumiałe.¹⁸⁹

O ile historycy chrześcijańscy umieszczają „koniec historii” w niemożliwej do dokładniejszego zdefiniowania przyszłości, o tyle wedle Hegla proces ten już się zakończył wraz z odkryciem i wprowadzeniem w niektórych państwach europejskich liberalnych zasad wolności i równości.

Hegel definiował historię jako postęp człowieka ku wyższym poziomom racjonalności i wolności. Proces ten osiągnie swój logiczny kres, kiedy osiągnięta zostanie absolutna samowiedza, która, jak wierzył, urzeczywistniona została w jego systemie filozoficznym, tak jak wolność znalazła ucieleśnienie w liberalnych państwach powstałych w Europie po rewolucji francuskiej i w Ameryce Północnej po wojnie o niepodległość.¹⁹⁰

Wiele z intelektualnej spuścizny Hegla dotarło do nas za pośrednictwem Karola Marksa, który – mimo że końca historii upatrywał w nastaniu społeczeństwa komunistycznego – dostosował duże fragmenty systemu do swoich potrzeb:

Marks przejął z systemu historycyzm oraz wizję ewolucji ludzkości od prymitywnych struktur społecznych ku złożonym i wysoko rozwiniętym. Uzupełnił to Hegłowską tezę o fundamentalnej dialektyczności dziejów przejawiającej się w wewnętrznych „sprzecznościach” prowadzących do wymiany struktur społecznych na doskonalsze. Podzielał wiarę w koniec historii i przewidywał nastanie ostatecznej formy społeczeństwa, wolnej od sprzeczności i będącej ukoronowaniem procesu dziejowego. Obu filozofów różnił obraz najdoskonalszego

¹⁸⁸ Ibidem, s. 261-262

¹⁸⁹ F. Fukuyama, *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań – 1996, s. 90-91

¹⁹⁰ „Ogłaszając, że historia dobiegła kresu po bitwie pod Jeną w 1806 roku, Hegel oczywiście nie sądził, że liberalne państwo odniosło triumf na całym świecie — wszak sukces nie był pewny nawet w tym małym zakątku Niemiec. Uważał, że leżące u podstaw nowoczesnego państwa liberalnego zasady wolności i równości zostały wtedy odkryte i zastosowane w najbardziej rozwiniętych krajach świata. Nie ma doskonalszych od liberalnych form organizacji społecznej i politycznej. Innymi słowy, liberalne społeczeństwa są wolne od <<sprzeczności>> wewnętrznych charakteryzujących wcześniejsze formy, dlatego doprowadzą dialektykę historyczną do jej punktu krańcowego.” Ibidem, s. 101-102

społeczeństwa, które zakończy historię. (...) Marksowski koniec historii przyjdzie wraz ze zwycięstwem proletariatu, grupy naprawdę reprezentującej interes powszechny, kiedy to zostanie ustanowiona światowa utopia komunistyczna, która położy kres walce klasowej.¹⁹¹

W ten sposób znów wracamy do historii – „bożyszczą Hegla i Marksa”. *Król Karo* to jakby końcowy etap ideologicznej rewolucji po którym „dalszego postępu” już nie będzie. Na przykładzie absurdałnego modelu państwa totalitarnego sztuka ukazuje na sposób groteskowy sprzeczności pomiędzy wizją społecznej utopii a jej praktyczną realizacją.¹⁹² Rozważania nad socjalizmem jako takiego właśnie rodzaju (pozytywnie pojmowaną i nie umniejszającą w żadnym stopniu jego znaczenia historycznego) utopią prowadzi Bauman. Zwraca on uwagę, że ponieważ socjalizm czerpie inspirującą moc właśnie ze swego utopijnego statusu, historycznie płodny pozostać może jedynie do czasu, gdy przebywa wyłącznie w sferze możliwości. Jeśli natomiast wprowadzić go w życie ogłaszając zrealizowanym, traci cały swój urok, rozczarowuje.¹⁹³

Uniwersalną cechą wszelkiego rodzaju utopii jest zamiar uszczęśliwienia ludzkości i związane z nim ściśle łąknienie porządku.¹⁹⁴ Także postać króla symbolizuje tradycyjnie uświęcony od wieków ład.¹⁹⁵ U Spiró rezultatem urzeczywistnienia utopii jest chaos.¹⁹⁶ Czas przedstawiony w dramacie to okres wiecznego interregnum, jednak jest to przejście „znikąd do nikąd”, bałagan przerywany

¹⁹¹ „Liberalne państwo nie rozwiązało, zdaniem Marksa, jednej fundamentalnej sprzeczności — konfliktu klasowego pomiędzy burżuazją a proletariatem. Marks niejako obrócił historycyzm przeciwko Heglowi twierdząc, że państwo liberalne nie stanowi uniwersalizacji, gdyż zwyciężyła w nim wolność jednej tylko klasy burżuazyjnej. Alienacja, pojmowana przez Hegla jako proces rozdzielenia człowieka i utraty kontroli nad własnym losem, została zniesiona u kresu historii na drodze filozoficznego rozpoznania wolności, możliwego do osiągnięcia w państwie liberalnym. Marks natomiast dostrzegał alienację powodowaną kapitałem, który, będąc tworem człowieka przekształcił się w jego pana i władcę. Biurokracja, określana przez Hegla mianem reprezentanta interesu powszechnego, ucieleśniała w rzeczywistości, zdaniem Marksa, partykularne interesy części społeczeństwa obywatelskiego, jaką jest dominująca nad nim burżuazja. Filozof Hegel nie zdołał osiągnąć <<absolutnej samowiedzy>>, gdyż jest produktem swoich czasów, obrońcą burżuazji.” Zob. F. Fukuyama, *op. cit.*, s. 103-104

¹⁹² Groteska funkcjonuje więc znów u Spiró na usługach paraboli. Omawiając groteskę u Mrożka Bolecki pisze o nowych cechach, jakie zyskuje w takim ujęciu parabola: „staje się jakby modelem takiej rzeczywistości, która do ostatecznych konsekwencji doprowadza założenia totalitarnej ideologii lub odpowiadające im, wypreparowane do najczystszych i elementarnych postaci sytuacje między ludźmi. Te sytuacje i modele zyskują przeto swoją jakość ostateczną i ewidentnie już absurdałną: demistyfikują się same przez się i obnażają absurdałność sił sprawczych, które je powołały lub umotywowały.” Zob. W. Bolecki, *Groteska, groteskowość* [In:] *Słownik terminów literackich XX wieku*, t. 1, s. 364

¹⁹³ Z. Bauman, *Socjalizm. Utopia w działaniu*, tłum. M. Bogdan, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa – 2010, s. 39-40

¹⁹⁴ Z nadejściem nowoczesności uległ rozkładowi „oczywisty” (...) porządek rzeczy charakterystyczny dla przedprzemysłowego, przeważnie wiejskiego społeczeństwa. (...) Jakikolwiek porządek, który ostatecznie miał go zastąpić, musiał być sztucznym wytworem ludzkim, a nie jak dawny porządek wyłaniać się i odtwarzać żywiołowo (...). Bez względu na to, jaki rodzaj ładu preferowany był przez tę czy inną zmożoną niepewnością grupę, było jasne, że nie zapanuje on bez tego, by zostać „zorganizowanym” i być „administrowanym”. Ibidem, s. 31

¹⁹⁵ Jak pisze w swoim eseju o Hamlecie Walter Hilsbecher „być wielkim królem to znaczy reprezentować porządek.” Zob. W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, wybór S. Lichański, tłum. S. Błaut, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa – 1972, s. 88

¹⁹⁶ Podobnie ciekawym w literaturze węgierskiej przykładem pomysłu, wedle którego „utopijnie uszczęśliwione społeczeństwo” pogrąży się w całkowitym chaosie, jest powieść Tibora Déryego *Pan A.G. w X.*

krótkimi okresami osadzania na tronie kolejnych kukiełkowych władców. Bezkrólewie funkcjonuje tak jak u Antonio Gramsciego:

kryzys polega właśnie na tym, że stare umiera, a nowe nie może się narodzić; podczas tego bezkrólewia następują najprzeróżniejsze chorobliwe zjawiska.¹⁹⁷

W *Królu Karo*, świecie w którym absurd i groteskowość przyjmowane są za normę, chaos postrzegany jest jako codzienna rutyna, a kolejne rewolucje stają się takim samym oklepanym rytuałem jak pochody pierwszomajowe. Przejęcie władzy nie dokonuje się pod hasłem zaprowadzenia jakichkolwiek zmian czy ogólnego „dobra poddanych”, wynika wyłącznie z chęci uzyskania określonych profitów – i dzieje się to w zasadzie całkowicie oficjalnie:

JAKUB: Trzeba nam kogoś, kogo osadzimy na tronie, byśmy mogli zakulisowo kierować historią!¹⁹⁸

O tym, że Spiró przedstawia nam socjalistyczną „utopię w działaniu”, świadczyć może charakterystyczna scena pracy. W akcie drugim postaci wciągają na scenę wielką, gumową linę przyczepioną do niewidocznej wyrzutni raketowej. Ich zadaniem jest bezustanne ciągnięcie liny, nie zgadzają się na podsuwane przez Karo pomysły uproszczenia tej pracy, ponieważ zabraniają tego przepisy. Zmuszają go by do nich dołączył:

KARO: To nie ma najmniejszego sensu. Jest wręcz szkodliwe. Rzucam to.

STRAŻNIK: Nie będziesz ciągnął przeklęty szczeniaku?! (*Uderza, Karo znów ciągnie*)

ROZPUSTNA: Udawaj że pracujesz. Ja dotąd ani razu jeszcze nie pociągnęłam. Przeciągaj tylko ręce. Wszyscy tak robią.

KARO: A jednak w jakiś sposób ciągniemy do przodu!

ROZPUSTNA: Bo z drugiego końca popuszczają. Uzgodnione.

KARO: Poganiacze tego nie widzą?

ROZPUSTNA: Jasne, że widzą. Ale nic nie mówią, bo byśmy się zbuntowali i wtedy nie dostaną podwójnej porcji rodzyneków w miodzie.

KARO: A z czego będziemy żyć?

ROZPUSTNA: Po robocie każdy szuka sobie ślimaków, korzonków, dzikich smażonych kartofli.

KARO: To jest sprzeczne ze zdroworozsądkowym podziałem pracy.

NAUKOWIEC: Kiedy to było! Obecnie nie ma utrwalonych zawodów. W społeczeństwie rozwiniętych na wszystkie strony indywidualności każdy zagarnia wszystko dla siebie. Ciągnij! Ciągnij!¹⁹⁹

Idea wedle której tym, co najbardziej determinuje całokształt panujących w społeczeństwie stosunków, jest praca wywodzi się wprost z filozofii Karola Marksa. Materializm historyczny wyprowadza formy społeczne z czynników gospodarczych. Najlepszym dowodem realności jakiejś rzeczy jest to, że sami umiemy ją wytworzyć i kazać służyć naszym celom. O materializmie historycznym jako o podstawie teorii socjalizmu pisze Władysław Tatarkiewicz:

¹⁹⁷ Podaję za Z. Bauman, *Socjalizm...*, s. 178: „Gramsci wypełnił pojęcie interregnum nowym znaczeniem, odnosząc je do szerszego zakresu aspektów socjalno-polityczno-prawnego układu i głębszych warstw uwarunkowań kulturowych (...) odłączył on omawiane tu pojęcie od jego tradycyjnego powiązania z *rutynowym* interludium między złożeniem a przejściem dziedzicznej czy elektorskiej władzy, a związał je dla odmiany z sytuacjami *nadzwyczajnymi*, wyłamującymi się z rutyny: odniósł je mianowicie do okresów, w jakich dotychczasowe organa władzy traciły moc potrzebną dla utrzymania życia społecznego w zadanych ryzach, zaś nowe instytucje nadzoru i regulacji (...) znajdowały się jeszcze w fazie projektowania, czekały wciąż na zmontowanie albo nie pozyskały jak dotąd autorytetu czy nie zgromadziły zasobów potrzebnych dla sprawowania przyznanej im funkcji.”

¹⁹⁸ Gy. Spiró, *Káro király*, s. 316

¹⁹⁹ Ibidem, s. 309-310

W przedmowie do *Przyczynku do krytyki ekonomii politycznej* Marks pisał: "całokształt stosunków produkcji tworzy ekonomiczną strukturę społeczeństwa, realną podstawę, nad którą się wznosi nadbudowa prawna i polityczna i której odpowiadają pewne formy świadomości społecznej. Sposób produkcji życia materialnego warunkuje proces społeczny, polityczny i duchowy w ogóle; nie świadomość ludzi stanowi o ich bycie, lecz, odwrotnie, ich byt społeczny stanowi o ich świadomości". (...) czynnikiem decydującym o całym rozwoju i ustroju społecznym, o całej kulturze jest sposób zdobywania środków do życia, czyli sposób produkcji dóbr materialnych. O sposobie tym stanowią siły wytwórcze, czyli ludzie i ich narzędzia pracy, ale także stosunki produkcji, czyli stosunki społeczne, w jakich produkcja się odbywa. Bo produkcja ma zawsze społeczny charakter, ludzie produkują wspólnie, a stosunki, jakie ich przy produkcji łączą, mogą być różne: może to być stosunek zarówno współpracy, jak i wyzysku jednych przez drugich.²⁰⁰

Wedle Marksa powołaniem człowieka jest więc ludzka działalność przedmiotowa – twórcza i uspołeczniona praca:

(...) koncepcja Hegla, że to wolna, świadoma działalność określa istotę człowieka, została przez Marksa przekształcona w tezę, że być człowiekiem to umieć podjąć działalność przedmiotową, tzn. umieć *pracować*. Hess wreszcie podsunął Marksowi myśl (...) że człowiek jest „istotą gatunkową”, tzn. w pełni może być sobą (może urzeczywistnić swoją istotę) nie jako pojedyncza jednostka, lecz w łączności z całą *ludzką wspólnotą*. (...) Praca, produkcja jest bowiem najważniejszą i wyjściową formą urzeczywistnienia ludzkiej działalności (...).²⁰¹

Z takiego ujęcia wynikają dwa istotne wnioski: najważniejszą funkcją człowieka jest praca, pełnię jej realizacji natomiast można osiągnąć nie indywidualnie, lecz jedynie w społeczeństwie. Człowiek określony jest więc przez to co i jak wytwarza. Oryginalnie postulat uspołecznienia pracy zawierał w sobie jednak również szereg innych dyrektyw – sprawiedliwości, wolności, równości oraz odnoszących się tylko do jednostki wyzwolenia ludzkich zdolności, uznania ich wartości i autonomii:

Według Marksa socjalistyczny człowiek będzie wykonywał różne zajęcia użyteczne dla wspólnoty w spokoju ducha i radośnie, dając po prostu upust wrodzonemu popędowi twórczemu; praca będzie czynnością autoteliczną, nie instrumentalną.²⁰²

Jak doszło do tego, że system głoszący wolność i równość przyniósł w praktyce zniewolenie i wyzysk, a wynoszona do rangi najwyższego powołania człowieka praca, w absurdalnej socjalistycznej wersji, doprowadziła do utraty wszelkich głoszonych oficjalnie wartości etycznych? Zagadnieniu wprowadzenia socjalizmu – całkowicie wbrew założeniom Marksa²⁰³ – w państwach znajdujących się

²⁰⁰ Produkcja znajduje się zawsze w fazie rozwoju, a jej przeobrażenia nie ograniczają się do sfery gospodarczej, lecz nieuchronnie wywołują zmianę sposobu życia i myślenia, zmianę całego ustroju społecznego, ideologii, poglądów politycznych, instytucji kulturalnych. „Jaki jest sposób produkcji w społeczeństwie takie jest samo społeczeństwo jego idee i teorie, poglądy i instytucje polityczne”. W uproszczeniu – jaki jest tryb życia ludzi taki jest ich sposób myślenia. Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 49-50

²⁰¹ A. Miś, *Filozofia współczesna. Główne nurty*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa – 2007, s. 70

²⁰² Z. Bauman, *Socjalizm...*, s. 64

²⁰³ „Socjalizm miał przejąć pałeczkę dopiero w momencie, gdy kapitalizm – osiągnąwszy punkt szczytowy swego rozwoju i uwalniając najpierw społeczeństwo od niedostatku – wyczerpie swój twórczy potencjał. Marksowski socjalizm nie miał być rozumiany jako formalna zmiana praw własności czy też zwykłe przetasowanie w ekipie rządzącej, lecz jako <<w pełni nowa kultura zdominowana przez nową filozofię i zawierająca nowe pojęcie rzeczywistości i ludzkich możliwości, nowe sposoby na włączanie jednostkowych biografii w społeczną historię i nowe wzory międzyludzkich relacji>>. Myśl Marksa została jednak przechwycona i użyta w charakterze rewolucyjnego wezwania do broni w krajach, które bynajmniej nie pasowały do Marksowej koncepcji społeczeństwa <<dojrzałego>> do socjalizmu. Chłopów powołano do przeprowadzenia marksistowskiej rewolucji: tych samych chłopów, których zniknięcie Marks zaliczał do głównych warunków wstępu do królestwa socjalistycznego rozumu. Marksistowscy przywódcy rewolucji chłopskiej stawali więc nazajutrz po zdobyciu władzy państwowej w obliczu paru żywotnych kwestii nigdy

w fazie rozwoju przedkapitalistycznego i związanym z tym nadużyciom²⁰⁴ poświęcono całe tomy, a efekty, które w ten sposób zostały osiągnięte, streścić można by było w zasadzie jednym zdaniem:

Rewolucja w społeczeństwie, które mimo że jest przedkapitalistyczne, aspiruje do osiągnięcia socjalizmu, wyprodukowała krzyżówkę, jaka pod wieloma względami przypomina parodię socjalizmu.²⁰⁵

W tym miejscu chciałabym skupić się na dwóch aspektach: roli, jaką w społeczeństwie socjalistycznym przypisano jednostce oraz samemu pojęciu pracy, której znaczenie, na przestrzeni kilkudziesięciu lat upływających między proklamowaniem ustroju socjalistycznego a powrotem do kapitalistycznej gospodarki rynkowej, gwałtownie ewoluuje – od nie prowadzącego częstokroć do żadnych rezultatów zła koniecznego do najwyższego niemal dobra o jakie można zabiegać.

Można założyć, że niezależnie od rezultatów osiągniętych w praktyce, u podstaw wszelkich rewolucji, jakie miały miejsce w XX-wiecznej Europie, leżało pragnienie ogólnej „sprawiedliwości społecznej”, które z kolei nierozzerwalnie łączy się z postulatem ogólnego uszczęśliwienia szerokich rzesz – niezależnie od woli i poglądów ewentualnych zainteresowanych.²⁰⁶ Idea „udoskonalania”, która w pismach Francisa Bacona zastąpić miała ideę doskonałości, dojrzewając w różnych formach przez siedemnasty i osiemnasty wiek, zakorzeniła się w myśli europejskiej na tyle solidnie, by utworować drogę utopii:

Podejrzenia, że człowieka trzeba zmusić do szczęścia, były w rzeczy samej mocno zakorzenione w europejskiej tradycji filozoficznej, wraz z tendencją do nominacji Boga, na przemian z Historią czy Społeczeństwem, do godności siły opatrnościowej.²⁰⁷

Wedle Marksa proces rozwoju ludzkości jest także procesem stopniowej emancypacji. Człowiek będzie mógł działać w sposób prawdziwie twórczy i uspołeczniony dopiero gdy – w ramach wspólnoty komunistycznej – osiągnięty zostanie zarówno odpowiedni poziom rozwoju świadomości²⁰⁸ jak i sił wytwórczych.

Jednak nie będzie to proces automatyczny i samoczynny, gdyż potrzebny jest do tego „czyn rewolucyjny”. Czynu tego dokona proletariat, ponieważ alienacja dotknęła tę właśnie klasę najdotkliwiej. Proletariat występuje

przez Marksa w kontekście socjalizmu nie rozważanych – i wyraźnie nie do pogodzenia z jego koncepcją socjalizmu jako ostatecznego aktu ludzkiego wyzwolenia.” Zob. Z. Bauman, *Socjalizm...*, s. 82-85. „Truizmem stało się spostrzeżenie, iż komunizm, wbrew przewidywaniom Marksa, odniósł swoje pierwsze zwycięstwo nie w kraju rozwiniętym z licznym proletariatem przemysłowym, lecz w półprzemysłowionej, półzachodniej Rosji, a następnie w Chinach, kraju w głównej mierze chłopskim i rolniczym.” Zob. F. Fukuyama, *op.cit.*, s. 192

²⁰⁴ „Próby zniesienia specjalizacji i podziału pracy w krajach komunistycznych doprowadziły jedynie do tyranii bardziej potwornych od potępianych przez Karola Marksa. Podczas <<wielkiego skoku>> i <<rewolucji kulturalnej>> Mao zamierzał zlikwidować podział na miasto i wieś oraz pracę umysłową i fizyczną. Obydwu próbom towarzyszyły niewyobrażalne cierpienia ludności. Tylko zbrodnie zmierzających do tego samego celu Czerwonych Khmerów, dokonane w Kambodży po roku 1975, były okrutniejsze.” Zob. F. Fukuyama, *op.cit.*, s. 123

²⁰⁵ I. Deutscher, *Marxism in our time*, podają za Z. Bauman, *Socjalizm...*, s. 110

²⁰⁶ „Pragnienie sprawiedliwego społeczeństwa, wraz z negacją sprawiedliwości społeczeństwa aktualnie istniejącego, to najbardziej trwała cecha socjalizmu, jak również klucz do jego roli historycznej w nowoczesnym społeczeństwie.” Zob. Z. Bauman, *Socjalizm...*, s. 57

²⁰⁷ Ibidem, s. 21

²⁰⁸ Z pojęciem świadomości wiąże się z kolei Marksowa teoria walki klas – klasa panująca, rozporządzając środkami produkcji materialnej, dysponuje równocześnie „środkami produkcji duchowej”, poprzez których rozpowszechnianie utrwała warunki własnej egzystencji jako normy ogólnie obowiązujące klasy uciskane. Więcej zob. A. Miś, *op. cit.*, s. 80-83

tu w roli Mesjasza: z dna poniżenia i dzięki temu poniżeniu ma dźwignąć siebie i ludzkość na poziom najwyższy i osiągnąć *prawdziwy byt* człowieczeństwa.²⁰⁹

Z powyższych założeń wynika, że samodoskonaląca się w procesie coraz lepiej zorganizowanej pracy ludzkość świadomie podąży drogą rewolucyjnego przewrotu, który zapewni wszystkim powszechną krainę spełnienia i szczęśliwości. Charakterystyczne jednak, że w praktyce uszczęśliwienia większości miała dokonać mniejszość (alternatywą byłoby wyczekiwanie na nawrócenie się większości), a co za tym idzie władzę miały przejąć nie „masy” lecz szczupłe grono rewolucjonistów, sprawiając, że społeczeństwo znów staje się wyłącznie przedmiotem a nie podmiotem rewolucji. Z przewrotem rewolucyjnym z kolei nierozzerwalnie wiąże się użycie przemocy, na powrót wtłaczające jednostkę we władanie reżimu.²¹⁰

Czym wobec tego jest deklarowana wolność i równość? Socjalizm wiąże pojęcie wolności raczej ze wspólnotą niż z jednostką (aspirując do spotęgowania mocy – pozytywnej wolności – wspólnoty, a *przez to* każdego z jej członków). W ten sposób wykształca się model sprawiedliwości wytwarzanej *odgórnie*: przesłanką każdej prawdziwej wolności jest równość, lecz bogatym i wpływowym może ona zostać narzucona jedynie poprzez państwo. Polegająca na pominięciu fazy indywidualizacji społeczeństwa „próba przeskoczenia kolejności” doprowadziła do całkowitego podporządkowania jednostki totalitarnej, wyalienowanej władzy, przez co równość szans oznacza faktycznie równość szansy odwrócenia nierówności na swoją korzyść.²¹¹ Rację więc ma Chiaromonte, gdy w swym eseju *Masowość a wyższe wartości* zauważa:

W istocie więc można się oddzielić od życia zbiorowego tylko w towarzystwie innych: żeby wywołać przewrót lub utworzyć inną wspólnotę. Człowiek samotny może być przypadkiem wzniosłym lub przerażającym, zawsze jednak będzie przypadkiem monstrualnym.²¹²

I tak właśnie postrzegani będą tytułowi bohaterowie omawianych w tej części dramatów Spiró: jako niezrozumiałe, osamotnione indywidua, które w próbie odkrycia własnej tożsamości buntują się przeciw systemowi zagrażając tym, którzy ów system współtworzą.

Król Karo to świat, w którym bohaterowie osiągnęli pełną, a więc pozbawioną złudzeń, świadomość własnej pozycji pośród chaosu. Praca jawi się tu w zasadzie jako ostatni bastion ideologii – i to jedynie jako bezsensowny przymus wykonywania jej wbrew podstawowej logice. W

²⁰⁹ Ibidem, s. 72-73 Pomysł, że najbardziej upośledzone i uciskane warstwy społeczeństwa są nośnikami historycznego postępu, wydaje się być kluczowy dla myśli socjalistycznej w każdym z jej rozmaitych wariantów. Zob. Z. Bauman, *Socjalizm...*, s. 69

²¹⁰ Bauman przytacza Reinharda Bendiga, wedle którego nowoczesność zaczyna się od kodyfikacji praw i obowiązków obywatela. Jednostka ujmowana jest jako członek politycznie zorganizowanego społeczeństwa, co prowadzi do ubezosobowienia: „Okroiwszy społeczną istotę jednostki, zasada bezosobowości przeobraża też otoczenie, w jakim się jednostka obraca. Otoczenie to składa się z innych jednostek o podobnych cechach, istot poddających się czysto ilościowej obróbce i dzięki uprzedniemu zniwelowaniu jakościowego ich zróżnicowania pozwalających na racjonalizację zarządzania. (...) Ilość zastępuje jakość, przewaga liczebna – mądrość, interes – prawa człowieka, a osiągnięcia – przyrodzoną tożsamość.” Zob. *Socjalizm...*, s. 42-43 Tak więc państwo polityczne jawi się jako siła kontrolująca rzeczywistość wolność jednostki w imię interesów wspólnoty.

²¹¹ Z. Bauman, *Socjalizm...*, s. 58-99, podkreślenia moje

²¹² N. Chiaromonte, *Masowość a wyższe wartości* [In:] *Granice duszy*, tłum. S. Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 282

przywołanej już scenie ciągnięcia liny zwraca uwagę jeszcze jeden ciekawy szczegół: społeczeństwo określone zostaje jako zbiór „rozwinętych na wszystkie strony” i zagarniających wszystko dla siebie indywidualności. Jest to niewątpliwa kontra dla powszechnie w socjalizmie promowanej „działalności uspołecznionej”. W swojej książce poświęconej społeczeństwu węgierskiemu drugiej połowy XX wieku Tibor Valuch notuje:

Godnym uwagi rysem charakterystycznym społeczeństwa węgierskiego jest na początku dziesięciolecia [lata 70²] wysokiego stopnia indywidualizacja. Wytłumaczyć można ją w pierwszym stopniu tym, że ze względu na coraz mniejszy nacisk ideologiczny władzy wzmocniły się wszelkie wartości i postawy związane z dobrobytem materialnym.²¹³

Kwestia dobrobytu materialnego oraz możliwości zdobycia i utrzymania pracy, która stanie się podstawowym wyznacznikiem statusu człowieka, spychając pozbawionych jej członków społeczeństwa na obrzeża nowego systemu, powróci jako jeden z najważniejszych problemów w dramatach współczesnych.

4.2. Bunt przeciw formie: martwy bohater wygodniejszy niż żywy

ÁLAMOS: *Odebrali mi nawet ostatni skrawek wolności, wolność zabicia samego siebie!*
(György Spiró, *Dynastia Árpádów*, akt I, scena 12)

Pierwsza sztuka Spiró, która doczekała się realizacji scenicznej – *Małgorzata od zajęcy* – wyróżnia się na tle pozostałych jego dramatów historycznych kilkoma istotnymi cechami, spośród których najważniejszą jest ukazanie na przykładzie tytułowej bohaterki walki jednostki o prawo do decydowania o własnym losie. Akcja dramatu rozgrywa się w drugiej połowie XIII wieku w klasztorze na Wyspie Zajęcy. Córka króla Béli IV Małgorzata jeszcze jako dziecko została tam wyświęcona na zakonnicę w myśl przysięgi, którą jej ojciec złożył, by Bóg ochronił kraj przed najazdem Tatarów. Aktualna sytuacja polityczna skłania go jednak do zabrania córki z klasztoru i wydania jej za mąż za czeskiego króla Ottokára. Wychowana w przekonaniu, że resztę życia spędzi w odosobnieniu, powiadomiona o swoim zamążpójściu na moment przed planowaną uroczystością Małgorzata buntuje się przeciw woli króla i rzuca się do studni. Ceremonia nie dochodzi do skutku, król Béla zamierza jednak złamać opór córki: wedle jego rozkazu żadnej z oddanych na wychowanie do klasztoru panien nie wolno opuścić jego murów dopóki Małgorzata nie zdecyduje się wyjść za mąż. Na efekty nie trzeba długo czekać – Kinga, Sabina i Beata, dotychczasowe przyjaciółki i towarzyszkę zabaw królewskiej córki, wraz z ulegającą im, drżącą o własne życie matką przełożoną i równie przerażonym zaistniałą sytuacją spowiednikiem, zamieniają życie Małgorzaty w piekło. Ta jednak pozostaje uparta do końca i gdy po upływie dłuższego czasu przychodzi kolejny królewski rozkaz, dający jej wybór pomiędzy zamążpójściem lub „przemianowaniem” na świętą, z pełną

²¹³ T. Valuch, *op. cit.*

świadomością zjada podsunięty przez zakonnice, zatruty posiłek.²¹⁴ Dramat wieńczy scena, w której zakonnice świadczą o licznych cudach mających miejsce za życia Małgorzaty, gdy jednak komisja duchownych otwiera trumnę, wyskakują z niej żywe zające, podrzucone w miejsce „świętych zwłok” przez znaną ze swych żartów siostrę Beatę.

Postać świętej Małgorzaty jest motywem często powracającym w literaturze węgierskiej, pojawia się m.in. w twórczości Gézy Gárdonyiego i Endre Adyego²¹⁵, mamy tu więc do czynienia z kolejno nakładającymi się na siebie obrazami realnej postaci historycznej, narosłego wokół niej mitu oraz kolejnych postaci literackich na kanwie tego mitu budowanych. Spiró – podobnie jak w przypadku *Dynastii Árpádów* – trzyma się w zasadzie ściśle faktów: oddanie Małgorzaty w służbę Bogu, by ten obronił kraj przed najazdem tatarów, następnie próba wydania jej za mąż, decyzja Małgorzaty o pozostaniu w klasztorze i wyświęcenie jej po śmierci na świętą – to dane pochodzące ze źródeł historycznych. Autor robi jednak wszystko, by ściągnąć akcję swej sztuki z piedestału historii: przedstawione wydarzenia mogłyby w zasadzie rozgrywać się w czasach nam współczesnych na dziewczęcej stacji.²¹⁶ To, do czego potrzebne są mu tak naprawdę „mroki średniowiecza” to ukazanie zainicjowanego przez siłę zewnętrzną procesu wykluczenia, które przeprowadza zmanipulowana, konformistyczna społeczność.²¹⁷ Bohaterka Spiró przedstawiona zostaje jako wydana na manipulacje

²¹⁴ Tamás Mészáros zauważa, że problemem dramatu jest pewien uderzający już na początku brak logiki zdarzeń: Małgorzata ma wedle królewskiego rozkazu opuścić klasztor by wyjść za króla czeskiego Ottokára, neutralizując w ten sposób jednego z najzacieklejszych wrogów swego ojca. Gdy odmawia, Ottokár także odstępuje od małżeńskich planów – w ten sposób niezrozumiałe staje się, dlaczego Béla IV nadal upiera się by złamać opór córki, już bez żadnego konkretnego celu. Spiró jest tu niekonsekwentny, jasne jest jednak, że potrzebny jest mu pewien nieokreślony, dłuższy czas, podczas którego nastąpić może przemiana mieszkańców klasztoru, na końcu natomiast konieczna jest znów dramatyczna klamra – wtedy wyczarowuje kolejnego zalotnika, księcia Anjou. (T. Mészáros, *Nyulak Margitja*, „Magyar Hírlap” 31.X.1978) Takie rozwiązanie także János Sziládi uważa za nienaturalną ingerencję w bieg wydarzeń – powolny proces zatracania człowieczeństwa. Ta nieprzygotowana uprzednio dramatycznie akcja zmienia całkowicie wymowę sztuki. (J. Sziládi, *Pécsi színházi esték*, „Jelenkor” 1979 nr 3, s. 255) Dla Judit Szántó postawa Małgorzaty jest natomiast co najmniej niejasna: sama bohaterka nie jest w stanie wyrazić przeciw czemu właściwie się buntuje, jakby kierowały nią wyłącznie jakieś bliżej nieokreślone instynkty. W dramacie brak wyraźnie zarysowanego konfliktu pomiędzy tyranem a męczennikiem, z czego wynika, że Małgorzata nie jest ofiarą, nie może ona jednak buntować się bezrozumnie, bez żadnego programu – początkowo uzasadnia swój opór niechęcią obrażenia Boga, później marzy wręcz o podróżach i urodzeniu dziecka, pod koniec natomiast powraca do wizji boskiej oblubienicy. W ten sposób raczej zdaje się mieć Kinga, która stwierdza, że Małgorzata najzwyczajniej straciła głowę. Dlatego na zawołane groźby i późniejsze fizyczne prześladowania reaguje histerycznym masochizmem, urąganiem bądź ślepą nienawiścią. Nie jest także jasne, dlaczego uwolniona z zakonu Kinga, decyduje się jednak pozostać w zamknięciu. (J. Szántó, *Kísérleti Nyulak szigete*, „Színház” 1979 nr 1, s. 3)

²¹⁵ Bohaterka Spiró nie jest jednak, jak w utworach jego poprzedników, „liryczna i indywidualna” lecz „dramatyczna i osadzona we wspólność”, ściśle do niej należąca. Zob. A. Rajk, *Nyulak Margitja*, „Népszava” 29.III.1979

²¹⁶ „Akcja sztuki mogłaby się rozgrywać współcześnie, bo mówi tak naprawdę o dniu dzisiejszym. (...) Jest to dramat w pełni intelektualny, w którym sylwetki bohaterów zarysowane zostały w sposób oszczędny i elegancki.” Zob. P. Módos, *Szent Margit, a lázadó „úttörő”*, „Élet és Irodalom” 24.III.1979. Podobnie zob. A. Rajk, *Nyulak Margitja*, „Népszava” 29.III.1979, I. Hermann, *Valami hiányzik*, „Színház” 1976 nr 6, s. 32-33. „Małgorzata od zającego ukazuje w nowy, wzbogacony współczesnym, XX-wiecznym doświadczeniem sposób średniowieczną legendę. Spiró opowiada historię człowieka, który przebywając w zastraszonej, agresywnym, skłonnym do donosów środowisku zmuszony jest do walki w obronie wierności samemu sobie.” Zob. L. Ablonczy, *Klastromi kerengő*, „Film – Színház – Muzsika” 28.X.1978, s.7

²¹⁷ T. Koltai, *Spiró György: Nyulak Margitja*, „Kritika” 1979 nr 2

władzy marionetka, która ma równie wiele wspólnego ze swym historycznym pierwowzorem co brechtowska Joanna.

Spiró w tragicznych losach córki króla Béli IV-ego szuka odpowiedzi na odwieczne, wielkie pytania: gdzie leży granica osobistej wolności, jak losy jednostki uzależnione są od władzy, na ile sposobów można dobijać z tą władzą targów?²¹⁸

Groteskowe pomieszenie współczesności i tematu historycznego „odrealnia” sztukę, stanowi deziluzję prawdopodobieństwa. Dramat Spiró obiera za podstawę fakty historyczne, za dramat historyczny jednak uznać go nie możemy – wyciąga aktualne dziś wnioski, a jednak nie jest parabolą.²¹⁹ Spiró przedstawia historię na sposób ironiczny, ukazuje swych bohaterów w groteskowych sytuacjach, wkładając im w usta zabawne uwagi, jego dramat jest jednak *śmiertelnie* poważny – mówi o tym, że gdy ktoś obstaje przy swoich przekonaniach w czasach, gdy wszyscy akceptują tzw. nakazy polityki realnej, może być pewien, że usuną go z drogi *równocześnie* czyniąc świętym. W jego ujęciu zarówno tekst współczesny jak i użyte historyczne anachronizmy przepełnione są gorzką ironią. Dialogi i powiedzonka stwarzają dystans, niemal brechtowskie uczucie oddalenia.²²⁰

Ciekawe jest to, że sprawujący bezwzględną władzę król – ojciec Małgorzaty w ogóle na scenie się nie pojawia. Tamás Koltai zauważa, że dla Małgorzaty nie staje się on w żadnym wypadku partnerem – nawet do toczenia wewnętrznych dyskusji. Istnieje on dla niej wyłącznie jako dany fakt, narzucony porządek świata, którego nie sposób przyjąć bądź odrzucić, gdyż nie styka się z nim ona bezpośrednio. To co jest dla niej ważne to własna wolna wola i otoczenie z którym jest związana – środowisko, gdzie toczy się jej życie.²²¹ Po raz kolejny więc mamy do czynienia z władzą nieobecną „fizycznie”, sprawowaną z oddali, władzą urastającą do rangi symbolu. Zsuzsa Radnóti, porównując obraz ojca wyłaniający się ze sztuk dramaturgów pokolenia antologii *Dynamit*, pisze:

Obraz ojca u Spiró jest najbardziej tradycyjny. Ojciec jako dzierzący władzę tyran, niepodważalny autorytet, bóg, nieugięta, brutalna osobowość ze skostniałym systemem etycznym i politycznym. Działa on i osądza w myśl dokładnie sformułowanej idei. Doskonale zdaje sobie sprawę, jak niebezpieczny jest, zdający się być irracjonalnym, bunt jego córki. Działa bez wahania, za pomocą genialnej taktyki degradując Małgorzatę do roli doskonałego narzędzia. Tu obowiązują jeszcze dawne prawa, wcześniejsze uczucie, gdy paraliżowała właśnie przytłaczająca obecność ojca a nie jego brak.²²²

Ojciec reprezentuje więc władzę, przeciw której istnieje jeden możliwy sposób oporu: bierne poddanie się jej woli. Parafrazując myśl Pascala o naturze, rozważania o ludzkim losie stają się

²¹⁸ É.F. Virág, *Nyulak Margitja*, „Népújság” (Tolna) 21.XI.1978

²¹⁹ András Rajk określa sztukę jako zabawną, pseudo-historyczną groteskę. Zob. A. Rajk, *op.cit.*

²²⁰ T. Mészáros, *Nyulak Margitja*, „Magyar Hírlap” 31.X.1978, s. 6

²²¹ T. Koltai, *op.cit.* Według Judit Szántó fakt, że Béla IV nigdy na scenie się nie pojawia w żadnym wypadku nie stanowi przeszkody – wręcz przeciwnie, jego ciężąca wszystkim nieobecność może być wielce dramatyczna, postać króla ukazana jest jednak zbyt jednostronnie, w wielkim uproszczeniu, niczym bajkowy obraz złego, za którego postawą brak jakichkolwiek argumentów. Zob. J. Szántó, *op.cit.*, s. 2. Podobnego zdania jest János Sziládi, według którego problemem jest to, że Spiró nie przedstawia istoty polityki króla, ważkich powodów jego decyzji. W ten sposób, mimo że sztuka mówi o ścieraniu się dwóch przeciwstawnych dążeń króla i jego córki, Béla IV jawi się nam nie jako polityk i prawdziwie dramatyczny przeciwnik, a jedynie jako zagniewany ojciec. Zob. J. Sziládi, *Pécsi színházi esték*, „Jelenkor” 1979 nr 3, s. 254

²²² Zs. Radnóti, *Utószó*, s. 139

nieuchronnie rozważaniami o sile, nad którą nie da się zapanować inaczej, niż poddając się jej nakazom. Oczywiście zasada ta działa w obie strony – poddanie się władzy daje jej czas na zademonstrowanie całego spektrum możliwych tortur i represji, udowodnienie, że poddający się nie tak naprawdę nie znaczy w grze, którą sam sprowokował. Nikolau Chiaromonte w tekście poświęconym napisanemu w 1940 roku eseju o *Iliadzie* Simone Weil przytacza słowa autorki, wedle których centralne miejsce w historii ludzkości zarówno dawniej jak i dziś zajmuje siła – „siła, która nie zadaje śmierci od razu”:

Siła jest tym, co z każdego, kto jest jej poddany czyni rzecz. (...) Siła, która zadaje śmierć jest najprostszą, brutalną formą siły. (...) Z mocy przemienienia człowieka w rzecz poprzez zadanie mu śmierci wywodzi się inna moc, kto wie, czy nie bardziej granicząca z cudem: moc zamiany w rzecz człowieka, który jest żywy. Żyje, ma duszę, a przecież jest rzeczą.²²³

Z symbolicznie reprezentującym władzę ojcem wiąże się także kolejne z możliwych odczytań dramatu: zarówno *Małgorzata od zajęcy* jak i *Król Karo* przedstawiają zmagania bohaterów, którzy nie mogą „dorosnąć”. Karo, który teoretycznie obejmuje władzę, jednak natychmiast odesłany zostaje przez matkę „do nauki” (charakterystyczne, że w zależności od interesów otaczających go w danej chwili bohaterów ma według nich mieć lat szesnaście bądź sześćdziesiąt) i Małgorzata, po której oczekuje się, że zachowa się jak „odpowiedzialna osoba dorosła”, co równać ma się całkowitemu podporządkowaniu, reprezentują młodzieńczy bunt. Zwłaszcza wyraźnie widać to w przypadku Małgorzaty, gdzie jedynie młodzieńki zakonnice decydują się na jakieś konkretne działanie, natomiast przedstawiciele „świata dorosłych” – przeorysza i ojciec Marcellus miotają się jedynie w przerażeniu o własne bezpieczeństwo.

Dwoje dorosłych świadomych jest w pełni sytuacji. Ale wiedzą także i to, że są nie tylko wychowawcami, ale również pracownikami, podwładnymi. Wstydzą się i przepelnia ich strach (zresztą uzasadniony). Postawa i bunt Małgorzaty stanowią precedens. Buntują się także i pozostałe [zakonnice]. Przeciw regule klasztoru, przeciw Małgorzacie i ogólnie przeciw porządkowi świata. Nienawidzą się, wyniszczają i wzajemnie upokarzają siebie nawzajem. A dorośli pozostają bezsilni, gdyż utracili swą wiarygodność.²²⁴

Nasuwa to skojarzenia z dramatami Gombrowicza, z objawiającą się jako „bunt przeciw formie”²²⁵ niedojrzałością jego bohaterów:

Ponieważ życie społeczne zdaniem Gombrowicza występuje zawsze w kostiumie "dojrzałości", jedynym sposobem wyrwania się spod zniewalającego działania „formy” jest opowiedzenie się za "niedojrzałością" (za tym, co młode, nieukształtowane i jakby podrzędne w oficjalnej hierarchii kultury). Z drugiej jednak strony, "Forma" dla Gombrowicza jest jedynym sposobem istnienia jednostki, gdyż wytwarza się między ludźmi jako skutek ich interakcji. Odrzucić jej nie można, a zapanować nad nią to tyle, co ją "oswoić", tzn. to, co narzucone, traktować jako spontaniczne, to, co sztuczne - jako naturalne. Być sobą to tyle, co reżyserować własną i cudzą

²²³ N. Chiaromonte, „*Iliada*” Simone Weil [In:] *Granice duszy*, s. 20

²²⁴ P. Módos, *Szent Margit, a lázadó „úttörő”*, „Élet és Irodalom” 24.III.1979

²²⁵ O niedojrzałości, „braku formy” typowym dla tożsamości wschodnioeuropejskiej bardzo ciekawie pisze Miłosz: „W pewnym sensie mogę siebie uważać za typowego wschodniego Europejczyka. (...) jego *differentia specifica* dałaby się sprowadzić do braku formy – zewnętrznej i wewnętrznej. Jego zalety: łączliwość umysłowa, namiętność w dyskusji, zmysł ironii, świeżość umysłu, wyobraźnia przestrzenna czy geograficzna pochodzą z zasadniczej wady: pozostaje zawsze niedorostkiem, rządzi nim nagły przypływ albo odpływ wewnętrznego chaosu. Ale formę zdobywa się w społeczeństwach ustabilizowanych.” Zob. Cz. Miłosz, *Rodzina Europa*, s. 80.

"Formę". Wszystkie te procesy oznaczają nieustanne ścieranie się antagonistycznych wartości: wywyższeniu towarzyszy poniżenie, dojrzałości - niedojrzałość, autentyczności - schematyzm, a formowaniu - deformacja.²²⁶

Małgorzata – nieprzystająca w żadnej mierze do roli, jaką jej narzucono, decydująca się na jedyną możliwą w jej sytuacji formę buntu jaką jest bierny opór, który – gdy staje się zbyt już niewygodna – prowadzi wprost do ukatrupienia jej w zgodzie z dworskim ceremoniałem, budzi skojarzenia z gombrowiczowską *Iwoną*.

(...) w *Iwone księżniczce Burgunda* (...) parodystyczna stylizacja dramatu dworskiej intrygi staje się płaszczyzną narastającej w łańcuchu zdarzeń i wypoczwarów dekompozycji owej formy, doskonałej w punkcie wyjściowym; konieczna jej restytucja wymaga wreszcie ceremonialnego - bo w majestacie i rytuale królewskiej biesiady - zamordowania dekomponującej wszystkich i wszystko bohaterki przez udławienie jej ością ryby.²²⁷

Tym co budziło największe emocje w sztuce Spiró jest język. Autor łączy w nim starowęgierskie anachronizmy z całkowicie współczesnymi przekleństwami, w które szczególnie bogaty jest właśnie tekst Małgorzaty.²²⁸ Język w dramatach historycznych Spiró nieodmiennie przykuwa uwagę. Wykorzystując rozmaite chwytły – od użycia formy wierszowanej, poprzez natychmiast rozpoznawalne slogany polityczne aż po współczesny slang – umiejętnie buduje dystans wobec przedstawionego świata, nie pozwalając tym samym na łatwe nadanie etykietek prostej paraboli, dramatu historycznego etc. W *Małgorzacie od zajęty* niewspółmierność słownictwa wprost uderza, zmieniając postaci niemal w karykatury, co również w pewien sposób zbliża je w wyrazie do gombrowiczowskiej Iwony. Czy ucieczka przed władzą – zarówno od konieczności jej sprawowania (Król Karo) jak i poddania się jej nakazom (Małgorzata) – jest swego rodzaju ucieczką przed „formą”? Czy klnąca na potęgę Małgorzata reprezentuje tak naprawdę ten sam rodzaj buntu co milcząca Iwona?

Małgorzata jest ofiarą, jednak Spiró nie chce zrobić z niej walecznej bohaterki, najważniejsze zdanie jej roli to: „Zostanę tu bo widzę, że moja obecność jest wam coraz przykrzejsza.” Jej bunt polega na tym, że zgadza się przeżyć resztę życia wedle wyszykowanego jej przez pozostałych scenariusza, bez oporu pozwala, by pokazali oni własną małość i okrucieństwo (przyjmuje więc pozornie nadaną jej „formę”, jednak nie w ten sposób, jakiego się po niej oczekuje²²⁹). Przypomina to nieco eksperyment, którego założenia eksperymentujący udowadnia własną śmiercią.²³⁰ Jednak gdyby wybrała życie, nie zmieniłoby to w jej sytuacji tak naprawdę niczego: nadal nie mogłaby w

²²⁶ W. Bolecki, *Groteska, groteskowość*, s. 356

²²⁷ Ibidem, s. 363

²²⁸ Pojawiło się tu wiele głosów krytycznych. Zarzucano m.in., że użycie drastycznych wyrażenia ma maskować brak głębszych treści (S. Tóth, *Nyulak Margitja*, „Új ember” 17.II.1980), czy też brak jakiejkolwiek filozofii w postępowaniu głównej bohaterki (J. Szántó, *op.cit.*, s. 3). Równocześnie jednak krytycy przyznają, że Spiró ma świetne wyczucie używanych ironicznie anachronizmów, które spełniają swą dramatyczną funkcję, a jego gorzki humor jest momentami niezwykle oryginalny, co pozwala na przekonujące zobrazowanie pozostałych postaci także pod względem językowym (J. Sziládi, *op.cit.*, s. 256).

²²⁹ „Prędzej czy później wszyscy mają dosyć tej niewdzięcznej, pełnej pychy, rozpieszczonej i bezczelnej królowej, która za nic ma zdroworozsądkowe argumenty, która nie przejmuje się wielką polityką, interesem kraju, ani planami ojca (...). Tej Małgorzaty nienawidzą wszyscy, nawet jeśli ją wcześniej kochali, bo swoją postawą zmusza ich, by przyjęli na siebie odpowiedzialność za jej los.” Zob. T. Mészáros, *Női clown a Nyulak szigetén*, „Tükör” 1979.X.29, s. 29

²³⁰ T. Koltai, *op.cit.* Tamás Mészáros za wielką zaletę dramatu uważa właśnie fakt, że Spiró przyjmuje mądrze zdystansowany punkt obrazowania bohaterów: nie pozwala by którakolwiek z postaci zakwalifikowana została jednoznacznie jako biedna, zaszczuta ofiara. Zob. T. Mészáros, *op.cit.*

najmniejszym bodaj stopniu decydować o własnym losie. To właśnie brak możliwości wyboru, poruszanie się w granicach „między złem a złem”, a przede wszystkim fakt, że śmierć żadnego spośród bohaterów nie zmienia w zasadzie niczego, są najbardziej charakterystycznymi elementami filozofii dramaturgicznej Spiró. Życie i śmierć zdają się być w jego dramatach jedynie niezbyt znaczącymi epizodami na tle ogólnego procesu historii, która powtarza się nieodmiennie wedle tych samych, zawsze negatywnych wzorów.

Małgorzatę spotyka bezsensowny, pozbawiony katharsis koniec. Ani jej życie, ani śmierć nie zmieniły niczego w świecie stworzonym przez innych, tak więc zarówno jej życie jak i śmierć były zbędne. Świat zewnętrzny u Spiró pojawia się jako nieporuszony, niewrażliwy kolos stojący na przekór życiu, śmierci, poświęceniu i pogardzie dla samego siebie. Bohaterowie Spiró cierpią na przymus działania, jednak nie ma dla nich wystarczającej przestrzeni, ich aktywność rozbija się o opór świata zewnętrznego. Egzystencjalnym problemem Małgorzaty jest zewnętrzna niepewność bytu, poczucie, że nie może dorosnąć, a więc stać się osobowością potrafiącą się zrealizować, tworzyć.²³¹

Sytuacja psychicznej i fizycznej pułapki, okoliczności w których dla bohatera nie ma żadnego dobrego rozwiązania, za to rozwiązaniem niezwykle korzystnym dla wszystkich pozostałych byłaby jego śmierć, budzi skojarzenia także z *Alfą* Mrożka. Zamknięty w pałacyku na odludziu, manipulowany przez otaczające go służby bohater ruchu robotniczego nadaje się wspaniale do wykorzystania jako *martwy* symbol. Żywa Małgorzata – podobnie jak żywy Alfa – jest bardzo niewygodna dla wszystkich, ponieważ nie tylko wszystkich naraża ale i kompromituje:

Małgorzata (...) jest uparta i szczerą nie do wytrzymania, to dusza prosta i odważna; jej towarzyszki ją znieawidzą, klasztorna społeczność ją odrzuci, skaże na zagładę, później dopomoże w kanonizacji na świętą. Wąskie grono działa na odgórny rozkaz służąc wyższemu celom (...) władza nie może tolerować tego, kto wyłamuje się spod jej rozkazów: stosując wyrafinowane metody zastraszania, przy pomocy własnych podwładnych usunie z drogi nieposłusznego. Tragikomedie Spiró to dramat nieugiętego, niezdolnego do targów charakteru.²³²

Gdy niewygodny za życia bohater jest już martwy, władza może swobodnie manipulować jego legendą, wypełniając jej formę dowolnymi, dostosowanymi do aktualnych potrzeb politycznych treściami.

Śmierć Alfę powoduje, że uwolniony od realnej postaci mit, zostaje zawłaszczony przez przeciwnika i użyty jako instrument pacyfikacyjny wobec niesforne społeczeństwa. Apoteoza portretu bohatera w finale jest ironicznym i gorzkim zakwestionowaniem możliwości, tak pożądanym przez nas, oczywistych rozwiązań.²³³

Jednak u Spiró w miejsce apoteozy wieńczącej śmierć bohaterki pojawia się jawne szyderstwo: z pusty trumny wyskakują zające.

²³¹ „Spiró stwarza w swej sztuce charakterystyczną sytuację pułapki, ton jest ironiczny, a historia stanowi maskę – bohaterka jako alter ego autora niewątpliwie wyraża dylematy czasów współczesnych: osoba na progu dorosłości chciałaby sama zacząć kierować własnym losem, nie ma jednak na to najmniejszej szansy. Królewska córka walczy o wolność wyboru i samorealizacji, gdy jednak widzi, że nie ma szans na samodzielne działanie, na zmianę narzuconej jej z góry sytuacji, wybiera ostatnią możliwość wolnego wyboru: pasywny opór. Jeśli nie dano jej możliwości działania, nie będzie robiła niczego.” Zob. Zs. Radnóti, *Cselekvésnosztalgia* [In:] *Hiánydramaturgia*, s. 131-133

²³² A. Barta, *Nyulak Margitja*, „Magyar Nemzet” 28.XI.1979

²³³ E. Kalemba-Kasprzak, *Dwie wizyty w ogrodzie antropologicznym* [In:] *Almanach humanistyczny* 1986 nr 5, s. 92

4.3. Jednostka w świecie kapłanów i błaznów

Małgorzata od zajęcy wyróżnia się na tle innych dramatów historycznych Spiró w jeden jeszcze sposób: jest sztuką, w której postaci obdarzone zostają nie tylko pojedynczymi cechami, ale własnymi, indywidualnymi charakterami. Także i ci bohaterowie kierują się niemal wyłącznie własnym interesem, ich motywacja ukazana jest jednak w sposób dużo bardziej złożony.

Dramat Spiró przedstawia tak naprawdę tragedię tych, którzy muszą dokonać na Małgorzacie wyroku, tych, którzy by nie stać się ofiarami, podejmują się roli katów. Mądra Kinga zajmie się planowaniem zabójczych pomysłów, tchórzliwa Sabina zamysły te wprowadzi w życie, a królowa dowcipów Beata będzie tego wszystkiego biernym, lecz w pełni świadomym uczestnikiem. Olympiades, przełożona klasztoru, będzie współdziałała ze swymi wychowankami w strachu o swoją spokojną starość, ojciec Marcellus natomiast – z obawy o własne życie.²³⁴

Cały proces powolnego zaszczuwania królewskiej córki, mechanizm wzajemnie się nakręcających strachu i sadystycznej przyjemności panowania nad innymi, przedstawiony zostaje z wielkim psychologicznym wyczuciem – do pokazania scen tego typu nie wystarczyłyby już zarysowane pojedynczym jedynie rysem postaci.

Rozpoczyna się próba złamania woli Małgorzaty. Kinga z brawurowym niemalże cynizmem planuje nocne dręczenie: „Nas jest więcej, więc to nam będą wierzyć”. Sabina boi się własnego cienia, Beata natomiast ucieka przed własnym strachem w zabawę, dzięki czemu kreuje wciąż nowe sytuacje. Spiró ukazuje prawdziwie dramatyczny proces: Małgorzata była świętą na ludzką miarę, wokół której legendę wytworzyli jej kłamliwi towarzysze. Ci, którzy unicestwili Małgorzatę, będą teraz świadczyć o jej świętości i wyjątkowości.²³⁵

W zobrazowaniu procesu wykluczenia Spiró osiąga mistrzostwo. Świetnie wykorzystuje cechy środowiska, w którym dramat jest osadzony – niezdrową atmosferę zamknięcia na ograniczonej przestrzeni. Znakomicie również potrafi pokazać sposoby zachowania poszczególnych postaci, odpowiednio dopasowane do zajmowanego przez nie w hierarchii społecznej miejsca. Bardzo trafnie dobiera formę dramatyczną – ukazaniu procesu zaszczuwania Małgorzaty służą krótkie, zwarte sceny, przy czym niektóre z dramatycznych rozwiązań mają szansę na długo pozostać w pamięci widza, jak na przykład, ilustrujące pogłębiający się stopniowo kryzys, sceny kolejnych, wspólnych obiadów.²³⁶

Tematem dramatów historycznych Spiró jest zwykle walka mężczyzn o władzę, przy czym obrona przez autora, skupiająca się na jawności owej władzy perspektywa bądź spycha na dalszy plan, bądź też całkowicie wyklucza role kobiece.²³⁷ *Małgorzata od zajęcy* ze swą kameralną obsadą, w której dwie jedynie role są męskie, to galeria ciekawych postaci kobiecych, zapowiadająca już w pewien sposób sztuki współczesne.²³⁸ Przeciw Małgorzacie zwracają się więc jej dotychczasowe

²³⁴ J. Szántó, *Kísérleti Nyulak szigete*, „Színház” 1979 nr 1, s.1

²³⁵ L. Ablonczy, *op.cit.*, s. 7-8

²³⁶ „Spiró, poprzez najbardziej charakterystyczne formy zachowań, doskonale potrafi pokazać rozwój sytuacji od świadomego podjęcia się roli czyjegoś kata poprzez historię aż do fałszywego podtrzymywania własnych iluzji.” (J. Szántó, *Kísérleti Nyulak szigete*, „Színház” 1979 nr 1, s. 2) „Autor bezwzględnie przedstawia możliwości wyboru: żyć można jedynie na sposób cyniczny bądź dobijając targów, honor skazany zostaje na śmierć.” (A. Barta, *Nyulak Margitja*, „Magyar Nemzet” 28.XI.1978)

²³⁷ P.P. Müller, *op.cit.*, s. 697

²³⁸ Spośród wszystkich pozostałych dramatów historycznych tego autora jedynym, w którym możemy wyróżnić silną postać kobiecą, jest *Dynastia Árpádów* z postacią Ilony, której udaje się na jakiś czas przejąć władzę męża. Jest to postać obdarzona indywidualnym charakterem, jednak w porównaniu z główną rolą Małgorzaty i

towarzyszki zabaw. Kinga, która w głębi duszy żądna jest władzy, za własne upokorzenia bierze odwet upokarzając pozostałych (Judit Szántó określa tę postać wręcz jako „dziewicę o duszy obozowego kapo”). Sabina to chorągiewka na wietrze, służka o naiwnym, poddańczym charakterze, gorliwie wprowadzająca w życie jej pomysły. Najbardziej oryginalną postacią jest Beata, która swymi diabelskimi sztuczkami zdaje się wyrażać założenie, że pozostać przy życiu i znieść swój los ze spokojem, zachowując przy tym własną indywidualność, można jedynie z poczuciem humoru, zachowując dystans.²³⁹

Gdy łańcuch prześladowań został już uruchomiony, najmniej do powiedzenia ma matka przełożona. Przeoryszą Olympiades kieruje głównie troska o własną spokojną emeryturę, współniczką zbrodni staje się jednak nie do końca z wyrachowania, raczej przez łatwowierność. Ciekawą, złożoną postacią jest ojciec Marcellus, którym od początku kieruje wyłącznie strach o własne życie, później jednak – ruch w dramaturgii Spiró bardzo nietypowy, wręcz niespodziewany! – decyduje się zjeść zatruty posiłek zamiast Małgorzaty (jego posunięcie przewiduje jednak Sabina, podmieniając zawczasu uszykowane wcześniej nakrycia²⁴⁰). Pytanie czy jego decyzja jest faktycznym gestem poświęcenia, czy też jest już tak przerażony, że woli sam skończyć ze sobą jak najprędzej.

Ojciec Marcellus jest niemal najbardziej fascynującą postacią dramatu, gdyż do końca jasno widzi cały proces, w którym także i on sam się upadła stawiając nad wszystko własne bezpieczeństwo.²⁴¹

Zakonnik, podobnie jak wszystkie inne postaci, jest idealnie świadom własnej sytuacji i podłości, które popełnia: „to straszne, że jego królewska mość ma takich poddanych”. Spowiednik to urodzony oportunistą, charakterystycznie zdeformowany charakter: w czasach tyranii jedynie takie typy mogą dostępować łask i zaufania władzy.

W ten sposób znów wracamy do problemu jednostki próbującej „żyć własnym życiem” w świecie ustroju totalitarnego. Zresztą, czy życie w jakiegokolwiek zbiorowości nie oznacza konieczności poddania się jej nakazom częstokroć wbrew własnym chęciom? Chiaromonte słusznie zauważa, że po jednostkach w społeczeństwie oczekuje się „zachowania rozumnego”, sprowadzającego się tak naprawdę do bierności:

Żyć w społeczeństwie masowym to tyle, co dokonywać automatycznie i najczęściej aktów niezależnych od wolnej woli i poczynać sobie tak, a nie inaczej nie dlatego, że uznaje się to za pozytywne i użyteczne, lecz dlatego, żeby uniknąć komplikacji i zła, które przyniosłoby (nam, ale również innym) postępowanie odmienne. Dla pojedynczych osób może to być bardziej czy mniej uciążliwe (...). Jednak z punktu widzenia świadomości istotne jest, że jednostka czuje się podległa sile wyższej, której źródłem nie są ani normy moralne, ani suma potrzeb jednostkowych, a tylko po prostu sam fakt istnienia zbiorowego.²⁴²

wyborami, których zmuszona jest dokonać ta ostatnia, Ilona pozostaje bohaterką pomniejszą. Podobnie jak sprawująca rządy w *Królu Karo* Królowa, która jest rolą w zasadzie epizodyczną.

²³⁹ A. Barta, *op.cit.* „Beata jakby nie pojmowała dokładnie co się właściwie dookoła niej dzieje, jakby nie rozumiała, że także i ona poddać się musi biegowi wydarzeń. Jako jedyna pozwala sobie na luksus nie wdawania się w intrygi, nie bierze udziału w prześladowaniach. Próbuje pozostać neutralna, zlekceważyć sytuację, jakby brała jedynie udział we wspólnej zabawie. Do końca zachowuje swoją pozycję wyśmiewając wszystkich i wszystko.” Zob. T. Mészáros, *Női clown a Nyulak szigetén*, „Tükör” 29.X.1976, s. 29

²⁴⁰ Zdaniem Judit Szántó Sabina zakładając z góry, że ojciec Marcellus decyduje się ostatecznie poświęcić i wypić truciznę zamiast Małgorzaty, obdarza go zdecydowanie zbyt dużym zaufaniem, Zob. J. Szántó, *op.cit.*, s. 3

²⁴¹ T. Mészáros, *op.cit.*

²⁴² N. Chiaromonte, *Masowość a wyższe wartości*, [In:] *Granice duszy*, s. 288-289

Jednak główni bohaterowie *Króla Karo i Małgorzaty od zajęcy* buntują się, w rozpaczliwej próbie samodzielnego określenia własnej tożsamości, co zdecydowanie wyróżnia ich na tle postaci z pozostałych dramatów historycznych autora. Są w pełni świadomi, że nie uda im się wygrać z systemem, a jednak podejmują taką próbę. W eseju *Kapłan i błazen* Leszek Kołakowski pisze:

Zauważmy nawiasem, że ściśle związany ze sprawą natury i łaski problem grzechu pierworodnego ma również pewną zmodyfikowaną postać współczesną, jest to bowiem problem satanicznego pierwiastka w człowieku, a więc problem buntu przeciwko władzy absolutnie przemożnej: w nowoczesnej wersji jest to zagadnienie utopii, to znaczy próby pogwałcenia absolutu historycznego, władzy, przeciw której każda rewolta skazana jest jakoby z góry na klęskę. Również problem odkupienia i wcielenia ma pewną interpretację świecką: jest to pytanie o rolę jednostki w historii, to znaczy pytanie o ów mechanizm, mocą którego absolut dziejowy wciela się w pewnych osobników wyjątkowych, lub też, ogólniej, pytanie o to, czy owi osobnicy wyjątkowi czerpią istotnie energię ze źródeł transcendentnych, czy raczej sami stanowią w dziejach spontanicznie działającą "zasadę twórczości".²⁴³

Małgorzata i Karo należą do takich właśnie wyjątkowych jednostek mimo że wybierając symboliczną śmierć przegrywają. W *Małgorzacie od zajęcy* pojawia się postać zwiastująca już w pewien sposób nadejście w kolejnych dramatach tych, którzy jako jedyni mają szansę obejść system, a więc wygrać.

Wolność kwestionowania absolutu to wolność bezkarnego mówienia prawdy. Posiada ją ten, komu władza niejako „z urzędu” wybacza niezbyt pochlebne przytyki. Mowa tu o błaznach, clownach, kuglarzach, aktorach – archetypowych wcieleniach odwiecznie naigrywającego się z wszelkiej władzy wesółka. To dzięki nim w całym procesie Historii temu co sakralne i uświęcone, przeciwstawiane będzie zawsze to co świeckie i rubaszne, kulturze powagi – orgia karnawału, filozofii kapłanów – filozofia błaznów. *Małgorzata od zajęcy* jest chyba tym spośród dramatów Spiró, w którym kontrast pomiędzy światem reprezentujących uświęcony absolut historii kapłanów a alternatywną, świecką kulturą spontanicznie szydzących z nich błaznów ukazany jest w sposób najbardziej dosłowny. Figurę błazna odzwierciedla strojąca sobie ze wszystkiego żarty – i w ten sposób umykająca roli zarówno prześladowcy jak i ofiary – siostra Beata.

Błazen to dziecko ludowej kultury śmiechu, pojawił się w chwili, gdy człowiek zauważył, że ten obok myśli inaczej. W pierwszych mitach zjawia się, na zasadzie równoważącego go przeciwieństwa, jako komiczny sobowtór bohatera – demiurga.²⁴⁴ Jest początkowo postacią tragiczną – jako król Saturnaliów ponosił okrutną śmierć, później staje się coraz bardziej komiczny – traci swą magiczną moc, ale ratuje życie. Tradycyjnego odwrócenia ról pana i niewolnika dokonywano jednak

²⁴³ L. Kołakowski, *Kapłan i błazen*, s. 168

²⁴⁴ „Obok poważnych mitów istnieją i obelżywe, oparte na śmiechu. W późniejszych, bardziej rozwiniętych społeczeństwach i tym samym rozbudowanych mitologiach są całe kultury oparte na śmiechu, w których wyśmiewano i hańbiono bóstwo. Bohaterom poważnym niemal nieodłącznie towarzyszą ich parodystyczni dublerzy - bardzo często posługujący się w swoim działaniu podstępem, przebiegłością, przewrotnością - co jest charakterystycznym odbiciem pierwotnej świadomości, dla której <<rozum>> oznaczał właśnie przebiegłość lub władanie czarami. W miarę jak świadomość ludzka staje się zdolna do wytworzenia pojęć umożliwiających odróżnienie sprytu od rozumu, kłamstwa od prostolinijności myślenia, wykształca się postać komicznego sobowtóra. Ów mitologiczny łotrzyk, jak go niektórzy nazywają, staje się jedną z pierwszych personifikacji prymitywnych, ale już abstrakcyjnych ludzkich pojęć: chaosu, zła, śmieszności. (...) Przebiegłość, spryt służyć mają parodiowaniu poważnych, kreacyjnych wysiłków demiurga, kuglarskiej kpinie ze świętych rytuałów. Obok swoiście wyrażonego poglądu na panujący w świecie porządek w aktach tych można więc znaleźć obraz wszystkich niskich ludzkich instynktów, prowadzących wprost do czynów łamiących tabu. Zob. M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań – 1990, s. 17-20

po to, by mógł trwać stary porządek – wszelkie oficjalne święta i obchody tak naprawdę uświęcały i sankcjonowały istniejący ustrój, karnawał dawał jedynie ułudę równości. Dlatego wszelkie formy śmiechu przechodzą stopniowo w formę nieoficjalną w rzeczywistości, w której śmiech stwarzał często jedyną szansę przewyciężenia strachu.

W tym świecie błazen zjawiał się jak z dawna oczekiwany mag, posiadający szczególny dar przewracania wszelkiego porządku, degradowania wysokiej ceremonii, ośmieszania świętej modlitwy. Niepohamowana parodia, bezczelny i jakże często obsceniczny żart, dowcipne intermedium - oto środki, które przywoływały ów "drugi świat" i inną prawdę. W tym karnawałowym błazeństwie łamiącym prawidła zdrowego rozumu tkwiła pewna tajemnica, która wyjątkowym przedstawicielom niezwykle licznego podówczas klanu rozśmieszczy dawała rzadki przywilej i szansę odkrywania ludziom prawdy o nich samych, o ich świecie i panujących w nim porządkach. W wiekach średnich błazen to bezprawny nosiciel obiektywnie abstrakcyjnej prawdy.²⁴⁵

W średniowieczu – czasach, które „wypromowały” figurę błazna – groteska nie jest jeszcze chwytem artystycznym, lecz sposobem postrzegania świata. W ujęciu Bachtina pojawia się jako siła zwalczająca powagę rzeczy, jako żywioł, który poprzez śmiech przeciwstawia się oficjalno-sakralnemu światu. Śmiech błazna jest więc jedyną siłą zdolną przeciwstawić się nakazom tyrana, posiadającego moc „zmiany żywego człowieka w rzecz”. Siostrzyczka Beata kpi sobie z władzy, z manipulujących oficjalnym „cudem” duchownych i w ten sposób – jako jedyna – zachowuje wolność.²⁴⁶

Zarówno w historycznej rzeczywistości, jak i w wymiarze symbolicznym stanowisko błazna czyni go uprzywilejowanym "partnerem" monarchy. Relacja między nim a królem polega na swoistym porozumieniu lub, inaczej jeszcze, świadomości miejsca, w jakim ich odwieczny spektakl się odgrywa - dworu. Prawdę zaś tutaj tylko wtedy się toleruje, kiedy jest zamaskowana błazeństwem. (...) Błazen jest faktem historycznym, obywatelem naszej współczesności, potencjalnym bytem przyszłości; jego dramat - to dramat człowieka głęboko świadomego podwójnej przydatności swej roli: potrzebny jest ludowi, który myśli, iż istnieje ktoś, kto może bezkarnie śmiać się z króla; królowi - by lud tak właśnie myślał. Błazen pełni funkcje społecznego homeostatu, jednego z zaworów bezpieczeństwa królewskiej władzy. Wolność mówienia prawdy zdobywa poprzez w pełni świadomy akt włożenia błazeńskiej czapki.²⁴⁷

Błazen pojawia się więc jako postać równoważąca w pewien sposób zarówno figurę króla jak i kapłana – reprezentantów oficjalnej władzy. Spiró, bawiąc się pozbawianiem mitów jakiegokolwiek wzniosłości, buduje swe dramaty z ukazanych przewrotnie postaci archetypowych. Z klasycznymi figurami króla, kapłana i błazna łączy się jedna jeszcze postać – archetyp mędrca.

(...) obok kapłana i błazna zawsze w kulturze stała postać mędrca. Był on na dworze niekiedy równie podle traktowany, jak i błazen. Był bowiem od błazna niebezpieczniejszy. Jego rola społeczna polegała i polega na obowiązku poszukiwania prawdy, odkrywania przyczyn zła i – co wydaje się szczególnie ważne - proponowania rozwiązań i wyjścia z danego stanu rzeczy.²⁴⁸

²⁴⁵ Ibidem, s. 53

²⁴⁶ Wprowadzenie do dramatu postaci kobiety – błazna podkreśla jeszcze dodatkowo niezwykłą u Spiró przewagę ról żeńskich. Fakt godny odnotowania tym bardziej, że błazen to zwyczajowo funkcja męska: zgodnie z tradycją żadne towarzystwo błazeńskie nie przyjmowało kobiet, z kolei dla stojącego na czele stowarzyszenia mężczyzny, określanego jako Matka Wariatka lub Matka Szalona, damski strój stanowił „urzędowe” przebranie. Zob. M. Słowiński, *op. cit.*, s. 46

²⁴⁷ Ibidem, s. 72-73

²⁴⁸ Ibidem, s. 75. Prawda wypowiedziana przez mędrca zdejmuje mu głowę – przez błazna – rozwesela. Łączy ich jednak to, że obaj aby żyć muszą sprzedać swą wiedzę i umiejętność. Wraz z *Pochwałą głupoty* Erazma z Rotterdamu pojawia się renesansowa interpretacja błazna humanisty – człowieka niezależnego i wolnego, który świadomie wkłada błazeńską maskę, dążąc do rozrachunku ze zdegenerowanymi zjawiskami współczesności. W ten sposób postać świadomego swego wyboru, a zatem wolnego od piętna tragiczności, błazna i mędrca zlewa się w jedno. Tamże, s. 206

Autor częstokroć wykorzystuje postać uczonego, którego, poza stereotypowo przypisywanymi współczesnemu intelektualistom cechami, wyposaża oczywiście – zgodnie ze swoim postrzeganiem świata – również w odpowiednią dawkę cynizmu. Naukowiec z *Króla Karo* zabiega o władzę i przywileje dokładnie tak samo jak pozostali bohaterowie: „A niech to szlag, znów nie załapałem się na rządzenie!” „Możliwe, że tym razem nawet mnie nie posadzą! Potworność. Do czego to dochodzi?!”²⁴⁹

W przypadku dramaturgii Spiró, w której król pojawia się często jako wymienna marionetka, mieszkaniec świata chaosu, kapłani natomiast to najbardziej rzutcy, przywykli do zakulisowego sterowania historią i potrafiący na wszystkim ubić interes urzędnicy, ten drugi spośród archetypów zyskuje szczególne znaczenie. Postawie sankcjonujących odwieczny porządek kapłanów zostaje przeciwstawiona filozofia błazna, który, w kolejnych dramatach przechodząc płynnie w postać aktora, nie tylko zagra z systemem, ale wręcz wygra.

Antagonizm między filozofią utrwalającą absolut i filozofią kwestionującą absoluty uznane wydaje się antagonizmem nieuleczalnym, jak nieuleczalne jest istnienie konserwatyzmu i radykalizmu we wszystkich dziedzinach ludzkiego życia. Jest to antagonizm kapłanów i błaznów, a w każdej niemal epoce historycznej filozofia kapłanów i filozofia błaznów są dwiema najogólniejszymi formami kultury umysłowej. Kapłan jest strażnikiem absolutu i tym, który utrzymuje kult dla ostateczności i oczywistości uznanych i zawartych w tradycji. Błazen jest tym, który wprawdzie obraca się dobrym towarzystwie, ale nie należy do niego i mówi mu impertynencje; tym, który podaje w wątpliwość wszystko to, co uchodzi za oczywiste; (...) Między kapłanami i błaznami nie może dojść do ugody, chyba że jeden przeobrazi się w drugiego, co się niekiedy zdarza (część błazen staje się kapłanem – jak Sokrates stał się Platonem – niż odwrotnie). Filozofia błaznów jest tą właśnie, która w każdej epoce demaskuje jako wątpliwe to, co uchodzi za najbardziej niewzruszone, ujawnia sprzeczności tego, co wydaje się naoczne i bezsporne, wystawia na pośmiewisko oczywistości zdrowego rozsądku i dopatruje się racji w absurdach – słowem podejmuje cały codzienny trud zawodu błazna razem z nieuchronnym ryzykiem śmieszności; w zależności od miejsca i chwili myśl błazna może poruszać się po wszystkich ekstremach myślenia, albowiem świętości dzisiejsze były wczoraj paradoksami, a absoluty na równiku bywają bluźnierstwem na biegunie. Postawa błazna jest stałym wysiłkiem refleksji nad możliwymi racjami idei przeciwstawnych, jest tedy dialektyczna z przyrodzenia; jest po prostu przewycięzeniem tego, co jest, dlatego, że jest właśnie; rządzi nią wszakże nie chęć przekory, ale nieufność do wszelkiego świata ustabilizowanego. W świecie, gdzie na pozór wszystko się stało już, jest ruchem wyobraźni, a stąd określa się również przez opór, który musi pokonać; (...) Zarówno kapłan jak i błazen dokonują pewnego gwałtu na umysłach: kapłan obrożą katechizmu, błazen igłą szyderstwa. Na dworze króla jest więcej kapłanów niż błaznów – podobnie jak w jego państwie jest więcej policjantów niż artystów. Nie wydaje się, by mogło być inaczej. Przewaga wyznawców mitologii nad ich krytykami wydaje się urządzeniem nieuchronnym i naturalnym: jest przewagą jednego świata rzeczy nad wielością światów możliwych, przewagą łatwości spadku nad trudnościami wzbijania się ku górze. Obserwujemy te przewagi widząc zdumiewającą szybkość, z jaką nowe mitologie zajmują miejsca powolnie wypieranych mitologii starszych.²⁵⁰

Błazen, który jako archetyp ostał się w pamięci ludzkiej na równi z królem, mędrcom i kapłanem, to „budowniczy ruin”, burząc buduje, przywracając swym śmiechem światu jego pierwotny chaos. Jest postacią z gruntu teatralną – sama obecność wesołka na weselu, jarmarku czy na dworze królewskim implikowała sytuację teatralną z podziałem na aktorów i widownię. To właśnie teatralność, pewna zakładana umowność wyznaczą granice jego wolności, o czym będzie mowa w kolejnych rozdziałach. Mając na względzie całość twórczości dramaturgicznej Spiró możemy mówić o trzech przypadkach gdy autor pozwala swym postaciom na przewycięzenie – lub przynajmniej chwilowe okpienie –

²⁴⁹ Gy. Spiró, *Káro király*, s. 325

²⁵⁰ L. Kołakowski, *op. cit.*, s. 178-179

wielkiego mechanizmu Historii. W *Małgorzacie od zajęcy* siostra Beata zamiast roli prześladowcy wybiera rolę clowna – podrzucając w miejsce świętych zwłok żywe zające kpi sobie ze wszystkich i wszystkiego. W *Cesarzu pokoju* aktor odgrywający rolę cesarza przejmie faktyczną władzę. W *Szalbierzu* wreszcie, geniusz świata teatralnego zagra z systemem i wygra.

5. Cesarz pokoju: błazen kapłanem

OTTMÁR: (...) *Demokracja zniszczyła Rzym w równym stopniu co instytucja wybranego cesarza. Porządek był wtedy, gdy władzę dziedziczono na podstawie więzów krwi.*
(György Spiró, *Dynastia Árpádów*, akt II, scena 14)

KARO: *Gdybym miał do kogo się zwrócić, gdyby był jeden jedyny człowiek, który jest samym sobą, który potrafi się uśmiechać, który nadał by sens chaosowi, który wytyczy kierunek, modliłbym się do niego...*
(György Spiró, *Król Karo*, akt II)

Historia jest u Spiró pochodną sumy pojedynczych podłości – korzyści – interesów. Autor odbiera postaciom wielkość, odziera z legendy, odmawia nadania im bardziej duchowego wymiaru, jakiegokolwiek głębszej motywacji. Król i żebrak, kat i ofiara, kapłan i złodziej to jedynie funkcje społeczne, role narzucone z góry, nie mające nic wspólnego z charakterem danej postaci bądź splotem okoliczności, które doprowadziły ją do pełnienia tej właśnie a nie innej funkcji. W świecie tym Spiró pozwala jednak komuś odnieść zwycięstwo, zmienić rolę, zapanować w powszechnym chaosie: najważniejszą rolę społeczną staje się rola aktora. Każdy tworzy rzeczywistość na własną rękę zagrabiając co tylko się da, ale jedynie aktorzy, ci którzy podejmują się świadomej kreacji władzy, mają faktyczny wpływ na przebieg zdarzeń, zdolni są władzę tę przejąć.

Cesarz pokoju – podobnie jak *Król Karo* – przedstawia świat totalnego chaosu, w którym ludzie próbują za wszelką cenę jakoś się zorganizować obierając sobie przywódcę.²⁵¹ Miejscem akcji są ruiny starożytnego Rzymu w czasach pomiędzy zabójstwem Cezara a objęciem władzy przez Oktawiana:

Nad ludami Ziemi zapanował chaos, cierpienie, zniszczenie, kanibalizm i śmierć głodowa, a ci, którzy pozostali przy życiu ciągną do przyciągającego ich niczym magnes Rzymu, na pogrzebane w gruzach, niegdysiejsze Forum.²⁵²

Od razu na początku uderza więc sprzeczność pomiędzy fabułą a miejscem jej umiejscowienia: wedle powszechnie uznanej wiedzy Rzym tego okresu to czasy świetności i rozkwitu. Jednak Spiró ruiny i zgliszcza widzi wszędzie, jego historia jest nimi podszyta. Ruiny te są metaforą współczesności i równocześnie stanowią szkielet cywilizacji, na której się ona opiera. Skoro przez pryzmat zagłady i zniszczenia postrzega już obrany na akcję sztuki starożytny Rzym, a więc kolebkę współczesnej cywilizacji, można zadać pytanie, czy według niego świat wartości w ogóle kiedykolwiek istniał?..

Rysem charakterystycznym sztuk historycznych Spiró jest kreowanie światów „pomiędzy”. Jego postaci tkwią zazwyczaj w pewnego rodzaju zawieszeniu, w chwili gdy dana sytuacja historyczna dobiega końca, nie wiadomo jednak jeszcze jakie siły przeważą ich losy, co zdecyduje się

²⁵¹ Znowu mamy do czynienia ze światem „po rewolucji”, gdzie normą jest „ogólny zamęt i rozpad rutyny”. (Bauman przytacza Alexa Inkelesa w komentarzu dotyczącym rewolucji bolszewickiej), zob. Z. Bauman, *Socjalizm...*, s. 86

²⁵² Zs. Radnóti, *Róma pusztulásától a szanalásra ítélt külvárosi házig* [In:] *Mellékszereplők kora. Magyar drámák a nyolcvanas években*, Budapest 1991, s. 21

uczynić z nimi machina Historii.²⁵³ W dramacie brak głównego bohatera, postaci pojawiają się jedynie na moment, każdy próbuje przetrwać, odnaleźć się na nowo na zgliszczach dawnego, uporządkowanego świata. Pisany wierszem dramat otwiera wypowiedzany w ciemności monolog Inferiora:

Białe kamienie! Oślepiające gruzy!
To Rzym, Rzym! Rzym jest światem!
Księżycowy krajobraz! Tyle więc zostało ze świata!
Kupa gruzu! Stos ruin! Kolan sięga jedynie
najwyższa spośród zgruchotanych kolumn!
Skrzy się tu gruz, oślepia,
kłuje w oczy, boli, pali, zasłużyłem,
bo nie zdechłem na wojnie.
Tak dobrze by było: nie być, nie tkwić
w całej tej zgniliznie, bez pamięci
stopnieć, innym utrzcę mądrze nosa!
Lecz tak: niczym dzika mara, udając człowieka
błąkam się po mym mieście w pragnieniu i głodzie,
motylim krokiem stąпам dla radości kosmosu
po pełnej nadziei przeszłości braku ojczyzny
powracając w bezdomność!

Zapalają się światła. Wszędzie białe ruiny, z tyłu dokoła ciemna kurtyna. Nadchodzi Pasterz ubrany w kozłę skóry na podobieństwo człowieka pierwotnego, ma długie włosy, kijem popędza kozy wrzeszcząc: „Do Rzymu! Dalej, leniwe bestie! Rzym jeszcze daleko! Dalej! Dalej!”²⁵⁴ Identyczne okrzyki Pasterza zamykają też dramat, z tą różnicą, że na końcu pędzi on w stronę Rzymu nie kozy, ale ubrane w kozłę skóry, obdarte, długowłose dzieci. Autor nie dzieli sztuki na akty (aczkolwiek we wstępnych didaskaliach zakłada taką możliwość podając gdzie miałyby nastąpić dwie przerwy), występuje 87 osób (tu także podaje możliwości zmniejszenia obsady przy podwojeniu ról do 5 kobiet i 49 mężczyzn). Tamás Bécsi zauważa, że charakterystyczny dla dramatu jest ruch falowy: siłą napędową są zawsze te same indywidualne, żądne natychmiastowego zaspokojenia korzyści, które pojawiają się skonkretyzowane w kolejnych postaciach. I właśnie do ukazania tego procesu potrzebna jest autorowi olbrzymia liczba postaci, z których każda posiada imię, określające jej funkcję: Szaleniec, Bezimienny, Złodziej, Stary, Kat, Głodujący itp. Obecne są w ten sposób wszystkie charakterystyczne zawody, postawy i charaktery, wśród których ledwo można by znaleźć kogoś, kim

²⁵³ Tamás Bécsi zauważa, że najbardziej charakterystyczną cechą dramatów z tomu *Cesarz pokoju* jest to, że obrazują one jakąś epokę przejściową: czas pomiędzy panowaniem dwóch władców, dwoma sytuacjami, czy też miejsce między dwiema ścierającymi się potęgami. Równocześnie od początku oczywiste jest, że nie o konkretne wydarzenia historyczne tutaj chodzi. Charakterystyczną cechą sytuacji przejściowych jest natomiast ruch cyrkularny, a więc taki, w którym nie dostrzegamy jeszcze w jakim kierunku, ku jakiemu celowi zmierzać będzie dana epoka. Koło to u Spiró wprawiają w ruch wyłącznie samolubne korzyści, prywatne interesy. W zasadzie we wszystkich pięciu dramatach każdą postacią porusza jedynie chęć pozyskania dla siebie jakiejś bezpośredniej korzyści. W ten sposób historię można sprowadzić do naprawdę prostego, podstawowego dynamizmu: zdobywania władzy (która w większości przypadków służy do zagrabiania majątku, dóbr), seksu i morderstw, które są tego nieodłącznym następstwem. Ten świat prywatnych interesów nie prowadzi do niczego innego jak kolejna epoka przejściowa, w której panują identyczne ruchy cyrkularne wywodzące się z samolubnego interesu i prowadzące do czyjejś korzyści własnej. Zob. T. Bécsi, *Folyamat vagy viszonyok?* „Jelenkor” 1984 nr 1, s. 83

²⁵⁴ Gy. Spiró, *A békecsászár* [In:] *A békecsászár. Drámák*, s. 483

nie kieruje wyłącznie samolubna, indywidualna korzyść, a nawet jeśli ktoś taki się trafi, z pewnością nie będzie zwycięzcą. Równocześnie fakt, że imiona te Spiró podaje w wersji łacińskiej czyni cały jego dramat dziełem alegorycznym, jednak za funkcjami postaci nie kryje się tak naprawdę historia, lecz znów jako siła napędowa świata ukazuje się panujący *над* bohaterami, konkretyzujący się w nich jedynie pożytek własny.²⁵⁵

Sceny następują po sobie tworząc wzór niczym w mozaice, a każda z nich stanowi obraz jakiejś porażki. Ten poszatkowany na kawałki świat nie tworzy żadnej powiązanej akcji. Uczucie powszechnego chaosu umacnia fakt, że nie ma już żadnej władzy, która zdolna by była położyć kres nieprzerwanemu rozkładowi i nie ma też już więcej ani boga, ani człowieka, który mógłby zatrzymać ten taniec śmierci.²⁵⁶ *Cesarz pokoju* wpisuje się w nurt europejskiej dramaturgii „po katastrofie” – sztuk, w których wielki kataklizm jest sytuacją wyjściową, otwierającą akcję.²⁵⁷ Spiró pokazuje cywilizację w stanie agonalnym, świat w fazie zupełnego rozkładu, w którym wszelkie wartości zostały doszczętnie już zrujnowane, a jednostka ostatecznie wyeliminowana, zastąpiona przez kłębiący się tłum. Z tłumy tego wyłoni się jednak postać, zdolna zapanować nad biegiem historii: będzie to aktor. To właśnie aktor Scurra podejmuje „leżącą na ulicy” władzę – sceny odgrywane przez niego stają się obowiązującą rzeczywistością. W wielkim finale tłum uzna go za cezara.

Powraca więc motyw błazna, przy czym tym razem błazen zostanie kapłanem, który zdolny jest przywrócić ład, odtworzyć uświęcony porządek w miejsce wszechobecnego chaosu. Ta teatralna, lecz równocześnie pełniąca realną funkcję, konstytuująca nową rzeczywistość przemiana przywodzi na myśl najsłynniejszą bodaj teatralną konwersję rodem z legendy o świętym Geneszjuszu – patronie sztuki aktorskiej.²⁵⁸ Dzieje martyrologii mima, który wyszydając obrządek chrześcijański nagle podczas swego występu doznaje objawienia i w imię nowoprzyjętej wiary ginie męczeńską śmiercią, stanowiły kanwę wielu inscenizacji teatralnych. Wspólnym motywem *Cesarza pokoju* i genezańskiej

²⁵⁵ T. Bécsy, *op.cit.*, s. 84-85 Według Józsefa Vinkó Spiró tworzy suwerenną formę dramatyczną ze stopu historii i ironii. „*Hannibal, Obrońcy Kószeg* i *Cesarz pokoju* wyraźnie ukazują jego wizję historii, zwłaszcza przekonanie, że każdym kierują żądze i korzyści własne, a wolna wola jest czymś niemożliwym. Spiró do tego swoistego poglądu stworzył własną, autonomiczną dramaturgię imaginacji.” Zob. J. Vinkó, *Hiánydramaturgia* [In:] *Hiánydramaturgia*, s. 124

²⁵⁶ Zs. Radnóti, *op.cit.*, s. 22 István Margócsy określa to, co rozgrywa się w *Cesarzu pokoju* jako wojnę nieistniejącego a jednak panującego nad ludźmi boga: mimo, że formalnie zapanował pokój walka trwa nadal, mimo że brakuje jasno określonego przeciwnika, ludzie – z braku innych możliwości – dalej wyniszczają siebie nawzajem. Zob. I. Margócsy, *Kommentár a békecsászárhoz*, „Színház” 1981 nr 7, s. 40

²⁵⁷ „Obdarzona nowym znaczeniem katastrofa funkcjonuje jako punkt wyjścia w *War Plays* (Sztuki wojenne) Edwarda Bonda, jako symbol wielkiej, być może nuklearnej eksplozji u Müllera, którego teatr przedstawia też bardziej ogólną wizję historii jako następstwa katastrof. W *Końcówce* Beckett, pokazując świat po bliżej niezdefiniowanej klęsce żywiołowej, tworzy dramaturgię po katastrofie. To podstawowe dla naszego współczesnego teatru odwrócenie stanowi przedłużenie procesu przemieszczania katastrofy, która utraciła wszelką zdolność domykania akcji.” Zob. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków – 2007, s. 77

²⁵⁸ Postać św. Geneszjusza zyskuje popularność w XVII wieku. Do popularności tej przyczynia się Lope de Vega poprzez artystyczne opracowanie genezańskiej koncepcji „teatru w teatrze”, jak również dramat jezuicki. Zob. J. Okoń, *Św. Geneszjusz w dramacie jezuickim XVII w.* [In:] *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Geneszjuszu – aktorze*, red. M. Leyko, I. Jajte-Lewkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź – 2005, s. 75-87.

legendy jest zarówno konwencja teatru w teatrze jak i konwersja głównego bohatera – aktora. Różnica kryje się jednak w samej teatralności: Genezjusz przekracza jej granice wychodząc z przypisanej mu roli, za co zapłaci własną głową²⁵⁹, Scurra natomiast wykorzystuje umownie przynależny mu w jej ramach przywilej przywdziania innej maski, by odgrywając cezara sięgnąć po prawdziwą władzę. Gdy „udawanie” przechodzi w „prawdę”, fikcja staje się rzeczywistością, granica między sztuką a realnym życiem zaciera się.

Jednak, by gra zyskała moc ustanawiania nowej rzeczywistości, niezbędne jest usankcjonowanie jej przez publiczność. Każda forma teatralna wymaga obecności widza. Teatr jako medium oddziałuje na swą widownię, ale równocześnie także owa szeroko pojęta publiczność wywiera wpływ na ostateczny kształt przedstawienia, to ona nadaje mu docelowe, właściwe dla danej chwili znaczenie, to ona wreszcie (częstokroć dosłownie) decyduje o losie aktorów wywyższając niektórych (Scurra), a pozbywając się innych (Genezjusz...). Kolejnym poziomem wykorzystania widowni będzie wprowadzenie jej w akcję jako bohaterów dramatu. Chwył teatru w teatrze to pozwalające na przedstawienie cudzego odbioru, sceniczne odzwierciedlenie klasycznego toposu *theatrum mundi*.²⁶⁰ Zbudowana w ten sposób podwójna perspektywa stwarza dodatkowy dystans, bierze w nawias założonej z góry teatralności wszelkie działania bohaterów. Na czym polega metateatralność tekstu dramatycznego? Ewa Wąchocka pisze, że jest to

Konstrukcja przekładająca się na nieograniczoną praktycznie wielość wariantów i rozwiązań, zważywszy możliwość wprowadzenia tekstu oryginalnego lub cytowanego, całości lub fragmentu, podwojenie bądź zwielokrotnienie planów fabularnych, różne możliwości włączenia bądź okalania, rozmaitość stosunków i proporcji między sztuką "zewnątrzną" i "wewnętrzną", wreszcie różne sposoby wkomponowania publiczności przedstawienia wewnętrznego.²⁶¹

U Spiró z podwojeniem planu polegającym na wprowadzeniu w fabułę dramatu innej sztuki oraz ukazaniu reakcji widzów mamy do czynienia w dwóch dramatach: w *Cesarzu pokoju* i w *Szalbierzu*. W obydwu przypadkach rola publiczności, jej oczekiwania względem aktorów są jednym z najważniejszych czynników składających się na sukces głównego bohatera. Komedianci jako jedyni wygrają z Historią, jednak umożliwi im to gromada „postaci poślednich”, zbieranina nieszczęśników chcących wierzyć, że cud przemiany, którą oglądają na scenie, będzie miał wpływ na ich własną

²⁵⁹ Dobry komentarz stanowi tu fragment prywatnej korespondencji profesora Świontka, w której wyjaśnia on przyczyny swego zainteresowania legendą o św. Genezjuszu: „Szczególnie fascynuje mnie scena, w której ten aktor rzymski, grając w jakiejś sztuce wyśmiewającej obrządku chrześcijańskie, doznaje nawrócenia w czasie wyśmiewania chrztu. Nagle wtedy zaczyna mówić własnym głosem, a nie rolą, a widzowie go oglądający, z cesarzem Dioklecjanem na czele, nie orientują się, czy on gra czy nie. (A jak się już pan cesarz zorientuje, że on „mówi od siebie”, to skazuje go na męczeńską śmierć. Niebezpiecznie jest schodzić ze sceny...). Zainscenizowana wtedy zostaje płynność granicy między życiem i teatrem, co dałoby okazję powiedzenia może czegoś ciekawego o dwuznacznej naturze teatralnej *mimesis* (...).” Zob. *Profesor Sławomir Świontek (3 .XI 1942 – 21 III 2001)*, [In:] *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu – aktorze*, red. M. Leyko, I. Jajto-Lewkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź – 2005, s. 12

²⁶⁰ E. Wąchocka, *Od teatru świata do przestrzeni deziluzji*, [In:] *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu – aktorze*, red. M. Leyko, I. Jajto-Lewkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź – 2005, s. 240: „Odbiór przedstawionego odbioru jest (...) osobliwym doświadczeniem, dzięki któremu twórca może skłonić odbiorcę, aby uzmysłowił sobie własną sytuację jako widza teatralnego. Doświadczenie takie w dalszej konsekwencji prowadzić ma do refleksji nad grą podejmowaną w życiu.”

²⁶¹ Ibidem, s. 240

codziennosc. To wspoludzial bohaterow *Cesarza pokoju* w wykreowaniu aktora na prawdziwego wladce (jak rowniez publicznosci wileńskiej w odczytaniu gry Boguslawskiego wedle aktualnej sytuacji politycznej w *Szalbierzu*²⁶²) doprowadzi do stworzenia nowego mitu, wokol ktorego spolecznosc ta bedzie mogla sie zintegrowac – stąd jego sakralny charakter.²⁶³ O stale u Spiró powracajacej mitycznej sytuacji teatralnej pisze Zsuzsa Radnóti:

Spiró z niezwyklym psychologicznym wyczuciem obrazuje powstanie, szerzenie sie i ostateczne miazdzace zwyciestwo zbiorowej psychozy. Proces ten przypisuje aktorom i sztuce aktorskiej. Jest to u tego autora temat powracajacy – zarowno powiesc *Iksowie* jak i *Szalbierz* sugeruja, ze teatr dysponuje niezwykla moca spolecznego oddziaływania, czasem na tyle silna, ze formuluje nie tylko jednostke, ale wręcz tworzy historie (...) Spiró zwraca teatrowi jego pradawna moc tworzenia kultu, z czasow gdy szamani, kaplani, aktorzy mogli byc przewodnikami, pomagajacymi wspolnocie posiazc i zawladnac otaczajacym ja swiatem (...). Ta niezwyklej silny *ars poetica* sklania autora, by w swych dziełach wciaz na nowo tworzył takie sytuacje, gdzie wskrzeszone, wypowiedziane przez aktora slowo dysponuje ta sama magiczna moca, co w pradawnych czasach.²⁶⁴

W takim ujeciu kazdy wystep zyskuje ränge ceremonii²⁶⁵, rytualu, tym bardziej, ze realizacji roli jako obrzedu domaga sie sama publicznosć – w tym wypadku pozostale postaci *Cesarza pokoju*, ktore chcą widziec w aktorze nie dzielacego ich marny los, podrzednego komedianta, lecz rzeczywistego wladce, ktory zdolny jest opanowac ogarniajacy ich chaos. Komediant Scurra w trakcie swego wystepu zyskuje wiec ränge kaplana – przewodnika pomagajacego wspolnocie zapanowac nad otaczajacym ja swiatem i rownoczesnie gwarantujacego swoja osoba przetrwanie przeszlosci w niezmienionej formie.

Kaplanstwo nie jest po prostu kultem przeszlosci widzianej oczyma dzisiejszymi, ale jest przetrwaniem przeszlosci w jej niezmienionym ksztalcie w dzisiejszym czasie, jej przerośnięciem poza siebie. Kaplanstwo nie jest wiec tylko pewnym stosunkiem umyslowym do swiata, ale pewna forma egzystencji swiata samego, mianowicie trwaniem faktycznym rzeczywistosci juz nie istniejacej. W postawie blazna, odwrotnie, dochodzi do skutku to, co jest mozliwoscia tylko i w nim staje sie rzeczywiste, zanim zaistnieje faktycznie. Bo tez nasze myslenie o rzeczywistosci jest takze czescia tej rzeczywistosci, nie gorsza od innych.²⁶⁶

Aktor – blazen, nim przeistoczy sie ostatecznie w kaplana, podejmuje wiec gre, bawi sie konwencja, wykorzystuje wszelkie mozliwosci swej roli. Bycie blaznem zaklada wyznawanie swoistej filozofii, jest sposobem myslenia, widzenia swiata i zarazem egzystowania w nim. Postawa blazenska wymaga wreszcie glębszej swiadomosci, specyficznego dystansu do „tego kim jestem”. Aktor grajacy wladce moze wiec powiedziec do niego z pewnego rodzaju wyzszoscia: „półtorej godziny trwa ma komedia a twoja trwa cale zycie”. Gdy król umiera – aktor schodzi ze sceny, by odrodzic sie w kolejnym przedstawieniu. Czy Scurra zdolal przejac wladze nie tracac przy tym bezpiecznej pozycji blazna? Status aktora niewatpliwie chronil go w samym momencie przemiany, bedacej takze koncem dramatu.

²⁶² O podwójnej roli publiczności i wykorzystaniu jej jako niezbędnego partnera w *Szalbierzu* – sztuce całkowicie opartej na konwencji teatru w teatrze – piszę w kolejnym rozdziale.

²⁶³ O tworzeniu nowych mitów stanowiących czynnik integrujący społeczeństwo pisze M. Samsonowicz, Zob. *O historii prawdziwej*

²⁶⁴ Zs. Radnóti, *op.cit.*, s. 25

²⁶⁵ Wedle Goffmana każdy występ jednostki odzwierciedla oficjalnie wyznawane w danym społeczeństwie wartości moralne. Ponadto „o ile akcja sceniczna zostaje przyjęta jako rzeczywistość (...) ulega [ona] jak gdyby uwzniośnieniu.” Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, PIW, Warszawa 2000, s. 65

²⁶⁶ L. Kołakowski, *Kaplan i blazen*, s. 180

Odmiennej charakter konwersji w przypadku Genezjusza polega na porzuceniu całkowicie teatralnej konwencji. W trakcie przedstawienia zamiast rolę zaczyna mówić własnym głosem²⁶⁷, co – gdy staje się oczywiste – jest nie do przyjęcia dla publiczności, gdyż likwiduje dystans zrodzony z umowności występu. Rezygnuje tak naprawę z bycia aktorem, więc nie chroni go już nawias teatralności. W pracy *Dialog - dramat - metateatr* Sławomir Świontek pisze:

Nawrócenie Genezjusza polega na uzyskaniu przez niego świadomości, że jest aktorem w sztuce o wiele bardziej doniosłej niż ta, którą uprawia wykonując jedynie swój zawód. [...] Patron teatru, św. Genezjusz, odnajdując w granej przez siebie roli teatralnej jedyną prawdę, przypłacił przekroczenie granicy męczeńską śmiercią.²⁶⁸

Genezjusz przekracza granicę porzucając grę wbrew oczekiwaniom publiczności (a przynajmniej jej części). Czy jednak sztuka teatralna powinna w pierwszej kolejności zaspokajać oczekiwania widowni, czy też raczej wskazywać prawdy niewygodne, wypowiadać rzeczy niemożliwe do wypowiedzenia w inny sposób? Teatr „z urzędu” powołany jest do obchodzenia bokiem wszelkiego rodzaju cenzury, ale z kolei czy gra „pod publiczność” zawsze stanowić będzie zarzut?²⁶⁹ Pytanie szczególnie ważne u Spiró, który aktorom przyznaje status specjalny.

Pośród stereotypowych ról społecznych, jakie autor rozdał swym bohaterom, jedynie rola aktora, dzięki wpisanej w nią konwencji przybierania różnych masek, ma w sobie potencjał zmiany losu/sytuacji. O skuteczności podmiotów mówiących decyduje bowiem ustalony społecznie rytuał, który determinuje zarówno kwalifikacje, jakie musi mieć jednostka która mówi, jak i jej jednostkowe właściwości. Mowa błazna – aktora jest mową szaleńca, któremu głos przyznano jedynie symbolicznie na scenie teatru, gdzie gra rolę prawdy w masce.²⁷⁰ To pozorne ograniczenie wyznacza ramy jego wolności. Równocześnie, na przekór wpisanemu w rolę błazeństwu, aktor jest również jedynym, zdolnym przywrócić wzniosłość odgrywanej przez siebie postaci. Dlatego to właśnie aktorzy przejmują u Spiró funkcje sakralne w miejscu kleru, który jest w jego dramatach nieodmiennie zdeprawowany i nie ma nic wspólnego ze świętością czy duchowością a jedynie prowadzi własne intrygi.²⁷¹ W *Cesarzu pokoju* już nie tylko kapłani odarci zostają z pozornej chociaż wzniosłości, ale dołączają też do nich sami bogowie, zdegradowani do poziomu marionetek. Świadczy o tym dobitnie scena, w której odbywa się handel posążkami bóstw („Bogowie domowi w każdym rozmiarze, we

²⁶⁷ Oczywista jest tu różnica między postacią Genezjusza a bohaterami Spiró: ci ostatni nie tylko nie mają żadnego wyboru, ale pozbawieni zostają także możliwości odniesienia do Boga, który jest w ich świecie nieobecny. Przy braku transcendencji mogą dochować wierności jedynie samym sobie, jednak gdy próbują tego dokonać, zostają natychmiast uciszeni lub też ich głos nie jest w ogóle brany pod uwagę. Tym samym świętość Małgorzaty pozostaje wyłącznie efektem manipulacji.

²⁶⁸ S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Łódź – 1990, s. 152, 176.

²⁶⁹ Odpiera go Bogusławski w powieści Spiró *Iksowie* oburzając się na recenzję pana X: *Stosuję grube chwytły i niżam się do plebsu. Ale dla kogo u diabła gram? Dla kogo? Nie dla publiczności?* Zob. Gy. Spiró, *Iksowie* [In:] „Teatr” 2009 nr 1

²⁷⁰ M. Foulcault, *Porządki dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2002, s. 9

²⁷¹ Do plejady wspomnianych w poprzednich rozdziałach duchownych antybohaterów dołączają kolejne postaci: spowiednik Marcellus w *Małgorzacie od zajęcy* to żaloszny tchórz gotów popęlić największą podłość by obronić własną skórę, w *Królu Karo* biskup prowadzi własną politykę eliminując z gry wszystkich, którzy mogliby mu zagrażać.

wszystkich kolorach, wyprzedaj!”²⁷²). Gdy religia zamieniona zostaje w jarmarczość, przedmiotem kultu staje się farsa.²⁷³ Dzieje się tak, ponieważ egzystowanie w świecie bez boga nie sprawia, że ludzie rezygnują z poszukiwania zbawienia, wręcz przeciwnie: im większa jest deprawacja tym większa potrzeba odnalezienia sacrum, a wraz z nim porządku.

Zsuzsa Radnóti określa *Cesarza pokoju* jako gigantycznych rozmiarów poemat filozoficzny. Szaleńcy i maniacy, samozwańczy prorocy i zbawiciele, samobójcze grupy ludu i amoralne potwory, cyniczni zabójcy i zbrodniarze w wielkim stylu, degeneraci i cierpiętnicy o niewinności Chrystusa tułają się wokół pojawiając się na chwilę by zaraz znów zniknąć, oplakują zagładę Rzymu i klęskę własnego życia. Jęcząc i przeklinając, karmiąc się nadzieją bądź popełniając przeróżne podłości chcą zapanować nad Wielkim Chaosem, każdy szuka porządku, prawa, przywódcy, obowiązującej idei i nowego zbawiciela.²⁷⁴ Zbawienia nie oczekują już jednak „z góry”, bogowie – o ile jeszcze istnieją – utracili swą boską potęgę, są tak samo utyflani historią jak pozostałe postaci. Jak zauważa jeden z bohaterów: „niewielu jest bogów, nas jest więcej”.²⁷⁵

Czy brak wszechmocnego boga wiąże się z brakiem przeszłości? Także w *Cesarzu pokoju* pojawia się stały motyw rozdania od nowa wszystkich ról, wynika on jednak nie tylko z doraźnych interesów poszczególnych postaci lecz również z dojmującego braku historii jako takiej. W tej sztuce Spiró idzie o krok dalej: przeszłość nie zostaje zmieniona, zaadoptowana wedle aktualnych potrzeb, lecz całkowicie wymazana: „w Rzymie nikt nie ma przeszłości, imienia ani zasług, wszystkie grzechy zostają przedawnione. Tak zdecydował senat w swej mądrości.”²⁷⁶ Jak mówi jeden z bohaterów – nie ma niczego co zaślepia: boga, króla, tradycji, systemu filozoficznego, zaświatów, celu, miasta, jest jedynie człowiek pozbawiony ojczyzny.²⁷⁷ Człowiek odarty z przeszłości zostaje pozbawiony również jakiegokolwiek tożsamości. Zgodnie z duchem naszych czasów miejsce boga zajmuje więc historia:

Od XVIII stulecia europejskiego to znaczy od pierwszej chwili, gdy "Historia" lub "Postęp" wkradły się na tron gwałtem wyrzuconego Jehowy, okazało się, że z powodzeniem mogą go zastąpić w czynnościach głównych. Od kiedy eschatologia historyczna okazała swoje możliwości, historia ludzka stała się nieodpartym argumentem na rzecz ateizmu: wyszło bowiem na jaw, że inna instancja może wziąć na siebie trud Boga i tak samo kołysać nieszczęśliwych poddanych wizją szczęśliwego zakończenia, ku któremu zmierzają ich cierpienia i wysiłki.²⁷⁸

²⁷² Gy. Spiró, *A békecsászár*, s. 524. VENDITOR: Bogowie domowi kupno sprzedaż, bóg najwyższy i słudzy boscy, sprzedają bogów życia, sprzedają bogów śmierci, są bogowie ładni i skromni, są bogowie zemsty, każdy bóg jest na sprzedaż, są bogowie źli i dobrzy, w zamian za kilka fig lub daktyli, kawał placka, wodę, wino jeden bóg a bóg wszechmogący odpłaci! Ibidem, s. 596-597

²⁷³ O poszukiwaniu sacrum w świecie całkowitego zdesakralizowania jako próbie stworzenia nowożytnej tragedii bez tragizmu pisze Bolecki podając za przykład twórczość Jaworskiego. „We wstępie do dramatu *Hamlet drugi* Jaworski sformułował własną koncepcję dramatu i teatru groteskowego. (...) Swoje pomysły Jaworski realizował nie tyle w dramacie, ile w powieści *Wesele hrabiego Orgaza* (...). W sferze tematyki powieść Jaworskiego przedstawia cywilizację w stanie agonalnym – wszystkie wartości zostały zrujnowane: religia zamieniona została w jarmarczość, farsa stała się przedmiotem kultu, jednostka wyeliminowana została przez tłum manipulowany w skali całego globu. Formy ludyczne (wesele, mecz sportowy, zabawa) niczym się nie różnią od form obrzędowo-kultowych (pogrzeb, msza, misterium).” Zob. W Bolecki, *Groteska*, s. 355

²⁷⁴ Zs. Radnóti, *op. cit.*, s. 21

²⁷⁵ Gy. Spiró, *A békecsászár*, s. 601

²⁷⁶ Ibidem, s. 638

²⁷⁷ Ibidem, s. 498

²⁷⁸ L. Kołakowski, *Kapłan i błazen*, s. 162

Powracając do nośnej metafory *teatrum mundi*, wielki teatr świata nie jest u Spiró ukazany z perspektywy antycznej bądź chrześcijańskiej, reżyserowanym przez Boga przedstawieniem lecz samonapędzającą się, historyczną machiną, w której publiczności przypada również rola widzów historii, szansę zmiany scenariusza dostają jedynie aktorzy, a sztuka sceniczna zyskuje moc stwarzania na nowo także rzeczywistości spoza sceny.

W *Cesarzu pokoju* niemal sumuje się wszystko to, do czego Spiró uparcie dążył odkąd zaczął pisać dramaty: świat Historii, postrzeganej jako oddzielna całość. Poszczególne sytuacje historyczne, konkretne (...) wydarzenia nie przykuwają jego uwagi: on szuka tego, co charakterystyczne jest dla przebiegu historii uniwersalnie, tego, co można zauważyć i opowiedzieć o ruchu całości. (...) Jego filozofia wygląda następująco: jeśli pozbawimy historię jej charakterystycznych dla danej sytuacji i czasu geograficznych, socjologicznych czy nawet ideologicznych dekoracji (...) i przyjrzymy się samemu podstawowemu mechanizmowi (...) możemy zyskać perspektywę, ukazującą nam przymus wyboru oferowanych przez historię etycznych alternatyw jako swoisty akt samopoznania.²⁷⁹

Autor wydarzenia historyczne bada w powiązaniu z czasami dzisiejszymi, najbardziej charakterystycznym wyznacznikiem jego filozofii jest fakt, że nie uznaje praktycznie takiej siły która swym irracjonalnym byciem mogłaby uzasadnić sensowność ludzkiego bytu, wierzy jedynie w ludzki rozum.²⁸⁰ Dramaty te, nieważne czy przedstawiają konkretne czasy historyczne, czy też ogólny model, nie dają się utożsamiać tylko z jedną konkretną konstelacją społeczno-ludzką, bo dotyczą *całości*, co nadaje im charakter metahistorycznych i podobnie do dramatycznych misteriów podkreśla teatralność tekstu, widz zyskuje spojrzenie na stały proces, który trwał przed rozpoczęciem gry i trwał będzie nadal po jej zakończeniu.²⁸¹ Spiró używa racjonalizmu jedynie jako narzędzia – dlatego też wzbrania się przed empiryczno-naturalistycznym przedstawianiem pewnych zjawisk: nie dlatego przedstawia świat w taki sposób bo jest racjonalistą, lecz dlatego jest racjonalistą, bo tego wymaga jego sposób widzenia świata. W świecie Spiró „natura” ludzka jako określona bądź dająca się zbadać substancja nie istnieje – człowiek jest jedynie tym, czym jego historia.²⁸²

Czy to historia teatralizuje ludzkie poczynania, uruchamiając cały czas od nowa wielką grę międzyludzką? W dramatach Spiró historia jawi się jako permanentne i nieuniknione szalbierstwo, przedstawienie, iluzja stwarzająca pozory rzeczywistości. Równocześnie teatr stanowi reprezentację świata, a jego historia – tak jak polityka – nie jest ani sprawiedliwa, ani moralna. Nawiązując ponownie do tradycji szkoły *Annales* historia jest jedynie naszą interpretacją przeszłości, jest więc tak naprawdę przede wszystkim kwestią wyboru narracji, a jako taka może być wyłącznie czymś odtworzonym, powtórzonym, a więc – odegranym. Zapanować nad nią mogą więc tylko ci, dla których gra jest codziennością. Wśród ludzi pozbawionych tożsamości odmiana losu możliwa jest dla

²⁷⁹ I. Margócsy, *op.cit.*, s. 41 „Dla Spiró nieważne jest, jakie interesy kryją się za konkretnymi wydarzeniami, jakiego rodzaju logikę można wyprowadzić z łańcucha czynków, jakie idee i wierzenia powstają z nimi w związku. On stawia odwrotne właśnie pytanie, uzasadniając w ten sposób prawomocność uogólnienia. Pyta bowiem o to, *czym jest* to, co poruszają przeciwstawne interesy, *czym jest* to, co trzeba skrywać pod płaszczykiem wiary i ideologii i *co pozostaje* wtedy, gdy porzuciwszy dodatkowe upiększenia ujrzymy to, co powinniśmy zobaczyć.” [podkreślenia autora]

²⁸⁰ Zs. Radnóti, *op.cit.*

²⁸¹ P.P. Müller, *op.cit.*

²⁸² I. Margócsy, *op.cit.*, s. 41

tego, kto w każdej chwili przybrać może dowolną postać. W teatrze świata jedynym wygranym może być gracz profesjonalny: aktor.

CZĘŚĆ TRZECIA:

SZALBIERZ

6. Szalbierz

Szalbierz jest w twórczości Györgya Spiró dramatem tak ważnym, że zasługuje na oddzielny rozdział. Sztuka ta wyróżnia się na tle pozostałych, stanowiąc równocześnie esencję wszystkich najbardziej charakterystycznych dla autora chwytów dramatycznych. Szczegółowej analizy tekstu nie można w tym przypadku przeprowadzić bez uwzględnienia pobieżnej przynajmniej historii jego inscenizacji, przedstawiam więc również najistotniejsze fakty dotyczące recepcji dramatu na Węgrzech.²⁸³ Zacząć wypada od historii powstania sztuki i przypomnienia pokrótce jej akcji.

Dramat powstał w 1982 roku na motywach jednego z epizodów wydanej w 1981 roku powieści Spiró *Iksowie*.²⁸⁴ Sportretowany w niej jako Wojciech Bogusławski jeden z najwybitniejszych aktorów węgierskich Tamás Major²⁸⁵ poprosił autora o napisanie sztuki – chciał zagrać Bogusławskiego, a więc niejako samego siebie. Spiró, który na wcześniejsze prośby wielu teatrów o przerobienie powieści na tekst sceniczny odpowiadał odmownie²⁸⁶, uznając że dałoby się z *Iksów* zrobić dobry film, a jeszcze lepiej serial, przerobić jednak na dramat niepodobna, prośbie Mistrza Majora odmówić nie mógł.

Wybór padł na epizod występów gościnnych Bogusławskiego w Wilnie – w powieści fragment ten, to opowiadana przez towarzyszących Mistrzowi aktorów anegdota. Po powrocie do Warszawy Malinowski, Nacewicz, Żółkowska, Rutkowska i Zdanowicz opowiadają w karczmie pozostałym jak udały się gościnne występy, w których zresztą ze względu na protesty zespołu wileńskiego udział brał wyłącznie Bogusławski. Malowniczo opisują nędzę tamtejszego teatru, w którym dzieła ostatecznego zniszczenia dokonał sam Mistrz, rujnując w czasie swego ostatniego występu jedyne dekoracje. Wystawiano wtedy *Kawiarenkę Wenecką* Goldoniego i ta banalna komedyjka nabrała nagle całkiem innej wymowy, gdy Bogusławski zaangażował dla uświetnienia spektaklu rosyjską orkiestrę garnizonową, a wileńscy aktorzy ze łzami w oczach ciągnęli przedstawienie wśród walących się dekoracji...

²⁸³ Mimo że *Szalbierz* był grany także w Czechach, Rumunii, Niemczech i na Słowacji nie zajmuję się recepcją dramatu w tych krajach – byłby to temat niezwykle ciekawy, zbyt już jednak poszerzający obszar moich badań. O polskich inscenizacjach sztuki piszę w rozdziale *Spiró w Polsce*, zob. aneks.

²⁸⁴ *Iksowie* to ponad sześćset stronicowa powieść, której głównym bohaterem jest Wojciech Bogusławski, wszystkie pozostałe postaci to także autentyczni bohaterowie historyczni – polscy politycy, pisarze i aktorzy Teatru Narodowego. Akcja rozgrywa się w Warszawie, poczynając od dnia podpisania Świętego Przymierza w 1815 roku i obejmuje cztery sezony teatralne oraz dużo późniejszy epilog. Bogusławski walczy o odzyskanie swojego teatru, chce grać, jednak w chwili gdy udaje mu się powrócić na stołeczną scenę w prasie ukazują się miazdzące recenzje spektaklu podpisane tajemniczą literą X – to właśnie wydane w 1956 r. *Recenzje Teatralne Towarzystwa Iksów* poddały Spiró pomysł na napisanie powieści. Autor na podstawie wieloletnich badań odtwarza wiernie mnóstwo autentycznych szczegółów z epoki, fikcjonalizując jednak także momentami historię. O powieści oraz związanym z nią skandalu piszę w artykule *Archetyp człowieka teatru w powieści i dramacie Györgya Spiró*, „Slavia Occidentalis” 2006; *Spiró i Bogusławski*, „Teatr” 2009 nr 1

²⁸⁵ Tamás Major (1910-1986) jedna z najwybitniejszych postaci życia teatralnego XX w. na Węgrzech, aktor teatralny i filmowy, reżyser, od roku 1947 pedagog Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej w Budapeszcie, w latach 1945-1962 dyrektor budapeszteńskiego Teatru Narodowego.

²⁸⁶ Autor zgodził się natomiast by na podstawie jednego z epizodów jego powieści sztukę napisał inny dramaturg. W ten sposób jeszcze przed *Szalbierzem* powstał *Kinkastély (Pałac Radziwiłłów)* autorstwa László Mártona.

Pierwszym problemem, który domagał się rozwiązania w sytuacji przeniesienia całej akcji do Wilna, była kwestia, co Bogusławski miałby tam zagrać. Epizod z Goldonim, bardzo efektowny w opowiadanej anegdocie, nie mógł być tutaj wykorzystany – rąbanie w każdym przedstawieniu dekoracji byłoby technicznie co najmniej trudne. Poza tym Mistrz pojawia się na występach gościnnych sam, bez aktorów warszawskich pomagających mu przeprowadzić całą powieściową intrygę. Pomysł, według którego Bogusławski gra w Wilnie *Tartuffa*, podsunął autorowi László Babarczy, wybitny reżyser węgierski związany z teatrem w Kaposvár.

Równie problematyczny był tytuł – dramat powstał na motywach powieści, jego akcja nie miała już jednak nic wspólnego z recenzjami Towarzystwa Iksów. Ostatecznie Spiró wybrał tytuł *Az Imposztor*, korzystając z podtytułu jakim opatrzone francuskie wydanie *Tartuffa* Moliera: *L'Imposteur – Szalbierz*.²⁸⁷ Przy tym węgierskie słowo *imposztor* niesie ze sobą więcej znaczeń niż jego francuski odpowiednik, oznacza nie tylko osobę dokonującą oszustwa, czy wręcz świetokradztwa, ale nacechowane jest także w pewnym sensie pozytywnie, podobnie jak trafnie dobrany tytuł przekładu polskiego²⁸⁸ – *szalbierz* – ten, który matacząc i kręcąc jest w stanie wybrnąć z każdej sytuacji, odchodząc jako zwycięzca. Jest to o tyle istotne, że to właśnie *Szalbierz* jest spośród wszystkich dramatów Spiró jedynym, w którym możemy utożsamiać się z wygraną głównego bohatera – we wszystkich pozostałych sztukach autor ukazuje zawsze sytuację człowieka przegranego.²⁸⁹

Przypomnijmy pokrótce fabułę dramatu: w mocno podupadłym teatrze wileńskim zjawia się niekwestionowana gwiazda polskiej sceny, Wojciech Bogusławski. Zachowując incognito dowiadyuje się on, że trwają właśnie gorączkowe próby *Tartuffa*, które to przedstawienie miał uświetnić odgrywając tytułową rolę, nikt tu już jednak na jego przybycie nie liczy. Drukowane na plakatach nazwisko Mistrza przyciągnęłoby tłumy, co mogłoby jeszcze uratować potwornie zadłużony teatr, premiera jednak ma mieć miejsce jeszcze tego samego dnia. Na przedstawieniu pojawić ma się sam gubernator, co dodatkowo potęguje panikę. Rozpoczyna się próba, Mistrz zostaje rozpoznany i ostatecznie zgadza się wystąpić za podwójną gażę. Mimo, że nigdy wcześniej nie grał *Tartuffa*, objaśnia zauroczonym aktorom wszelkie subtelnosci tekstu. Okazuje się, że dyrektor Każyński zaplanował z okazji przybycia gubernatora specjalny finał: w ostatniej scenie, w chwili aresztowania *Tartuffa*, na znak przebranego w carski mundur Rybaka ma odwrócić się dekoracja, ukazując portret cara Aleksandra. Przed portretem mają klęknąć aktorzy, gdy padnie ostatnie słowo tekstu. Bogusławski jednak rozgrywa finał po swojemu: denuncjuje Rybaka, oskarżając go w ostatniej przerwie przed gubernatorem o posiadanie sztyletu, z którym ten ma się rzekomo rzucić na portret cara. Gdy młody aktor ujęty przez policję nie pojawia się na scenie, Mistrz wychodząc przed

²⁸⁷ Na temat powstania *Szalbierza* i rozterek autora z tym związanych więcej zob. m.in.: Mihály L. Kocsis, *Van itt valaki. Spiró György Az imposztorról*, „Kritika” 1986/1, s. 18-19, J. Jámbor, *Amíg játszol. Beszélgetés Spiró Györggyel 1998/1999.*, s. 129-135

²⁸⁸ Gy. Spiró, *Szalbierz*, tłum. M. Dobrowolny, „Dialog” 1987 nr 7

²⁸⁹ Zs. Radnóti, *Spiró György: Korszokok krónikása* [w:] *Lázadó dramaturgiák*, Palatinus Kiadó, Budapest – 2003

przerażonych aktorów improwizuje monolog, w którym pozornie przypochlebiając się gubernatorowi, ośmiesza całe zakończenie. Poruszona publiczność jest przekonana o bohaterskim geście teatru.

Staliśmy niemo, a oni tam na widowni tak się cieszyli... tak się cieszyli!

(*Szalbierz*, akt III scena 6)

Sztuka zbudowana jest według najbardziej klasycznego wzoru – trzy akty z jednością czasu, miejsca i akcji. Niezwykle precyzyjna konstrukcja tekstu wyraźnie rozgranicza trzy równorzędne części: ekspozycję, w której poznajemy wszystkich bohaterów, a Mistrz ostatecznie zgadza się zagrać, próbę, podczas której Bogusławski pokazuje własne mistrzostwo a dyrektor Każyński zdradza, jak ma wyglądać finał sztuki oraz zakończenie – przedstawienie *Tartuffa*, po którym Mistrz znika, wystrychnąwszy wcześniej wszystkich na dudka. Jak pisze Dezső Kovács:

„Spiró komponuje swój dramat wedle struktury niemal klasycznej i ten właśnie klasyczny, dramatyczny porządek będzie jedną z cech nadrzędnych *Szalbierza*, objawiającą się zarówno w konstrukcji postaci, przedstawieniu konfliktów, jaki i w ciążącym ku puencie prowadzeniu całej historii.”²⁹⁰

Ciekawe jest to, że o ile do aktu pierwszego krytyka węgierska nie miała żadnych zastrzeżeń, o tyle akt drugi i konstrukcja samego zakończenia budziły pewne wątpliwości. Jak wiemy punktem kulminacyjnym finału – zarówno przedstawienia *Tartuffa* aktorów wileńskich, jak i *Szalbierza*, w którego ramach się ono rozgrywa – jest nagłe zniknięcie Rybaka, który ma wkroczyć na scenę w carskim mundurze, by aresztując *Tartuffa* wymierzyć ostateczną sprawiedliwość. Jego słowa zakończyć mają przedstawienie i to na jego znak aktorzy paść mają na kolana przed portretem cara. Nie wiedzą oni jednak, że w trakcie trzeciego aktu zadenuncjowany w ostatniej przerwie przez Bogusławskiego Rybak zostaje aresztowany, próżno więc czekają jego wejścia na scenę. Każdy wypowiedział już ostatnie zdanie swego tekstu, wszyscy stoją więc niemo, gdy „carska sprawiedliwość” nie nadchodzi. Niemy jest także szczerzący zęby w uśmiechu Bogusławski, by po chwili szerokim gestem wskazać na obrócone kulisy z portretem cara. W loży gubernatora poruszenie, sam gubernator podrywa się z miejsca, w tym momencie Mistrz rzuca się przed nim na kolana, by w improwizowanym monologu oddać się samemu w każące ręce sprawiedliwości:

Őn az, Tábornok Úr? Őn folyton üldöz engem,
Őn előtt ismerős e káros, ferde jellelem,
Ismeri vétkeim, ismeri cselvetésem,
Minket nem ismer így talán maga az ég sem.
Őn mégis utolért! Hát megadom magam,
S bármi a büntetés, nincs ellene szavam.
Uralkodónk kegyét terjessze ki e házra,
Engem vigyenek el bilincsben, megalázva,
Én megérdemlek minden büntetést, bármi vár,
E házat pedig áldja meg – maga a cár!

Ach, to pan, generale? Pan ciągle mnie śledzi,
I wie o tem, com ukrył przed okiem gawiedzi,
Że cnoty we mnie przecie zawsze było mało
I sprawiedliwe niebo nawet jej nie znało.
Pan wszakże wszystko wiedział! Więc się już oddaję
W ręce pańskie czekając na surową karę.
Niechaj łaska monarchy wejdzie w domu progi,
Mnie zaś czekają kajdaniarskie drogi.
I niechże na mnie spadnie choćby zsyłki kara,
Lecz dom ten błogosławi szczeroda ręka – cara!²⁹¹

²⁹⁰ D. Kovács, *Spiró György: Az imposztor*, „Kritika” 1984 nr 1, o ile nie zaznaczono inaczej wszystkie cytaty ze źródeł węgierskich podawane są w moim przekładzie.

²⁹¹ Tłum. M. Dobrowolny, „Dialog” 1987 nr 7

Dyrektor Każyński w panice krzyczy na inspicjenta Wróbla by zadął w róg, co dodatkowo potęguje szyderczą wymowę nieoczekiwanej puenty. Gubernator wybiega z łoży, jego świta za nim. Na scenie, za opuszczoną pośpiesznie kurtyną, wybucha chaos.

Wielu krytyków zwróciło uwagę, że w tym miejscu tekstu pojawia się problem – zdaniem niektórych, mimo następującego w akcie drugim długiego „podprowadzenia”, objaśniającego widzom jak istotne jest, by Rybak pojawił się na scenie w odpowiednim momencie, fragment ten nie wywiera odpowiedniego wrażenia. Mowa tu już o konkretnych inscenizacjach teatralnych, a więc o bardzo istotnej w tym przypadku różnicy pomiędzy tekstem czytany a oglądanym na scenie, przy czym dla komedii publiczność jest partnerem wręcz nieodzownym.²⁹² Tamás Mészáros pisząc o węgierskiej prapremierze *Szalbierza* słusznie zwraca uwagę, że widzom spektaklu przydzielono podwójną rolę: muszą się oni wcielić także w oglądającą *Tartuffa* publiczność wileńską. Jest to zadanie o tyle trudne, że dla współczesnych widzów (w tym wypadku mówimy o spektaklu z roku 1983 na Węgrzech) portret cara nie może oznaczać już tego samego, co dla publiczności wileńskiej w początkach XIX wieku. Mimo więc tego, że pojmujemy *intelektualnie* na czym cały trik polega, scena ta nie budzi już grozy, nie oddziałuje w równym stopniu *wizualnie*.²⁹³ Podobnego zdania jest László Zappe, według którego niepodobna wczuć się w tym miejscu w skandal, jaki wywołuje szczerzący się pod portretem cara *Tartuffe-Bogusławski* także dlatego, że nie bardzo skłonni jesteśmy uwierzyć, że publiczność wileńska pojęłaby w lot znaczenie aluzji, nie będąc obecną podczas analizującej zachowanie świętoszka próby.²⁹⁴ Nie zgadza się z takim ujęciem piszący o tym samym spektaklu Tamás Koltai, według którego chwila rozgrywanego się w ciszy skandalu jest dla publiczności całkowicie zrozumiała.²⁹⁵ Sam Spiró jednak także widzi tu problem wynikający z faktu, że pomysł na finał był bardziej książkowy niż sceniczny, dlatego też zmuszony był dopisać kolejną scenę, w której sami aktorzy wyjaśniają sobie nawzajem co się właściwie zdarzyło. Na pomysł nieoczekiwanie prostego rozwiązania bez najmniejszych zmian w tekście wpadł natomiast reżyser polskiej prapremiery *Szalbierza* Maciej Wojtyszko, który w ostatnim akcie „odwrócił” scenę, rozgrywając cały skandal od tyłu. W ten sposób mógł umieścić na scenie także statystów w roli publiczności wileńskiej, która reagując odpowiednim wzburzeniem zdjęła niejako z ramion współczesnej publiczności polskiej ciężar „podwójnego odczuwania”.²⁹⁶ Podobne rozwiązanie było już oczywistością w polskim spektaklu Teatru Telewizji, gdzie w finałowej scenie kamera pokazuje zaśmiewającą się i wiwatującą na cześć Bogusławskiego publiczność. Do inscenizacji tej powrócę przy omawianiu poszczególnych postaci dramatu oraz formy komedii. Co ciekawe, zdaniem krytyki także w przypadku pierwszej

²⁹² Uwaga Roberta Balogha, zob. *Spiró by night*, „Kritika” 2002 nr 11, s. 33

²⁹³ T. Mészáros, *Örülj, hogy színházban élhetsz...*, „Magyar Hírlap” 06.XI.1983, Miklós Almási pisząc o tej samej inscenizacji uznaje zakończenie za „zawikłane”, przez co publiczność ledwie jest w stanie wywnioskować co się właściwie stało, zob. M. Almási, *Mesterek csínytevése*, „Népszabadság” 12.XI.1983, Dezső Kovács także uznaje zakończenie spektaklu za niedostatecznie rozwiązane, zob. D. Kovács, *Évadnyitás Spiróval*, „Új Tükör” 25.X.1988, s. 28

²⁹⁴ L. Zappe, *Éljen a színház!*, „Népszabadság” 12.XI.1988, s.16, o premierze z 1988 roku w Veszprém

²⁹⁵ T. Koltai, *Lehet játszani*, „És” 07.X.1988

²⁹⁶ J. Jámbor, *op.cit.*, s. 90-91

węgierskiej inscenizacji „problematyczność” puenty znika w przekazie telewizyjnym, mimo że jest to jedynie nagranie wideo jednego z przedstawień. Najprawdopodobniej działa tu prawo podwójnego dystansu – publiczność przed telewizorem na pewno nie musi się już wczuwać się w rolę publiczności wileńskiej – rola ta przypisana zostaje niejako automatycznie widowni oglądającej na żywo spektakl w teatrze.²⁹⁷

Bogusławski to Major – ta rola należy do niego

(György Spiró w rozmowie z Mihályem Kocsisem)

Nieoczekiwane kontrowersje wzbudził także akt drugi – próba *Tartuffa*, jako lekcja gry udzielona aktorom przez Bogusławskiego. Opinie krytyków są tu skrajnie podzielone i przechodzą od zachwytów, uznających analizę Moliера za najpiękniejszy fragment tekstu, do głosów, uznających tę część wręcz za zbędną. Tu znów wrócić wypada na moment do zamysłu samego autora sztuki, który pisał *Szalbierza* z myślą o jednym, konkretnym aktorze – żywej legendzie węgierskiej sceny i słynnym pedagogu. Jak mówi Spiró:

„Było dla mnie jasne, że istotą dramatu będzie przeprowadzana przez Majora na scenie analiza sztuki. Z tego punktu widzenia było niemal obojętne, czy będzie to *Tartuffe*, czy cokolwiek innego. Wiedziałem natomiast, że akt drugi to musi być wielka lekcja Majora. (...) Miałem jeden jedyny cel: chciałem napisać benefis dla Majora. Myślę, że mogę to tak wyrazić – z wdzięczności”²⁹⁸

Wypada jedynie podkreślić, że scena próby jest wiernym zobrazowaniem *sposobu pracy scenicznej* Majora, jednak przedstawiona w niej interpretacja *Tartuffa* jest całkowitym wymysłem autora. Spiró dobrze poznał Tamása Majora i jego sposób pracy z aktorami – współpracowali ze sobą w budapeszteńskim Teatrze Narodowym. *Szalbierz* od początku był więc pisany „pod Majora”, z wykorzystaniem jego charakterystycznych zachowań, a także warunków fizycznych – to ze względu na podupadłe zdrowie Majora Bogusławski pojawia się jako stary, zmęczony człowiek, na widok którego wszyscy są początkowo rozczarowani.²⁹⁹ Jak pisze Andrea Stuber:

„Tamás Major wchodził na scenę nie tylko jako wybitny aktor, lecz stał przed nami z całym ciężarem swojej przeszłości. Zналиśmy bez mała pół jego życia. Uosabiał sam sobą wielość niezwyklej osobowości, instytucji, pojęć i władzy: aktora-reżysera-dyrektora, filmu-teatru-telewizji, intryg i polityki, pedagogiki i wyrafinowania.”³⁰⁰

²⁹⁷ L. Zappe, *Az időszerűtlenség discsérete*, „Színház – Criticai Lapok” 2002 nr 11, s. 5

²⁹⁸ Mihály L. Kocsis, *op.cit.*, s. 19

²⁹⁹ Wielu wspomina jak wyraziście Tamás Major ogrywał swoją chorobę i zmęczenie na próbach *Szalbierza*, „wpisując” w rolę własne niedomaganie. Niejeden raz przypadkowi świadkowie próby czy też widzowie spektaklu zamierali sądząc, że Mistrz słabnie naprawdę, gdy on cieszył się swoją rolą. Więcej o Majorze w roli Bogusławskiego zob. m.in.: A. Földes, *Színházi levél a címszereplőnek*, „Nők Lapja” 12.XII.1983, s. 21, L.M. Kocsis, *op.cit.*, T. Mészáros, *op.cit.*, D. Kovács, *op.cit.*, K. Rónai, *Az előadás hitelessége*, „Film Színház Muzsika” 12.XI.1983, s. 4, E. Varjas, *Lelkifurdalásaim köre – avagy megint a színész, mint olyan*, „Élet és Irodalom” 17.XII.1983, s. 12

³⁰⁰ A. Stuber, *Ki nő ki?*, „Színház” 2001 nr 6, s. 25

Nic więc dziwnego, że zachwyceni aktem drugim są ci spośród krytyków, którzy recenzują spektakl prapremierowy, ci natomiast, którzy piszą o późniejszych inscenizacjach³⁰¹, w których Bogusławskiego grali aktorzy wybitni, pozbawieni jednak charyzmy i życiorysu scenicznego na miarę Majora, dopatrują się uchybień w tekście sztuki, bądź w reżyserii – akt drugi w innym wykonaniu nie robi jakoś wrażenia... Oczywiście jest, że wrażenia robić nie może i to nie w tekście sztuki jest tutaj problem, a w osobowości aktora. By zagrać rolę Bogusławskiego nie wystarczy być bowiem artystą wybitnym – potrzeba tu kogoś, kto całym swoim życiorysem zawodowym wyczarował dookoła siebie swoistą legendę. Całkowitą rację ma moim zdaniem Tamás Mészáros, uznający właśnie akt drugi *Szalbierza* za najmocniejszą stronę sztuki:

„Nie [dzieje się tak] ze względu na zawsze zabawny chwyt <<teatru w teatrze>>, lecz dlatego, że w tym miejscu dojrzeła wielowarstwowość sytuacji dramatycznej przygotowywanej podczas aktu pierwszego. (...) Spiró doskonale potrafi pokazać różnicę pomiędzy prawdziwym teatrem a pustą retoryką. A do tej demonstracji niezbędny jest Tamás Major, Mistrz. (...) Jego rolę mogłoby w zasadzie zagrać wielu utalentowanych aktorów, któż jednak poza nim byłby *wiarygodną osobowością*, od której taka interpretacja i przedstawienie Moliera byłaby możliwa do zaakceptowania?”³⁰²

Dodatkowego jeszcze symbolicznego wymiaru nadawał przedstawieniu fakt, że pierwszą wielką kreacją, w której Tamás Major debiutował w roku 1938, był właśnie *Tartuffe* Moliera. Bogusławski w *Szalbierzu* Spiró natomiast, to ostatnia rola teatralna tej współcześnie niewątpliwie największej legendy sceny węgierskiej.

Opisując rolę, jaką odegrał nie tylko na scenie, ale już w momencie powstawania sztuki konkretny aktor, chciałam tu zwrócić uwagę przede wszystkim na „podwójność” chwytu scenicznego zastosowanego w tym momencie przez autora. Sztuka przy całej swej wielowarstwowości mówi między innymi i o tym, jak rodzą się żywe legendy i jak wielka osobowość sama taką własną legendę buduje. Dramat silniej do nas – w tym wypadku Polaków – przemawia, bo Bogusławski nie jest dla nas wyrwaną z kontekstu fikcyjną postacią zręcznego komedianta, lecz właśnie osobowością mityczną, teatralnym olbrzymem, po którym z góry spodziewamy się czegoś niezwykłego. Większa część publiczności czy czytelników węgierskich pozbawiona jest zapewne tego typu z góry założonego odniesienia, reagować więc może podobnie silnie jedynie na swoją własną sceniczną legendę – żyjącego współcześnie Tamása Majora. Równocześnie jednak, by wszystkie subtelności tekstu mogły zabrzmieć w pełni polifonicznie, rola Bogusławskiego – wymarzony, wydawałoby się, benefis dla dobrego aktora – niezależnie od kraju w którym ma miejsce inscenizacja *musi* być grana przez współczesnego teatralnego szalbierza, „scenicznego potwora”, który dla swej sztuki gotów poświęcić jest wszystko i wszystkich. Najlepszym tego dowodem jest fakt, że *Szalbierz* zasłynął u nas naprawdę dopiero dzięki spektaklowi Teatru Telewizji z genialną kreacją Tadeusza Łomnickiego.

³⁰¹ *Szalbierza* wystawiano na Węgrzech czterokrotnie. Prapremiera z Tamásem Majorem w roli Bogusławskiego: 28.X.1983, Teatr im. Józsefa Katony w Budapeszcie, reż. Gábor Zsámbéki; 30.IX.1988, Teatr im. Sándora Petőfiiego w Veszprém, reż. István Horvai, Bogusławskiego gra Sándor Szoboszlai; Teatr im. Sándora Petőfiiego w Sopron, reż. István Mikó, Bogusławskiego gra László Sinkó; 04.X.2002, Teatr Narodowy w Pécs, reż. Iván Hargitai, jako Bogusławski wystąpił Tamás Jordán

³⁰² T. Mészáros, *op.cit.*, podkreślenia autora

Kim bowiem jest Bogusławski w *Szalbierzu*? Zna na wskroś środowisko, w którym przyszło mu pracować, porusza się w nim instynktownie, sprytnie wyzyskując każde usłyszane zdanie, każdy zaobserwowany gest do własnych celów. Spiró udało się stworzyć postać, która zachowuje się zawsze wbrew oczekiwaniom swoich scenicznych partnerów, a równocześnie dla publiczności i czytelników Mistrz jest kimś, kto ma swoją własną wizję wydarzeń i doskonale panuje nad wszystkim co się dzieje: czujemy, że przedstawienie *Tartuffa* na pewno nie rozegra się po myśli dyrektora Każyńskiego, że Bogusławskiemu coś chodzi po głowie, że każda jego, pozornie błaha uwaga ma jakiś swój cel. Jest postacią niezwykle złożoną: genialnym artystą i ułomnym człowiekiem. Jak sam twierdzi, przyjechał do Wilna by grać, nie by reprezentować, jednak świetnie zdaje sobie sprawę z tego, że ról tych nie sposób oddzielić. Uczy aktorów grać po mistrzowsku, jednak na premierze sam gra „pod publiczność”, szukając tanich efektów. Dlaczego? Czyżby skorzystał z rady Skibińskiej, która po próbie mówi mu dyskretnie na stronie, że tu, żeby odnieść sukces trzeba grać „po staremu”? Bo właśnie sukces odniesiony na scenie jest tym, za co Mistrz gotów jest „sprzedać duszę diabłu” – właśnie: własną duszę na pewno, jednak Bogusławski u Spiró, mimo że daleko mu do „poczciwości”, nie jest chyba jednak pozbawionym wszelkich skrupułów egoistą (jak w naszej rodzimej wersji *Szalbierza* z Łomnickim – o tym będzie jeszcze mowa później). Donosi na Rybaka, wcześniej jednak upewnia się, czy tutaj, przy braku dowodów, aby na pewno zawsze się ludzi wypuszcza. Bez zażenowania inkasuje olbrzymią gażę, jednak to dzięki niemu teatr dostaje dotację, a aktorzy mogą się chełpić – po fakcie – własnym bohaterstwem. On sam i tak odniosłby sukces – w prowincjonalnym teatrze samo wielkie nazwisko by do tego starczyło, jednak decyduje się na ryzykowne polityczne wystąpienie. Nie zapomina nawet by na odjeźdźnym zwrócić pożyczony od Niedzielskiego kaftan. Znika natomiast bez pożegnania – kolejny raz umocnił własną legendę, a to, co sądzi o nim tu i teraz tych kilkoro ludzi, których do tego celu wykorzystał, nie bardzo go już obchodzi. Liczy się publiczność, liczy się sława i liczy się on sam, bo jedyną osobą, której Mistrz zawsze pozostaje wierny jest właśnie on sam – Bogusławski, no i teatr... Najlepiej rozumie go chyba sceniczny pierwowzór postaci, Mistrz Major, według którego

Bogusławski gra przecież także w życiu. Jest nieprzewidywalnym, nieprzeniknionym człowiekiem, pewne jednak jest jedno: w niezwykle trudnych, niemal niemożliwych warunkach za wszelką cenę chce robić teatr.³⁰³

A myśmy mu pomogli... bo staliśmy i milczeliśmy... I wtedy mógł wygłosić improwizację... Byliśmy dla niego wspieranymi partnerami.

(*Szalbierz*, akt III scena 6)

Mimo, że sztuka jest w zasadzie popisem jednego aktora (niektórzy spośród krytyków uznają cały akt drugi niemal za monodram Bogusławskiego)³⁰⁴, aktorowi temu dodał jednak Spiró godnych partnerów. Można powiedzieć, że każda z ról w sztuce to swoisty archetyp specyficznej teatralnej

³⁰³ Tamás Major w rozmowie z Verą Tarján, zob. V. Tarján, *Színmű a színházról és a legendáról*, „PM” 1983.X.26.

³⁰⁴ Zob. m.in. J. Csáki, *Spiró és Pécs*, „Színház” 2003 nr 1, s. 16

postaci od niezbyt bystrego bon vivanta po wiodącą aktorkę – kochankę dyrektora, czy też od popijającego rekwizytora po przemądrzałego krytyka. Jak pisze Eszter Sós, Spiró uszeregowuje wszystkich uczestników życia teatralnego, jednak typy te zarysowuje jedynie pojedynczymi, charakterystycznymi rysami.³⁰⁵ Endre Varjas słusznie z kolei zauważa, że postaci kobiece w tej sztuce sprowadzone są w zasadzie jedynie do epizodów, jednak takich, w których każda z aktorek ma szansę przez moment być *najważniejsza* na scenie.³⁰⁶ I rzeczywiście, wystarczy tu wspomnieć dialog Bogusławskiego i Kamińskiej, w którym ta nalega, by Mistrz zabrał ją do Warszawy, kwestię Skibińskiej, w której aktorka wyjaśnia jak trzeba grać, by odnieść sukces w Wilnie, czy jedno z pięknych zdań Hrehorowiczowej: „Zawsze jest jakiś portret. Ale zawsze jest także i teatr.” Nawet epizody Dekoratora i Rekwizytora zakomponowane są tak, by pojawieniem się tych właśnie postaci na początku i na końcu sztuki tworzyło spójną ramę dla całego dramatu, dając równocześnie możliwość ciekawej gry aktorskiej także i tym, pomniejszym – wydawałoby się – bohaterom. Równocześnie, mimo że role aktorów sprawiają wrażenie stosunkowo wdzięcznych ról charakterystycznych, wymagają one niezwyklego zdyscyplinowania: muszą stworzyć oni wiarygodne scenicznie postaci aktorów wileńskich, równocześnie grając tak naprawdę samych siebie – sztuka ta jest ostatecznie także swoistym wyznaniem o „robieniu teatru”. Chciałabym w tym miejscu zwrócić uwagę na dwie jeszcze, bardzo ciekawe i wyróżniające się na swój sposób role – dyrektora Każyńskiego i młodego Rybaka.

Każyński, to dramatyczne przeciwieństwo Bogusławskiego. On także jest w jednej osobie aktorem, reżyserem i dyrektorem teatru, reprezentuje jednak całkiem odmienną postawę. Nie zależy mu bynajmniej na wirtuozerskiej grze aktorskiej, zirytowany lekcją Bogusławskiego prosi wszystkich jedynie o poprawne odczytanie ocenzonego wcześniej tekstu. Płaszcząc się przed władzą stara się uratować zadłużony teatr, robi więc w zasadzie dokładnie to samo, co robić by musiał Bogusławski w swoim własnym teatrze w Warszawie, Każyńskiemu brak jednak charyzmy Mistrza. Bogusławski w *Szalbierzu* to w pierwszej kolejności wielki artysta, który nie może się wręcz oprzeć, żeby nie zagrać *Tartuffa* po mistrzowsku. Dyrektor wileńskiego teatru natomiast, to raczej walczący o przetrwanie urzędnik. Spiró stwarza więc Każyńskiego w pewnym sensie jako tło dla niezrównanej wirtuozerii Mistrza – bez protestów dyrektora, przerażonego najmniejszym akcentem, który mógłby być zrozumiany jako przytyk, niepochlebna dla władzy aluzja, subtelne wywody Bogusławskiego straciłyby wiele ze swej finezji. Jest więc to postać służąca pokazaniu kontrastu – skrajnie innej postawy dwojga sprawujących podobne funkcje osób wobec władzy.³⁰⁷ Dezső Kovács zauważa, że

³⁰⁵ E. Sós, *A meg nem értett gondolkodó*, „Zsöllye” 2002 nr 6-7, s. 22

³⁰⁶ E. Varjas, *op.cit.*, podkreślenie autora

³⁰⁷ Jedną z ciekawostek inscenizacji węgierskich jest fakt, że grający w spektaklu prapremierowym dyrektora Każyńskiego u boku Majora-Bogusławskiego László Sinkó niemal dwadzieścia lat później sam zagrał także tytułowego *Szalbierza* w teatrze w Sopron.

właśnie pod tym względem rola dyrektora Każyńskiego jest *niemal* równorzędna z kreacją Bogusławskiego.³⁰⁸

Antoni Rybak, to z kolei jedyna oprócz głównego bohatera postać, która przywędrowała do dramatu z powieści – młody buntownik, śniący o innym teatrze niż ten, w którym przyszło mu występować, to nikt inny jak Antoni Fiszer z *Iksów*. Autor sam to zresztą przyznaje, pozwalając sobie także na niewinną zabawę nazwiskiem młodzieńca. Spiró twierdzi, że w trakcie pisania powieści interesujący był dla niego nie tylko archetyp aktora, ale także specyficzna przemiana, jaką musiał przejść człowiek w początkach XIX wieku, gdy ze swym racjonalistycznym, będącym produktem epoki oświecenia, sposobem postrzegania wkraczał w chaotyczną epokę romantyzmu. Przedstawicielem takiego typu człowieka jest właśnie Fiszer-Rybak.³⁰⁹ Jest to postać ciekawa, pełna wewnętrznych sprzeczności. Rybak jasno widzi zarówno żalosne umizgi Każyńskiego i wszystkich pozostałych do kolejnych przedstawicieli władzy, jak i pozbawioną skrupułów zagrywkę Bogusławskiego, dzięki której chce on wyciągnąć jak najwięcej pieniędzy z podupadłego już i tak wileńskiego teatru. Jest typem kogoś, kto mówi głośno, że król jest nagi, równocześnie jednak absolutnie nie jest naiwny, nigdy nie starczy mu też determinacji, by wprowadzić w czyn swoje niezwykle wizje sceniczne, czy też chociażby spisać swój własny pomysł na sztukę (tym różni się od Fiszera, który w powieści próbował – oczywiście bardzo długo bezskutecznie – skłonić Mistrza, by ten przeczytał jego rękopis). Jak zauważa Balázs Urbán, Rybak absolutnie nie jest typem rewolucjonisty, postać ta to raczej młody intelektualista, dla którego „robienie teatru” jest w zasadzie czynnością zastępczą. Gdyby Bogusławski go do tego nie zmusił, sam z siebie najprawdopodobniej nigdy nie porwałby się na żadne polityczne wystąpienie. Jednak dzięki Mistrzowi, który zdecydował za niego, na zakończenie także i Rybak może odejść jako zwycięzca – udało mu się uratować twarz.³¹⁰

Po kiego diabła klaszczemy? Nad tym trzeba by płakać.

(György Spiró, *Iksowie*)

Omawiając formę, jaką nadał swemu dramatowi Spiró, chciałabym wspomnieć nieco szerzej o najbardziej nam znanej inscenizacji polskiej – *Szalbierzu* w reżyserii Tomasza Wiszniewskiego z niezapomnianą kreacją Tadeusza Łomnickiego. Spektakl Teatru Telewizji, będący – jak dowiadujemy się już z czołówki – *widowiskiem na podstawie dramatu Spiró*, nie wprowadza dużych zmian w tekście: skrócono scenę pierwszą, w której Rekwizytor z Dekoratorem wyjaśniają szczegółowo pozostającemu jeszcze incognito Mistrzowi kim jest Bogusławski (rzeczywiście – „podprowadzenie” potrzebne raczej widzom węgierskim niż polskim, chociaż trochę szkoda, bo scena jest zabawna), okrojono także zdecydowanie scenę, w której aktorzy po przedstawieniu opowiadają sobie co właściwie się stało (decyzja chyba uzasadniona – o problemie z finałem była już mowa, w

³⁰⁸ D. Kovács, *op.cit.*, podkreślenie autora

³⁰⁹ M.L. Kocsis, *op.cit.*

³¹⁰ B. Urbán, *Spiró György: Az impostor. Pécsi Nemzeti Színház*, „Színház – Criticai Lapok” 2003 nr 1, s. 3

pokazującym publiczność spektaklu telewizji analiza ta nie jest konieczna). Okazuje się jednak, że nawet niewielkie, pozornie, przesunięcie akcentu, dodanie kilku wersów w jednej roli i skrócenie innej decyduje o zdecydowanie odmiennej wymowie sztuki – o tym dokładniej za chwilę.

W oczach recenzentów węgierskich *Szalbierz* to komedia dowcipna i bezczelna, chytrze piętrząca warstwy rozmaitych znaczeń, charakteryzująca się brutalną wręcz biegłością w tworzeniu puent.³¹¹ Komedia o teatrze, sztuce aktorskiej i możliwościach jakie ona stwarza:

„[autor] formułuje istotę rzeczy z niezrównanym komediowym wyczuciem (...), pokazując w dramatycznych sytuacjach skrywający się w ramach teatru świat zewnętrzny, spowitą w osłonę teatralnego dowcipu wielką politykę.”³¹²

Rzeczywiście, w całej twórczości Spiró jest to moim zdaniem jedyny przypadek, gdzie mówić możemy o czystej formie komediowej. Nie dlatego, że mnóstwo jest w tej sztuce zabawnych sytuacji, a środowisko teatralne sportretowane zostało z mistrzowskim wyczuciem ironii, lecz przede wszystkim dlatego, że jest to praktycznie jedyna sztuka tego autora, w której mamy do czynienia ze „szczęśliwym zakończeniem”. Wielkim wygranym jest oczywiście sam Bogusławski, który podczas jednego wieczoru zdołał dać prztyczka w nos władzy, podbić kolejny raz serca publiczności, umocnić własną legendę i jeszcze przy tym zarobić, jednak zyskują coś także wszyscy pozostali – teatr dostaje dotacje, podbudowani wiwatami publiczności aktorzy rosną we własnych oczach, a jedyna ofiara podstępny Mistrza, wróciwszy w porwanym mundurze z brutalnego przesłuchania, chce mu jeszcze z całego serca podziękować za uratowany honor.

Właśnie pod względem formy dramatycznej *Szalbierz* wyróżnia się na tle pozostałych sztuk Spiró. Autor opatruje je zwykle podtytułem, określającym czy jest to jego zdaniem tragedia czy też komedia (należy zaznaczyć, że nie zwraca przy tym uwagi na tradycyjne rozróżnienia gatunków, decyduje jedynie wedle własnego uznania). Definiując, czym jest dla niego komedia, stwierdza Spiró, że jest to taki dramat, w którym potrafiliby wskazać swoim bohaterom jakiś alternatywny sposób postępowania, wyjście z sytuacji, którego oni jednak, z różnych przyczyn, nie wybierają. Tragediami są natomiast te sztuki, w których sam nie ma swoim postaciom nic innego do zaoferowania, nie wie, jakie inne rozwiązanie mogłoby im pomóc. W ten sposób wszyscy w zasadzie bohaterowie dramatów Spiró są ludźmi przegranymi, a jedynie ewentualny fakt ofiarowania im po drodze jakiejś szansy zmiany sytuacji czyni z nich postaci występujące w komedii bądź też tragedii.

Jasno widać, że *Szalbierz* nie przystaje do tej definicji, mimo nadanego przez autora podtytułu: komedia. Można by go raczej określić jako dramat, w którym mimo pozornego braku wyjścia z sytuacji, wyjście to się jednak znalazło, a skazani, wydawałoby się, z góry na klęskę bohaterowie – niezależnie co prawda od własnej woli i niejako bez większego własnego wysiłku – znaleźli się nieoczekiwanie po stronie wygranych. Znów wszystko dzięki Mistrzowi... bo niezwykłość tej sztuki w stosunku do wszystkich innych utworów Spiró polega nie tylko na tym, że pozwala

³¹¹ M. Almási, *op.cit.*

³¹² K. Róna, *op.cit.*

wszystkim postaciom wygrać, ale także na tym, że oddaje niejako losy pozostałych bohaterów w ręce jednej, niezwyklej osoby, która pojedynczym gestem odmienia nagle ich życie.

Polski *Szalbierz* z Łomnickim nabiera jednak całkiem innej wymowy – Bogusławski pozostaje w nim iście diabelskim sprawcą wszystkich zdarzeń, jednak jego pobyt w Wilnie kończy się dla niektórych spośród partnerujących mu postaci tragicznie: najbardziej dla inspicjenta Wróbla. Zarówno w tekście sztuki jak i w widowisku telewizyjnym carskie władze nakazują wyrzucenie inspicjenta z teatru, jednak rola Wróbla w widowisku zostaje powiększona – określa się go jako użyteczne „indywiduum”, on sam mówi o tym, że nie wyobraża sobie życia poza teatrem. Głęboko przeżywa całe przedstawienie i wszystkie jego okoliczności, prosi Mistrza by wybaczył aktorom głupi kawał, gdy ci podarowują mu na pamiątkę swoje guziki. Generalnie przedstawiony zostaje jako dobry, nikomu krzywdy nie czyniący człowiek, którego całe życie to teatr wileński. Ostatnia – dodana do oryginalnej sztuki – scena widowiska telewizyjnego rozgrywa się w powozie, gdzie cieszący się ze swego psikusa Bogusławski wykrzykuje „znowu górą, Wróbel, znowu górą!”, na co inspicjent, który wie już, jak tragicznie skończyła się dla niego zabawa Mistrza, odpowiada z goryczą: „Pan nie jest dobrym człowiekiem. Wszystko dla siebie, nic dla teatru.” Widzimy następnie, jak nie zwracający na niego większej uwagi, zachwycony własnym sukcesem Bogusławski odjeżdża powozem, a inspicjent, którego życie zostało nieodwracalnie złamane, rusza samotnie w drogę powrotną.

Szalbierz z Łomnickim tą właśnie – pozornie niewielką – zmianą w oryginalnym tekście sztuki, przesuwa akcenty dramatu w stronę tragedii. W sztuce Spiró Wróbel to donosiciel, tak więc wyrzucenie go możemy pojmować w ramach komedii jako „słuszną karę”. W dodatku nie ma ani słowa o jego niezwykłym przywiązaniu do teatru, tak więc być może wcale nie jest to kara zbyt dotkliwa. Drugą osobą, która ucierpiała na „kawale” Mistrza jest pisujący krytyki Chodźko³¹³, który także zostaje wyrzucony – a jako że pojawia się on jedynie w epizodzie komediowego natręta, także i jemu nie bardzo potrafimy współczuć. Postacią trzecią – u Spiró pod tym względem najważniejszą – jest Rybak, który jednak jest wdzięczny Mistrzowi za uratowany honor i to do niego należą ostatnie słowa sztuki. W widowisku Rybak pojawia się po przesłuchaniu w podartym mundurze, nie mówi już jednak ani słowa – w ostatniej scenie z jego udziałem rekwizytor z dekoratorem wyjaśniają mu, że wszystko to sprawa Mistrza (zgodnie z tekstem oryginału), a on sam pozostaje niemy. Postać Rybaka traci na znaczeniu na rzecz Wróbla, który zostaje po całej aferze największym przegranym.

Na scenie nie ma lustra

Dodatkowych nieporozumień przysparza polski przekład dramatu. Mieczysław Dobrowolny tłumaczy sztukę chwilami dość niechlujnie, niespecjalnie dbając także o to, że przekład tekstu scenicznego rządzi się osobnymi jeszcze prawami i dlatego także wymaga większego jeszcze namysłu

³¹³ W widowisku i publikowanym w „Dialogu” przekładzie *Szalbierza* zmieniono nazwisko krytyka z Chodźko na Psarski – była to zmiana wprowadzona przez autora na osobistą prośbę Andrzeja Wajdy, którego żona pochodziła z rodziny Chodźków; dalsze zmiany: Hrehorowiczówna na Hrehorowiczowa – zmiana jej pierwszej kwestii z Bogusławskim (znali się wcześniej, zob. Wilski)

nad doborem odpowiednich wyrażen i wielkiej dyscypliny pod wzgledem stylistycznym. Zdarza sie wiec tlumaczowi popelniac dosc zabawne zdania w rodzaju: „Ten rozklekotany starzec to jest Boguslawski?” Spiró uzywa w tym miejscu okreslenia „rozoga vénember”, przy czym po węgiersku rzeczywiscie jednym ze znaczen przymiotnika „rozoga” jest „rozklekotany”, jednak w tym wypadku chodzi raczej o znaczenie drugie – zartobliwe okreslenie czlowieka ledwo trzymajacego sie na nogach. Rzecz faktycznie nie do oddania jednym slowem po polsku, jednak wydaje mi sie, ze nawet rozwinięcie calogo zdania jako „Ten ledwo stojacy na nogach/rozdygotany staruszek to Boguslawski?” bylyby w tym przypadku trafniejsze.

Sporo jest nienajszczęśliwszych rozwiązań stylistycznych, które tłumaczą tekst zbyt dosłownie, odzierając go w ten sposób z różnych subtelności – chodzi tu o pozorne drobiazgi, w rodzaju sformułowań „Droga pani artystko” (kto tak niby mówi – gdzie – i do kogo?..), suflerka odpowiadająca „będę szczęśliwa” zamiast zwyczajnego „z radością” (jako że chodzi o czynność, którą ma wykonać), Rogowski, który, wybierając się w przerwie na obiad, żegna pozostałych aktorów, dosć idiotycznym w tych okolicznościach „Chwała wam!” (znów dosłowny przekład węgierskiego „üdv”) i tym podobne.

Zdarzają się także niestety ewidentne błędy, świadczące o tym, że tłumacz nie zadał sobie chyba trudu powtórnego zestawienia swojego tekstu z oryginałem, na przykład w jego wersji, gdy Rybak opowiada Bogusławskiemu o swoim pomysle na sztukę, w której wszyscy odbijają się w lustrach, postać wychodząca z lustra zaczyna... śpiewać. Pomysł niewątpliwie oryginalny, jednak u Spiró postać ta zaczyna poprostu żyć – faktem jest, że węgierskie czasowniki żyć – *élni* i śpiewać – *énekelni* różnią się od siebie jedynie trzema literami, jest to jednak w tym przypadku różnica dosyć istotna. Podobnie jak w tekście dyrektora Każyńskiego, tłumaczemu Bogusławskiemu, że na widowni także podczas próby obecni są czasem widzowie, widzowie ci „siadają parami”... Bardzo zdyscyplinowana publiczność, chodzi jednak jedynie o to, że jest ich *kilkoro*. Również w innej kwestii dyrektora Każyńskiego, w której wydaje on Rybakowi polecenia dotyczące finałowej sceny, nie chodzi tam o to, że ten ostatni „zmusza” pozostałych do przykłonienia, a jedynie o to, że dyryguje w tym miejscu ruchem scenicznym, na jego znak mają określony gest wykonać.

Kolejnym problemem – stanowiącym rzeczywiscie wyzwanie dla tłumacza – jest wkomponowany nierozdzielnie w drugi i trzeci akt, pisany wierszem tekst *Tartuffa* Moliere. Spiró korzysta z węgierskiego przekładu Istvána Vasa, Dobrowolny, słusznie oczywiście, wstawia w odpowiednie fragmenty przekład Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Prawdziwa trudność pojawia się w miejscu, gdy analizujący fragment *Tartuffa* Bogusławski pokazuje Każyńskiemu, że skierowany do Elmiry monolog Tartuffa to piękne wyznanie miłosne:

Bogusławski: (*do Każyńskiego*) Być może niedokładnie przeczytałeś sztukę, mój królu. (*po ojcowsku poklepuje go po ramieniu*) Przeczytajmy ten tekst razem. (*kieruje go do Suflerki*) Przecież to oczywiste, że to najbardziej poetycka część sztuki. Chyba nie sądzisz że Moliere zupełnie przypadkowo ofiarowuje Tartuffe’owi taki piękny monolog? (*pochyla się nad egzemplarzem Suflerki i czyta*)

I zrozumiej, spojrzawszy na boską swą postać
Iż trudno człowiekowi na nią ślepym zostać.

(*wyjaśniająco*) Na scenie nie ma lustra, synu; tym lustrem są oczy Tartuffe'a. Bardzo ładna sytuacja. (*czyta dalej*)³¹⁴

Rzeczywiście, sytuacja scenicznie śliczna, tyle że z polskiego przekładu nie wynika jednoznacznie o co właściwie chodzi. Węgierski przekład Vasa cytowanych wersów *Świętoszka* brzmi:

Nézzen tükrébe és akkor rögtön megérte,
Hogy vak én se vagyok, s hogy hús és vér a férfi.

Co z kolei w dosłownym przekładzie na język polski możnaby oddać jako: „Spójrz pani w swe lustro i wtedy zrazu pojmiesz, że nawet ja ślepy nie jestem, ale mężczyzną z krwi i kości.” W węgierskim tekście pojawia się więc owo *lustro*, do którego odnosi się uwaga Bogusławskiego o tym, że na scenie nie ma lustra, a więc chodzi tu o oczy Tartuffa, w których ma się przejrzeć Elmira. Boy-Żeleński w swoim tłumaczeniu słowa „lustro” nie używa (co rzecz jasna jakości *jego* przekładu nie pomniejsza – trudno żeby przewidział, że takie akurat słowo będzie w tym miejscu sztuki kiedyś komuś do czegoś potrzebne), Dobrowolny natomiast, nie przejmując się specjalnie związkiem logicznym pomiędzy powyższym cytatem a następującą po nim uwagą Bogusławskiego, radośnie wtyka go w sam środek sceny i „jedzie dalej” z prozą.

Osobiście widzę dwie możliwości wybrnięcia z tego fragmentu. Można porzucić w tych dwóch wersach świetny przekład Boya-Żeleńskiego i spróbować zakomponować własny dwuwiersz, w którym owo niezbędne „lustro” się pojawi. Metoda ryzykowna, chyba, że dysponuje się prawdziwym talentem poetyckim. Drugie rozwiązanie – które wybrałabym sama, gdybym to ja tłumaczyła ten dramat – polega na niewielkim przekomponowaniu pierwszego jedynie wersu:

I zrozum, patrząc w lustrze na boską swą postać
Iż trudno człowiekowi na nią ślepym zostać.

Rytm i rym zostają zachowane, dodać należy oczywiście przypis, wyjaśniający że w tym miejscu tłumacz zmienił tekst i dlaczego tak się stało, wydaje się to być jednak rozwiązanie najprostsze, a tekst *Szalbierza* – i przede wszystkim sytuacja sceniczna o której mowa – pozostają dzięki niemu logiczne.

Wszystko to są pozorne drobiazgi, jednak właśnie na szlifowaniu tego typu drobnostek polega dobry przekład artystyczny, przy czym siła *Szalbierza* polega także na sugestywności języka, celnych replikach, przeplataniu się świetnych kwestii scenicznych. Przez niedoróbki w przekładzie tekst ten zwyczajnie traci – szkoda, że w swoim czasie nie trafił w ręce bardziej starannego tłumacza.

³¹⁴ *Szalbierz*, przek. M. Dobrowolny, „Dialog” 1987 nr 7, s. 90

Najbardziej mnie drażni, gdy w przedstawieniu zmienia się przestrzeń, jedynie na to jestem naprawdę wyczulony

(György Spiró w wywiadzie dla Judit Jámor)

Sposoby operowania czasem i przestrzenią to kolejne z charakterystycznie „podwójnych” chwytów scenicznych Spiró, które sprawiają, że *Szalbierz* stał się dramatem uniwersalnym. Rzecz dzieje się w Wilnie, a więc w danym momencie na *byłym* terytorium Polski, co – z perspektywy węgierskiej – daje efekt zdwojonego oddalenia. W teatrze, a więc w miejscu, które niezależnie od zmieniających się epok pod wieloma względami tak naprawdę zawsze pozostaje takie samo, a równocześnie automatycznie niejako stwarza ramy pewnej umowności. Akcja rozgrywa się w początkach XIX wieku, jednak język dramatu jest całkowicie współczesny, podobnie jak na przykład analiza *Świętoszka* Moliera. Cała ta zabawa w „przybliżanie – oddalanie” oraz odwieczna problematyka możliwych potencjalnie zachowań na obszarze trójkąta władza – artysta – pieniądze sprawia, że sztuka pozostaje wciąż aktualna, niezależnie od zmieniających się systemów politycznych.

Najlepszym dowodem na to, że właśnie nadane przez Spiró *Szalbierzowi* ramy podwójnej umowności decydują o uniwersalnej, ponadczasowej wymowie sztuki, jest ostatnia węgierska inscenizacja teatru w Pécs z 2002 roku. Reżyser spektaklu Iván Hargitai postanowił uwspółcześić akcję dramatu umiejscawiając ją w latach 80 XX wieku, a więc mniej więcej w czasach, w których *Szalbierz* powstawał. Przenosi dodatkowo sztukę ze sceny do – stylizowanego rzecz jasna na czasy komuny – teatralnego bufetu, aktorzy noszą współczesne ubrania, do tego, żeby widz nie miał już żadnych wątpliwości o jakie czasy chodzi, na ekranie telewizora pojawiają się fragmenty moskiewskiej olimpiady, a na portrecie w miejscu cara widnieje Breżniew. Tym niepotrzebnym chyba uproszczeniem, podaniem widzowi „na talerzu” jednej, konkretnej interpretacji, udaje mu się skutecznie obedrzeć sztukę z całego mnóstwa subtelnego znaczeń. Jak bowiem słusznie zauważa pisząca o tym spektaklu Melinda Sőregi:

„Sztuka Spiró to znacznie więcej niż jedynie prosta krytyka systemu. Nie mówi wyłącznie o małych szantażach dyktatury socjalistycznej: poprzez przedstawienie pewnej trupy teatralnej pokazuje *ogólnie* władzę ciemnych i różne postawy uciśnionych.”³¹⁵

Z kolei Balázs Urbán podaje spektakl z Pécs jako dowód na to, jaką siłę ma tekst Spiró, który nawet w tak zdecydowanym uproszczeniu nie traci na wartości, ponieważ

„wątek polityczny dramatu nie mówi o dyktaturze, lecz o możliwych sposobach intelektualnego przeciwstawienia się jej – w ten sposób tak naprawdę obojętne staje się czy akcja rozgrywa się współcześnie czy choćby i w średniowieczu.”³¹⁶

Spostrzeżenia te uzupełnia Judit Csáki, która zwraca uwagę, że sztuka poprzez taką zmianę kontekstu traci jednak na znaczeniu z tego między innymi powodu, że w tych okolicznościach przesycona zagrożeniami prześladowanej mniejszość narodową politycznej dyktatury atmosfera dramatu nie bardzo

³¹⁵ M. Sőregi, *Éjszakai történelemóra*, „Színház – Kritikai Lapok” 2003 nr 2, s. 11, podkreślenie autorki, więcej o spektaklu z Pécs zob. m.in.: A. Stuber, *op.cit.*, E.B. Mészáros, *Színházi premierék futószalagon*, „Dunántúli Napló” 03.X.2002, R. Balogh, *op.cit.*, B. Urbán, *op.cit.*, J. Csáki, *op.cit.*

³¹⁶ B. Urbán, *op.cit.*

znajduje odniesienie w aktualnej rzeczywistości, a z kolei te spośród faktycznie nękających teatr i dziś zagrożeń – kulturowych, egzystencjalnych czy finansowych – nie zostają w żaden sposób podkreślone. Uswójcezniona o ponad 150 lat akcja sztuki nie może oddziaływać na podobnych zasadach także dlatego, że jest to epoka „zbyt bliska”, mowa o czasach, które nie ugruntowały się jeszcze na określony sposób w ogólnej świadomości, publiczności brak więc niejako „wspólnego odniesienia” (na przykład młodzi widzowie mogą mieć wręcz problem ze zidentyfikowaniem na portrecie Breźniewa).³¹⁷ Krótko mówiąc: czasy niezbyt odległe nie stanowią jeszcze *wspólnej historii*, a więc swego rodzaju tła, które stwarzałoby pewien dystans, a równocześnie byłoby jasno zrozumiałe dla wszystkich.

Tak więc na przykładzie spektaklu z Pécs jasno widać, że *Szalbierz* pozostanie sztuką zawsze aktualną, subtelnie ukazującą dwuznaczności stosunków artysty i władzy wtedy, gdy wiernie zachowane zostaną nadane przez autora ramy czasu i przestrzeni. Co ciekawe okazuje się, że dzięki takiej właśnie formie anegdota opowiadająca o występach gościnnych Bogusławskiego w Wilnie jest na tyle uniwersalna, że pozwoliła Węgrom na odczytanie jej jako swojej własnej historii, będącej wręcz jasną aluzją do sytuacji teatrów węgierskich poza granicami kraju i to zarówno przed jak i po zmianie systemu:

„Dzisiejszemu widzowi węgierskiemu nie trudno skojarzyć [przedstawioną sytuację] z działającymi w podobnych warunkach zespołami węgierskojęzycznymi poza granicami kraju. Jedną z największych zasług pisarza jest to, że w komedii z akcją osadzoną wiernie w poprzednim wieku, ukazane zostają bez wulgaryzacji czasy nam współczesne.”³¹⁸

I znów na zasadzie równoczesnego „przybliżania i oddalania”, pokazania na przykładzie fikcyjnego epizodu z wykorzystaniem autentycznych historycznych postaci pewnych ogólnych prawd, historia ta się uniwersalizuje:

„Wileński teatr z *Szalbierza* to wszystkie teatry węgierskiej prowincji – a nawet stolicy (...)”³¹⁹

Czy możemy więc mówić o wspólnej historii demoludów wobec doświadczenia długiego trwania? Byłaby to mikrohistoria, w której pojedyncze jednostki odzyskują swój głos, a jej punktem wyjścia w dramacie jest prowincjonalny teatr i epizod teatralny. Rozterki intelektualistów i artystów czasu zniewolenia politycznego są doświadczeniem, którego możemy dotknąć poprzez sytuację teatralnego współuczestnictwa.

Właśnie użycie chwytu teatru prowincjonalnego jest kolejnym punktem odniesienia dla możliwych interpretacji – następny problem, który jest w *Szalbierzu* obecny, to kwestia talentu i możliwości jego wykorzystania. Bowiern niezależnie od aktualnego przebiegu politycznych granic, w Wilnie odległość mierzy się od Warszawy, a spod wzniesłego powołania krzewienia wartości narodowych pod obcym panowaniem wyziera także kompleks aktorów prowincjonalnych. Jak zauważa w rozmowie z Mistrzem Kamińska najgorsze jest to, że tu nie trzeba dobrze grać, a skoro nie

³¹⁷ J. Csáki, *op.cit.*, s. 15

³¹⁸ István Hargitai, reżyser spektaklu z Veszprém w rozmowie z Györgyem Horváthym, zob. Gy. Horváthy, „...magunkról mondunk igazat”, „Napló” 30.IX.1998

³¹⁹ J. Csáki, *op.cit.*

trzeba, to i nie można... starczy recytować po polsku, a wzruszona publiczność oklaskuje do upadłego. Jednak podczas próby *Tartuffa* Bogusławski zmusza aktorów do innego sposobu myślenia o roli, nie wystarczy już zwykle odklepanie tekstu z użyciem stukrotnie wcześniej powtarzanych gestów, nawet podsłuchujący macochę Damis – mimo że nie wypowiada w tej akurat scenie ani słowa – musi zdawać sobie sprawę z tego, co nim kieruje. I aktorzy, od których ktoś zaczął wymagać prawdziwego zaangażowania, rozkwitają, zapominając na moment, że w ich sytuacji nic się tak naprawdę nie zmieniło, wciąż grają na zapadłej prowincji, gdzie absolutnie nie trzeba się tak wysilać. To postawa Bogusławskiego ich tak odmienia, jego „szczerłość sceniczna” – a więc jedyna, którą tak naprawdę posiada, bo moralność Mistrza jest wyłącznie moralnością artysty, której podstawy stanowią talent, siła intelektu, oryginalność i profesjonalne przygotowanie³²⁰, a także – jak okazuje się w akcie trzecim – spełnianie oczekiwań publiczności.

A gdzie podział się Mistrz?

(*Szalbierz*, akt III scena 6)

Spiró wykorzystuje równocześnie konwencje komedii atelier i paraboli historycznej, o czym jednak tak naprawdę mówi *Szalbierz*? Niewątpliwie o dyktaturze i tym, co robi ona z ludźmi. Najbardziej charakterystycznym elementem, wspólnym dla wszystkich dramatów historycznych Spiró, jest właśnie pokazanie działania mechanizmów władzy – autor nie stawia tu pytań o cel, słuszność czy ogólną ideologię jakiegoś systemu, lecz pokazuje jak wygląda w nim codzienna egzystencja w jakimś środowisku – w danym wypadku w teatrze. Tę właśnie codzienność zburzy swoim pojawieniem się Bogusławski udowadniając, że także dyktaturę da się zwyczajnie okpić.

Po wspomnianych w poprzednich rozdziałach epizodycznych rolach w *Małgorzacie od zajęcy* i *Cesarzu pokoju* po raz ostatni – jako mistrz i główny bohater – powraca więc aktor, artysta jako ten, który może zagrać z systemem i wygrać. Jego występ urasta do rangi symbolu, a partnerująca mu publiczność ujrzy w nim swego wybawiciela. W swym wyznaniu o „robieniu teatru” Spiró bawi się wręcz motywem zbawienia: dyrektor Każyński pije od dwóch dni czekając na Mistrza, który dnia trzeciego wreszcie się zjawia. Rybak (nazwisko również o konotacjach chrześcijańskich), którego Hrehorowiczowa prosi na końcu, żeby dołączył do wszystkich przy kolacji, wspomina ostatnią wieczerzę, a rekwizytor z dekoratorem mówią o cudzie, który w tym miejscu nigdy nie nastąpi.

W książce poświęconej motywowi błazna w literaturze i sztuce Słowiński wspomina rysunek Holbeina przedstawiający Chrystusa w błazeńskiej czapce z dzwoneczkami. Zaskakujący wizerunek Chrystusa kuglarza, przy całej tradycyjnie należnej tej postaci świętości, zwraca uwagę na pewien komiczny jej wymiar.³²¹ Czy można odwrócić proporcje, założyć, że w trakcie swego występu błazen-

³²⁰ L. Zappe, *Éljen...*, s. 16

³²¹ M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, s. 36-37

komediant zyskuje przynajmniej odrobinę świętości, rytualną moc władania rządem dusz, a może nawet ocalenia, wybawienia tych spośród widzów, którzy tego właśnie od niego oczekują?

„Bogusławski przyjeżdża do Wilna zarobić pieniądze. Jednak dogorywający zespół szuka w nim zbawiciela, <<ojca polskiego teatru>>, który sam w sobie stanowi symbol narodowy, godność zawodu, geniusz, który wydaje się być nieuchwytnym. Zamiast tego jednak przybywa zadłużony, cyniczny, stary człowiek, w którym dopiero dużo później, w rozwinięciu dramatycznej akcji poznać będzie można prawdziwego artystę.”³²²

I rzeczywiście, Bogusławski zjawia się na jeden jedyny dzień, przewraca jednak wszystko do góry nogami, choć nikt tak naprawdę nie wie co się właściwe wydarzyło. Jedyne aktorzy, którzy spędzili z nim jedno popołudnie, jakby byli już innymi trochę ludźmi.³²³ Jak pisze Tamás Tarján:

Czekali na niego w Wilnie jak na zbawcę. I on ich wybawił – choć nie potrafił pomóc ani im, ani sobie. Przyjechał na jeden wieczór, był gościem; odszedł tak jak się zjawił. Zbawiciele zawsze są tylko gośćmi. Odchodzą, by można było oczekiwać kolejnych.³²⁴

Tak więc Mistrz znika – także i po to, by można było zacząć tworzyć jego legendę.

³²² D. Kovács, *Spiró György...*

³²³ L. Zappe, *Éljen...*, s.16

³²⁴ T. Tarján, *Az imposztor Veszprémben*, „Színház” 1988 nr 12, s. 6

CZĘŚĆ CZWARTA:
KURZY ŁEB

7. Kurzy łeb

Napisany w 1985 roku *Kurzy łeb* to, obok *Szalbierza*, najsłynniejszy z dramatów Spiró. Jest także pierwszym, który możemy zaliczyć do sztuk współczesnych, wśród nich z kolei wyróżnia się jako jedyna tragedia. Jej prapremiera w roku 1986³²⁵, wywołała skandal, otwierając równocześnie nowy rozdział w dziejach węgierskiego teatru.

7.1. Koszmarne podwórko

Akcja sztuki rozgrywa się na podwórku kamienicy znajdującej się gdzieś na zaniedbanych peryferiach Budapesztu.³²⁶ Zachowujący klasyczną jedność czasu, miejsca i akcji dramat rozpoczyna się i kończy morderstwem – pierwszą ofiarą dwojga nastoletnich oprawców pada kot – jedyny towarzysz życia starszej pani, kolejną zaś staje się ona sama. Już sam początek, w swej оголоconej z jakichkolwiek łagodzących elementów drastyczności, nie pozostawia wątpliwości co do wymowy utworu: *Popołudnie. Na trzepaku powieszony kot. Z głębi bramy nadchodzi Stara, w ręku ma siatkę z której kapie krew.*³²⁷ Staruszka nawołuje swego ulubieńca, któremu przyniosła właśnie świeżo kupiony przysmak – kurze łby. Szuka wszędzie ukochanego kota, dostrzega go wreszcie na trzepaku, krzyczy rozdzierająco, odcina sznurek, porywa martwe zwierzątko do mieszkania, z którego dobiega jeszcze jej wycie, potem zapada cisza. Finał rozpoczynającego się tak szokującą sceną dramatu jest równie drastyczny – Chłopak wraz z Kumplem mordują Staruszkę siekierą. Czas w którym zawiera się cała, zawieszona pomiędzy dwiema zbrodniami, akcja sztuki – jedno popołudnie – to okres, w którym para nastolatków dochodzi do granicy ostatecznego bestialstwa.³²⁸

Motyw okrucieństwa popełnionego przez nieletnich właściwie wyłącznie „z nudów” przywodzi na myśl *Ocalonych* Edwarda Bonda – sztukę, w której banda młodocianych kamieniuje śpiące w wózku niemowlę, a brutalności popełnionej zbrodni towarzyszy równie wulgarny język.³²⁹ W

³²⁵ Prapremiera sztuki w reżyserii Gábora Zsámbékiego odbyła się 17.XI.1986 w Teatrze im. Józefa Katony w Budapeszcie.

³²⁶ *Miejsce akcji: podwórko na peryferiach. Po lewej długa brama dla wozów, w jej głębi drzwi. Od bramy na prawo drzwi mieszkania Starej. Po prawej garaż, na przedzie drzwi mieszkania Ojca. Po lewej drzwi mieszkania Kobiety, po lewej z przodu drzwi mieszkania Nauczyciela. Na środku sceny trzepak. Zob. Gy. Spiró, *Csirkefej* [In:] *Csirkefej*, Magvető, Budapest 1987, s. 294*

³²⁷ Ibidem

³²⁸ András Barta zwraca uwagę, że już od pierwszej chwili wszystkie najistotniejsze elementy są obecne w dramacie – sztywne ciało kota, jako metafora bezsensownej śmierci i postać Staruszki – pozbawione sensu życie. Początek pierwszej sceny autor artykułu przyrównuje do arytmicznego bicia serca poprzedzającego zawał, bądź też będącego wstępem do V Symfonii kołatania przeznaczenia. Sztuka Spiró staje się swoistym rekwiem za nieludzkiego człowieka, zmarnowane życie, jest dramatem bólu. Już sytuacja wyjściowa jest sama w sobie tragedią, ludzie ci skazani są na łaskę losu. Łączy ich wszystkich rozpaczliwe pragnienie miłości – chcieliby kochać, nikt jednak nie kocha ich w zamian. Zob. A. Barta, *Rekviem az embertelenedett emberért*, „Magyar Nemzet” 01.XI.1986

³²⁹ „Bondowi udało się napisać dialog, prowadzony przez ludzi prawie niezdolnych do artykułowania swoich myśli (...). Równie prawdopodobna wydaje się przedstawiona sytuacja. Urodziło się niechciane dziecko, które płacze przez cały czas, póki głupia matka nie nakarmi go aspiryną. W stanie narkotycznego uśpienia dziecko leży samo w wózek i staje się przedmiotem zainteresowania grupy chłopaków. Chcą oni tylko z nim pogadać

Kurzym Ibie, podobnie jak w *Ocalonych*, zalewający scenę potok wulgaryzmów służy nie tylko wiernemu zobrazowaniu środowiska społecznego marginesu, ale także – jeśli nie przede wszystkim – ukazaniu braku możliwości porozumienia się bohaterów ze światem. Miklós Almási określa sztukę jako tragedię losu, której akcja rozgrywa się na peryferiach życia:

Zabicie zwierzęcia pozwala domyślać się późniejszego finału – morderstwa. Bezduszość, samotność, brak samoświadomości, głód miłości – to rozmaite warianty chorób (braku) ludzkiego bytu kryjące się pod całym zewnętrznym chamstwem.³³⁰

Autor pokazuje nam świat niesłychanie okrutny, jednak najbardziej szokująca nie jest tu wcale scena morderstwa, lecz zwykła codzienność mieszkańców kamienicy. Gdy brutalności fundują nam spektakle złożone ze scen rodem z jatki lub też horroru klasy B, Spiró wstrząsa widzami przedstawiając jedno popołudnie wypełnione sąsiedzkimi utarczkami i robieniem zakupów. Równocześnie możemy postrzeżać go – na podobnych zasadach jak Bonda – jako *prebrutalistę*: za bohaterów tragedii obiera wyrzutek, ludzi wykluczonych ze społeczeństwa, dla zobrazowania ograniczeń ich świata posługując się wyjątkowo obscenicznym językiem. Sztuka ta bywa często na Węgrzech przywoływana w kontekście teatru okrucieństwa, gdy jednak Artaud marzył o teatrze, w którym podporządkowanie tekstowi dramatu zastąpi rytuał, *Kurzy Ieb* jest zdecydowanie dramatem słowa, w którym poza początkowym i końcowym bestialstwem nic się właściwie nie dzieje.

Spiró składa rzeczywistość sceniczną z urywków, strzępów dnia codziennego mieszkańców kamienicy. Wszystko co istotne dla przebiegu akcji wydarzyło się w przeszłości, którą możemy zrekonstruować z kolejnych fragmentów – odsłanianych na moment przy każdym uchyleniu drzwi. W „tu i teraz” panuje bezruch i całkowita niemoc komunikacyjna.

Konieczną dynamikę formy dramatu zastąpiła inna struktura, nowa i bardziej statyczna – czy statyczno-dynamiczna – zasada „cięć” fabuły, gdzie sytuacja dominuje nad akcją. (...) utwór przestał być organiczną całością, a stał się fragmentem: „Na scenie możemy pokazać jedynie fragment życia, ekspozycja przestanie wówczas należeć do samej akcji, zaś rozwiązanie będzie po prostu zatrzymaniem, otwierającym wolne pole dla refleksji widza.”³³¹

W miejsce brakującej akcji autor ukazuje proces przemian wewnętrznych pary głównych bohaterów. Staruszkę strata ukochanego kota skłoni do postawienia pytań o istnienie Boga, próby rozliczenia się z przeszłością i chęci zadośćuczynienia za własne winy. Chłopak, gdy niemożliwy okazuje się dla niego „powrót do domu”, w akcie ostatecznej desperacji błyskawicznie pokona drogę od zamęczenia zwierzęcia do morderstwa. Obydwoje cały czas dobijają się do kolejnych drzwi – bezskutecznie.

Jedyne co łączy bohaterów dramatu to koszmarne podwórko, które zmuszeni są dzielić. Każdy wychyla się jedynie na chwilę ze swego mieszkania, rzuca kilka uwag i czym prędzej zatrząskuje się

i dopiero gdy nie odpowiada, dokonują przerażającego aktu ukamienowania.” Zob. J. L. Styan, *Współczesny dramat*, s. 146

³³⁰ M. Almási, *A tudathíány anatómiája*, „Népszabadság” 28.X.1986 Tomás Koltai określa *Kurzy Ieb* jako metafizyczną tragedię losu wzniesioną z posępnych kamieni codzienności. Po rozpoczynającym sztukę, rytualnym oplakaniu martwego kota trzeba już tylko dopełnić losu, dograć do końca przesądzoną z góry tragedię. Zob. T. Koltai, *A föltámadt tragédia*, „Élet és Irodalom” 27.X.1989

³³¹ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, s. 52

na powrót w swojej – na pozór bezpiecznej – skorupie. W finale Chłopak oskarżając Staruszkę o wszystkie własne nieszczęścia – „to przez nią Ojciec stracił pieniądze z opieki” – bierze siekiere i razem z Kumplem rusza do jej mieszkania by odebrać „dług”. Gdy wychodzą okrwawieni i zaczynają wymiotować, policjanci, którzy chwilę wcześniej legitymowali ich i puścili ze stwierdzeniem, by wracali do tego, co robili do tej pory (słowa w tym kontekście nabierające znaczenia niebywałej wprost ironii...), zakuwają ich i wyprowadzają. W ostatniej scenie Ojciec nakazuje Matce by zrobiła porządek, bo szczeniak teraz wróci do domu, więc znów dostaną pieniądze z opieki, zastanawia się co będzie dzisiaj w telewizji, potem zatrząskuje za sobą drzwi mieszkania.

W nowych sztukach, które chciałyby się nazwać „teatrem słów”, z całą pewnością fabuła nadal istnieje, tak jak nadal istnieją postacie. Jednak punktem wyjścia tych sztuk – podstawową zasadą – nie jest już ani fabuła stworzona *a priori*, ani też klarownie zarysowana postać, lecz jakaś możliwość (mikro)konfliktu, istniejącego bezpośrednio w języku.³³²

Z powiązaną z fragmentów fabułą i wysuwającą się na plan pierwszy warstwą językową dramatu wiąże się sposób obrazowania postaci.³³³ Tworzenie postaci jako „typów reprezentatywnych”, określanie ich przy pomocy płci (Mężczyzna, Kobieta), wykonywanego zawodu (Inżynier), wieku (Stary, Nastolatka), czy też relacji w związku (Mąż, Żona) jest charakterystyczne dla większości dramatów współczesnych Spiró. Także w *Kurzym łbie* role napisane zostały jako modele mające reprezentować rozmaite warstwy społeczne. Brak imion służy uogólnieniom, pozbawia indywidualności, z drugiej jednak strony autor tworzy każdej z postaci własny życiorys, daje im głębszą osobowość.³³⁴ W ten sposób w mikroświatku peryferyjnego podwórka relacje między postaciami kształtują się dwutorowo: stykają się one ze sobą jako borykające się z różnymi nieszczęściami jednostki oraz równocześnie jako reprezentanci określonych ról społecznych. Ważne są więc nie tylko ich indywidualne tragedie, lecz także wpływ jaki swoją biernością i brakiem empatii wywierają na ostateczny finał dramatu. Przy pozornie schematycznym rysunku bohaterów autor zachowuje równowagę wypełniając swoje „typy” skrajnymi niekiedy uczuciami³³⁵, przy czym najbardziej złożoną osobowością pozostaje Staruszka. Nie bez znaczenia zapewne jest fakt, że *Kurzy*

³³² *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, s. 50

³³³ „(...) postać teatralna zawsze stanowi jedynie wypadkową wszystkich replik zebranych pod jednym imieniem lub nazwiskiem, które konstytuują ją jako taką.” „Logika fabuły stanowi funkcję spójności postaci, podporządkowanych organicznej akcji.” Ibidem, s. 128, 129

³³⁴ István Takács przyrównuje *Kurzy łeb* do sztuki Gorkiego *Na dnie* – także dramat Spiró rozgrywa się tak naprawdę na dnie społeczeństwa. Autor nie obdarza swych postaci imionami, jedynie podstawowymi, przypisanymi im rolami jak Nauczyciel, Kobieta, Staruszka, co z jednej strony wskazuje na wykorzystanie charakterystycznych, uogólnionych typów, z drugiej zaś zaznacza: w tym środowisku ludzie zazwyczaj tak mówią o sobie nawzajem, często nawet starzy kumple w miejsce prawdziwych imion znają jedynie swoje przezwiska. Zob. I. Takács, *A hátrány helyzetei*, „Pesti Megyei Hírlap” 01.XI.1986 Miklós Almási uważa, że postaci zostały określone przez autora w taki sposób, jakby miały pozostać częściowo bądź też całkowicie nieznane. Zob. M. Almási, *op. cit.*

³³⁵ „Spiró to wyrafinowany dramaturg, charakteryzuje postaci oszczędnymi słowami, tekst zawiera celne puenty i aluzje. W sztuce tej nie ma epizodów, wszystkie postaci mają swój własny charakter.” Zob. T. Márok, *Városi barbárok*, „Délvilág” 29.III.1993 „Spiró obdarzył swoje postaci całymi życiorysami, są skomplikowanymi osobowościami miotanymi różnymi emocjami.” Zob. J. Csáki, *Udvári tudósítás*, „Új Tükör” 02.XI.1986 Katalin Róna określa bohaterów Spiró jako samotnych, zdziczałych, prymitywnych, żyjących na poziomie najprostszych instynktów. Zob. K. Róna, *Arcok és szerepek a Csirkefejben*, „Színház” 1987 nr 4

leb to druga po *Szalbierzu* sztuka, w której główna – tym razem kobieca – rola, napisana została dla konkretnej aktorki: Hildy Gobbi.³³⁶

Stara to nieszczęśliwa, samotna kobieta, której jedyne dziecko zmarło, zdradzała niekochanego męża, przeszła aborcję, odmówiła schronienia Żydom w czasie wojny – to lista jej największych grzechów. Chciała jednak zaopiekować się Chłopakiem i jego siostrą, wziąć ich do siebie kiedy byli głodni i zmarznięci, dlatego złożyła skargę na Ojca, który nie dawał dzieciom jeść i siedząc beczynnie w domu pozwalał, żeby Chłopak kradł, by nakarmić rodzinę.³³⁷

Obecność historii – wydarzeń z przeszłości, które rzutują na całe dalsze życie bohaterów – będzie charakterystyczna dla wszystkich dramatów współczesnych, postać Staruszki jest jednak na tle innych dramatów o tyle ciekawa, że ona sama poczuwa się do konkretnej winy, a równocześnie świadomość ta nie zatrzymuje jej w miejscu, przeciwnie, skłania do działania, chęci zadośćuczynienia, co więcej wierzy, że takie zadośćuczynienie jest możliwe. Jest to więc bohaterka pozbawiona dystansu do rzeczywistości, jakim obdarzeni zostali w większości bohaterowie dramatów historycznych, a równocześnie próbująca jeszcze walczyć w ramach wyznaczonego jej, ciasniutkiego miejsca w świecie, co kłóci się z postawą większości postaci z dramatów współczesnych.

W centrum piętrzy się tragedia Staruszki. W konsekwencji całkowitego osamotnienia, gdy traci jedyną kochaną istotę – swego kota, wbrew logice sytuacji nie zamyka się w sobie lecz chce otworzyć się na zewnątrz – ku wierze i pozostałym bohaterom. Otworzyłaby się na codzienne problemy otaczającego ją świata, gdyby świat ten zdolny był takie otwarcie przyjąć. Lecz (...) wszyscy odrzucają jej kolejne oferty (...).³³⁸

Charakterystyczne, że to właśnie ona – dopiero co okrutnie skrzywdzona – nie szuka w pierwszej kolejności zemsty na oprawcach swego ulubieńca, lecz winy doszukuje się w sobie. Chce odpokutować, być użyteczną, jako jedyna z postaci uparcie szuka kontaktu z pozostałymi, barykadującymi się bezustannie w swoich mieszkaniach, bohaterami. Doszukując się sensu tego co ją spotkało, chce widzieć swoje cierpienie jako boską karę, która spotkała ją za konkretne wydarzenia z przeszłości, jednak swoimi dobrymi uczynkami spowoduje więcej szkody niż wcześniejszą obojętnością.³³⁹ To właśnie pod wpływem doznanej przemocy i okrucieństwa Staruszka gwałtownie odczuwa tłumioną wcześniej potrzebę miłości:

³³⁶ Hilda Gobi (1913-1988) – wybitna aktorka węgierska związana z budapeszteńskim Teatrem Narodowym i Teatrem im. Józefa Katony, grywała także znaczące role filmowe. Napisaną dla niej postać Staruszki w *Kurzym lbie* Spiró uznaje się na Węgrzech za jedną z najlepszych, dających wielkie pole gry, ról kobiecych. Oczywiście nie niesie ona ze sobą wymogu wykorzystania osobistej legendy aktorki – tak jak w przypadku kreacji Bogusławskiego – teatr jednak rządzi się swoimi prawami: była to ostatnia rola Hildy Gobbi, którą po jej śmierci przejęła równie wielka gwiazda sceny węgierskiej Mari Töröcsik. „Staruszka jest w dramaturgii Spiró pierwszą – po Bogusławskim – postacią, obdarzoną rzeczywistym wnętrzem. Jest jedyną, która nie porusza się niczym marionetka wedle utartego schematu, nie jest pustym typem, cierpi naprawdę.” Zob. G. Fodor, *Spiró György új drámája, sőt Új – drámája*, „Színház” drámamelléklet 1986 nr 5, s. 1-2

³³⁷ „(...) nic nie pojmujący, wykluczony zarówno uczuciowo jak i społecznie Chłopak morduje tę właśnie staruszkę, która nic nie może zrobić – ją jednak w całym tym towarzystwie najłatwiej jest zranić, nie tylko fizycznie ale także uczuciowo, bo ona potrafi się jeszcze rozczulić, w niej jest jeszcze człowieczeństwo i głód dobra.” Zob. I. Takács, *op. cit.*

³³⁸ J. Csáki, *op. cit.*

³³⁹ A. Barta, *op. cit.*

Ta Staruszka nie jest aniołem. Ona także popełnia podłości, jest kłótniwa i zazdrosna. Jednak tli się w niej jeszcze iskra jakiegoś czystszej, ludzkiego odruchu, umie jeszcze wierzyć w dobro i dlatego właśnie jest bardziej bezbronna, bardziej narażona na bycie ofiarą niż pozostali mieszkańcy podwórka. Ona także łaknie miłości i zrozumienia. To samo wprawia w ruch Chłopaka, który naprawdę niewiele rozumie z otaczającego go świata (...) i nawet to niewiele ledwie potrafi wyrazić, jednak z jego odgryzionych, kulawych zdań, kanciastych gestów czujemy, że (...) nie potrafi uwolnić się z uścisku sytuacji w jakiej się znalazł.³⁴⁰

Postać Chłopaka to połączenie roli kata i ofiary – jest mordercą, staje się nim jednak pod wpływem wieloletniej egzystencji wyrzutka społeczeństwa, nikomu niepotrzebnego, niekochanego dziecka, które, wrzucone w dżunglę kolejnych domów poprawczych, nie ma innej możliwości przetrwania, niż bycie bandytą bardziej jeszcze bezwzględny, niż otaczająca go rzeczywistość. On także jest postacią złożoną – był dobrym dzieckiem, które zaczęło kraść i uciekać ze szkoły, żeby nakarmić własnego ojca, przechwala się jaki jest twardy, ale po dziecinnemu płacze chcąc wrócić do domu. Próbuje za wszelką cenę trzymać się własnych iluzji – dawnego miejsca, w którym ktoś na niego czeka, dlatego wścieka się gdy nikt nie otwiera mu drzwi, a w miejscu swojej starej komórki zastaje świeżo wybudowany garaż.

(...) Chłopak trafił pod opiekę państwa niczym baranek, lecz teraz, już jako wilk, wrócił do domu na trzy nieskończone dni. Chciałby przytulić się do ojca, lecz obaj niezręcznie omijają siebie nawzajem. Jedyne infantylna gra w piłkę przynosi im na chwilę namiastkę zbliżenia, kładzie jej jednak koniec pojawienie się całkowicie upadłej matki: bezsilnie, w poczuciu pustki stoją wszyscy troje w bramie niepojętego zniszczenia. Moralne bankructwo, bezcelowość i niezdolność do wspólnej egzystencji rozsada niemal zmysły: nie ma wyjścia.³⁴¹

To właśnie pojawienie się Matki jest punktem kulminacyjnym dramatu – ostateczną zdradą, jakiej dopuścił się Ojciec na synu – choć ten ostatni nie potrafiłby nigdy nazwać miotających nim uczuć w taki sposób. Za jej winy – opuszczenie rodziny, alkoholizm, upadek, a także za utratę złudzeń co do uczuć Ojca, który przedkłada własną wygodę nad solidarność z wciąż kochającym go synem, przyjdzie zapłacić Staruszce.

Staruszka jest w swej zwyczajności postacią mityczną. Jest równocześnie winną i pokutującą ofiarą. Winną, ponieważ miłość, której sama tak pragnie, wydziela niezręcznie i samolubnie tym, którzy jej potrzebują. Ofiarą, bo nie rozumie zagrażającego spokoju jej duszy świata, opacznie zabiera się za „szukanie boga”, a jej dobre uczynki mają służyć potwierdzeniu własnej wartości. W cierpieniu szuka na oślep drogi ucieczki i ściąga na siebie uzasadniony gniew Chłopaka, gdy miesza z błotem jego rodziców.³⁴²

Chłopak w zasadzie przechodzi ten sam proces w odwrotnym kierunku – cierpienie i niezasłużona jeszcze niczym pokuta doprowadzą go do faktycznej winy – ostatecznej zbrodni, w której wyładowuje wreszcie własną frustrację. Rola ta niewątpliwie koncentruje w sobie ogólne cechy wpeł-zdziczałego, nastoletniego rzeźmieszka, nie jest to jednak postać pozbawiona uczuć. László Darvasi interpretuje sztukę raczej jako tragedię Chłopaka niż Staruszki – jest on według niego jedyną spośród zgromadzonych na tym koszmarnym podwórku postaci, która jest niewinna, a jednak to właśnie on popełni największą zbrodnię.³⁴³

³⁴⁰ I. Takács, *op. cit.*

³⁴¹ A. Barta, *op. cit.*

³⁴² Ibidem

³⁴³ L. Darvasi, *Macskaakasztótól az embergylkolásig*, „Délmagyarország” 30.III.1993

Kluczową dla rozegranych wydarzeń postacią jest Ojciec, przedstawiony już na zasadzie szablonu wyrodnego rodzica alkoholika: we wszystkim widzi wyłącznie interes, własne dzieci nie obchodzą go w najmniejszym nawet stopniu – o córce, którą określa jako kurwę, nie słyszał, odkąd zabrano ją z domu, widząc syna obawia się, czy aby jego pojawienie się nie ściągnie mu na głowę kłopotów. Całkowicie już zdegenerowana, w pełnym stopniu podporządkowana mu Matka, wykonując automatycznie jego polecenia, nie wita się nawet z własnym synem. Ostatnia scena ociera się o pogranicza groteski, gdy ta koszmarna, nieświadoma rozgrywającej się kilka metrów dalej krwawej jatki, para rodziców – wyłącznie ze względu na spodziewaną zapomogę socjalną – szykuje dom na powrót syna.

Kobieta i Nauczyciel uosabiają sobą niemożliwość wydostania się z pułapki podwórka. Oni dwoje reprezentują w tym domu stosunkową normalność, pracują, co zapewnia im podstawowe poczucie bezpieczeństwa, są jednak całkowicie bezsilni wobec otaczającego ich świata.³⁴⁴ Ona – samotna, uciekająca w całą serię przygodnych związków z przypadkowymi mężczyznami, stara się wszelkimi sposobami polepszyć jakoś własną egzystencję: dorabia, stawia garaż, gdzie zamyka obiekt swych największych uczuć – malucha, którym nie jeździ, bo nie zdała egzaminu na prawo jazdy. On – w dzień przygotowuje się do lekcji bądź je prowadzi, wieczorem popija. Wiedza, którą stara się przekazać swoim uczniom jest zupełnie nieadekwatna do rzeczywistości, jedyne, co ma im do zaoferowania, to napuszone, puste frazesy.

Obrazu dopełniają kolejne, pojawiające się na podwórku w roli przelotnych gości postaci: Kumpel Chłopaka, który wyczekuje całymi dniami, aż coś się zdarzy, a gdy nic się nie dzieje, pomaga mu dokonać morderstwa, dwie nastolatki – uczennice Nauczyciela, z których jedną interesują wyłącznie chłopcy, druga natomiast chce zdać do szkoły, wkuwa więc słowo w słowo podyktowane przez niego, bezsensowne zdania, para policjantów zajętych wyłącznie unikaniem narażenia się na jakąkolwiek nieprzyjemną interwencję i wreszcie Pani Referent – typowa urzędniczka, której nie obchodzi nic, poza obowiązującymi normami i zadaniami do wykonania, przeprowadzanymi niezależnie od tego, że sprzeczne są one z jakąkolwiek podstawową logiką.

Przestrzeń w dramacie przedstawiona jest niezwykle symbolicznie. Wspólny teren gry, na którym pojawiają się wszystkie postaci – odcięte od świata podwórko – ukazany jest niczym antyczna skene. Spiró, pozornie pisząc sztukę w pełni realistyczną, burzy zbyt dosłowny naturalizm obrazu wprowadzając sceny groteskowe, podkreśla wszechobecny absurd. Język nizin społecznych równoważy elementami greckiej tragedii, tworząc ramy pewnej umowności. Na zasadzie symbolu działają też bezustannie zamykające się drzwi. Motyw ten, w wersji drzwi otwieranych jedynie na chwilę z okazji wizyty niespodziewanego gościa, będzie stale powracał we wszystkich jego dramatach współczesnych jako symbol zamknięcia, oddzielenia, pułapki, sfery prywatnej, niemożności powrotu do przeszłości bądź wyrwania się z jej potrzasku. W *Kurzým lbie* regularnie zatrząskujące się drzwi

³⁴⁴ K. Róna, *Arcok és szerepek a Csirkefejen*, „Színház” 1987 nr 4

nadają rytm całej sztuce; podkreślając bezmiar samotności bohaterów stanowią metaforyczne tło dla rozgrywającej się w murach kamienicy tragedii.

7.2. Tragedia. *Anagnorisis* jako *katharsis*

Kurzy łeb jest spośród wszystkich sztuk Spiró tym dramatem, w którym nie może być najmniejszych wątpliwości co do gatunku: od początku do końca mamy do czynienia z tragedią, w której ludzkie dramaty – indywidualne, społeczne, losowe i historyczne nakładają się na siebie nawzajem. Tragedia nie wynika tu ze sprzeczności między naturą ludzką a ustanowionym przez ludzi prawem, nie ma też mowy o niezawinionej winie, bo winni po trosze są wszyscy. Winni i równocześnie całkowicie bezbronni wobec otaczającej ich, okrutnej rzeczywistości, w której nie mają szansy nie tylko na przynależenie do kogoś czy miłość, ale nawet na zachowanie podstawowej, ludzkiej godności. Tragedia jawi się jako sytuacja wyjściowa XX wieku – czasu bez herosów, w którym bezimiennym postaciom narzucono role jakie mają pełnić (czy takie byłoby znaczenie współczesnego fatum?..), pozbawiając ich jednak świadomości, jaką dawałaby wyrocznia. Jest to tragedia kaleka – produkt czasu nowoczesności, gdy ostatecznie pogrzebano jej klasyczną postać, sama możliwość tragedii jednak pozostała.

Tragizm jest tu kategorią opisową historii, obecnej w życiu bohaterów jako ta siła, która odrzuciła ich na peryferie społeczeństwa. Z całą swą wulgarnością, pospolitością, codziennością lokują się oni na biegunie przeciwstawnym wzniosłości bohaterów antycznej tragedii, choć autor przewrotnie korzysta z jej wzorów, uwypuklając tym samym jeszcze ich degenerację. Mamy więc *antybohatera*³⁴⁵ – nastoletniego bandziora, wychowanek liczyh poprawczaków, który wraca do domu by odszukać ojca – wegetującego na koszt opieki społecznej menela, równie mało jak on sam przypominającego króla czy herosa. To za jego winy³⁴⁶ przyjdzie Chłopakowi zapłacić tam, gdzie nikt na niego nie czeka – w murach koszmarne podwórka – bo każdy mit musi zakończyć się w miejscu, w którym się zaczął. Kolejnymi odartymi z wzniosłości motywami są próba pomszczenia ojca (logicznie przecież w żaden sposób nieuzasadniona: nie dostawał pieniędzy, które i tak mu się nie należały) i dyskusja nad pogrzebaniem na podwórku kota, czego – niczym Antygona – żąda Staruszka, a na co, w obawie przed zarazą, nie chcą przystać pozostali mieszkańcy.³⁴⁷

Gdy jednak spróbujemy pójść dalej tropem antycznej tragedii, traktując *Kurzy łeb* jako jej współczesny, pozbawiony wysokiego stylu odpowiednik, tym co zaskoczy będzie zupełna statyczność

³⁴⁵ Postać budząca skojarzenia z, równie bezradnym w próbie wyrażenia własnych przeżyć, pierwowzorem współczesnych *antybohaterów* jakim był *Woyzeck* Büchnera.

³⁴⁶ Motyw pokuty za grzechy ojca jest charakterystyczny zarówno dla antycznych tragedii, jak i dla tradycji literatury węgierskiej. Szerzej wspominał o tym w rozdziale pierwszym.

³⁴⁷ Na powiązania z greckimi tragediami zwraca uwagę Péter Molnár. Zob. P. Gál Molnár, *Ne lopj!?* „Népszabadság” 20.XII.1986 Zamordowana siekierą staruszka i „dług” to także *Zbrodnia i kara* Dostojewskiego w zdeformowanym, odpowiadającym świadomości bohaterów i niskiemu stylowi koszmarne podwórka ujęciu. Motyw odwrócony, jako że pod wieloma względami niezawiniona kara, jaką jest całe życie Chłopaka, poprzedza tu zbrodnię.

akcji. Do tragedii nie „dochodzi”, ona jest już sytuacją zastaną na miejscu na długo przed powieszeniem kota, pomiędzy jedną a drugą bezsensowną śmiercią dopełnia się jedynie jej miara. Tak jak w przypadku pozostałych dramatów współczesnych Spiró możemy stwierdzić, że to, co najistotniejsze wydarzyło się jeszcze przed rozpoczęciem sztuki, a my śledzimy już jedynie konsekwencje mającej miejsce wcześniej historii. Tym samym powracamy do pojawiającego się już w *Cesarzu pokoju* pojęcia katastrofy jako sytuacji wyjściowej, już nie w rozumieniu kataklizmu w skali monumentalnej, ale serii indywidualnych nieszczęść, jakie dopełniły się jeszcze przed podniesieniem kurtyny.³⁴⁸

Spiró pisze współczesną tragedię przeznaczenia. Przeznaczeniu temu Chłopak nie próbuje się przeciwstawić wypełniając w zasadzie wiernie to, czego spodziewa się po nim najbliższe otoczenie: jest wyrzutkiem od urodzenia i „nic dobrego z niego nie wyrasta”. Rolę fatum pełni tu więc skutecznie pochodzenie społeczne niemal jako współczesny odpowiednik klątwy ciężącej na rodzinie, a winą bohatera – być może donioślejszą nawet niż mord, który ostatecznie popełnia – jest, jak u Schopenhauera, samo istnienie. *Kurzy leb* jest także moralitetem – na przykładzie jednostek zdeprawowanych i zepchniętych na margines życia mówi o całym, cierpiącym na chorobę obojętności i wycofania „za drzwi własnego mieszkania” społeczeństwie. Jest to jednak moralitet kaleki, moralitet „na dzisiejsze czasy”, w którym zło ma swoje korzenie w obojętności i bylekości, a kiełkujące nieśmiało „dobro” obecne jest jedynie pod postacią niewiele znaczących, pojedynczych gestów.

Kurzy leb to współczesna tragedia rozgrywająca się – jak chciał Nietzsche – pod nieobecność Boga. Przeżyta strata zmusza Staruszkę do postawienia pytań o jego istnienie, jednak w obrębie wyklętego podwórka dochodzi jedynie do składania krwawych danin, choć nie bardzo jest ktoś, kto mógłby te daniny przyjmować. Mamy tu raczej do czynienia z mordem przeprowadzonym dla zażegnania kryzysu i spowodowanym chęcią powrotu do dawnego porządku.³⁴⁹ Zwraca uwagę rytualne wręcz okrucieństwo obrazu.³⁵⁰ Sam tytuł – *Kurzy leb* – nasuwa skojarzenia ze szczątkami ofiarnego zwierzęcia, dalej szokujący trup kota zaraz w pierwszej scenie, siekiera, którą Stara rozbija miskę z jedzeniem na kocim grobie, ta sama okrwawiona siekiera w ręku jej mordercy, a

³⁴⁸ O pojęciu katastrofy jako terminie z zakresu estetyki teatru od czasów antycznych po współczesne zob. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, s. 77

³⁴⁹ O dobroczynnym wpływie złożonej ofiary jako rodzaju mordu założycielskiego ugruntowującego poczucie wspólnoty danej grupy pisze René Girard. „(...) francuski myśliciel zastanawia się nad znamionym, podzielanym przez wszystkich ofiarników, przeświadczeniem o istnieniu ścisłego związku między losem całej społeczności a ludzką ofiarą, na którą przeniesione zostają wszelkie nękające grupę dolegliwości.” Zob. K. Wielechowska, *Formuła tragedii w koncepcji René Girarda* [In:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 73-74 W przypadku dramatu *Kurzy leb* reguła ta odnosiłaby się do jednostki – mordującego Staruszkę Chłopaka – jednak działa on na identycznej zasadzie: złożona ofiara ma przywrócić dawny „porządek”.

³⁵⁰ Andrés Barta pisze, że dobry dramat przywodzi na myśl dawne rytuały, ukazujące ofiarę, którą trzeba złożyć, by zażegnać gniew bogów. „Taki jest właśnie dramat Spiró, bo jest to także rodzaj rytuału, gdy musimy stanąć twarzą w twarz z tym, jacy jesteśmy. W jego świetle rozbłyskuje coś, co było nam wiadome także do tej pory, jednak wcześniej pozostawało w mroku.” Zob. A. Barta, *op. cit.* Według Judit Pozderka sztuka Spiró jest tworem wielowarstwowym i wielogłosowym, jest okrutna niczym dzieła Artauda, brutalnie zderza nas z rzeczywistością, mimo że wyraźnym pozostaje zamiar przedstawienia ogólnych typów – postaci nie mają imion, czasem są zbyt wręcz schematyczne. Zob. J. Pozderka, *Kitakart mélyvilág*, „Hajdú-Bihari Napló” 14.XI.1989

równocześnie zdobyte z poświęceniem kurze łby – pokarm dla kota, coś ohydne, co robi się z wielkiej miłości. Wreszcie finalne morderstwo – zemsta na kimś, kogo najłatwiej zranić – coś potwornego, co popełnia się w bólu miłości nieodwzajemnionej. Bo chyba właśnie nieodwzajemniona miłość jest tu motorem sprawczym ostatecznej tragedii. To ona budzi żądzę zemsty: na wszystkich – za wszystko, w pierwszej kolejności jednak na tej, która zna prawdę zagrażającą Chłopakowi bardziej niż cokolwiek w świecie: że ojciec go nie kocha, że nikomu tu nigdy nie był potrzebny. O agresji zrodzonej z upokorzenia i gorączkowym pragnieniu utrzymania własnej, kruchej tożsamości, której ocaleniu doznana zniewaga zagraża pisze Bauman:

Potrzebujemy obiektu nienawiści, bo za okrucieństwem losu musi kryć się wina, a za winą winowajca – ktoś, kogo moglibyśmy obarczyć odpowiedzialnością za ból nie do załagodzenia i niekończącą się udrękę – i za haniebne porażki, jakie ponosiliśmy, gdyśmy próbowali ból złagodzić i udręki się pozbyć. Potrzebujemy obiektu nienawiści, by się wydostać z koszmaru własnej nicości i nikczemności: potrzebujemy kukły, spalenie której mogłoby zarazem wypalić zastępcze piętno naszej hańby.³⁵¹

Chłopak nie chce dopuścić do siebie okrutnej świadomości, rujnującej jego wyidealizowany obraz znośnego dzieciństwa. Ze wszystkich wspomnień przeszłości to jest najlepsze, co posiada. Tym samym opacznie pojęte prawo zemsty nakazuje mu zabić jedyną osobę, która przejmując się jego losem i ze szczerego serca chciałaby mu pomóc.

(...) przeszłość boli. Bo tylko nad przeszłością mamy tę ulotną władzę, która pozwala wciąż na nowo wracać do niej pamięcią, choć niczego już w niej zmienić nie potrafimy.³⁵²

Czy możemy mówić o tragicznym konflikcie w chwili, gdy zbrodnia wynika z niechęci uświadomienia sobie prawdy? Być może największą tragedią bohaterów *Kurzego Iba* jest właśnie niemożność zdobycia pełnej świadomości. To morderstwo jest zwykłym bestialstwem i tylko tym pozostanie. Żadnego *anagnorisis* nie będzie. Dlatego nie ludzimy się, że bezsensowna śmierć z jednej i zmarnowane życie z drugiej strony będą miały dla kogoś większe znaczenie, że doprowadzą do jakichkolwiek zmian – finalne morderstwo ostatecznie odbiera szansę na pozytywne przesłanie. Sytuacja wyjściowa i końcowa będą właściwie identyczne: w poczuciu klęski i beznadziei podtrzymany zostanie dawny „porządek”.

Dramat Spiró otwiera nową perspektywę – twardego, skąpiącego słów, „zimnego” świata. Nie pozwala się on łatwo zaszufladkować ani jako krytyka społeczna, ani jako analiza psychologiczna.³⁵³

Sztuka wykorzystuje naturalistyczne środowisko, język, ludzkie porywy i kłótnie jedynie jako narzędzie – walka jaka rozgrywa się w stworzonym przez Spiró, pozornie realistycznym, świecie jest tak naprawdę spektaklem intelektualnym, walką toczoną o pozyskanie świadomości.³⁵⁴

³⁵¹ Autor pisze, że zwykle staramy się ukryć bezpośredni związek między własną frustracją a wybranym przez nas obiektem nienawiści tak, by nasze uczucia były postrzegane jako wzniosły zamiar ratowania ładu i wartości a nie osobista wendeta. Takie „maskowanie się” dotyczyłoby zapewne jednostek obdarzonych większą świadomością charakterystyczne jednak, że Chłopak decydujący się dokonać zemsty na Staruszce (a więc szukający osobistego, bezpośredniego „zadośćuczynienia”) także szuka pretekstu w postaci rzekomego „długu”. Z. Bauman, *Socjalizm...*, s. 174

³⁵² E. Wesołowska, *Homo Faber: tragizm naszych czasów* [In:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 67

³⁵³ „Autor odkrył coś, nad czym długo jeszcze przyjdzie nam łamać sobie głowy mimo że mówi o nas samych, używając odległych aluzji.” Zob. M. Almási, *op. cit.*

³⁵⁴ Ibidem

Ta walka zostanie przegrana. Jednak, patrząc na sztukę jako na tekst diagnostyczny dla współczesności, dostrzeżemy ostatnią szansę rozpoznania – *anagnorisis* jest jeszcze możliwe po stronie widowni. Ta tragedia odnosi się do nas wszystkich, brak możliwości ruchu dotyczy także naszego życia, nasza rzeczywistość jest takim właśnie koszmarnym podwórkiem, którego nie możemy zamienić na nic innego. Jeżeli na tym poziomie rozpoznamy w postaciach nas samych, uświadomienie sobie sytuacji w całej jej brutalności może zadziałać jako *katharsis*.

Związane z pojęciem *katharsis* uczucie „litości i trwogi” w dramaturgii współczesnej nabiera nowych znaczeń. Wstrząs i szok spowodowany ukazaniem na scenie aktów wyjątkowo drastycznych i wulgarnych³⁵⁵ służyć ma nie tyle „oczyszczeniu”, co daniu świadectwa o cierpieniu wykluczonych.

Jeśli przyjrzeć się bliżej różnym typom pisanych współcześnie scenicznych tekstów, widać wyraźnie, że dwa składniki antycznego efektu katartycznego nie mają dziś jednakowej rangi, gdyż to przede wszystkim trwoga stanowi główny materiał katartyczny współczesnego teatru. (...) w większości tekstów i spektakli, które powstały od początku lat dziewięćdziesiątych (...) daje się zaobserwować chęć do zaświadczenia o cierpieniu innych.³⁵⁶

Powracając jeszcze do towarzyszącego tragedii antycznej uczucia wzniosłości: czy w przypadku *Kurzego lba* możemy mówić o heroizacji bohaterów przez cierpienie? Grzegorz Sinko pisze, że odczucie tragedii przywraca znaczenie światu.³⁵⁷ Jednak tym, co w sztuce Spiró jest najtragiczniejsze, jest zupełny brak znaczenia postaci i tego co się z nimi dzieje.

Tragedia, by zaistnieć, potrzebuje powagi, ale, co najważniejsze - wspomina o tym także Jaspers - staje się przy tym niebezpieczna, gdyż towarzyszy jej patos, niejako rekompensujący cierpienie, tworzący wzniosły etos tragiczny. Mówiąc językiem innej deskrypcji, tragedii towarzyszy metanarracja, która ją usprawiedliwia, a nawet sprawia, że stanowi ona coś uwodzącego, coś, co nadaje znaczenie istnieniu.³⁵⁸

Kurzy lęb to sztuka, w której dla rozgrywającej się na naszych oczach tragedii nie ma żadnego usprawiedliwienia, użyta konwencja nie pozwoli na najmniejsze bodaj odczucie wzniosłości, a patos ostatecznie zlikwidowany zostanie przy pomocy języka.

Bezimienni mieszkańcy domu przy równie bezimiennej ulicy – Staruszka, Nauczyciel, Ojciec, Chłopak i pozostali – w szalonym tempie zbliżają się do czegoś, na określenie czego słowo tragedia wydaje się być zbyt łagodne, jako że tragedia jest tu już sytuacją wyjściową. Samotność Staruszki, niepohamowana pogoń Kobiety za mężczyznami (...), opieka kuratorska nad Chłopakiem sygnalizują jedynie istotę rzeczy – brak emocji i miłości (...). Pozostały jedynie gwałtowne porywy i słowa. Słowa najczęściej pozbawione znaczenia, niepowiązane ze sobą, a jednak zawierające w sobie rzeczywistość.³⁵⁹

³⁵⁵ „Dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek nasza niezgoda na świat wyraża się w „stylu panicznym” (Sloterdijk), który rodzi się na przecięciu dróg wyznaczonych przez Arystotelesa, Artauda i Brechta, i który jednocześnie przekracza horyzont tych tradycji ze względu na bezpośrednią brutalność przerażenia, pozbawionego łagodzących zabiegów subiektywizacji czy estetyzacji. (...) „Efekt szoku” sprawia, że przerażenie stanowi nie tylko czynnik, który *pozwal*a coś zobaczyć, ale także jest tym, co *samo daje się zobaczyć*.” *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, s. 75 [podkreślenie autora]

³⁵⁶ Ibidem

³⁵⁷ G. Sinko, *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?* Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, s. 88

³⁵⁸ M. Kuziak, *Koło jako figura tragedii? Na marginesach Nieznośnej lekkości bytu Milana Kundery* [In:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 967

³⁵⁹ K. Kállai, *Mert szörnyűséges...*, „Esti Hirlap” 23.X.1989

7.3. Wykluczeni z języka

Wyjątkowo wulgarny język budził w połowie lat 80' oburzenie, wywołując prawdziwy sceniczny skandal.³⁶⁰ Premiera sztuki otworzyła nowy rozdział w dziejach węgierskiego teatru, szokując widzów takim nagromadzeniem przekleństw, jakiego doświadczyli być może w podupadłych dzielnicach Budapesztu, ale z jakim nie spodziewali się zetknąć w teatrze:

Obsceniczne wyrażenia fruwały tu wręcz w powietrzu. Ale jak ma mówić Chłopak, który chowa się w ósmym już poprawczaku czy jego Kumpel, który w najlepszym jedynie przypadku jest półanalfabeta? Ten zniszczony język jest natomiast jedynie częścią składającą się na pełen obraz wyłaniający się z dramatu *Kurzy łeb*. (...) Istotą sztuki jest ukazanie, że wielu żyje dziś na socjalnym, kulturowym i materialnym poziomie zbliżonym do postaci dramatu.³⁶¹

Krytyka podkreśla więc przede wszystkim prawomocność użycia drastycznego języka, jego adekwatność służącą wiernemu zobrazowaniu środowiska³⁶² (praktyka życiowa uczy nas jak porozumiewają się ze sobą osoby z nizin społecznych). Brutalny język, jakim posługują się bohaterowie, podkreśla okrutną rzeczywistość jaka ich otacza. Sposób wyrażania się postaci nadaje sztuce walorów naturalistycznych stanowiąc równocześnie o sile jej ekspresji – dzięki językowi właśnie *Kurzy łeb* to dramat niezwykle efektowny.³⁶³

Także warstwa językowa przywodzi więc ponownie na myśl *Ocalonych* Bonda. Charakterystyczne są pauzy, urwane zdania, zastępowanie brakujących słów ruchem, gestami (na przykład dla Chłopaka jedyny moment nawiązania prawdziwego kontaktu z ojcem to upiorny taniec na grobie kota...). W pracy *Kryzys języka w dramacie współczesnym* Grzegorz Sinko porównując sposób komunikowania się postaci w sztukach Bonda i Kroetza pisze:

[...] wśród dorosłych postaci Kroetza i Bonda panuje głęboka obojętność, a nawet nienawiść; jednostki są skazane na głębokie osamotnienie w gronie osób, z którymi stale przebywają. Wobec obrania przez autorów prymitywnego środowiska i wobec naturalizmu ich sztuk zwiększona rola paralingwistycznych i pozajęzykowych sposobów komunikowania się znajduje oparcie w praktyce życiowej. Prawdopodobieństwo staje się w tym wypadku efektem artystycznym, podkreślając dobitnie powszechne wyobcowanie i rozpad więzi.³⁶⁴

³⁶⁰ Język dramatu był w drugiej połowie lat 80 na tyle szokujący, że jeszcze w 20 lat później używanie wulgaryzmów na scenie określano wręcz mianem „szkoły Spiró”. Wspomina o tym m.in. dramaturg Zoltán Egressy, uznając, że język *Kurzego łba* charakteryzowała niezwykła siła wyrazu, nie uważa jednak tego elementu za najważniejszy w dramacie, który zapoczątkował według niego nową epokę w dziejach sceny węgierskiej. Zob. Egressy Zoltán, *Trágár szavak a színpadon*, „Kritika” 2005 nr 9

³⁶¹ I. Takács, *op. cit.*

³⁶² András Barta uważa, że obsceniczne wyrażenia i cała seria wulgaryzmów jest w przypadku niektórych postaci nieodzownym składnikiem ich roli – szczególnie kwestii Chłopaka, Kumpla i Ojca, ponieważ ta namiastka języka pokazuje, jak skrajnie nie potrafią oni wyrazić własnych emocji. Zob. A. Barta, *op. cit.*

³⁶³ „Spiró nie rezygnuje z prymatu tekstu, co więcej przeznaczają mu specjalną rolę, tworząc w isticie heretycki sposób tekst literacki z jego odpadków. (...) Dramatyczny dialog zyskuje funkcję lirycznego wyznania: mówią, ale każdy zauważa jedynie własne nieszczęście. W przypadku Nauczyciela i Staruszki przekształca się ono w rozpaczliwe poszukiwanie transcendencji.” Zob. J. Pozderka, *Kitakart mélyvilág*, „Hajdú-Bihari Napló” 14.XI.1989 „Siła tekstu polega właśnie na bezkompromisowym obnażeniu językowego ubóstwa użytego jako dramatyczne narzędzie.” Zob. I. Duna, *Véletlenek és szándékosságok*, „Új szó” 17.VII.1987

³⁶⁴ G. Sinko, *op. cit.*, s. 58

Autor zauważa, że w przypadku obydwu wspomnianych sztuk występuje osłabienie funkcji komunikatywnych języka, źródła tego kryzysu należy jednak dopatrywać się nie w samym języku, lecz w problemach społecznych i kulturowych:

[...] dzięki zastosowanej przez autora zasadzie naturalistycznego zbliżenia do rzeczywistości mamy tu do czynienia z doskonałym artystycznie sposobem pokazania zjawiska społecznego, które można by określić (...) mianem zdziczenia.³⁶⁵

Jednak Spiró tworząc tekst nastoletnich rzezimieszków ze zlepku wulgaryzmów nie tylko uprawdopodobnia ich kwestie, lecz przede wszystkim pokazuje ogrom językowej bezradności swoich bohaterów, którzy do wyrażenia wszelkich miotających nimi uczuć mają do wyboru zasób słów złożony z kilku podstawowych przekleństw.³⁶⁶ Ubóstwo ich słownictwa przywodzi na myśl *Kaspara Handkego*, a kwestia Wgadywaczy „tylko ze zdaniem, a nie z jednym słowem możesz prosić o głos” stanowiłaby ironiczne, gorzkie podsumowanie szansy na to, że ktokolwiek wysili się, by ich wysłuchać. Ta komunikacyjna bezradność dotyczy jednak wszystkich postaci dramatu – również potrafiącego „kulturalnie się wysławić” przedstawiciela inteligencji Nauczyciela, nieszczęśliwej w swych poszukiwaniach miłości Kobiety, czy zupełnie osamotnionej po śmierci kota Staruszki.

Bohaterowie Spiró cierpią w swej niemożności jakiegokolwiek komunikacji, niemożności wyrażenia samych siebie, własnych myśli (...). Nie potrafią tego [stanu] wyartykułować, [pokazują] jedynie zrodzoną z niego agresję, niepewność, chamstwo (...). I w każdym z nich jątrzy się głód miłości, przynależności do kogoś, potworne pragnienie rozumiejącego drugiego człowieka. Ale tego właśnie nie potrafią wyrazić.³⁶⁷

Wszyscy mówią, nikt jednak nie jest nastawiony na odbiór, każdy chciałby co najwyżej wyrazić swój żal, załatwić własną sprawę, nikt nie zaoferuje drugiemu możliwości wysłuchania. Tymczasem jednym z podstawowych warunków komunikacji jest empatia. Przy jej braku zjawisko komunikacji między postaciami nie zachodzi, gdyż sam język nie może wywołać pożądanych reakcji u partnerów, choć ich urwane, kalekie, bądź też złożone z frazesów kwestie wystarczą nam – czytelnikom lub widzom – do zrozumienia zarówno ich sytuacji jak, być może, także i tego, co chcieliby wyrazić (bądź sobie nawzajem przekazać).³⁶⁸

Język, jakim posługują się postaci *Kurzego lba*, idealnie odpowiada strukturze dostępnego dla nich świata, możliwościom poruszania się w jego granicach. Określa ich pozycje, których niepodobna

³⁶⁵ G. Sinko, *op. cit.*, s. 58

³⁶⁶ „Zasób słów jakim posługują się Chłopak i Kumpel składa się niemal wyłącznie z obscenicznych wyrażen, ledwo są w stanie wyrazić o czym myślą, potrafią jedynie przeklinać.” Zob. M. Almási, *op. cit.* „Nieokrzesani bohaterowie *Kurzego lba* mówią zredukowanym, zdegenerowanym językiem; wszelkie bardziej wyszukane określenia służące wyrażeniu emocji, radości, rozpacz, goryczy czy bólu zastąpione zostają pojedynczymi *kurwa – pierdolić*. Barbarzyńcy końca XX wieku, zbrojcy Móricza w peszteńskiej kamienicy.” Zob. T. Márók, *op. cit.*

³⁶⁷ I. Takács, *Csirkefej*, „Népszava” 13.XI.1986

³⁶⁸ „Samo zjawisko polega na powstawaniu w łonie instytucji rodziny – braku empatii, jednego z podstawowych warunków komunikacji. Idzie za tym drugi podstawowy brak: nie może się wytworzyć sprzężenie zwrotne między nadawcą a odbiorcą komunikatu, które pozwoliłoby pierwszemu z nich korygować komunikat aż do osiągnięcia pożądanego stopnia odbioru i pożądanego celu komunikowania się.” „W naturalistycznych sztukach Kroetza i Bonda ten brak empatii został konkretnie i z całym prawdopodobieństwem wytlumaczony przez zanik więzi między ludźmi w rozkładającej się współczesnej rodzinie” Zob. G. Sinko, *op. cit.*, s. 55, 94 O współczesnej tragedii Anna Krajewska pisze, że jej odkryciem zdaje się być brak wspólnoty i współodczuwania. Zob. A. Krajewska, *Dramat współczesny...*, s. 139

zmienić. Kumpel i Chłopak mają więc do dyspozycji niemal wyłącznie wiązanek niezbyt wyszukanych wulgaryzmów, Pani Referent – administracyjną nowomowę, a Nauczyciel – garść nadętych, podręcznikowych frazesów.³⁶⁹ Sytuacja jednych i drugich nie ulegnie zmianie: Kumpel i Chłopak nie są w stanie wyrazić własnego nieszczęścia i narosłych frustracji, urzędniczka i nauczyciel nie mają im nic do zaoferowania, czemu odpowiada urzędniczy bełkot z jednej i oklepane, nic nie znaczące banały z drugiej strony. Każda z postaci porusza się i komunikuje na innym poziomie, tak więc ich komunikaty trafiają w pustkę.³⁷⁰ Można więc powiedzieć, że bohaterowie nie prowadzą dialogu, z którego z rozmaitych przyczyn zostali wykluczeni, lecz monologu.

Tematyka społeczna demaskuje dyskurs jako przywilej i demonstruje *ex negativo*, że dialog może się toczyć wyłącznie między równymi sobie. (...) Pokazanie monologu jako ostatniej przestrzeni, gdzie można jeszcze wypowiadać słowa, zakłada podporządkowanie go już to sytuacji dramatycznej, już to ograniczonej perspektywie (...) postaci i języka, który w tej ekstremalnej sytuacji jest prawdopodobnie jej własnym. Monolog nie może wziąć na siebie funkcji komentarza do akcji. Staje się słowem nieartykułowanym, fragmentarycznym i konwulsyjnym. Dochodzi w nim do głosu świadomość tych, którzy muszą stawić czoła trapiącym ich problemom i lękom. Status semantyczny i forma fragmentaryczna tego nowego typu monologu wspólnie stawiają pod znakiem zapytania podstawowe założenie dramatu: postać nie potrafi już ani określić się i działać w języku i poprzez język, jakim świadomie operuje, ani wysłuchać, zrozumieć i zdać sobie sprawę z tego, co inny jej komunikuje w tym samym języku. W konsekwencji w miejscu dialogu pojawiają się akty przemocy, ostatnia możliwość nawiązania jakiegoś kontaktu z inną osobą.³⁷¹

Równocześnie to do tych właśnie pojedynczych, jakby nie do końca związanych ze sobą komunikatów sprowadza się akcja sztuki, której główna siła leży nie w gwałtowności szokujących zbrodni, lecz w samym tekście. *Kurzy łeb* jest dramatem w dużej mierze werbalnym: bohaterowie wiele mówią, niewiele działają, wynajdując sobie cały szereg czynności zastępczych – i tylko tyle mają też sobie nawzajem do zaoferowania (Staruszka proponuje, że będzie sprzątać, Ojciec wysyła Chłopaka do kina itd.). Jedynymi dwoma, mającymi swą wagę zdarzeniami są powieszenie kota i morderstwo Staruszki.³⁷²

Zamknięte, dokładnie dopracowane sytuacje są jakby spadkiem po dramaturgii Czechowa. W świecie opuszczonym przez Boga, w kamienicy na peryferiach, gdzie nie dociera nawet listonosz, surowe ludzkie losy przedstawiają się z poruszającą siłą. Wszyscy cierpią, wszyscy są nieszczęśliwi i idealnie samotni. Nie dzieje się nic, w statycznej sytuacji znaczenia rytuału nabierają zakupy, stanie w kolejce, trudy przemieszczania się komunikacją miejską.³⁷³

³⁶⁹ „Cóż może odpowiedzieć zwracającej się do niego o pomoc Staruszce jedyny spośród postaci dramatu przedstawiciel inteligencji – Nauczyciel? Polecić może Dostojewskiego, Nietzschego i Adygo tym, którzy czytają co najwyżej bajki lub komiksy.” Zob. A. Barta, *op. cit.*

³⁷⁰ „Interesujące jest zapytanie socjologiczne Spiró, wedle którego za wyznacznik tożsamości ludzi z różnych warstw społecznych uznaje on stan ducha uniemożliwiający wszelką komunikację. Równocześnie wszyscy ci ludzie jako indywidualne jednostki zapędzeni zostają w ślepią uliczkę. Są niemal więźniami własnego środowiska. Każdy spośród nich natomiast chciałby się w jakiś sposób z niego wyzwolić. Dlatego też znajdują sobie sprawy przez innych uznawane za nieistotne. Łączy ich tak naprawdę wynajdywanie czynności zastępczych dla brakującego w ich życiu prawdziwego działania. Znajdująca się w samym środku dramatycznego konfliktu Staruszka widzi w swym kocie towarzysza, którym można się opiekować. Chłopak zwraca się w stronę wyidealizowanej postaci własnego ojca. (...) Kobieta zagłusza samotność gromadzeniem przedmiotów – samochodu, mebli. Ojciec całą odpowiedzialnością za swój marny los obarcza Matkę, która pierwsza wyrwała się z pułapki tego podwórka, dotarła jednak jedynie w granice alkoholizmu. Absurdalna sytuację inteligencji uosabia Nauczyciel (...).” Zob. I. Duna, *op. cit.*

³⁷¹ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, s. 103

³⁷² T. Márok, *op. cit.*

³⁷³ J. Pozderka, *op. cit.*

Wedle Istvána Takácsa *Kurzy leb* to sztuka, która mówi w pierwszej kolejności o tym czego nie ma, o braku możliwości. Niemożność porozumienia się ze światem i niemożność prawdziwego działania są tu ze sobą nierozdzielnie związane.³⁷⁴ Uczucia te skumulowane w postaci Chłopaka doprowadzą do popełnienia ostatecznego bestialstwa. Paradoksalnie, przypisany wszystkim postaciom dramatu brak możliwości, umiejętności wyrażenia siebie i swojej tragedii, właśnie w jego przypadku przerodzi się w działanie.

Zanik zdolności komunikacji oprócz braku empatii wiąże się także z niedostatecznym uświadamianiem sobie własnej sytuacji.³⁷⁵ To właśnie poziom posługiwania się językiem i odpowiadająca mu samoświadomość najsilniej odróżnia postaci dramatów historycznych i współczesnych. Bohaterów obydwu typów dramatu łączy brak możliwości działania, a co za tym idzie absolutny brak wpływu na swoją indywidualną historię. O ile jednak postaci historyczne charakteryzował niezwykle dystans, często wręcz ironia odnośnie własnej roli w przebiegu zdarzeń, o tyle bohaterowie *Kurzego lba* są takiego dystansu całkowicie pozbawieni, a w otaczającej ich rzeczywistości czują się zagubieni i niepewni. Ich świadomość ogranicza się jedynie do osobistej frustracji, dominującego poczucia porażki. Nie wygłaszają filozoficznych stwierdzeń o własnym miejscu w świecie i w historii – w zamian starają się nie zwracać na siebie uwagi, cicho wegetować. Postaci z dramatów historycznych świadome były swej roli marionetek historii, potrafiły jednak wyrazić językiem własne uczucia, prowadziły dialogi. Bohaterom sztuk współczesnych pozostaje bierne wykonywanie czynności zastępczych, gdy wszystkie ich komunikaty trafiają w próżnię.

Język pozostaje nie tylko sposobem komunikacji, ale także narzędziem domagającej się artykulacji historii. Być może jest to jeden z powodów dla których postaci z dramatów współczesnych nie mają imion – czy jako wykluczonym z języka przysługuje im własna, indywidualna historia?.. Język jest narzędziem dającym możliwość gry³⁷⁶ – bohaterowie ci nie potrafią jednak przeważnie posługiwać się nim w taki sposób. Historia odrzuciła ich na peryferie systemu, pozbawiając nawet możliwości wyrażania, komunikowania się ze sobą, a co za tym idzie „wyższej” świadomości. W ten sposób język w dramacie ukazany zostaje jako diagnoza, ale równocześnie także przyczyna społecznej choroby.

³⁷⁴ I. Takács, *op. cit.*

³⁷⁵ „Problemem bohaterów jest mroczna, nieadekwatna świadomość z jaką postrzegają własne losy. Żadne z nich nie rozumie sytuacji w jakiej się znaleźli czują jednak, że coś jest nie w porządku (...). Chłopaka, którego spotkanie z Ojcem jasno pokazuje, że ten pierwszy nie jest tu nikomu potrzebny, ból nieodwzajemnionej miłości, przy równoczesnym braku świadomości i gwałtownej potrzebie jakiegokolwiek działania, popchnie do morderstwa. Ze stanu tego próbuje wydobyć się jedynie Staruszka analizując własne życie i czyniąc wysiłki, by wymyślić coś, co uwolniłoby ją od uczucia braku. Nie uda jej się, jednak dotrze przynajmniej na próg świadomości. W jej postaci dramat Spiró uwidacznia, że nawet na takich peryferiach życia możliwe jest wywalczenie sobie godnej człowieka samoświadomości, mimo że cena tego jest wysoka.” Zob. M. Almási, *A tudathány anatómiaja*, „Népszabadság” 28.X.1986

³⁷⁶ „Dominacja na społecznym polu gry to dominacja determinowana sprawnością językową gracza.” Z. Jarzębowski, *Tragizm bohatera dramatów Ireneusza Iredyńskiego* [In:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 832

CZEŚĆ PIĄTA:
DRAMATY WSPÓŁCZESNE

Dramaty współczesne

Dramaty współczesne stanowią dopełnienie sztuk historycznych, spełniając wiernie zawarty w nich negatywny scenariusz domniemanej przyszłości. To wielki mechanizm, który po zmianie systemu politycznego przeskoczył na nowe tory i toczy się coraz szybciej, jednak nadal na podobnie krzywdzących zasadach. Gdy w dramatach historycznych prowadzono wojny i intrygi w celu zdobycia bądź utrzymania władzy, w sztukach współczesnych widzimy w pewnym sensie krajobraz po bitwie: wielka machina historii przetoczyła się nad głowami bohaterów, wypływając ich jako niepotrzebne już nikomu odpadki systemu, a ich indywidualna porażka jest w dużej mierze efektem tego wszystkiego, co przegrano już za nich w przeszłości.

Obsada jest kameralna, bohaterowie nie mają imion ani nazwisk. Postaciom ukazanym w dramatach historycznych jako alegorie, w sztukach współczesnych odpowiadają charakterystyczne typy reprezentatywne, którymi autor posługuje się dla zobrazowania całego społeczeństwa. Uosabiają one przede wszystkim jego współczesne lęki i fobie (o utratę pracy, godności, niepewność dotyczącą własnej tożsamości, strach przed biedą i przed obcymi), przy czym te same „typy” pojawiają się w różnych sztukach (na przykład Mężczyźni z *Opery mydlanej* odpowiada Mężczyźni ze *Stłuczki* etc.). Świadomość własna bohaterów jest najczęściej dużo mniejsza niż w dramatach historycznych, co wiąże się z podstawową nieumiejętnością wyrażenia własnych uczuć. Charakterystyczny język jakim się posługują służy zobrazowaniu ich pozycji społecznej.

Przestrzeń w dramatach współczesnych jest zawsze ciasna i zamknięta, odwieczną pułapkę symbolizują zwykle ściany własnego mieszkania z nieodmiennie zatraskowanymi drzwiami. Prawdziwa akcja jest niemożliwa, ponieważ wszystko co najistotniejsze wydarzyło się już w przeszłości, która nie pozwoli o sobie zapomnieć, rozpocząć niczego nowego. Brak więc prawdziwego działania, a toczona przez bohaterów rozmowa w ciągu kilkudziesięciu minut doprowadzi do ostatecznej porażki. Schemat ten pod wieloma względami przywodzi na myśl dramaturgię Ibsena, jednak Spiró wykracza w swych sztukach poza prosty realizm czy naturalizm³⁷⁷, a ścigające jego bohaterów „upiory przeszłości” nie rodzą się z ich własnych grzechów czy nadużyć, lecz są częścią historycznego mechanizmu, w którego trybach utkwili oni bez własnej wiedzy i woli.

Trzy spośród najnowszych dramatów Spiró łączy motyw przeżytej i przekazywanej z pokolenia na pokolenie historii, jako siły całkowicie destrukcyjnej, uniemożliwiającej zmianę sposobu życia, wyrwania się z przygnębiającej codzienności nawet wtedy, gdy nadarza się po temu sposobność. *Kwartet*, *Opera mydlana* i *Prah* rozpoczynają się identycznie – w drzwiach mieszkania

³⁷⁷ Recenzenci węgierscy chętnie klasyfikują współczesne sztuki Spiró jako odmianę *Zeitstück*, w znaczeniu „aktualnej, scenicznej publicystyki”, przedstawiającej „banalną codzienność”. Nie zgadzam się z tą opinią: Spiró uniwersalizuje doświadczenie człowieka w historii, jego dramaty mają wymiar symboliczny raczej niż realistyczny, choć niewątpliwie ich problematyka jest silnie zakorzeniona w węgierskiej rzeczywistości; fabuły również dalekie są od banału, nie brakuje w nich elementów groteski i absurdu, których uwypukleniu służy finezyjnie zróżnicowany język.

zjawia się mężczyzna, przynoszący pozornie dobrą wiadomość, szansę na lepszą egzystencję, poprawę jakości bytu. Jednak szczelnie pozamykani w swych ciasnych, lecz dobrze oswojonych przestrzeniach bohaterowie nie potrafią nie tylko skorzystać z nadarzającej się okazji, ale nawet podjąć z ofiarodawcą prawdziwego dialogu. We wszystkich sztukach fabuła sprowadza się w zasadzie do rekonstrukcji przeszłości, sklejanie ze strzępów pojawiających się w rozmowie informacji tego wszystkiego, co wydarzyło się na długo przed jej rozpoczęciem. Fragmenty te składają się nieodmiennie na obraz życiowej porażki i choć jej bezpośrednie przyczyny w każdym z dramatów są inne, historia pojawia się w nich zawsze jako pułapka, system, z którego nie ma ucieczki.

Dwa spośród dramatów – *Kwartet* i *Prah* – zostały określone przez autora jako komedie, *Opera mydlana* jest, wedle jego adnotacji, „jednoaktówką”, jednak tytuł natychmiast budzi skojarzenia z utworem błahym, o zdecydowanie lekkiej tematyce (na ile mylnie jest to wrażenie – o tym w kolejnej części). Problematyka dramatów wynika z obserwacji społeczeństwa na przestrzeni specyficznego czasu (zwłaszcza okresu przejścia z rzeczywistości socjalistycznej do wolnorynkowej, ale nie tylko). Jest to przestrzeń zmiany, relatywnych wartości i ocen. Każda ze sztuk stanowi odrębną całość, stawia w centrum inny problem, uzupełniają się one jednak nawzajem, pokazując z różnych punktów widzenia rzeczywistość mieszkańców państw Europy Środkowowschodniej, którzy wraz ze zmianą ustroju znaleźli się gwałtownie w zupełnie obcym sobie świecie. Mówię tu szerzej o Europie, bo choć autor umieszcza fabuły w realiach węgierskich, ich sytuacja nie wymaga dla nas żadnych objaśnień, podobne doświadczenia były i są nadal udziałem także polskiego społeczeństwa. Utwory tematycznie niepowiązane, jednak mając na uwadze zarówno gatunek jak i reprezentatywność poszczególnych postaci, dramaty te można interpretować wspólnie niemal jako cykl na wzór powieściowej *Komedii ludzkiej* Balzacka.

8.1. *Kwartet*

W kuchni ciasnego, blokowego mieszkania w jednej z gorszych dzielnic Budapesztu pojawia się nieoczekiwany Gość – przybysz z Ameryki, węgierski emigrant, uczestnik wydarzeń 1956 roku, który twierdzi, że przyszedł odwdzińczyć się gospodarzowi za uratowane życie. Według jego opowieści w styczniu 1957 Stary zapukał do niego w nocy z ostrzeżeniem, że jest na liście podejrzanych rewolucjonistów. Teraz, po czterdziestu latach, chce podziękować za tamten gest, jednak pan domu nie tylko nie jest skłonny rozpoznać w nim dawnego kolegi, ale zaprzecza, że kiedykolwiek miał coś wspólnego z opisanymi przez Gościa wydarzeniami. Te trzy zdania wyczerpują w zasadzie fabułę napisanego w 1996 r. *Kwartetu (Kvartett)*³⁷⁸, którego współcześnie prowadzona akcja sprowadza się do wspomniania na różne sposoby tego, co było.

Życiowe porażki pary bohaterów ukazane są w nim jako indywidualne wersje historii, która dokonała się ponad ich głowami, mimo że byli w niej fizycznie obecni. Dwa punkty zwrotne, decydujące o ich losach, miały miejsce w odległej przeszłości: rewolucja 1956 roku zaważyła na życiu jednego z nich, zmuszając go do ucieczki z kraju, zmiana systemu politycznego w roku 1989 załamała drugiego, który nie potrafił się w nowej rzeczywistości odnaleźć. Trzecim czasowym punktem odniesienia jest teraźniejszość (rok 1996), gdy okazuje się, że tych czterdzieści, spędzonych w całkowicie odmiennych warunkach, lat stanowi przepaść, której nie zasypią już żadne słowa. Słowa te z kolei odgrywają kluczową rolę w dramacie, który rodzi się z niemożności porozumienia, nawiązania prawdziwego dialogu. Jako że parze tej, na zasadzie uzupełniającego ich kwestie kontrapunktu, towarzyszą dwie kobiety: żona i córka Starego, mamy tu tak naprawdę do czynienia z czterema monologami, w których postaci próbują przebić się każda z własną historią.³⁷⁹ Niezdolność komunikacji zmienia pozornie realistyczne spotkanie wybawcy i uratowanego w czysty absurd.

Od pierwszej chwili staje się jasne, że dwóch mężczyzn nie jest w stanie zrozumieć siebie nawzajem, mimo że mówią tym samym językiem i wychowali się w tym samym miejscu.³⁸⁰

Początkowo Stary w ogóle odmawia rozmowy wycofując się przed telewizor, później dochodzi do wniosku, że przybysza nasłali „oni”, jacyś bliżej nieokreśleni przedstawiciele aktualnego ustroju, chcący mu wydrzeć pilnie strzeżony zeszyt, do którego regularnie przepisuje fragmenty starych gazet, by uratować dla potomności „prawdziwą historię”. W ten groteskowy sposób powraca motyw pisania historii, z tym, że o ile na przykład w *Hannibalu* czy *Obrońcach Kószeg* bohaterowie cynicznie i w pełni świadomie dążyli do zapisania własnej, korzystnej dla nich wersji wydarzeń, o tyle

³⁷⁸ Wydanie polskie ukazało się w tomie *Współczesny dramat węgierski. Antologia*, wyb. P. Pászta, red. M. Sugiera, A. Wierzchowska-Woźniak, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, tłum. Jolanta Jarmołowicz

³⁷⁹ „(...) sztuka jest przykładem operującego minimalną akcją teatru mówionego, a którym dramat rodzi się nie z bezpośrednich dramatycznych zdarzeń, lecz w powolnym procesie nieporozumień zachodzących pomiędzy posługującymi się zniszczonym językiem, przemawiających obok siebie bohaterami. (...) sztuka Spiró, która w widocznie naturalistyczny sposób wykorzystuje język rozmaitych typów społecznych, tak naprawdę składa się z chytrze zredagowanych monologów wystylizowanych na potrzeby sceny.” L. Stóhr, *Vatta az agyban*, „Filmvilág” 2002 nr 5, s. 54

³⁸⁰ A. Földes, *Csillagos ötös*, „Critica Lapok” 1998 nr 11, s. 20

Stary w *Kwartecie* desperacko próbuje „ocalić” przeszłość do jakiej się przywiązał, w której nie był może nikim szczególnym, jednak najzwyczajniej na świecie umiał się w niej poruszać, bo znał zasady, jakimi się rządzi. Jest to – wynikająca z nostalgii wobec przeszłości i jej bardziej zrozumiałych reguł – czynność zastępcza, pozwalająca mu na chwilę zanurzyć się na powrót w świecie, który przeminął.

Stary, „wybawca” nie pamięta ani Gościa, ani swego dawnego dobrego uczynku, był w związku zawodowym dopóki nie zapanował obecny ustrój, w którym kraj rozkradają i wyprzedają kapitalistom, Gościa też z pewnością przysłali „ci”, którzy śledzą Starego, bo wiedzą, że Idea powstanie kiedyś oczyszczona i że on, jeśli nie ogląda właśnie *jurosportu* siedzi w bibliotece i przepisuje do zeszytu stare gazety, by zachować to co się zdarzyło, zanim ci dzisiejsi wymarzą przeszłość.³⁸¹

Gość z kolei do ostatniej chwili pragnie się ludzić własną wizją ziemi obiecanej, jaką przez wszystkie lata spędzone na przymusowej emigracji stał się dla niego kraj ojczysty. Rola jaką odegrał w „wielkiej historii” była całkowicie marginalna: stał z karabinem w ręku pilnując jednej z fabryk i fakt ten, mimo że ani razu nie użył broni, zmusi go do porzucenia swoich bliskich i dotychczasowego życia. Rzeczywistość kapitalistyczna bardzo go rozczarowała i teraz żyje mitem młodości i złudzeniem, że można do niej wrócić na nowych zasadach. Mimo ewidentnego braku możliwości nawiązania porozumienia ze Starym, uparcie chce widzieć w dawnym koledze z boiska swoją nową rodzinę, do samego więc niemal końca snuje wizje przyszłej sielanki we wspólnym domu, który wybudują na wzór wyburzonego.³⁸²

Do domu Starego przybywa wiedziony nostalgią, by – odwdzięczając się za oddaną w 1956 r. przysługę – zostać prywatnym zbawicielem rodziny. Jednak nim się nie stanie.³⁸³

O tym, że człowiek jest niewolnikiem przeszłości, jego indywidualne losy stanowią jedynie pochodną historii kraju, w jakim przyszło mu żyć, a każdy system polityczny stanowi pułapkę, świadczą też losy najbliższej rodziny Starego – jego żony i córki. Ich kwestie łączą się z wypowiedziami bohaterów, uzupełniając je i częstokroć groteskowo uwypuklając, by ten złożony z samych dysonansów kwartet mógł zabrzmieć w pełni polifonicznie. Wszyscy bohaterowie dramatu są ofiarami wielkich historycznych zmian, jednak gdy mężczyźni dokonali tu przynajmniej takiego wyboru, jakim było opowiedzenie się politycznie po jednej ze stron, kobiety symbolizują tych, którym narzucono absolutnie wszystko, nie dając w zamian nawet pobieżnej choćby orientacji w otaczającej ich rzeczywistości.

³⁸¹ T. Koltai, *Viheder*, „És” 03.X.1997

³⁸² „(...) szuka wspomnień z dzieciństwa, wyburzonego domu z Kőbánya, śladu rodziców, którzy umarli zanim mógł ich na powrót zobaczyć; zbrzydzonej naporem kapitalistycznego świata i obcością własnej rodziny chce wrócić z pieniędzmi do ojczyzny, by w rodzinie Starego odnaleźć swą nową rodzinę, wybudować nowy dom, podobny do tego, w jakim kiedyś mieszkali (...).” Ibidem

³⁸³ A. Stuber, *Jól szól*, „Criticaí Lapok” 2002 nr 1-2, s. 13 Motyw niemożności zbawienia powraca w odwróconej formie: tym razem to sami bohaterowie chcieliby zostać zbawicielami, potencjalni „zbawieni” odrzucają jednak ich ofertę. „Obydwaj mężczyźni chcą zagrać zbawców świata: jeden wierzy w to, że nadejdzie jeszcze czas, w którym będzie mógł wykorzystać swoje notatki, drugiemu wydaje się, że może odwdzięczyć się za przysługę oddaną czterdzieści lat wcześniej.” Zob. K. Róna, *Világmegváltók, ha találkoznak*, „Új Magyar Nemzet” 09.X.1999 „Przyziemni bohaterowie *Kwartetu* ze smutkiem konstatują niemożliwość zbawienia człowieka przez innego człowieka.” Zob. J. K. Magyar, *Megváltási kísérletek*, „Népszava” 04.X.1999

Świat żony Starego ogranicza się do gotowania i robienia na drutach nikomu niepotrzebnych swetrów. Patrzy ona na życie z perspektywy zlewu i kuchenki, paprykarzu z kurczęcia i klusek z makiem.³⁸⁴ Posługuje się prymitywnym językiem, nie do końca jest w stanie pojąć, kim właściwie jest Gość, którego bierze bądź za agenta ubezpieczeniowego, bądź też za przedsiębiorcę pogrzebowego, wyczuwa jednak nieomylnie pieniądze. W jej życiu brak większych wzruszeń, rzekła się w zasadzie wpływu na własny los wybierając postawę absolutnej bierności, jakby zastygła w otaczającej ją rzeczywistości nie odczuwając żadnych emocji. Czy też może to właśnie skupienie się wyłącznie na najprostszych czynnościach stanowi dla niej sposób samoobrony, pomagając zaadoptować się jakoś w świecie, którego nie potrafi zrozumieć:

Podgrzewanie klusek z makiem, pakowanie paprykarzu z kurczęcia, dzierganie swetrów jest sposobem w jaki broni swego ograniczonego terytorium przed szaleństwem własnego męża i całego świata zewnętrznego.³⁸⁵

Charakterystyczne, że większe emocje wywołuje u niej konieczność ciągłego podgrzewania klusek z makiem (których nikt zresztą nie chce jeść), niż bezwzględna szczerłość z jaką zwraca się pod koniec do własnej córki:

ŻONA: (...) Jak nie jesz, mogę zapakować – ale teraz ty też już idź, bo Ojciec jest zdenerwowany, nienawidzi jak tu jesteś. (...) Ciebie zawsze nienawidził, no, ale co mamy zrobić? Czemu nie urodziłaś się chłopcem? Tak, że zabieraj paprykarz z kurczęcia i kluski też są – makaronu z makiem nie chcesz?³⁸⁶

Kobieta to nieszczęśliwa, zmęczona szarą codziennością rozwódka, matka nastolatki, pełna pretensji do świata w jakim przyszło jej żyć i częściowo przynajmniej obwiniająca o własne nieszczęścia rodziców. Jej nieudane małżeństwo, kiepsko płatna praca i ogólny brak perspektyw na lepszą przyszłość stanowią pochodne ich przegranego życia:

Jest aktywną, choć nigdy nie efektywną, obdarzoną sukcesem uczestniczką pogoni dzisiejszego świata. Jej skargi dotyczą przyzwoitych acz nieżyciowych rodziców, którzy mieli swój udział we władzy proletariatu, nie uzyskali jednak z tego tytułu żadnych korzyści.³⁸⁷

Jedynym co budzi w niej większe emocje czy wręcz namiętność, jest wizja zdobycia pieniędzy, za które zdolna byłaby wręcz rzucić Gościowi w ramiona własną córkę. Tkwi jakby w dwóch światach – zaadoptowała się wystarczająco do życia w nowym ustroju, należy jednak do jego przegranych, tak jakby i jej wszystko, co miało się przydarzyć, wydarzyło się jeszcze „za starych czasów” i teraz nic już jej więcej nie czeka oprócz kolejnych rozczarowań. Jest dobitnym przykładem na to, jak powtarzający się schemat porażki pochłania kolejne pokolenia. Słowami László Zappe Kobieta to

zniszczona rozwódka po załamaniu nerwowym, która purytanizm ojca obwinia o własną życiową porażkę, w myślach bezustannie inwestuje (...), nie ma jednak ani grosza. W duszy żyje snem naszego dzisiejszego świata. Ożywia się na zapach pieniędzy, rozpromienia się, by potem na powrót zapaść się w codzienną szarzyznę i nadziei szukać od nowa w możliwości wygrania milionów poprzez zbieranie promocyjnych nakrętek.³⁸⁸

³⁸⁴ T. Koltai, *op.cit.*

³⁸⁵ L. Zappe, *Kvartett*, „Népszabadság” 17.XII.1997

³⁸⁶ Gy. Spiró, *Kvartet*, [In:] *Współczesny dramat węgierski. Antologia*, tłum. J. Jarmołowicz, s. 313

³⁸⁷ A. Stuber, *op. cit.*, s. 13

³⁸⁸ L. Zappe, *op.cit.*

Wszystkie postaci zapatrzone są w przeszłość, w zamierzczłą już historię, którą żyją i od której nie są się w stanie oderwać. Stary całkowicie idealizuje „dawne czasy”, nie potrafi pogodzić się ze zmianą ustroju do tego stopnia, że jedyną prawdę i ukojenie znajduje w starych gazetach. Córkę nie interesuje ideologia, jedynie korzyść własna, której nie odniosła ani w starym systemie, ani po jego zmianie, winą za to obarcza jednak przede wszystkim rodziców i ich brak zaradności. Nie będąc w stanie uwolnić się od wiecznych pretensji do przeszłości nie potrafi odnaleźć się w dzisiejszym świecie. Dla posługującej się najprostszymi kategoriami postrzegania życia Żony przeszłość to czas, w którym mieli kuchnię ze spiżarką zamiast małej klatki w bloku. Także Gość postrzega okres przed przymusową emigracją niemal jako sielankę, a kraj ojczysty jako miejsce, gdzie pielęgnowane są tradycyjne ludzkie wartości, marzy mu się więc nierealny powrót do przeszłości, kiedy ludzie mieli czas ze sobą rozmawiać. Okrutnym paradoksem staje się jednak fakt, że akurat rozmawiać nikt z nim tutaj nie ma ochoty. Dramat polega tu na całkowitym braku możliwości porozumienia, jakiegokolwiek prawdziwej, ludzkiej komunikacji. Bohaterów dzieli wszystko, a najbardziej to, co wydawałoby się wspólne: język.

To właśnie język jakim się posługują staje się głównym rysem charakterystycznym postaci. Mająca partyjny rodowód nowomowa Starego przeplata się z pełnymi anglojęzycznymi naleciałościami Gościa, prymitywne, urwane zdania Żony ze słowotokiem Córkę.³⁸⁹ Dodatkowo każde z bohaterów skupione jest na swojej narracji tak bardzo, że w zasadzie automatycznie dopasowuje wypowiedzi pozostałych do własnej wizji świata, niezależnie od tego, co faktycznie zostało powiedziane. Tym samym przybysz z Ameryki pozostanie dla Starego groźnym agentem chcącym mu wydrzeć bezcenny zeszyt, Córkę będzie głośno rozważała jak, w możliwie najefektywniejszy sposób pomnożyć wyciągnięte od niego pieniądze, Żona – proponować wszystkim kluski z makiem, a Gość – mimo jawnej niechęci z jaką się spotkał – planować wspólne szczęście pod jednym dachem.

Komiczny charakter to podmiot ożywiony absolutnym przywiązaniem do jednego obiektu, pojedynczego elementu, który wypełnia cały jego horyzont pragnienia, staje się ważniejszy nawet od samego podmiotu.³⁹⁰

Język jest tu równocześnie przedmiotem i narzędziem komizmu. Wyłaniający się z tej, snutej w czterech różnych stylach, historii obraz świata sprawia wrażenie zupełnego braku spójności, a równocześnie logicznie łączy się w jedną całość.³⁹¹ Spiró profesjonalnie wykorzystuje wszystkie

³⁸⁹ „Sztuka Spiró jest napisana gwałtownie, surowo, nieliteracko, uformowana w klasycznie zamkniętej przestrzeni i czasie. Autor nie daje swym postaciom nawet imion, ufa w siłę bohaterów, którym charakter nadaje język.” Zob. T. Koltai, *op. cit.* „Cztery postaci – cztery główne role. Spiró nie robi wyjątków: każdego z bohaterów obdarzył własnym losem, temperamentem, stylem, a przede wszystkim własnym, społecznie umotywowanym i wiarygodnym językiem.” Zob. A. Földes, *op. cit.*

³⁹⁰ „W tym sensie właśnie anonimowość oznacza jednostkowość bardziej radykalną niż jednostkowość psychologicznego indywiduum posiadającego wiele cech współgrających ze sobą w organicznej i dojrzałej całości. Można powiedzieć, że komiczny charakter to nic innego jak psychoanalityczny podmiot wystawiony na scenie, czyli pozbawiony swych realnych cierpień i traum.” Zob. Mościcki, *Kultura masowa – od przemysłu do komedii*, [In:] *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 161

³⁹¹ O komizmie wynikającym z naruszonej spójności tekstu zob. J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, [In:] *Powinowactwa literatury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 338

możliwości nieporozumienia, postaci nie twierdzą tego samego, nawet gdy mówią dokładnie to samo i nie są w stanie dojść do wspólnych wniosków nawet wtedy, gdy ich opinia jest identyczna.³⁹² A najstraszniejsze jest właśnie to, że ich poglądy są bardzo do siebie zbliżone, choć złożyły się na nie skrajnie odmienne doświadczenia życiowe.

Każda z czterech postaci sztuki Spiró ma swoje prawdy i niesprawiedliwości. Wszystkich ich czworo można zrozumieć. Jedyne oni sami nigdy nie zrozumieją siebie nawzajem.³⁹³

Mówią więc każde obok siebie, przerzucając się kwestiami, które nie tworzą w żadnym momencie prawdziwej rozmowy. Brak możliwości porozumienia rodzi komizm sytuacyjny, jest jednak również elementem tragicznym. Bohaterowie *Kwartetu* nie zostali wykluczeni z języka na takiej zasadzie jak postaci *Kurzego Iba*, ale i oni egzystują w czterech różnych światach i, choć są ofiarami tej samej rzeczywistości, tkwią w niej niczym cztery samotne, „bezokienne monady”.

Jest oczywiste, że tych czworo nie może się nawzajem zrozumieć, opętani są każde własnego rodzaju manią, na cztery różne sposoby wykończyło ich szaleństwo tego świata, mówią w czterech różnych językach, mimo że wszyscy posługują się węgierskim (...). Im bardziej groteskowa, tragikomiczna staje się sytuacja, tym bardziej czujemy, że to nie oni są głupi, choć opowiadają głupoty, ale świat, który wytepił w sobie „możliwość życia”, robiąc z nich wypaczonych, oszukujących samych siebie, wykonujących jedynie czynności zastępcze maniaków.³⁹⁴

Niewolnicze przywiązanie Starego do przeszłości jest równie absurdalne jak iluzje Gościa o stworzeniu nowej rodziny. Obydwaj są śmieszni i dziecinni w oczekiwaniu, że wszyscy dopasują się do ich, całkowicie oderwanej od rzeczywistości, wizji świata, jaki chcieliby sobie zbudować. Ich postawa nie wynika jednak ani z głupoty, ani z braku życiowego doświadczenia, lecz z jego nieadekwatności: doświadczenie jakim dysponują nie przystaje do okoliczności, z jakimi przyszło im się zmierzyć. W dramacie dotyczy ono konkretnej rzeczywistości Węgier po zmianie ustroju politycznego, jednak odczucie nieprzystawalności naszego doświadczenia do coraz szybciej zmieniających się warunków życia zdaje się być uniwersalnym i nie do uniknięcia na przestrzeni całego XX i XXI wieku – okresu wielkich historycznych i technicznych przemian. O związanym z przyspieszeniem życia starzeniu się doświadczenia pisze Odo Marquardt:

Ponieważ dzisiaj to, co dobrze znane, coraz szybciej staje się przestarzałe, a przyszły świat coraz mniej przypomina znany nam z doświadczenia dotychczasowy świat, to dla nas – ludzi nowoczesnych – świat staje się obcy, a my stajemy się oderwani od świata. Nowocześnie dorośli dziecinnieją.³⁹⁵

³⁹² L. Zappe, *op.cit.* „Historia zbudowana jest na prostym komizmie sytuacyjnym: bohaterowie nie rozumieją siebie nawzajem. Dlatego, że przepelnia ich strach, lub też dlatego, że są ograniczeni, bądź chciwi. Bądź też dlatego, że zламаło ich czterdzieści ostatnich lat, lub nie potrafią „przeskoczyć” przeszkód stworzonych przez nowy ustrój, bądź też dlatego, że z życia ich zniknęły wszelkie wartości, bądź też dlatego, że nigdy takowych nie posiadali. Próbuja przez pewien czas zrozumieć innego, potem każdy zostaje tam, gdzie był. Prosta, mała porażka.” J. Csáki, *A hát monológja*, „Szinház” 1998 nr 3, s. 39

³⁹³ A. Stuber, *op. cit.*, s. 13 „Cztery całkowicie różniące się indywidualności, czterech ukazujących absolutnie odmienne losy, odrzucających się nawzajem ludzi, którym przeszłość zламаła kręgosłupy tak, że nawet ich córka niezdolna jest wydostać się z ustalonych torów. Niepewność. Skoncentrowana. Nikt nie stworzy niczego dobrego. Pomiędzy nimi wyrosła żelazna kurtyna, której nie są w stanie w żaden sposób pokonać. Powodujące nimi pobudki zniknęły (a może nie?) jednak ruchy powodowane bezsilnością utrzymują się na pozostałe im z życia lata.” K. Dániel, *Intim színház*, „Szabadság” 12.VII.2000, s. 3

³⁹⁴ T. Koltai, *op.cit.*

³⁹⁵ O. Marquardt, *Wiek oderwania od świata?* [In:] *Apologia przypadkowości*, Oficyna naukowa, Warszawa – 1994, s. 84-85

I dalej:

Świat bowiem, w którym w przyszłości będzie coraz mniej z tego, co było, w którym więc – wskutek przyspieszenia – coraz mniej przeszłości okaże się przyszłością, ów świat znamionuje utrata ciągłości: i właśnie ta utrata ciągłości intronizuje iluzję, przez którą ludzie dziecinnieją. Już nie doroślejemy.³⁹⁶

Nawiązując do filozofii Bergsona Marquardt pisze, że śmiejemy się kiedy coś rzeczywistego, żywego zmienia się w coś mechanicznego.³⁹⁷ U Spiró bohaterowie uciekają od prawdziwego życia w, nie wymagający specjalnego wysiłku ani refleksji, automatyzm czynności zastępczych. Żona w ilościach hurtowych produkuje nikomu niepotrzebne swetry, Kobieta zbiera promocyjne nakrętki, Stary przepisuje gazety, a dla pewności powieli jeszcze swoje zapiski na ksero, a znużony ciemną stroną kapitalizmu Gość szczegółowo planuje sielankową przyszłość w towarzystwie zupełnie obcych sobie ludzi.

Życie tych ludzi mogłoby się zmienić, jednak na końcu nie zmienia się nic. Pozostają wytarte zdania, biedne stroje, zimne kluski z makiem, paranoja i samotność.³⁹⁸

8.2. *Opera mydlana*

W drzwiach mieszkania pojawia się obcy mężczyzna a wraz z nim możliwość uzyskania pieniędzy – sytuacja wyjściowa napisanej w 1998 r. *Opery mydlanej (Szappanopera)*³⁹⁹ zdaje się być identyczna jak w *Kwartecie*, okoliczności są jednak dużo bardziej kontrowersyjne: pieniądze te mają być zadośćuczynieniem za lata przymusowej pracy w okresie II wojny światowej. Mężczyzna jest przedstawicielem firmy dochodzącej odszkodowań dla krewnych prześladowanych Żydów. Gdy oburzona Kobieta zaprzecza, że przysługuje jej jakiegokolwiek odszkodowanie, okazuje się, że nadal istnieją listy osób pochodzenia żydowskiego, co więcej, są one systematycznie aktualizowane. Zszokowana faktem istnienia takiego wykazu, żąda od mężczyzny odpowiedzi na pytanie, na jakiej podstawie klasyfikuje się obecnie ludzi jako Żydów, skoro ani ona ani jej rodzice nie byli wierzący, oraz kto ma prawo do prowadzenia tego typu ewidencji. Stanowczo odmawia występowania z jakimikolwiek roszczeniami (jej ojciec, który wojnę przetrwał w obozie, także odmówił swego czasu przyjęcia odszkodowania) – tego rodzaju krzywd nie da się przeliczyć na pieniądze. Mężczyzna próbuje przekonać ją „zdroworozsądkowymi” argumentami – niezależnie od krzywd moralnych i niemożliwości ich wyrównania lepiej jest dostać cokolwiek, niż nie dostać nic.

³⁹⁶ Ibidem, s. 89

³⁹⁷ Ibidem, s. 151 „Najistotniejsze i zarazem najtrwalsze w koncepcji Bergsona jest wyjaśnianie śmiechu jako tryumfu życia nad wszelkim zmechanizowaniem.” J. Ziomek, *op. cit.*, s. 323

³⁹⁸ P. Demény, *Hála és mákos tészta*, „Erdélyi Magyar közéleti napilap” 17.V.2000

³⁹⁹ Przekład polski: A. Kiss, S. Zgliczyński [w:] „Dialog” 2000 nr 7 (s. 52-82), przedstawienia polskie: Teatr Telewizji, 2000, reż. Ryszard Bugajski, Łódź, Teatr Nowy, 24 kwietnia 2003, reż. Jan Bratkowski

To nagle zderzenie dwóch skrajnie różnych postaw moralnych stanowi punkt wyjścia dla dramatu, który można określić jako dyskurs polemiczny. Akcja rozgrywa się symbolicznie w progu mieszkania⁴⁰⁰ – na przecięciu dwóch światów reprezentowanych przez parę bohaterów: „przestarzałego” świata etycznych wartości jednej i „współczesnego” materialistycznego pragmatyzmu drugiej strony.

Ten wielki dramat Spiró przedstawia z przykładową logiką, w przedpokojach zderzają się ze sobą takie maksymy życiowe, bez których żyć niepodobna, tak więc każda ze stron ma rację, podczas gdy równocześnie reprezentowane przez nich postawy wzajemnie się wykluczają. Świat nie mógłby funkcjonować bez rynkowego pragmatyzmu Mężczyzny, jednak bez stawianych przez Kobiety wymogów moralnych nie może istnieć człowieczeństwo. Postaci rzucają sobie nawzajem w twarz znakomite repliki, twardo dowodzą swoich racji. Autor przy pomocy ludzkiej, miłosnej historii czyni scenicznym dramatem postaw moralnych.⁴⁰¹

Poglądy bohaterów są na tyle odmienne, że z góry w zasadzie wiadomo, że żadne z nich nie przekona drugiego, a wspólną porażką będzie ostateczne zatrzasknięcie dzielących ich drzwi. Dramat polega tu nie na odmowie przyjęcia odszkodowania, ale na niemożności wydostania się z pułapki tragicznej historii, która determinuje całe życie Kobiety, choć doświadczenie Holocaustu nie było jej bezpośrednim udziałem, a o własnym pochodzeniu dowiedziała się dopiero w czasie studiów. Spędzona wspólnie godzina wystarczy, by między bohaterami zaczęło rodzić się jakieś uczucie, lecz to za mało, by wyrwać Kobiety z pułapki własnego mieszkania, w którym barykaduje się niczym w twierdzy broniącej ją przed światem zewnętrznym, przed całą teraźniejszością, z którą musiałaby się zmierzyć, gdyby przestała wpatrywać się w przeszłość. Niemożność porozumienia postaci wynika tu zarówno z nieprzystawalności ich osobistego doświadczenia jak i wyborów etycznych jakich na jego podstawie dokonują.

Punktem wyjścia dyskusji [Kobiety i Mężczyzny] jest moralna pułapka jaką stanowi wypłata odszkodowań. W jej trakcie demonstrują oboje także i to, że są więźniami zarówno własnego systemu wartości jak i zwyczajów. (...) Figury nie mają imion, sztuka bliska jest przypowieści, jednak jej bohaterowie są postaciami z krwi i kości. Badając to, co kryje się *poza tekstem* wycieniowanych, mądrze przeciwstawianych sobie argumentów stwierdzamy, że naprzemienne wzajemne przyciąganie się i odpychanie zachodzące pomiędzy Kobiety i Mężczyzną jest wiarygodne na ludzki sposób; staje się zrozumiałe dzięki temu właśnie, że Kobieta nie wyrzuca Mężczyzny za drzwi w ciągu pierwszych pięciu minut.⁴⁰²

⁴⁰⁰ Znów, tak jak w Kwartecie, mamy do czynienia z maleńkim, ciasnym pomieszczeniem, akcent przesunięty jednak zostaje na drzwi, zamki, rygle, zamkniętą szczelnie pułapkę: „Pole gry powstaje w miejscu przecięcia przekątnych sali tworzących kąt prosty. Znajdują się tam wzmocnione poprzecznymi belkami drzwi wejściowe z ramą i zamkami. Na wysokości oczu wizer.” Gy. Spiró, *Szappanopera* [In:] *Honderű*, s. 231

⁴⁰¹ L. Zappe, *Szappanná leszünk*, „Népszabadság”

⁴⁰² E. Csontos, „A társas lény” a *Kárpát-kelepcében*, „És” 23.05.2003 W *Operze mydlanej* język zawodzi jako narzędzie komunikacji, a brak możliwości porozumienia rodzi absurd. „Dialogi opierają się głównie na truizmach, język dramatu jest równocześnie życiowy i absurdalny, jakbyśmy słyszeli coś podobnego dzień w dzień, później jednak okazuje się, że to jednak nie jest to samo, słowa te można rozumieć także inaczej.” Zob. A. Hilbert, *Szappanhobos világok*, „Jelenkor” 2001 nr 6, s. 661-662 Anna Földes zauważa, że dialogi tworzą jak gdyby pętlę, powracając na koniec do wyjściowej, ukazanej w ekspozycji sytuacji. Zob. A. Földes, *Anti-Szappanopera*, „Critica! Lapok” 2001 nr 2, s. 12

Odbываяcą się w progu mieszkania dyskusję kilkakrotnie przerywają dzieci Kobiety oraz jej wścibski sąsiad, a sztukę symbolicznie zakończy pojawienie się matki, uosabiającej przeszłość o której nie sposób zapomnieć.⁴⁰³

W tym w zasadzie dwuosobowym dramacie polemicznym każda z czterech postaci pobocznych (Sąsiad, Córka, Syn oraz Matka) stanowi swego rodzaju przeszkodę w zbliżeniu pary głównych bohaterów. Ostatecznie spośród tej czwórki to egzekwująca swą wolę z demoniczną wprost siłą Matka jest tą, która, (...) broniąc swego zakłóconego spokoju, żąda zwrócenia swojej wyłącznej własności, utrzymującej ją niewolnicy – własnej córki.⁴⁰⁴

Autor w centrum stawia dylemat moralny, diagnozuje całe społeczeństwo, dlatego postaci ukazane są jako typy reprezentatywne, a bardziej indywidualnymi cechami została obdarzona jedynie para głównych bohaterów.⁴⁰⁵

Kobieta to idealistka reprezentująca świat wartości etycznych w które wierzy, mimo że nic jej się w życiu nie udało – rozwiodła się, nie może porozumieć się z dziećmi, opiekuje się sama tracącą powoli kontakt ze światem Matką. Pracuje jako rentgenolog, dorabia popularyzacją produktów medycznych, która to nazwa kryje za sobą prostą akwizycję (tak naprawdę więc wykonuje podobną pracę jak Mężczyzna). Zgodnie ze schematem charakterystycznym dla dramatów współczesnych Spiró wszystkie istotne dla bohaterki wydarzenia miały miejsce w przeszłości, której historyczne demony nie pozwolą o sobie zapomnieć. Mimo że sama nie ma za sobą drastycznych przeżyć wojennych, tkwi w niej lęk.⁴⁰⁶ Nieoczekiwana wizyta przedstawiciela korporacji zarabiającej na odszkodowaniach stawia ją wobec zagrożeń i możliwości, których od dawna już nie miała na względzie, przy czym sprawą najwyższej wagi jest tu fakt, że bez własnej wiedzy i zgody uznawana jest za Żydówkę.⁴⁰⁷

[...] właśnie postać Kobiety jest najbardziej złożona (...), bezustannie neguje ona nawet sens swojego własnego postępowania. Bunt jest bezsensowny, lub też jest już na niego za późno, w tym świecie nie można nadać mu formy, bo przecież jest on wkalkulowany w system. Warto jedynie pozostać na zewnątrz, tylko w jaki sposób człowiek może się wycofać ze swego własnego życia?⁴⁰⁸

Mężczyzna jest jedną z tych charakterystycznych u Spiró postaci, w których pod powierzchnią odzianego w garnitur, skupionego wyłącznie na sobie karierowicza, kryje się jakaś bardziej ludzka wrażliwość, zdolność do nawiązania prawdziwego dialogu, potrzeba emocjonalnego zaangażowania się w coś wartościowego. Mimo pozornego cynizmu jest pod wrażeniem Kobiety i jej argumentów,

⁴⁰³ W ośmiu scenach występuje sześć postaci (oraz „bezosobowy” Głos, domagający się na końcu, żeby wreszcie była cisza). Ich rola polega na uzupełnianiu kwestii (dzięki nim dowiadujemy się więcej o przeszłości kobiety) oraz tworzeniu przeszkód w zbliżeniu pary głównych bohaterów.

⁴⁰⁴ A. Földes, *op.cit.*, s.12

⁴⁰⁵ Fakt ten traktowano także jako zarzut: „Postaci nie są osobami w sensie psychologicznym, możemy je takimi uczynić przy pomocy oferowanych [przez autora] mininarracji. Ich tekst pełen jest frazesów, co sprawia, że postaci te są puste.” Zob. A. Hilbert, *op.cit.*, s. 664 Rację ma jednak według mnie raczej Tamás Koltai, który pisze, że Spiró interesuje przede wszystkim ogólna społeczna diagnoza, dlatego nie bawi się w dogłębną analizę psychologiczną bohaterów, zastępując indywidualności pewnymi typami postaw i zachowań. „Spiró (...) pozwala, by jego bohaterowie urzeczywistnili komunały swego banalnego spotkania, nie interesuje go jednak jednostka, psychofizyczna indywidualność (...) ale typ. Społeczeństwo jest przedmiotem badawczym. Niczym laboratoryjna mysz, którą zaszczepiono jakimś wirusem i poddano obserwacji.” Zob. T. Koltai, *Zsidónak lenni üzlet, „És”* 16.VI.2000

⁴⁰⁶ Jej pierwsze, skierowane do Mężczyzny pytanie to: „Dlaczego pan sądzi, że jestem Żydówką?!”

⁴⁰⁷ A. Földes, *op.cit.*, s. 12

⁴⁰⁸ A. Hilbert, *op.cit.*, s. 663

stara się pomóc w scenach z Sąsiadem, uspokaja Matkę, uczciwie tłumaczy Dziewczynie na czym polega cały ten biznes. Z córką Kobiety łączy go sposób podejścia do pieniędzy i możliwości ich zdobywania: im łatwiej przychodzą, tym lepiej – żadne z nich nie ma oporów moralnych przed bogaceniem się na wątpliwych etycznie interesach.

MEŹCZYŻNA: Ten nóż może pani spokojnie odłożyć, nie przyszedłem kraść, wręcz przeciwnie. Dostanie pani pieniądze. I nic nie trzeba będzie w zamian robić... To właśnie chciałem wytłumaczyć...⁴⁰⁹

Pojawiająca się dopiero pod koniec ostatniej sceny Matka, mimo że wypowiada kilka zaledwie kwestii, jest jedną z najsilniejszych postaci: ta zdemenciała staruszka reprezentuje przeszłość, historię, od której niepodobna się wyzwolić. Wojnę przetrwała w ukryciu, boi się obcych, to ze względu na nią na drzwiach mnóstwo jest zamków i rygli. Nie pamięta, że jej mąż umarł już jakiś czas temu, żyje w minionym czasie, co w jakimś sensie wymusza to samo na nie chcącej pozbawiać ją tej iluzji córce. „Pozornie istnieją dwa wyjścia, jednak jednego bronią zaryglowane drzwi, drugiego – osoba Matki.”⁴¹⁰

O ile postać Matki uosabia nie dającą się wymazać przeszłość, dzieci Kobiety reprezentują młode pokolenie, którego postawa nie pozwala pokładać wielkich nadziei w przyszłości. Córka przyszła prosić matkę o żyrowanie pożyczki na remont mieszkania po babci, której nie ma nigdy czasu odwiedzić. Dziewczyna utrzymuje się z gry na giełdzie, nie chce studiować, na czym bardzo zależy jej matce, chciałaby jedynie łatwo zarobić. Ma już całkowicie inny system wartości niż Kobieta, gdyby decyzja należała do niej, bez wahania przyjąłaby odszkodowanie. Można powiedzieć, że zaadoptowała się idealnie do własnych czasów, historia interesuje ją jedynie jako źródło potencjalnej korzyści.⁴¹¹

Porozumienie z Chłopakiem, młodszym bratem Dziewczyny, jest praktycznie niemożliwe. Na uszach ma wiecznie słuchawki, idzie na imprezę, wraca z imprezy, nie zależy mu na znalezieniu pracy, ani chyba na niczym innym.⁴¹² Jest to postać obierająca sobie bierność jako strategię przetrwania, co w pewien sposób zbliża go do Żony z *Kwartetu*.⁴¹³

Reprezentantem świata zewnętrznego i dokuczliwej teraźniejszości jest prymitywny, wścibski Sąsiad, nachalnie domagający się uiszczenia opłat za kablówkę. Wierzy on w spisek wedle którego Kobieta i Matka są informowane o „wszystkim” przez jakichś „onych” przy pomocy telewizji. Oni – inni – lepsi – wiedzą – mają, a my porządni Węgrzy... Prawdopodobnie nie wie o żydowskim pochodzeniu Matki i Kobiety (gdyby wiedział, pewnie próbowałby tę wiedzę jakoś wykorzystać), ich

⁴⁰⁹ Gy. Spiró, *Opera mydlana*, [In:] *Honderű*, s. 234

⁴¹⁰ A. Hilbert, *op.cit.*, s. 663

⁴¹¹ „Pusta, chciwa figura Dziewczyny przypomina Córkę z *Kwartetu*. Pozbawiona celu, niesamodzielną, jednak pewna siebie postać nie nastraja do optymistycznych zapatrywań na przyszłość.” *Ibidem*

⁴¹² Identyczną praktycznie postacią jest Syn z *Programu wieczornego*.

⁴¹³ „Przeciwieństwem nie ruszającej się [z mieszkania] babki jest wążający się nie wiadomo gdzie Chłopak, który nie tylko nie jest zbyt związany z matką (...), ale wręcz próbuje się od niej odseparować, odłączyć. Odejść jak najdalej od ciężaru, jaki spadłby na niego, jako na potomka, oddalić się od grzechu „przodków”, ich błędów, cierpienia i bólu – wszystkiego tego, co wedle scenariusza greckiej tragedii obciążałoby go jako potomka. Wnuk nie chce brać udziału nawet w pozornej rozmowie, woli raczej zagłuszyć wszystko muzyką, odgranicza się od jakiegokolwiek formy kontaktu. [Postać ta] mogłaby być wariacją na motywach Żyda – wiecznego tułacza.” *Zob. A. Hilbert, op.cit.*, s. 665

„inność” polega więc po prostu na całkowitym odizolowaniu się od reszty bloku.⁴¹⁴ Ta epizodyczna rola komediowego natręta, pod pozorną śmiesznością absurdalnych wymysłów, wskazuje odmienność jako osądzoną z góry winę, prowadzącą bezpośrednio do wykluczenia, napiętnowania. Kto nie integruje się z nami jest podejrzany – hasło to wprowadza Spiró w lekkiej formie, jednak biorąc pod uwagę tematykę dramatu można zadać pytanie, czy sposób myślenia przeciętnego obywatela nie jest nadal taki sam jak kilkadziesiąt lat temu i czy ta śmieszność nie kryje w sobie załączka kolejnej tragedii.⁴¹⁵

Przynależność głównej bohaterki do społeczeństwa większości została już przecież w przeszłości zanegowana (żydowskie pochodzenie wypomniała jej bezpieka gdy wraz z kolegami domagała się możliwości studiowania na większej liczbie kierunków), może więc spodziewać się, że w którymś momencie ponownie zostanie z niego wykluczona. Tajemnicze spisy ludności to znów powracający motyw pisania historii i względności historycznego zapisu: ten sam wykaz, który parędziesiąt lat wcześniej skazywał na śmierć, teraz może przynieść wymierną korzyść majątkową. W tym świetle obawy Kobiety zdają się być w pełnej mierze uzasadnione – bo czy ktokolwiek jest w stanie zagwarantować, że za moment wciąż jedna i ta sama lista nie będzie znów oznaczała śmiertelnego zagrożenia? Charakterystyczne, że pojawiająca się znikąd para natrętów – Sąsiad i Córka (a także zjawiający się jako pierwszy Mężczyzna) – chcą za wszelką cenę wymusić na Kobięcie jej podpis na jakichś dokumentach. Podpisać się, dać świadectwo, zobowiązać się, historycznie utwalić. Na przeciwległym biegunie wycofana w siebie bierność Chłopaka i szczelnie zaryglowana we własnym świecie Matka. Nie być, nie ujawniać, nie zwracać na siebie uwagi, zniknąć. Obydwie strategie w równym stopniu skazane są na porażkę.

Opera mydlana jest dramatem tożsamości i przynależności.⁴¹⁶ Kobieta, mimo możliwości zapewnienia sobie podstawowych potrzeb jest „uczestniczką” systemu jedynie pozornie, na niejasnych prawach. O jej wykluczeniu zadecydowała historia, której najtragiczniejsze wydarzenia, mimo że rozegrały się w życiu poprzedniego pokolenia, obciążają ją nadal, jakby były jej własnym udziałem.

⁴¹⁴ To maniackie poszukiwanie spisku przypomina osobę Starego z *Kwartetu*, nie jest jednak podparte żadną głębszą ideologią poza ogólnym przeświadczeniem, że za wszystko winę ponoszą „inni”.

⁴¹⁵ Dominic Lacpra przywołuje, wielokrotnie pojawiające się w całej literaturze i filmie poświęconym Shoah, twierdzenie o niemożliwości przedstawienia Holocaustu. Wedle niego nie chodzi o to, że Holocaust jest zbyt traumatyczny, ale o to, że wciąż jesteśmy uwikłani w procesy, które go spowodowały. Zob. D. Lacpra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, historia krytyczna*. Tłum. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków – 2009, s. 157. Procesy takie, pewien specyficzny rodzaj myślenia w najbardziej widoczny sposób utrwalone zostają w języku. W węgierskim istnieje, pozostający także dziś w użyciu, czasownik *lezsídzni* – który można by przetłumaczyć dosłownie jako „poniżenie kogoś poprzez nazwanie go Żydem”, „zwymslanie, wyzwanie kogoś od Żydów” – może ta druga próba przekładu jest bardziej trafna, bo ustawia od razu słowo Żyd nie jako neutralną nazwę określającą czyjeś pochodzenie, lecz jako obelgę.

⁴¹⁶ Ricoeur wymienia trzy przyczyny „kruchości tożsamości”: jej zależność względem czasu („odwołanie do pamięci jako czasowego składnika tożsamości w połączeniu z oceną teraźniejszości i projektowaniem przyszłości”), konfrontacja z innym, odczuwanym jako zagrożenie („to że inny, dlatego właśnie że inny, jest postrzegany jako niebezpieczeństwo dla własnej tożsamości, zarówno naszej jak i mojej”) oraz dziedzictwo założycielskiej przemocy („nie istnieje wspólnota która nie zrodziłaby się ze źródłowej wojennej relacji”). Zob. P. Ricoeur, *Pamięć – historia – zapomnienie*, Universitas, Kraków – 2006, s. 108-109

W książce *Historia w okresie przejściowym* Dominick Lacapra rozróżnia wydarzenie traumatyczne od traumatycznego doświadczenia:

Wydarzenie historycznej traumy jest punktowe i pozwala się datować. Należy do przeszłości. Doświadczenie nie jest punktowe i ma nieuchwytny wymiar, jak długo odnosi się do przeszłości, która nie przeminęła – przeszłości, która naczalnie nawiedza teraźniejszość i może blokować lub udaremniać przyszłe możliwości.⁴¹⁷

Tym, co nie pozwala zostawić za sobą traumatycznych wydarzeń, jest też niewątpliwie brak rozliczeń moralnych z przeszłością – a takich społeczeństwo węgierskie nigdy na większą skalę nie dokonało. Pisząc dramat osadzony w realiach współczesnych, odnoszący się jednak bezpośrednio do zagłady węgierskich Żydów, autor podejmuje temat przez większość współobywateli konsekwentnie przemilczany. Historia ta, łącząc się z tragedią milionów ofiar Holocaustu w całej Europie, stanowi w dziejach II wojny światowej odrębny rozdział – być może jeden z najtragiczniejszych. Okres ten uznac też można niewątpliwie za najczarniejsze karty w całej współczesnej historii kraju.

Jako sojusznik hitlerowskich Niemiec Węgry, począwszy od roku 1938 na własną rękę zaczęły wprowadzać kolejne ustawy antyżydowskie.⁴¹⁸ Uzasadnieniem były „argumenty historyczne i statystyczne” głoszące, że w stosunkowo nowym ustroju jakim jest kapitalizm, Węgrzy nie mają szans by dorównać Żydom, dysponującym od pokoleń wiedzą i kapitałem, co pozwoliło im na zdobycie odpowiedniego wykształcenia i zmonopolizowanie wolnych zawodów.⁴¹⁹ Możliwe, że tymi „umiarkowanymi ograniczeniami” chciano uspokoić Niemców i ochronić Żydów przed dalszymi prześladowaniami, jednak sankcjonując dyskryminację w parlamencie⁴²⁰ uruchomiono lawinę, której nie dało się już powstrzymać – kolejną, zaostrożając regulacje pierwszej, ustawę uchwalono w niespełna rok później.⁴²¹ Nowe prawo wprowadzano w życie przy pełnym poparciu hierarchów

⁴¹⁷ „Tak zwana pamięć traumatyczna przenosi ze sobą do teraźniejszości i przyszłości doświadczenie, w ramach którego wydarzenia są ponownie kompulsywnie doświadczane tak, jakby między przeszłością a teraźniejszością nie istniała żadna odległość ani różnica. W pamięci traumatycznej przeszłość nie jest po prostu zamkniętą i skończoną historią. Wciąż żyje w doświadczeniu i nawiedza czy mamy jednostkę lub zbiorowość (...).” Zob. D. Lacapra, *op. cit.*, s. 76

⁴¹⁸ „Wśród uczestniczących w konflikcie państw Węgry były swego rodzaju skansenem: obradował parlament, uchwalano ustawy, legalnie działające do drugiej połowy 1944 r. partie opozycyjne otwarcie krytykowały poczynania rządu.” Zob. J. Kochanowski, *Węgry*, Wydawnictwo Trio, Warszawa – 1997, s. 99

⁴¹⁹ Pierwsza ustawa żydowska weszła w życie 29 maja 1938 r.; zakładała ograniczenie do 20% dostępu do zawodów takich jak lekarz, adwokat, inżynier, drukarz, pracownicy teatralni i filmowi, pracownicy przedsiębiorstw liczących ponad dziesięć osób – urzędnicy, sprzedawcy etc. Zob. J. Gyurgyák, *A zsidókérdés Magyarországon*, Osiris Kiadó, Budapest – 2001; wszelkie szczegóły dotyczące węgierskiego prawodawstwa oraz wywózek Żydów w okresie wojny przytaczam za tym wydaniem.

⁴²⁰ O istotnej różnicy między uprzedzeniami a ich legislacją oraz o niebezpieczeństwie tworzenia teorii dla usprawiedliwienia dyskryminacji pisze Nicolau Chiaromonte: „(...) w prześladowaniach antysemitycznych w Niemczech mój sprzeciw budzi nie tyle nawet brutalny wybuch nagromadzonych resentymentów, co zabiegi, żeby dla tych resentymentów znaleźć usprawiedliwienie w teorii rasy, przerzucając w ten sposób całą za nie odpowiedzialność w sferę abstrakcji. Namiętności bowiem, nawet okrutne, są rzeczą ludzką i można zawsze próbować wpływać na nie w jakiś ludzki sposób; w najgorszym razie toczą się swoim biegiem i w końcu wygasają, nedorzeczna teoria natomiast sprawia, że okrucieństwo zastyga w trwały system, a wówczas nie ma już mowy o żadnym dialogu: pojawia się nieprzekraczalna bariera, zazwyczaj nazywana <<mistyczną>>, i wytycza granicę, za którą zaśłepienie staje się nieodwracalne.” Zob. N. Chiaromonte, *O faszyzmie* [In:] *Granice duszy*, s. 180

⁴²¹ Tym razem argumentem był fakt, że już nie tylko Niemcy ale też inne kraje europejskie zabrały się za „załatwianie kwestii żydowskiej”, w związku z czym można spodziewać się dużej liczby imigrantów z krajów o

wyznań katolickiego, ewangelickiego i zreformowanego twierdzących, że reprezentują oficjalne stanowisko swoich kościołów. Wyrazili oni sprzeciw dopiero w roku 1941, gdy ogłoszono zakaz małżeństw mieszanych⁴²², wtedy było już jednak za późno.⁴²³

Paradoksalnie, mimo oficjalnego zalegalizowania całkowicie kompromitujących węgierski parlament przepisów, na mapie wojennej Europy Węgry były bardzo długo krajem stosunkowo bezpiecznym dla Żydów, których broniono przed wywózkami pomimo ciągłych nacisków Niemiec. Sytuacja ta zmieniła się dopiero marcu 1944 roku, gdy Niemcy wkroczyli na terytorium Węgier.⁴²⁴ Deportacje trwały pomiędzy 14 maja a 9 lipca i objęły ok. 450 tysięcy Żydów, z których większość trafiła bezpośrednio do komór gazowych w Auschwitz.⁴²⁵ Zagłada ludności żydowskiej na Węgrzech została dokonana wtedy, gdy było już oczywiste, że Niemcy poniosą ostateczną klęskę, co więcej w momencie, w którym dla wszystkich było wiadome – nawet jeśli nie znano szczegółów – co dzieje się z deportowanymi Żydami. W ten sposób w ciągu kilku miesięcy zaprzepaszczono to wszystko, co uczyniono wcześniej, by ocalić ludność żydowską na Węgrzech. Nie chodziło tu bynajmniej o milczące przyzwolenie na działania silniejszego najeźdźcy: plan nazistów wykonano całkowicie węgierskimi rękami, Węgrzy brali czynny udział w wywózkach, a biorąc pod uwagę tempo w jakim ich dokonano, można wręcz odnieść wrażenie, że spieszono się, by zdążyć przed końcem wojny. Po wojnie kwestia żydowska stała się tematem tabu, czymś czego nigdy nie rozliczono, równocześnie na terenie Węgier żyje dziś najwięcej Żydów w Europie.⁴²⁶

Wybór takiego tematu jest ze strony Spiró posunięciem bardzo radykalnym. Prawdziwym dramatem staje się tutaj pytanie, na jakich zasadach człowiek istnieje w pewnym środowisku, do

bardziej restrykcyjnym prawie, czemu kolejne obostrzenia wobec Żydów miałyby zapobiec. II ustawa żydowska została ogłoszona 5 maja 1939 r.; Żydom ograniczono prawa wyborcze, nie mogli być wybierani do parlamentu, pracować na stanowiskach urzędniczych, jako nauczyciele szkół średnich i zawodowych, notariusze, tłumacze przysięgli, nie mogli być biegłymi sądowymi, wydawcami ani redaktorami gazet, dyrektorami teatrów, dramaturgami, dyrektorami przedsiębiorstw filmowych, ograniczono ich udział w handlu. Numerus clausus studentów żydowskich zakładał zmniejszenie ich liczby na uniwersytetach do 6%, podobnie zaostrzono ograniczenia w dostępie do zawodów adwokata, inżyniera, lekarza, dziennikarza, aktora.

⁴²² Uzasadnieniem miała być zwiększona ich liczba oraz fakt, że inne kraje (Niemcy, Włochy, Rumunia, Słowacja, Chorwacja) wprowadziły podobne przepisy.

⁴²³ Kolejne, zwiększające coraz bardziej dyskryminację, restrykcyjne przepisy wchodziły w życie w 1941 r. pod postacią oddzielnych rozporządzeń i poprawek do już istniejących uchwał, znane są jednak pod potoczną nazwą trzeciej ustawy żydowskiej. Wprowadzono zakaz małżeństw mieszanych, a dzieci z dotychczas zawartych związków, w których jedno z rodziców było pochodzenia żydowskiego, uznano za Żydów. Za odbywanie stosunków pozamałżeńskich groziła utrata pracy i praw obywatelskich oraz kara więzienia w wymiarze od 3 do 5 lat. (Przepisy te wzbogacano jeszcze wyjątkowo kuriozalną adnotacją, wedle której dotyczą one wyłącznie mężczyzn pochodzenia żydowskiego współżyjących z kobietami pochodzenia innego niż żydowskie.) W 2001 r. Spiró napisał dramat *Elsötétítés (Zaciemnienie)*, którego para głównych bohaterów to mieszane małżeństwo. Mąż pochodzenia żydowskiego, chcąc ratować życie córki, uznawanej wedle nowego prawa za Żydówkę, zmusza żonę do poślubienia swojego kolegi, co umożliwi jej wyjazd z kraju wraz z dzieckiem.

⁴²⁴ W kwietniu 1944 r. wydano nakaz noszenia gwiazdy Dawida i konfiskaty mienia, zaczęły powstawać tymczasowe getta mające służyć zebraniu ludności przeznaczonej do deportacji. W tym samym czasie z księgarń i bibliotek wycyfrowano książki autorów żydowskich, które trafić miały na przemiał.

⁴²⁵ Dla porównania, do roku 1944 na Węgrzech liczba ofiar śmiertelnych wśród ludności pochodzenia żydowskiego to ok. 34 tysięcy – przede wszystkim skazanych na roboty przymusowe. Część budapeszteńskich Żydów ocalił fakt, że pod koniec sierpnia 1944 z deportacji zrezygnowali sami Niemcy.

⁴²⁶ Więcej zob. T. Valuch, *op. cit.*, s. 80-82 „Holocaust stał się wyznacznikiem tożsamości zbiorowej i rodzajem traumy fundującej dla grup żyjących z tym brzemieniem dziedzictwem.” Zob. D. Lacapra, *op. cit.*, s. 78

którego chce przynależeć, ale równocześnie także i odciąć się od niego, w którym sam siebie nie potrafi określić.⁴²⁷ Dylemat moralny dotyczy więc także problemu tożsamości oraz tego, na ile tak naprawdę można pozostać niezależnym egzystując w społeczeństwie. Czy postawa bierności, wycofania i rozpamiętywania historycznych już zdarzeń decyduje o czystości moralnej danej jednostki? I czy z kolei postawa aktywna, chęć przeżycia, pójścia dalej, pogrzebania bolesnej historii świadczy o zupełnej utracie wartości? Jako że obydwie strony mają wiele racji, sytuacja pozostaje nierozstrzygnięta, wszystko kończy się tam, gdzie się zaczęło, akcja wraca do punktu wyjścia.⁴²⁸

Także w tym dramacie pojawiają się nawiązania do greckich tragedii⁴²⁹, aluzje te jednak mają inne znaczenie niż w przypadku *Kurzego łba. Opera mydlana*, choć punktem wyjścia są tragiczne wydarzenia z przeszłości, tragedią nie jest. Bohaterowie dramatu nie dojrzewają, nie zdobywają na własny temat żadnej nowej wiedzy. Co więcej tkwią w świecie, którego reguły są niejasne i inne dla każdego z nich. Nie stanowią one odniesienia dla, zakładającej świadomy wybór, kategorii tragiczności i nie są taką konstrukcją porządku świata, którą należałoby utrzymać, przywrócić. Mężczyzna nazywa Kobietę Anty-Elektrą, co przez nią samą poprawione zostanie na Anty-Antygonę. Według Anett Gilbert bardziej trafne jest pierwsze sformułowanie – przecież jej dramat nie może już być grecką tragedią, zemsta nie ma racji bytu, niezrozumiałych masowych mordów nie sposób pomścić. Później Mężczyzna poprawia wyrażenie na Anty-Antygonę przesuwając uwagę z zemsty na niepochowanych zmarłych. W tym świecie nie ma jednak nawet Kreona, któremu można by się przeciwstawić, jedynie dzierzące w rękach listy, niewidzialne fantomy.⁴³⁰ Odwołania te zwracają więc uwagę na niemożliwość tragedii, zawieszenie dramatu gdzieś pomiędzy gatunkami.

Tytuł sztuki to drastyczne zderzenie aluzji do opery mydlanej jako lekkiego, popularnego gatunku z powracającym motywem gotowania mydła z ludzkich szczątków. Kobieta uważa, że przyjęcie odszkodowania zrównałoby ją moralnie z tymi, którzy handlowali mydłem z ludzkiego tłuszczu i wybitymi złotymi zębami. Według Mężczyzny świat polega na tym, że zawsze gdzieś ktoś gotuje mydło z ludzi, cały świat to jedna wielka opera mydlana i ważne jest tylko, żeby być po stronie tych gotujących. Jedno z bohaterów jest odrobinę zbyt patetyczne, by w swym zapatrzeniu w

⁴²⁷ A. Hilbert, *op. cit.*, s. 661

⁴²⁸ W ostatniej scenie, po odejściu natrętnego sąsiada, Mężczyzna próbuje zaprosić Kobietę na kolację. Kolejną, wywołaną w ten sposób kłótnię przerywa pojawienie się przestraszonej hałasami Matki, która krzyczy, żeby córka nigdzie nie szła z Mężczyzną, bo ten ma wobec niej złe zamiary. Gdy Kobieta prosi ją, by wróciła do środka, zjawia się ponownie Sąsiad z papierami do podpisu. Doprowadzona do ostateczności Kobieta krzyczy, że niczego nie podpisze, krzyczy także na Matkę, że ma jej dosyć. Mężczyzna wyrzuca Sąsiada z mieszkania. Z zewnątrz wrzeszczy Głos domagający się żeby wreszcie była cisza, Sąsiad i Mężczyzna znikają, Kobieta zatrzaskuje drzwi, zamyka wszystkie zamki, przeprosza i uspokaja Matkę, potem razem wracają do pokoju.

⁴²⁹ „Dialog pary bohaterów kształtuje się niczym w greckiej tragedii, wnoszą się oni na wyżyny retoryki, dzięki czemu niepostrzeżenie odnajdujemy się w nurcie mitologii naszej codzienności. Przedpokój to skene, na której na wzór antyczny, bez żadnego duchowego uzasadnienia, wkraczają co jakiś czas nowe postaci reprezentujące różne typy społeczne. Matka stanowi nie dającą się wymazać przeszłość, Córka i Syn to beznadziejna przyszłość, Sąsiad natomiast reprezentuje lud, czy też raczej Chór.” Zob. T. Koltai, *op. cit.* „Konstrukcja sztuki przywodzi na myśl greckie dramaty – zwiastunem jest tu przedstawiciel firmy dochodzącej odszkodowań, zjawiający się nieoczekiwanie z listą zawierającą nazwiska krewnych ofiar dawnych prześladowań.” Zob. K. Szalai, *Újabb Spiró-ösbemutató Pécsen*, „Népszava” 20.12.1999

⁴³⁰ A. Hilbert, *op. cit.*, s. 664

przeszłość dostrzec, że w terażniejszości także jest życie, drugie z kolei zbyt pragmatyczne, by zdobyć się na refleksję dotyczącą przeszłości, z której czerpie zyski. Ich nieoczekiwane spotkanie w progu mieszkania stwarza sytuację pod wieloma względami komiczną, czy jednak można tu mówić o komedii?

Problem tożsamości, pochodzenia, rodowodu własnych przodków, który nagle, w zależności od sytuacji politycznej, okazywał się atutem bądź dokuczliwą niedogodnością (jeśli nie śmiertelnym zagrożeniem), jest zagadnieniem charakterystycznym dla całej historii XX-wiecznej Europy. Dobrze ujmuje to Miłosz:

Teorie, według których grzech pierworodny ciąży na jednostkach pochodzących z niewłaściwej klasy albo rasy, wytworzyły różne tabu. Niejednemu z nas wypadło być świadkiem wielkiej maskarady i nigdzie to zjawisko nie urosło do takich rozmiarów jak w krajach, gdzie rządy sprawowała monopartia. Żydzi przybierali słowiańskie nazwiska, manifestowali swój antysemityzm i sprzedawali swoje kilka tysięcy lat duchowego pierworódtwa za miskę soczewicy. Przywódcy niwelistycznych ruchów, rzadko wywodzący się z proletariatu, dorabiali sobie genealogie zgodnie z ideałem. Arystokraci, żeby dostać posadę gryziopórka, wpisywali swoich rodziców jako chłopów. Ponieważ chłopskie pochodzenie też nieraz uchodziło za podejrzane, młody człowiek dbały o swoją karierę, podawał się za syna robotnika. Ale z kolei syn robotnika starał się przemilczeć fakt, że jego ojciec brał kiedyś czynny udział w związkach zawodowych. Wzorowy obywatel powinien był pojawić się znikąd, nie mieć tradycji ni pamięci. Przodek, którego się przecie nie wybrało – rabin, właściciel kamienicy czy młynarz – szkodził, przerażał, stawał się przyczyną śmierci albo nędzy.⁴³¹

Absurdalność żądania, by ktokolwiek na bieżąco dostosował do aktualnych politycznych wymogów przeszłość własnych przodków i wynikające z tego konsekwencje, można przedstawiać także na wzór komediowej maskarady.

Wydaje się jednak, że podstawową granicą jest w tym wypadku powaga nierozzerwalnie związana z tematyką Holocaustu.⁴³² W największym uproszczeniu: wiedząc jak tragiczne były wydarzenia stanowiące punkt wyjścia dla współcześnie toczzonej dyskusji pary postaci czujemy, że nie wypada nam się śmiać, choć sceny są groteskowe.⁴³³ Jest to oczywiście rozróżnienie czysto etyczne a nie gatunkowe, choć możemy odnaleźć dla niego klasyczne uzasadnienie:

Arystoteles, mówiąc o błędzie, który jest szpetny i śmieszny, sugerował, że zjawisko komiczne powstaje jako odchylenie od określonej normy; jest to jednak takie odchylenie, które nie przekracza granic między wrażeniem brzydoty a uczuciem bólu.⁴³⁴

Równocześnie jednak Odo Marquardt wskazuje na śmiech jako jedyną możliwość zdystansowania się wobec sytuacji, w której nie znajdujemy wyjścia. Śmiech ukazuje błahość tego co uznajemy za ważne i wagę tego, co pozornie jest blahe. O pewnych sprawach, które są szczególnie poważne, mówić można tylko żartem.⁴³⁵

⁴³¹ Zob. Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*, s. 29

⁴³² Podejściu takiemu skutecznie przeciwstawił się chyba jedynie Roberto Benini w swoim niezwykłym filmie *Życie jest piękne*. I znowu: film jest zabawny i wzruszający, czy można jednak uznać go za komedię?

⁴³³ „Sztuka, skrywająca w sobie powagę ludzkich dramatów, napisana jest równocześnie ze wspaniałym wyczuciem humoru: autor spogląda na całą historię z gorzką ironią.” Zob. K. Szalai, *Újabb Spiró-ösbemutató Pécsen*, „Népszava” 02.12.1999

⁴³⁴ J. Ziomek, *op. cit.*, s. 320 „Wstępną definicję komizmu jako stosunku opaczności możemy teraz uzupełnić zastrzeżeniem, że inkongruencji tej nie może towarzyszyć przeciwskazanie etyczne.” Ibidem, s. 326

⁴³⁵ O. Marquardt, *op. cit.*, s. 145, 147

Dla Spiró podstawą rozróżnienia gatunków własnych dramatów jest decyzja, czy bohaterom w sytuacji, w jakiej się znaleźli, może zaproponować jakieś inne wyjście (którego oni jednak i tak nie wybierają). Dlatego – choć sam autor określa *Operę mydlaną* jedynie jako „jednoaktówkę” – umieszczam ją po stronie komedii: postaci nie stają tu przed żadnego rodzaju tragicznym wyborem i mogłyby się zachować zupełnie inaczej (na przykład Kobieta, nie łamiąc własnych zasad moralnych, mogłaby przyjąć chociażby zaproszenie na kolację). Komizm jest objawem sprzeczności między przekonaniem o tym, jak powinno być a tym, jak bywa – choć może nie zawsze jest to zabawne. Ponieważ postaci Spiró tkwią cały czas w błędnym kole historii, z końcem sztuki znajdziemy się w tym samym miejscu co na początku, nic się nie zmieni, co symbolicznie przypieczętuje bohaterka ostatecznie zatrzasnąwszy drzwi. Jak pisze Erika Csontos retrospekcja historyczna u Spiró zawsze jest także introspekcją. W „pułapce Karpat” nie ma prawdziwych wyborów, a jedynie wymuszone sytuacją przymusu, konieczne rozwiązania.⁴³⁶

8.3. Prah

Zarówno *Żona z Kwartetu* jak i *Kobieta z Opery mydlanej* zostają postawione w sytuacji, w której zjawia się u nich ktoś obcy pod każdym względem. Przybywa z innego świata, ma inne poglądy, w inny sposób patrzy, słyszy, myśli, co innego jest dla niego ważne lub nieistotne. I czegoś chce.⁴³⁷ O ile w sztukach tych akcję rozpoczyna pojawienie się „intruza”, przynoszącego wiadomość obcego reprezentującego sobą, znajdujący się z różnych przyczyn poza zasięgiem pozostałych bohaterów dramatu świat zewnętrzny, o tyle w *Prahu* tym, za sprawą którego wszystko może się zmienić jest „swój” – wracający po pracy do domu mąż.

*Ubrana w fartuch kobieta w średnim wieku obiera ziemniaki przy kuchennym stole, obrane wrzuca do garnka napełnionego wodą. Z prawej strony od ogrodu wchodzi Mężczyzna w średnim wieku, w ręku ma siatkę*⁴³⁸

Miejszem akcji jest kuchnia⁴³⁹ w domu na peryferiach, skąd, by cokolwiek załatwić, trzeba dojeżdżać do stolicy, co dodatkowo podkreśla wyizolowanie pary bohaterów. Fabuła jest niezwykle prosta, sprowadza się do obwieszczenia radosnej pozornie nowiny – wygranej na loterii – a następnie wariacji na temat tego, co można z ową wygraną uczynić. Kolejny, złożony z urywków dramat słowa – jedyną „akcją” jest przekładanie puszki, w której chowają swój zwycięski kupon, w coraz to „bezpieczniejsze” miejsce. Bohaterowie początkowo wspólnie marzą o tym, co mogliby zrobić z tak wielką sumą pieniędzy, jednak gdy Mężczyzna ma coraz więcej planów na przyszłość, Kobieta

⁴³⁶ E. Csontos, „A társas lény” a Kárpát-kelepcében, „És” 23.V.2003

⁴³⁷ A. Stuber, *Akiért a csengő szól*, „Színház” 2000 nr 5, s. 6

⁴³⁸ Gy. Spiró, *Prah* [In:] *Rivalda 2006-2007*, Magvető, Budapest 2007, s. 368

⁴³⁹ *Miejsce akcji: kuchnia zrujnowanego domu na prowincji, dołączona do niego oszklona weranda, w niej ścienna studnia, kuchenka gazowa z przyłączoną butlą, stary ciężki stół, taborety, oszklony kredens kuchenny, na zewnątrz widoczne drzewa, krzaki; po prawej, koło oszklonych drzwi prowadzących do ogrodu wyliniały fotel, na parapetach okien kompoty, duży słój kwaszonych ogórków.* Ibidem, s. 363

powraca do wspomnień z przeszłości, ma mnóstwo złych przeczuć, skoro jeszcze nigdy nic im się nie udało, dlaczego teraz miałyby być inaczej (na pewno uprowadzą im dzieci dla okupu, a jeśli nawet nie, to same zejdą na złą drogę, kiedy tylko dostaną pieniądze, Mężczyzna też znajdzie sobie młodszą – to tylko niektóre z koszmarów, które udaje się jej wyczarować). Okazuje się, że nagle wzbogacenie się nie niesie ze sobą wolności, wręcz przeciwnie – dostęp do lepszego życia stanowi zagrożenie, któremu żadne z nich nie będzie zdolne podołać. W finale Kobieta każe mężowi wynosić się razem z kuponem, ten pyta, czy jeśli go spali, będzie mógł zostać w domu. Spalą go wspólnie, jednak to do niego będą należały ostatnie słowa, swoista klątwa, którą Tamás Koltai określił jako dramatyczną puentę, będącą stopem złorzeczeń menela z proroctwem Izajasza:⁴⁴⁰

MEŻCZYŻNA: Niech dostaną aida, raka, ptasiej grypy – niech nałożą ich komornicy – żeby im prąd wyłączyli, żeby żarli słoninę co rano – w południe – wieczorem – niech nigdy nie obejrzą dobrego meczu – żeby im wodę zatruli – żeby oślepli – żeby nie dostali skierowania – niech ich żywcem pogrzebią – niech im po kolei wysadzą brzuch, jaja, stopy – niech ich wyrzną terroryści – niech ich zakopią po szyję w wilczym dole – żeby dostali na raz sraczkę i zatwardzenia – niech odbiorą im prawo jazdy – żeby wymarł ich język ojczysty – niech nie śpią... gdybym miał pieniądze, to bym kupił karabin i strzelał, strzelał, strzelał!...

(Cisza)

MEŻCZYŻNA: Podpalam.

KOBIETA: Podpal.

(Mężczyzna podpala zapalkę, Kobieta trzyma kupon, kupon zajmuje się ogniem. Ciemność, tylko kupon się pali, wolno gaśnie, ciemność)⁴⁴¹

To symboliczne zakończenie powieła znany już z innych sztuk, nieodmiennie negatywny schemat: uwikłany w historię człowiek skazany jest z góry na porażkę nawet wtedy, gdy dostaje od losu nieoczekiwany prezent. W swym komentarzu do sztuki László Zappe uznaje spalenie kuponu za rozwiązanie sentymentalne, pisze jednak:

Ale żadne inne zakończenie nie mogłoby mówić o niczym innym niż o tym, że pieniądze nie pomogą. Ponieważ mogą one dać jedynie to, co jest na świecie.⁴⁴²

Spiró tym razem nie odnosi się do jednego konkretnego wydarzenia historycznego – tak jak rewolucji 56 roku w *Kwartecie*, czy prześladowań Żydów podczas II wojny światowej w *Operze mydlanej* – lecz buduje przeszłość swych bohaterów z szeregu drobnych, nieuniknionych porażek, szarej codzienności tak dobrze znanej mieszkańcom tej części Europy.⁴⁴³ Na tę swoistą mapę socjologiczną składają się sfalszowane donosy⁴⁴⁴, wymuszona nagłą zmianą systemu politycznego i wiążącym się z nią kryzysem utrata kolejnych źródeł dochodów, wysługiwanie się wszelkiego rodzaju

⁴⁴⁰ T. Koltai, *Vesztes szelvény*, „Élet és Irodalom” 04.V.2007.

⁴⁴¹ Gy. Spiró, *Prah*, s. 415

⁴⁴² L. Zappe, *A pénz sem boldogít*, „Népszabadság” 07.V.2007

⁴⁴³ Część krytyków, podobnie jak w przypadku *Kwartetu* i *Opery mydlanej*, uznała *Prah* za sztukę niezwykle silnie osadzoną w węgierskich realiach, ukazującą dramat tych, którzy przegrali na zmianie systemu politycznego.

⁴⁴⁴ Charakterystyczne, że w *Prahu* znów pojawia się motyw utrwalania fałszywego – korzystnego dla kogoś – historycznego zapisu, tym razem jednak bohaterka nie ma nawet minimalnego wyboru danego Kobiocie w *Operze mydlanej*: podpisać się czy też nie; jej podpis zostaje najwyczałniej sfalszowany i mimo że próbuje dowieść własnej niewinności nawet przy pomocy ekspertyzy grafologicznej, już nigdy do końca nie uwolni się od raz utrwalonej na piśmie wersji wydarzeń. Ten całkowity brak wpływu na swój własny los wykształci w niej postawę trwania w bezpiecznych ramach biednego, nie zwracającego uwagi innych (a więc potencjalnych agensorów) życia.

maffii, bieda, niepewność jutra, bezustanna obawa o przyszłość rodziny i własną. Mechanizm działania jest jednak identyczny jak w poprzednio omawianych dramatach: znajomość przeszłości, świadomość historii nie tylko najbliższego otoczenia ale wręcz kraju jako nieprzerwanego łańcucha porażek nie pozwoli na zmianę losu bohaterów, mimo że dostają nagle po temu wymarzoną okazję.

(...) przeszłości nie sposób zapomnieć, w duszach trwa nieprzerwanie, ciągnącym się całe dekady męczarniom nie ulży nawet sześciomilionowy majątek. Co więcej, nie tylko porywa przeszłość przynosząc gorycz teraźniejszości, pozwala także domyślać się strasznej przyszłości. (...) Bardziej lekkomyślny, elastyczniejszy, pogodniejszy mężczyzna już-już oddałby się radości, kobieta jednak przedstawia wizję całkowitego moralnego rozkładu. (...) Do tej pory nieosiągalny dla nich wielki świat, który nagle znalazł się na wyciągnięcie ręki, jest jeszcze bardziej przerażający, niż znana bieda, codzienna harówka, przymusowe, drobne rozczarowania. W głębi, brzmiających w pierwszej chwili komicznie, obaw kryje się trudna prawda. Dialog dwojga ludzi brawurowo kluczy pomiędzy skrajnościami. Nadzieja i obawy, dowcip i ból następują po sobie naprzemiennie. Raz obawiają się o bezpieczeństwo skrywanego w puszcze po kakao kuponu (...) to znów on sam stanowi dla nich zagrożenie.⁴⁴⁵

Autor zaskakuje, wybierając tym razem temat pozbawiony – wydawałoby się – kontrowersji: wygrana na loterii – marzenie tysięcy zwykłych ludzi. Pozornie nie ma tu nawet miejsca na dramat, raczej na świętowanie. A jednak okazuje się, że zapatrzenie w historię nie pozwoli na radość, wręcz zdusi w zarodku szansę na szczęście, by zniewoleni przeszłością bohaterowie co prędzej mogli wycofać się w dobrze znaną pułapkę codzienności. Z jej okruczeń włącznie buduje Spiró charaktery swoich postaci:

Spiró, jak ma to w zwyczaju, nie bawi się w subtelności, (...) mierzy się z tematem, z pomysłem i trafia w sedno. Brak pośrednich wskazówek, obchodzenia ogródkami, natychmiast znajdujemy się wewnątrz (...) Na ile szczegółów [autor] zwraca uwagę, jak bardzo jest konkretny, gdy równocześnie w ciągu półtorej godziny doprowadza do końca ten tragikomiczny absurd. Na jednym oddechu jednak swobodnie, improwizując niczym pianista jazzowy, dogrywa do końca wszystkie wydarzenia dotychczasowego życia pary postaci, pokazuje, z jakich klocków zbudowane jest to skazane na biedę, niedostatek i wieczne oszczędzanie (...) małżeństwo.⁴⁴⁶

Kobieta we wszystkim widzi tylko ciemne strony, spodziewa się zawsze najgorszego. Jej życie przypomina egzystencję Żony z *Kwartetu* i choć ma od niej zdecydowanie większą wiedzę o świecie, to wszystkie negatywne doświadczenia utwierdzają ją w poczuciu osobistej klęski. Skrupulatnie wylicza jak bezustannie musieli oszczędzać, przez dziewiętnaście lat raz poszli do kina, ostatnio kupiła sobie coś do ubrania jedenaście lat temu, dorabiała w Austrii jako sprzątaczką, odkąd mają dzieci nigdy nie wyjechali na wakacje. Irytuje ją, że mąż trwoni pieniądze, boi się, że wpadną w dług, że on wda się w niepewne interesy, jak to się już zdarzało. Jedyne marzenie na jakie sobie pozwala, kiedy słyszy o wygranej, jest całkowicie nierealne (zakup wyspy gdzieś w Jugosławii) – poza tym myśli wyłącznie o codziennych, przyziemnych drobiazgach (wymiana zasłon). Wygrana przyszła dla niej za późno, ona nie umie się już cieszyć z wielkich rzeczy. Potrafi za to się bać: innych ludzi, którzy mogliby chcieć ich skrzywdzić kiedy zwietrzą pieniądze. Strach ten okaże się silniejszy niż pokusa wydostania się z dobrze znanej biedy.

⁴⁴⁵ L. Zappe, *op. cit.*

⁴⁴⁶ A. Forgách, *Mondtam neked, hogy álmodj mást!*, Kultúra.hu, 04.V.2007

Mężczyzna nie ma żadnych krewnych, jego rodzice pili. Próbował utrzymać rodzinę po stracie pracy, dlatego wdał się w niejasne interesy. On z kolei ma mnóstwo planów, nie boi się marzyć⁴⁴⁷, pożyczyl już pieniądze, za które kupił sobie komórkę. Jest momentami trochę dziecinny i naiwny, za to potrafi się cieszyć z wygranej, jednak gdy ma alternatywę pieniądze albo rodzina, decyduje się spalić kupon i zostać w domu.

Kobieta i Mężczyzna to prości robotnicy, ktoś mógłby nazwać ich wręcz robotami, nie są wykształceni, ale nie można też powiedzieć, by byli niedouczeni, są prości, lecz nie prymitywni, wiedzą, że ich wygrana warta jest dwóch nagród Nobla (...), wiedzą co to giełda i akcje i że inflacja przewyższa procenty, znają Rivierę, odżywianie bez cholesterolu i wiedzą, że policjanci znajdują w szafie heroinę w taki sposób, że sami ją tam podkładają. (...) wiedzą po prostu na raz zbyt dużo i równocześnie zbyt mało, by beztrudnie cieszyć się nieoczekiwanym szczęściem. Są tacy, jak biedni ludzie z bajki, którzy, gdy spadło ono na nich znieca, fantazjują na temat wszystkich możliwych konsekwencji, krok po kroku kalkulując najgorsze możliwości, by w końcu zdecydować, że jednak nie skorzystają z okazji. Jakby fermentowała w nich wolno zastarzała nienawiść, a przyszłość pokazuje się w całej swej przerażającej postaci. (...) Wygrany kupon powoli staje się dla nich nieznośnym ciężarem, ciężarem od którego najlepiej byłoby się uwolnić. Spiró niezwykle dokładnie przedstawia ich stosunki i (...) bezradność, z jaką stają wobec wielkiego szczęścia, które ich nagle spotkało.⁴⁴⁸

Postaci uosabiają współczesne lęki: strach przed krzywdą, jaką mogą wyrządzić inni a równocześnie obawę przed utratą szacunku w ich oczach. Problem, jakim jest dla nich nieoczekiwana wygrana, jedynie pozornie jest absurdalny. Zza komicznej fasady wygląda okrutna rzeczywistość. Obawy Kobiety mogą wydawać się śmieszne, mają jednak swoje logiczne uzasadnienie zarówno współczesne jak i historyczne (nawiązując na przykład do *Opery mydlanej* – jednym z powodów dla których mordowano Żydów była chęć zagrabienia ich majątków). Pieniądze są przepustką do lepszego życia, mogą też jednak stanowić śmiertelne niebezpieczeństwo, gdy „inni” się o nich dowiedzą. Bo tym właśnie jest dla Kobiety zdobyty nagle majątek, którego nie sposób byłoby ukryć: wydaniem się na pastwę obcych ludzi. Jej doświadczenie życiowe jasno mówi, że nie może oczekiwać od nich niczego dobrego.

(...) nowoczesną odmianę nowoczesności wyróżnia i charakteryzuje lęk przed *ludzkim* występkiem i *ludzkimi* złościami. Przeplatany on jest podejrzeniami wobec innych ludzi, ich intencji oraz odmową zaufania stałości oraz pewności ludzkiego towarzystwa, i w ostatecznym rozliczeniu lęk ten wywodzi się z naszej niezdolności i/lub naszego braku woli do uczynienia tego towarzystwa trwalszym i pewniejszym, a więc także godnym zaufania.⁴⁴⁹

Mężczyzna bardziej niż obcych boi się biedy, związanego z nią, bezustannego upokorzenia, stąd dużo łatwiej przyjąłby wygrane pieniądze. Pozwoliłyby mu one wreszcie odzyskać utracony szacunek do samego siebie. Jego historia to beznadziejna walka o pracę i utrzymanie rodziny. Choć stara się i bezustannie przekwalifikowuje, nie jest w stanie nadążyć za szalonym tempem gospodarczego i technicznego rozwoju, a co za tym idzie sprostać oczekiwaniom rynku pracy. Czuje, że bieda upośledza i chciałby czegoś lepszego dla własnych dzieci.

⁴⁴⁷ Postać ta, ze swoimi nierealnymi mrzonkami i budowaniem zamków na piasku, przypomina charakterem Gościa z *Kwartetu*. László Zappe zauważa, że zwycięski kupon pojawia się w *Prahu* w miejscu Gościa z Ameryki, z podobnym zresztą skutkiem – pieniądze nikogo nie uszczęśliwią w żadnej ze sztuk, zob. L. Zappe, *op. cit.*

⁴⁴⁸ T. Koltai, *op. cit.*

⁴⁴⁹ Z. Bauman, *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, tłum. M. Żakowski, Sic! 2007, s. 82

Biedacy mają równie mocne powody po temu, by odmawiać takim jak oni szacunku, co po temu, by nie spodziewać się po nich szacunku dla siebie. Ich własna nędza i nijakość, ich stan żalony, opłakany i pożałowania godny, świadczą przecież nie tylko o ich materialnym upośledzeniu. Są też one niedającymi się zatrzeć śladami, a więc i niedającymi się ukryć dowodami straty ich prawa do społecznego szacunku – a dowodzą również społecznej odmowy uznania dla ich godności własnej: tego mianowicie, że ludzie możni, ludzie zdolni i chętni do nadawania lub odmowy uprawnień, nie zgodzili się na to, by przyznać im, biedakom, uprawnienia podobne tym, jakie przysługują pozostałym, „normalnym” ludziom.⁴⁵⁰

Wydawałoby się, że wraz ze szczęśliwym kuponem problem znika, jednak Spiró ma rację rozpoczynając sztukę w momencie, w którym pozornie można by ją było zakończyć. Pod euforią wygranej czai się prawdziwy dramat: ci ludzie, całe życie ciężko pracując, nie są w stanie zapewnić sobie nie tylko „majątku”, ale nawet zaspokoić podstawowych, skromnych potrzeb. Ich szansa na godne życie odpowiada właśnie szansom „trafienia szóstki” w totolotka – i tu dopiero rodzi się dramat. W ten sposób wracamy do motywu pracy – pojęcia, które wraz ze zmianą ustroju nabrało zupełnie nowych znaczeń. Wspomniana w ideologicznym kontekście „pracy uspołecznionej”, w absurdalnym, groteskowym ujęciu przedstawiona w *Królu Karo*, w dramatach historycznych pojawiała się gdzieś na marginesie raczej w ramach ogólnej nudy, bezczynności i nic nie robienia. W dramatach współczesnych jest problemem stale obecnym, urasta do rangi głównego wyznacznika ludzkiej wartości, decydując o być albo nie być człowieka z równą bezwzględnością, z jaką wcześniej skazywała go na niebyt każda kolejna władza czy też – w szerszym ujęciu - historia.

Wedle Hegla motorem historii jest walka o uznanie.⁴⁵¹ Wykluczeni, upokorzeni przez system nie biorą w tej walce udziału, zawsze jednak będą jej ofiarami – przedmiotami a nie podmiotami toczącej się nad ich głowami historii. Ponieważ tym, co decyduje dziś o wartości człowieka, jest praca jaką wykonuje, ludzie jej pozbawieni stają się automatycznie wyrzutkami. Praca, oprócz dochodu pozwalającego na utrzymanie siebie i rodziny, niesie ze sobą pewien określony prestiż. Marna, źle opłacana spycha na peryferie społeczeństwa. Jej brak skazuje na banicję, oznaczając nie tylko konieczność życia w ubóstwie, wegetację poniżej socjalnego minimum, ale również piętnuje, nakłada swego rodzaju odium społeczne.

⁴⁵⁰ Z. Bauman, *Socjalizm...*, s. 168

⁴⁵¹ „Nowoczesny świat ekonomiczny jest potężną i okazałą konstrukcją, która trzyma znaczną część naszego życia w żelaznym uścisku, lecz proces, którego jest skutkiem, nie jest współbieżny z samą historią i nie wystarcza, by orzec, czy osiągnęliśmy jej kres. Aby to stwierdzić, powinniśmy posłużyć się nie Marksem i tradycją nauk społecznych, która wyrosła z jego ekonomicznego widzenia dziejów, lecz Heglem, <<idealistycznym>> poprzednikiem Marksa i pierwszym filozofem, który podjął Kantowskie wyzwanie napisania historii powszechnej. Heglowskie pojmowanie mechanizmu, który steruje procesem dziejowym, jest bowiem głębsze niż u Marksa czy jakiegokolwiek współczesnego przedstawiciela nauk społecznych. Dla Hegla głównym motorem historii człowieka nie jest nowożytny przyrodoznawstwo lub coraz szerszy horyzont napędzającego je pragnienia, lecz popęd całkowicie nieekonomiczny: walka o uznanie. Heglowska historia powszechna uzupełnia mechanizm, który właśnie zarysowaliśmy, lecz daje nam szersze pojęcie o człowieku — „człowieku jako takim” — które pozwala nam zrozumieć nieciągłości, wojny i nagłe erupcje irracjonalizmu w spokojnym toku rozwoju gospodarczego, charakteryzujące rzeczywistą historię człowieka.” Zob. F. Fukuyama, *Koniec historii*, s. 128

Jak doszło do tego, że współcześnie, na skalę większą niż kiedykolwiek wcześniej, człowiek stał się „tym co robi”⁴⁵²? W posłowie do polskiego wydania książki *Socjalizm. Utopia w działaniu* Bauman pisze, że w dzisiejszych czasach myślenie utopijne, podobnie jak wiele innych aspektów naszego życia, uległo prywatyzacji:

Dzisiejsze utopie (...) mówią nie o lepiej urządzonej *krainie*, lecz o *moim* w tej oto, tu i teraz, krainie lepszym się urzędzeniu. Nadzieje na lepsze życie lokujemy nie w mądrym ustawodawcy czy pospólnym wysiłku i zbiorowych dokonaniach, ale w osobistej przemyślności, sprycie i pomysłach na wyzyskanie „leżących na ulicy” czy „nawijających się pod rękę” okazji. A wiążemy te nadzieje nie ze zmianą świata, ale własnego ciała, najbliższego jego otoczenia i zawartości utkanej przez nas „sieci” znajomości i kontaktów...⁴⁵³

Z socjalistycznej idei, zawierającej postulat uszczęśliwienia całego społeczeństwa, przechodzimy więc do indywidualnych prób zapewnienia sobie dostatku, z myślenia w kategoriach zbiorowych – do promocji własnego ja tu i teraz. Skoro zaś, w ramach powszechnej wolności wyboru, jednostki same decydują o sobie, wszelkie niepowodzenia zaliczane są w poczet ich własnych błędnych poczynań. W uproszczeniu: każdy musi radzić sobie sam, a jeżeli sobie nie radzi, jest to wyłącznie jego wina.⁴⁵⁴

O błędzie jakim jest program absolutyzacji człowieka, zakładający, że jest on wyłącznie rezultatem swoich wyborów, pisze Odo Marquardt w *Apologii przypadkowości*.⁴⁵⁵ Założenie takie szczególnie boleśnie uderza w ofiary wielkich przemian społecznych, gdy państwa postsocjalistyczne zwróciły jednostkom wolność, równocześnie zrzekając się odpowiedzialności za ich utrzymanie.⁴⁵⁶ Zmiana systemu politycznego w krajach Europy środkowo-wschodniej wyrzuciła na nice zarówno dotychczasową strukturę zatrudnienia jak i czasu pracy, a równocześnie olbrzymi postęp techniczny zanegował przydatność pewnych zawodów. O niepewności i bezbronności jednostek w będących efektem nowoczesnych transformacji społeczeństwach Bauman pisze wprowadzając wręcz kategorię ludzi zbytecznych. Do takich zalicza się para bohaterów dramatu, którym historia odmówiła szacunku.

⁴⁵² Praca decyduje o całym naszym życiu – za pracą wyjeżdżamy, spędzamy w niej większość czasu, poświęcamy życie prywatne, bez niej czujemy się bezwartościowi. W społeczeństwie w którym o pracę trudno, pracodawca urasta do rangi Boga. Biorąc pod uwagę powyższe nic dziwnego, że w dzisiejszych czasach oceniamy ludzi wedle ich przydatności do pracy, a nie pracę według jej nadawania się dla ludzi. Zjawisko to potęguje dodatkowo globalna fala konsumpcjonizmu, nakręcająca się na zasadzie perpetuum mobile ponieważ produkujemy nie tylko przedmioty mające zaspokajać potrzeby, ale również potrzeby, które te przedmioty mają zaspokajać. Zob. Z. Bauman, *Socjalizm..., Płynne czasy...*

⁴⁵³ Z. Bauman, *Socjalizm...,* s. 165

⁴⁵⁴ Samodzielny wybór sposobu na życie nie jest już prawem, o jakie należy się ubiegać, lecz powszechnym obowiązkiem, któremu nie sposób się wymknąć: „(...) cokolwiek się człowiekowi w życiu przydarzy, będzie dziś i tak aksjomatycznie uznane za skutek nieskorzystania z *prawa* samostanowienia lub raczej karygodnego zaniedbania jego obowiązku. Cokolwiek się jednostce ludzkiej przydarzy, przyjęte będzie na mocy tego aksjomatycznego założenia za kolejny dowód na to, że całkowita, niepodzielna i niezbywalna odpowiedzialność za koleje jednostkowego życia, z wszystkimi jego wlotami i upadkami, jest równie jak owo życie indywidualna.” Ibidem, s. 171

⁴⁵⁵ O. Marquardt, *Apologia przypadkowości,* s. 122

⁴⁵⁶ Jednostki wyzwolono z ograniczeń gęstej sieci więzi społecznych, co pozbawiło je jednak równocześnie ochrony wcześniej przez owe więzi gwarantowanej. „(...) pojedynczy ludzie widzieli otwierające się przed nimi ogromne przestrzenie, gdzie można było eksperymentować i praktykować zupełnie nową sztukę samostanowienia i samodoskonalenia. Druga zmiana jednak odcięła większość jednostek od dostępu do tego atrakcyjnego terytorium. Bycie jednostką (...) nie gwarantuje w żadnym razie *de facto* indywidualności, a wielu ludziom brakowało środków koniecznych do wykorzystania praw zagwarantowanych przez pierwszą zmianę w walce o wprowadzenie w życie drugiej. Rezultatem jest cierpienie, które śmiało można nazwać *łękiem przed nieodpowiedniością*.” Zob. Z. Bauman, *Płynne czasy...,* s. 82-83

Słowo *prah* pochodzi z języka chorwackiego, oznacza proszek. To napis na stojącej od niepamiętnych czasów w kuchni, pustej puszcze po kawie czy kakao, do której wkładają kupon, by go zabezpieczyć. Miałkość? Nic nieznaczące drobiazgi, niewiele warte życie, pustka... Oczywiście także i socjalistyczno-kapitalistyczna wersja puszkii Pandory, z której nagle ulatują wszystkie możliwe nieszczęścia – te, które miały już miejsce w przeszłości oraz te, które dopiero mogą się zdarzyć, wedle dobrze znanego scenariusza. Tu także, podobnie jak w *Kwartecie* i *Operze mydlanej* do rozegrania ostatecznej porażki wystarczy kilkadziesiąt minut – akcja rozpoczyna się wejściem Mężczyzny jeszcze za dnia, by zakończyć się efektownym spalaniem feralnego kuponu, poczym zapadnie ciemność.

Znów mamy do czynienia z sytuacją, w której to przeszłość nie pozwala wyjść poza ramy znanej już dobrze historii, gdy zrodzone z całej serii negatywnych doświadczeń emocje blokują dostęp do osiągalnego niespodziewanie szczęścia. Według Tamása Koltaiego *Prah* to tragikomiczna metafora, czy wręcz alegoria. Losów bohaterów nie sposób odmienić, bo nie da się zmienić „tego co było”:

Spiró z niezwykłą dokładnością opisuje przegranych zmiany ustroju, potworną nieodmienność kryzysu społecznego ostatnich kilkunastu lat (...) Nie pokazuje mikro-środowiska, subkultury, prowincjonalizmu, zdeklasowania – lecz cały kraj. (...) Ta bezsilna, pozbawiona perspektyw, przykuta do nędzy przeszłości, drżąca przed przyszłością, „po kiego diabła grająca na loterii zmiany systemu”, paląca zwycięski kupon para – to my.”⁴⁵⁷

8.4. Komizm historii – historia w komedii

Komedia jest u Spiró narzędziem krytyki społecznej; ma znaczenie nie tylko ściśle gatunkowe ale i szersze, dotyczące typu doświadczenia ludzkiego. Komizm w jego sztukach bazuje na kontrastach i sprzecznościach prowadzących do groteski i poetyki absurdu – stanowiącego jednak raczej kategorię logiczną i filozoficzną niż estetyczną. Rodzi się on jako objaw oczywistej sprzeczności między tym, jak powinno być, a tym, jak, aż nazbyt często, się zdarza. Jest efektem nieporozumień językowych, zastąpienia racjonalnego działania szeregiem bezsensownych czynności zastępczych oraz, wynikającej z nieprzystawalności doświadczenia poszczególnych postaci, niemożności porozumienia się na jakiegokolwiek płaszczyźnie. I choć śmieszność jest właściwością przysługującą sytuacji przedstawionej w każdym z dramatów, to rzeczywistość, zrodzona z całej przywołanej przez wspomnienia bohaterów przeszłości, śmieszna już nie jest. Komedie Spiró są więc bardzo prawdziwe i mało zabawne, choć w groteskowy sposób wiernie pokazują ułomność naszego świata.

Historia pojawia się w nich znów jako system, jednak już w innym ujęciu niż w sztukach historycznych. Jest to historia pokazana od strony tych, których system ten – z różnych, najczęściej niezależnych od nich samych, powodów – odrzucił na peryferie społeczeństwa. Nie mamy już tłumu

⁴⁵⁷ T. Koltai, *op.cit.*

postaci, z których każda próbuje zadbać o własne interesy, zanim zmiążdży ich ostatecznie napędzane ich własnymi rękami błędne koło historii, lecz pojedynczych bohaterów, których historia unieważniła, skreśliła, wypchnęła poza nawias. Złożona niemal wyłącznie z serii złych doświadczeń przeszłość nie pozwala im odnaleźć się w gwałtownie ewoluującej współczesności, co sprawia, że nie nadążają za historią albo się z nią mijają. Takie ujęcie, spojrzenie na historię od strony jej wiecznych przegranych, wykluczonych, co dzień upokarzanych beznadzieją własnej egzystencji, jednostkowych postaci przywodzi na myśl dramaty Różewicza.

Różewicz unieważnia historię. Czyni tak jednak po to, by do niej powrócić z innej strony: rzeczywistości niskiej, biednej i niepowtarzalnej, danej w wymiarze konkretnej ludzkiej przeciętnej egzystencji. Obok wielkich obrazów (danych zawsze w stereotypowej wersji) pojawiają się historie ludzi małych, przeciętnych i nawet zwyczajnie głupich. (...) Nie ma wielkiej historii, są tylko nieskończone w swej ilości i różnorodności wymiary człowieczego losu, sprowadzalne do prawdy jednostkowej, do doznań, doświadczeń pojedynczego istnienia.⁴⁵⁸

Wszystkie trzy sztuki wpisują się także w tradycję pułapki – każde z bohaterów mogłoby, parafrazując Różewicza, powiedzieć: „historia jest pułapką, w którą wpadłem po urodzeniu” (a nawet jeszcze przed, biorąc pod uwagę dziedziczenie porażki z pokolenia na pokolenie).

Pułapka ta działa w dramatach współczesnych Spiró na dwóch płaszczyznach: nieformalnych interakcji społecznych i oficjalnego historycznego zapisu. Dane i wydarzenia utrwalone w codziennej prasie, we wciąż aktualizowanych wykazach świadczących o czymś pochodzeniu, wreszcie w sfabrykowanych donosach potwierdzają dominujące poczucie bohaterów wszystkich sztuk, że historia została już za nich i dla nich napisana – nie mają na nią żadnego wpływu, są więc bądź czują się wyłącznie jej ofiarami. Równocześnie historia to inni: to relacje ludzkie i rozpoznawanie siebie i świata przez te relacje a także ustanawianie przez nie prawa i zasady. Tu także czują się gorsi, bezustannie naciągani i upokarzani jako ci, którzy są zawsze jedynie przedmiotem a nie podmiotem toczącej się bez lub wbrew ich woli historii.

Postaci nie mają imion ani nazwisk, reprezentują pewne typy charakterystyczne dla społeczeństwa czasu przemian, w którym kontrast między tymi, którzy potrafią sobie w nowej rzeczywistości poradzić, a tymi skazanymi w zasadzie z góry na porażkę, jest szczególnie ostry – komediowy właśnie. Nie są indywidualnościami, lecz pewne szczególne cechy, pojedyncze rysy nadane im przez autora sprawiają, że mogą uchodzić za bohaterów współczesnej odmiany komedii charakterów. Są śmieszni w swych nawykach i ułomnościach, jednak Spiró nie szydzi ze swych postaci, ale uwypuklając ich niedoskonałości ocenia pod względem moralnym społeczeństwo, które takimi je ukształtowało.⁴⁵⁹ Przenikliwa ironia, z jaką kreśli obraz dzisiejszego świata, podszyta jest

⁴⁵⁸ A. Krajewska, *Dramat współczesny*, s.196

⁴⁵⁹ „Abstrakcyjne <<wartościowanie bez wartościowania>> stanowi żywioł komedii. Komedia charakterów to właśnie gra <<pseudomoralnych określeń>>, w której typy ludzkie, oceniane w normalnym życiu w kategoriach moralnych, zostają niejako uniewinnione przez fikcję, zdjęte zostaje z nich jarzmo moralnej odpowiedzialności, choć nie przestają być oceniane. Źródłem śmiechu jest właśnie cecha charakteru, która zamiast podlegać karzącej moralnej wyroczni, staje się przedmiotem wesołości. Jest jednocześnie oceniana i wyzwolona z przedustawnej winy. Podmiotowość komiczna oparta jest na jednowymiarowości ludzkiego charakteru. Jednostkowość zostaje w komedii charakterów zredukowana do czegoś, co Benjamin nazywa *einzigler Zug*, co

melancholią. Pojedyncze sceny budzą uśmiech, nad wylaniającą się z nich rzeczywistością można by płakać. Komедie te mają wymiar głęboko etyczny, ośmieszając pewne postawy skłaniają do refleksji nad losem wykluczonych, uświadamiają zasadność ich pozornie absurdalnych obaw i wynikającego z nich groteskowego zachowania.

Śmiejąc się lub płacząc akceptujemy – aluzyjnie – to, co – oficjalnie – zostało wyłączone, ale – nieoficjalnie – jest nadal aktywnie obecne: owo coś przypadkowego, co temu, co oficjalnie akceptowane – przypadkowo – wchodzi w parady: za jego sprawę poprzez śmiech lub płacz osiągamy naszą wolność. Tak więc gotowość do śmiechu i do płaczu – czyli humor i melancholia – są konkretyzacjami tolerancji i współczucia: nie tylko w ludzki sposób, ale i w arcyłudzki sposób osiąganymi formami respektowania wolności i godności człowieka.⁴⁶⁰

Współcześnie, gdy wyczerpała się formuła klasycznie pojmowanej tragedii, w komedii właśnie odnajdujemy możliwości wiernego zobrazowania nieszczęść tego świata, a także – niespodziewanie – przywrócenia wagi tym, których uznano za nieistotnych.⁴⁶¹ Z chwilą gdy patos znalazł się po stronie chwytów przestarzałych i jako taki utracił moc oddziaływania⁴⁶², śmiech nie starzeje się nigdy, skłaniając do refleksji daje nadzieję, jest poszukiwaniem życia i szans na zmiany w wymuszonej okolicznościami zewnętrznymi stagnacji. Mościcki przywołuje Alaina Badiou, który twierdzi, że powinniśmy poszukiwać nowych form komedii, bo to na jej krzywe zwierciadło szczególnie wyczulone są współczesne społeczeństwa:

Francuski filozof konieczność konstruowania krytyki społecznej w oparciu o komedie, a nie tragedie łączy z apelem o afirmację możliwości inwencji zamiast celebracji bezradności i cierpienia.⁴⁶³

Komedie Spiró – podobnie jak jego tragedie – nie są klasycznymi formami gatunku, lecz ich nowoczesnymi, niepełnymi, „zmaconymi” wersjami, które, wbrew definicji, pozbawione zostały swego najbardziej charakterystycznego elementu – „szczęśliwego zakończenia”.⁴⁶⁴ W finale każdej ze sztuk wracamy do sytuacji wyjściowej, otwarte na moment drzwi zostają ostatecznie zatrzaśnięte, nieoczekiwany gość wraca do swego świata, zwycięski kupon zostaje spalony, na żaden *happy end* pozornie nie ma więc szans.

oznacza nie tyle pojedynczą cechę, ile raczej <<jedną kreskę>>, pewną jednostkową osobliwość, która czyni charakter czymś zarazem wyjątkowym i jednowymiarowym.” Zob. Mościcki, *op. cit.*, s. 160

⁴⁶⁰ O. Marquardt, *Apologia przypadkowości* [In:] *Apologia przypadkowości*, s. 141-142 Spostrzeżenie to dobrze uzupełnia uwaga Jerzego Ziomek o typach komizmu: „Ze względu na cel i nastawienie przywykło się dzielić komizm na satyryczny i humorystyczny. Komizm satyryczny jest agresywny - ośmiesza, aby zganić i naprawić lub zganić i skompromitować. Komizm humorystyczny jest pobłażliwy i życzliwy; wprawdzie też odkrywa niedostatki rzeczy, ale ze stwierdzenia ułomności świata czerpie niejaki zadowolenie: niedoskonałość jest wartością o tyle, o ile jest atrybutem człowieka i kształtem życia. Dlatego o humorze mawia się, że jest komizmem filozoficznym.” Zob. J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, s. 331

⁴⁶¹ Śmiech jako możliwość przywrócenia przynależności wykluczonego pojawia się u Marquarda. Śmiech to dla niego wręcz modelowy przypadek tego czym jest rozum – możliwością przewyższenia oglupienia. (i odwrotnie: kiedy człowiek zaniecha śmiechu, praktycznie oglupia sam siebie). Zob. O. Marquardt, *Zamiast postawia. Śmiech jest małą teodyceą* [In:] *Apologia przypadkowości*, s. 150

⁴⁶² Tezę tę potwierdzają także tragedie historyczne Spiró, w których nawet skrajne okrucieństwo wypada co najwyżej parodystycznie dowodząc, że jakakolwiek wzniosłość jest niemożliwa i jako taka zostaje unieważniona, zdegradowana. Tym samym okazuje się, że to komedia jest obecnie najodpowiedniejszą formą dla doświadczeń historycznych.

⁴⁶³ Mościcki, *op. cit.*, s. 157

⁴⁶⁴ Mamy tu w pewnym sensie do czynienia z odwróceniem tradycyjnie pojmowanej tragikomedii, definiowanej jako tragedia ze szczęśliwym zakończeniem. Sztuki Spiró będą raczej komediami, których zakończenie zawieszono zostaje w próżni.

Ironia, humoryzm i groteska to trzy pojęcia powiązane z bardziej ogólną kategorią komizmu, choć jest to komizm przesiąknięty z wątpliwościami i kontrastami, niepokojony i niepokojący, nawet kiedy wzbudza nerwowy śmiech. W teatrze wykorzystującym te rozwiązania zwykle powstają napięcia, których nie niweluje żaden *happy end*, oznaczający rozwiązanie konfliktu. Sceniczne utwory posługujące się ironią, humoryzmem lub groteską kończą się w nieoczekiwany sposób, pozostawiając wiele pytań bez odpowiedzi, co sprawia wrażenie niedokończenia czy rozwarstwienia tradycyjnej formy dramatycznej opartej na linearnej progresji. Nadwątlony przez „zasadę niepewności” dramat obraca się w ruinę, gdzie harmonia sztuki dobrze zrobionej pozostaje tylko niewyraźnym wspomnieniem.⁴⁶⁵

Jednak, tak jak w *Kurzym Ibie* pozostała jeszcze szansa na *katharsis*, także w trzech komediach Spiró znajdujemy możliwość interpretacji zakończenia każdej ze sztuk jako „szczęśliwego”.

Przypomnijmy, że wedle Spiró, o zdefiniowaniu sztuki jako komedii, miała decydować pozostawiona postaciom szansa wyboru innego rozwiązania. Charakterystyczne, że proponowana przez autora odmiana losu wiąże się zawsze z możliwością otrzymania pieniędzy. Jednak odmowa przyjęcia tego „zadośćuczynienia” może być odczytana także jako ostatnia możliwość buntu tych, którzy całe życie byli przedmiotem a nie podmiotem historii. Jest to dla nich jedyny moment wyboru, chwila, w której mogą unieść się godnością. Mówiąc „nie” odzyskują – choćby na tę jedną chwilę – własną podmiotowość. Pod tym względem możemy więc mówić niemal o optymistycznym zakończeniu.

⁴⁶⁵ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, s. 71

**CZEŚĆ SZÓSTA:
TEATR I HISTORIA**

9. Teatr i historia

Dramaturgia Györgya Spiró stanowi szczególną refleksję historyczną, operującą jednocześnie skalą makro- i mikro-historii, powagi i szyderstwa, tragicznej i komicznej podszywki ludzkiego doświadczenia. Autor kwestionuje nie tylko stereotypy i oficjalne wersje historii, nie tylko porządek gatunkowy dramatu, ale w samym centrum swego pisarstwa stawia pytania o zasadę dyskursu/ów, ich układ, źródło ich znaczeń, a także o to, co decyduje o ich spójności lub jej braku. To historia widziana poprzez ludzkie relacje, historia prezentowana poprzez sytuację dramatyczną, która, jako egzystencjalna pułapka, organizuje jednocześnie świadomość bohaterów i sceniczną akcję. We współczesnej humanistyce pytanie o historię stawiają filozofowie, historycy, literaturoznawcy...

Czym jest historia? Historia to ludzie którzy ją tworzą a także – jeśli nie przede wszystkim – ich opowieści. Ludzie to ich historie, a historie te trzeba opowiadać.⁴⁶⁶

Myślenie o świecie bowiem ma charakter narracyjny, a opowiadanie jest podstawowym sposobem ujmowania rzeczywistości, sposobem porządkowania, organizowania i wyjaśniania otaczającego świata.⁴⁶⁷

Historia jest opowieścią służącą upamiętnieniu, daniu świadectwa o tym, co było. Pojęciami kluczowymi będą tu cel i sposób jego osiągnięcia, a więc pamięć i narracja, nierozzerwalnie w tym przypadku związane z pojęciami tożsamości i władzy. O tym, jak opowiadana historia przyczynia się do modelowania tożsamości⁴⁶⁸, a także o manipulowaniu pamięcią i jej nadużyciu pisze Ricoeur. Ideologia działa wedle niego jako dyskurs sankcjonujący władzę w chwili, gdy narzucona opowieść staje się uprzywilejowanym narzędziem uwodzenia i zastraszenia.⁴⁶⁹

(...) umyślne nadużycia pamięci można wiązać ze skutkami zniekształcenia należącymi do fenomenalnego poziomu ideologii. Na tym poziomie oczywistości narzucona pamięć zostaje uzbrojona przez historię „autoryzowaną”, historię oficjalną, historię wyuczoną i publicznie celebrowaną. (...) wymuszone zapamiętywanie zostaje więc zwerbowane na rzecz przypominania dziejów historii wspólnej, traktowanych jako wydarzenia założycielskie w stosunku do wspólnej tożsamości. Klauzura opowieści zostaje zatem oddana na usługi wspólnotowej klauzury identyfikacyjnej.⁴⁷⁰

Tak więc, jak pisze Foucault:

Historia nieustannie dowodzi, że dyskurs jest nie tylko czymś, co tłumaczy walki i systemy panowania, lecz również tym, dla czego i poprzez co walczyliśmy - jest władzą, którą usiłujemy zdobyć.⁴⁷¹

Ricoeur przytacza także esej Tzvetana Todorova *Nadużycia pamięci* zawierający ostrzeżenie przed „bezwarunkową pochwałą pamięci” i oskarżenie przeciwko współczesnemu szaleństwu

⁴⁶⁶ „Opowiadając, jesteśmy w stanie kompensować szkody wyrządzone przez modernizację, przy czym im większy obszar ulega urzeczowieniu, tym więcej trzeba opowiadać.” Zob. O. Marquardt, *O nieodzowności nauk humanistycznych* [In:] *Apologia przypadkowości*, s. 108. Marquardt, dowodząc nieodzowności nauk humanistycznych jako „opowiadających”, rozróżnia trzy rodzaje opowiadanych przez nie historii: uwrażliwiające, zachowujące i orientujące. Więcej zob. *op. cit.*, s. 108-110

⁴⁶⁷ Uwaga Haydena White’a, podaje za: E. Domańska, *Mikrohistorie*, s. 91

⁴⁶⁸ Pamięć zostaje włączona do konstytucji tożsamości poprzez funkcję narracyjną. Zob. P. Ricoeur, *O pamięci i przypomnieniu* [In:] *Pamięć – historia – zapomnienie*, Universitas, Kraków 2006, s. 112-114

⁴⁶⁹ W przypadku ideologii następuje mobilizacja środków manipulacji oferowanych przez opowieści. Opowieści założycielskie, opowieści o chwale i poniżeniu zasilają dyskurs pochlebstwa i strachu. Ibidem, s. 112-114

⁴⁷⁰ P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 113

⁴⁷¹ M. Foucault, *Porządek dyskursu*, s. 8

upamiętniania, związanym z tym korowodów rytuałów i mitów, zazwyczaj dotyczących automatycznie przywoływanych wydarzeń założycielskich. Konfiskata pamięci nie jest wyłączną specjalnością reżymów totalitarnych, lecz przymiotem wszystkich miłośników chwały. Tymczasem, jak przestrzega autor, „stawka pamięci jest zbyt poważna, by rzucić ją na pastwę entuzjazmu bądź gniewu.”⁴⁷² Przeciw „zawłaszczaniu” dyskursu historycznego przez jakąkolwiek grupę opowiada się także Marquardt twierdząc, że historia jest zbyt poważna, aby zostawiać ją tylko historykom (bądź filozofom...).⁴⁷³ W swej pochwalie opowieści Ricoeur zwraca uwagę na główne niebezpieczeństwo nadużywania pamięci, gdy poprzez manipulację oficjalną wersją historii, staje się ono automatycznie także nadużyciem zapomnienia. W takim ujęciu narracja staje się pułapką:

Działa tutaj chytra forma zapomnienia, wynikająca z pozbawienia podmiotów działania społecznego ich pierwotnej zdolności opowiadania o sobie samych.⁴⁷⁴

Pamięć musi się wypowiedzieć, a gdy historia-opowieść domaga się przekazu, pozostaje jedynie wybór rodzaju narracji.⁴⁷⁵ Zmieniają się środki wyrazu, przesuwają akcenty⁴⁷⁶, zawsze jednak cel będzie wspólny: jakaś część przeszłości ma zostać uwieczniona, utrwalona. Fakty i emocje, myśli i czyny, zbrodnie, namiętności, wojny, plagi, katastrofy, okrucieństwo i bohaterstwo, podłości i dobre uczynki, miłość – wszystko to żąda zachowania w pamięci poprzez dania świadectwa o tym, co było. Świadectwo bowiem stanowi podstawową strukturę pośredniczącą pomiędzy pamięcią a historią.⁴⁷⁷

⁴⁷² P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 114

⁴⁷³ O. Marquardt, *Apologia przypadkowości*, s. 76

⁴⁷⁴ „To pozbawienie jednak nie dokonuje się bez potajemnego współdziałania, za którego sprawą zapomnienie staje się na poły biernym, na poły czynnym zachowaniem, co widać w przypadku zapomnienia poprzez unikanie, wyrażenie złej wiary i związanej z nią strategii unikania, motywowanej przez niejasną wolę niedowiadywania się, nieprzeprowadzania przez środowisko obywatelskie śledztwa w sprawie doznanej krzywdy, słowem: przez pragnienie pozostawania w niewiedzy. Europa Zachodnia i pozostała część Europy po fatalnych latach połowy XX wieku dała żaloszny pokaz tej upartej woli. Niedobór pamięci, o którym mówiliśmy w innym miejscu, można zaklasyfikować jako bierne zapominanie o tyle, o ile może się on objawić jako deficyt pracy pamięci. Ale jako strategia unikania, wymykania się, ucieczki stanowi dwuznaczną formę zapomnienia, tyleż aktywną, co bierną. Jako forma aktywna, zapominanie pociąga za sobą ten sam rodzaj odpowiedzialności, co ta, którą przypisuje się aktom niezwracania uwagi, pomijania, nieostrożności, nieprzezorności, we wszystkich sytuacjach zaniechania działania, gdzie po fakcie pojawia się jasna i uczciwa świadomość, iż powinno się i można wiedzieć, a przynajmniej próbować się dowiedzieć, że powinno się i można było interweniować. Tym sposobem, gdy podmioty działania społecznego odzyskują panowanie nad zdolnością do rozwijania opowiadania, ponownie można napotkać na tej drodze wszystkie przeszkody związane z upadkiem form pomocy, jaką każda osoba może znaleźć w pamięci innych jako zdolnych do autoryzowania, udzielenia pomocy w zdaniu sprawy w najbardziej zrozumiałym, akceptowalnym i odpowiedzialnym sposób. Jednakże odpowiedzialność za ślepotę spada na wszystkich. Tutaj należałoby przerobić oświeceniową dewizę: *sapere aude!* Wyrwij się spod kurateli! Zdobądź się na samodzielną opowieść.” Zob. P. Ricoeur, *Zapomnienie* [In:] *Pamięć – historia – zapomnienie*, s. 591

⁴⁷⁵ Skupiam się tu wyłącznie na gatunkach literackich, choć w ramach historii niekonwencjonalnych do rozważań włączyć można również film, fotografię, plakat itp. Jednak Ricoeur słusznie zwraca uwagę, że historia jest od początku do końca pisaniem, należy więc do literatury. Ibidem, s. 313-314

⁴⁷⁶ Dzieje można relacjonować od strony zwycięzców bądź ofiar, starać się o obiektywizm lub opowiedzieć się po jednej ze stron, podkreślić skutek lub przyczynę, zdać relację z wydarzeń czy też próbować oddać nastrój chwili.

⁴⁷⁷ P. Ricoeur, *O pamięci i przypomnieniu* [In:] *Pamięć – historia – zapomnienie*, s. 36 Danie świadectwa ma dwa wymiary: jeden tkwi w przeszłości, potwierdza udział, zdarzenie, historię, nadaje status ofiary, kata, zwycięzcy bądź zwyciężonego, piętnuje bądź nagradza. Drugi odnosi się do przyszłości: stanowi ostrzeżenie, wzór do naśladowania, przestrożę.

Istotne jest przy tym, że wybór rodzaju narracji zawsze zawiera już w sobie pewną interpretację. Tym samym ocena, „osobista wersja” przeszłości, jak i sposób, w jaki zostaje ona przedstawiona⁴⁷⁸, częstokroć stają się ważniejsze niż fakty, wydarzenia (fikcyjne bądź mające miejsce w rzeczywistości), z których dana historia-opowieść się składa.

(...) pamięć, która wypowiada się, przechodząc w opowieść, niesie z sobą interpretacje tkwiące w narracji. Z tego względu można mówić o sensie historii, który może być przekazywany za pomocą gatunków literackich, którym obca jest troska o wyjaśnianie wydarzeń historycznych.⁴⁷⁹

Pojawia się tu pytanie o granice historycznej reprezentacji, a także o stosunek fikcji literackiej do dyskursu historycznego. Sposób prezentacji należy do kategorii prawdy, dlatego literatura może być historią niekonwencjonalną, która, jako przenikliwa fikcja, także daje świadectwo. Ewa Domańska pisze, że literatura, apelując mocniej do wyobraźni i emocji, potrafi głębiej dotrzeć do istoty rzeczywistości niż ograniczona rozumowym badaniem historia.⁴⁸⁰ Co więcej, historyczna uczciwość nie zawsze jest przecież możliwa, a wtedy, niezależnie od panującego ustroju i politycznego uwikłania, to literatura ma większe możliwości zachowania pamięci i przedstawienia prawdy wyzierającej częstokroć spod, umownie przypisywanej jej, fikcyjności. W pewnych sytuacjach tylko sztuka zdolna jest wiernie oddać rzeczywistość właśnie dlatego, że może mówić nie dopowiadając, znaczyć, nie mówiąc wprost.

A czym charakteryzują się wiersze, opowiadania, sztuki teatralne? Są one jakby działaniem w obronie koniecznej, z całą mocą zwracają się przeciwko (...) urzędowej pieczęci. (...) Są uporządkowane przeciwko porządkowi niewoli.⁴⁸¹

Jest to prawda uniwersalna, aktualna w każdym systemie – bo każdy system, nieważne socjalistyczny, kapitalistyczny, czy jeszcze inny zawsze pod jakimiś względami stanowi pułapkę.

Żadna historia-opowieść nie powstaje w próżni, lecz wpisuje się w wielość już istniejących narracji tworząc splot rozmaitych dyskursów, które – bezpośrednio lub pośrednio – wpływają na siebie nawzajem zarówno na etapie powstawania, kreacji, jak i sposobu odczytania, interpretacji. Także pod tym więc względem terażniejszości doświadcza się już jako obciążonej historycznym sensem.⁴⁸² U Spiró historie nakładają się na siebie, mają wiele punktów odniesienia. Główną cezurą będzie przełom zmiany ustroju, jednak zarówno dramaty historyczne jak i współczesne sięgają dalej jeszcze w przeszłość, uniwersalizując doświadczenie jednostki uwikłanej w historię, przepowiadają też przyszłość, która potoczy się wedle samopowielającego się od wieków schematu. Są to dramaty silnie intertekstualne, prowadzące swoisty dialog nie tylko z historią lecz również z literaturą, jako że szereg postaci historycznych pojawiał się już wcześniej w roli bohaterów literackich (św. Małgorzata, Menyhárt Balassi etc.), w dramatach współczesnych z kolei nie brak odniesień bądź aluzji do dzieł klasycznych (*Antygona*, *Elektra* itp.).

⁴⁷⁸ Filozofia narratywistyczna dowodzi w jaki sposób narzędzia językowe determinują naturę przeszłości tworzonej w narracji. Więcej zob. m. in. E. Domańska, *Mikrohistorie, Historie niekonwencjonalne*.

⁴⁷⁹ P. Ricoeur, *Historia i czas* [In:] *Pamięć – historia – zapomnienie*, s. 529

⁴⁸⁰ E. Domańska, *Mikrohistorie...*, s. 93

⁴⁸¹ A. Zagajewski, *Wysoki mur*, s. 39

⁴⁸² P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 239

Stosując najbardziej ogólne i, co za tym idzie, pojemne kategorie można powiedzieć, że każdy utwór literacki stanowi przyczynek do rozważań nad miejscem człowieka w historii. Dotyczy to także sztuk Györgya Spiró; dlaczego jednak, spośród możliwych gatunków autor wybrał akurat dramat? Pytanie w pełni uzasadnione, biorąc pod uwagę tradycję literatury węgierskiej, bazującej zdecydowanie na poezji i prozie.⁴⁸³

(...) utwór sceniczny tworzy się w istocie po to, żeby przypomnieć człowiekowi, na jakim świecie żyje i jaką wagę mają czyny, których dokonuje. Słowem, funkcją dramatu jest przypomnienie widzom, jak należy patrzeć na ludzkie poczynania.⁴⁸⁴

Spośród gatunków literackich jedynie dramat daje możliwość konkretyzowania czasu jako przebiegającego podczas spektaklu doświadczenia widza, stanowi współczesną perspektywę czasową dla historii, uwiarygodnia jej przeszłość, wskazuje modelowość sytuacji.

Nie tylko bohater tragiczny, lecz także komiczny ujawnia w ostatecznym rachunku jasną i bezwzględną niezgodność zachodzącą między człowiekiem a spotykającymi go zdarzeniami, stanowi przypomnienie o "ofierze" zawartej w każdym istnieniu i jest rytualnym błaganiem o spodziewaną wieczność, w której pamięć o tej ofierze nie zostanie zaprzepaszczona.⁴⁸⁵

Dramat oparty jest na dialogu, który jest właściwym sposobem życia człowieka w świecie (wedle Bachtina „żyć to uczestniczyć w dialogu”), podczas gdy przekaz historyczny jest zawsze monologowy.

Teatr jest oryginalną formą wyrazu, wiążącą się po pierwsze i zasadniczo ze sposobem istnienia jednostki wobec innych, wobec całej społeczności, ale też wobec samej siebie: jest zatem formą mówiącą rzeczy istotne o naturze społeczeństwa i naturze jednostki i o związkach między nimi. (...) Teatr mówi przede wszystkim, że jednostka i społeczeństwo są od siebie nieoddzielne, że jednostka nie może nic wiedzieć ani o sobie, ani o świecie, jeśli nie tkwi w kręgu związków z innymi i z całym ciągiem konkretnych i oddzielnych uczuć i myśli, które oczywiście z tych związków biorą początek i wytyczają ich bieg.⁴⁸⁶

Tak jak dramat może przedstawiać historię, historia może być pisana, planowana czy wręcz inscenizowana na zasadach sztuki teatralnej. W odwiecznym *teatrum mundi* dramaturg ma większe pole do popisu niż historyk. Spiró dowodzi zresztą wyższości sztuki i artysty nad tym ostatnim w sposób dosłowny: kronikarz musi polec, aktor wyjdzie zwycięsko z każdej opresji. Jedynie aktorzy dysponują u niego nie tylko wiedzą dotyczącą sposobu w jaki rodzi się historia, ale także możliwością czynnego uczestnictwa w jej tworzeniu (są oni wedle konwencji również autorami tekstu!), jako jedyni mają wpływ na bieg wydarzeń, zyskują możliwość działania, przeistaczania się, tylko oni są więc bohaterami dynamicznymi. Nieprzypadkowo we współczesnych dramatach nie ma błazna. W świecie ludzi-odpadków nie pojawia się nikt świadomy na tyle, by podjąć walkę z historią, bądź próbę samodzielnego jej kreowania, nie pojawia się aktor. Samozwańczy „zbawiciele” przynoszą pieniądze,

⁴⁸³ Dramat zawsze był w literaturze węgierskiej gatunkiem najsłabszym (więcej na ten temat piszę w rozdziale pierwszym). Co więcej, tradycyjna droga węgierskich dramaturgów do teatru prowadzi przez prozę. Podobnie było w przypadku Spiró, który „zaistniał” powieścią *Kerengő (Krużganek)*, co w zasadzie otworzyło mu także drogę na scenę.

⁴⁸⁴ N. Chiaromonte, *Osoba w dramacie* [In:] *Granice duszy*, s. 350-351

⁴⁸⁵ N. Chiaromonte, *Paradoks aktora* [In:] *Granice duszy*, s. 359

⁴⁸⁶ *Ibidem*, s. 357

nie sztukę. Fakt, że pieniądze nie są w stanie nikogo uratować czy chociażby pomóc, potwierdza, że jedyną możliwością ucieczki od historii jest sztuka – w tym wypadku sztuka teatru.

Współcześnie, w dobie wielkiego przyspieszenia i bezustannego szumu, zalewu informacji, z których coraz trudniej jest wyłowić fakty rzeczywiście znaczące, historia jest nam potrzebna⁴⁸⁷ bardziej niż kiedykolwiek, przy czym potrzebujemy jej w każdej możliwej formie – od rzetelnej historiografii począwszy aż po najbardziej niekonwencjonalny performance. Ta różnorodność środków wyrazu stanowi najlepsze zabezpieczenie przed popadaniem w zabójczy dogmatyzm „jedynie słusznej prawdy”, a właściwe im cechy takie jak aluzyjność i niedopowiedzenia stwarzają pole dla wielu odmiennych odczytań. Marquardt w swej pochwalie wielości możliwych interpretacji literatury i historii pisze, że korzystne dla człowieka jest mieć wiele przekonań, tradycji, historii.

Jeśli dwie grupy ludzi kontrowersyjnie twierdzą: ta księga – absolutna, o którą jedynie chodzi, i ta historia – absolutna, o którą chodzi, dopuszczają tylko jedną słuszną wykładnię, i tę wykładnię mamy my i tylko my: to musi dojść do hermeneutycznego zabójstwa. Dokładnie na tę sytuację odpowiada zwrot ku wieloznaczności wyrażający się w pytaniu: Czy nie można jednak jeszcze inaczej interpretować tej księgi i tej historii – a jeśli to nie wystarczy – jeszcze inaczej i znów inaczej? Pozbawia ono ostrości – potencjalnie śmiertelne – kontrowersje interpretacyjne, zmieniając rozumienie uparcie jednoznaczne w rozumienie interpretujące i reinterpretujące oraz odkrywa: że historie mają nie tylko jedną wykładnię i że istnieje nie tylko jedna książka; oraz: że historie mają nie tylko jedną wykładnię i że istnieje nie tylko jedna historia.⁴⁸⁸

Żadna sztuka nie jest tak otwarta na wielość interpretacji jak teatr, żaden gatunek literacki nie daje takich możliwości prezentacji własnego odczytania jak dramat.

Spiró fikcjonalizuje historię, jednak ufikcyjnienie świata historycznego nie jest tożsame z ukazywaniem go w przekłamanej postaci, a jego cel jest taki sam, jak w przypadku wiernych w każdym szczególnie historycznych opracowań: budzić świadomość. Chiaromonte pisze, że zubożenie na prawdę jest najstraszliwszą plagą, jaka może spaść na społeczeństwo.⁴⁸⁹ Jeżeli wszelkie oficjalne wersje historii są odzwierciedleniem toczonych w polityce i sferze publicznej wojen pamięci⁴⁹⁰, sztuki Spiró są prywatną batalią toczoną o pozyskanie świadomości. Wraz z pojęciem świadomości zajął się na powrót koło wszystkich przywołanych znaczeń, nowoczesność bowiem oznacza „historyczną samoświadomość”.⁴⁹¹

Dlaczego to właśnie świadomość staje się w całym historycznym dyskursie pojęciem nadrzędnym? Zdobywanie świadomości jest dla wykluczonych, dla traktowanych przez wielką historię wyłącznie przedmiotowo, jedyną szansą na odzyskanie podmiotowości. Chiaromonte podaje przykład Alberta Camusa jako pisarza, który zdołał wyrazić dlaczego, pomimo przemocy i grozy historii, człowiek pozostaje absolutem; gdzie, jego zdaniem, można ten absolut odnaleźć: w świadomości, nawet kiedy jest uwięziona i niema, w dochowaniu wierności samemu sobie, nawet kiedy zostało się

⁴⁸⁷ Ricoeur daje przykład faszystowskich Niemiec jako kraju pozbawionego historii a więc takiego, w którym wszystko jest możliwe. Zob. P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 440 Wspominałam wcześniej o absurdzie białych plam na mapie historii powstających w miejscu wydarzeń, które władza nakazała przemilczeć. Zob. rozdz. 4

⁴⁸⁸ O. Marquardt, *O nieodzowności nauk humanistycznych* [In:] *Apologia przypadkowości*, s. 112, 139

⁴⁸⁹ „Zubożenie na prawdę następuje w warunkach duchowych, które umożliwiają dostarczenie na zamówienie stosownych usprawiedliwień.” Zob. N. Chiaromonte, *O faszyzmie* [In:] *Paradoks aktora*, s. 191

⁴⁹⁰ E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, s. 58

⁴⁹¹ P. Ricoeur, *Kondycja historyczna* [In:] *Pamięć – historia – zapomnienie*, s. 417

skazanym przez Bogów na nieskończone powtarzanie daremnego trudu. Wartość *Obcego* i *Mitu Syzyfa* sprowadza się właśnie do tego.⁴⁹²

Dramaturgia Spiró ma charakter etyczny i dydaktyczny. Sztuka ma uczyć w przejmujący sposób, podobnie jak mit i historia dawać ma wiedzę i tożsamość.

W danej społeczności jednostki łączy przede wszystkim określony stan świadomości, pewien stosunek do "wartości", większa czy mniejsza trudność w ich dostrzeganiu i dochowywaniu.⁴⁹³

Węgry są narodem pozbawionym w zasadzie „pozytywnej identyfikacji” – nie stanowi jej religia, a całkowicie odrębny wśród sąsiadujących narodów język bywa raczej źródłem kompleksów niż dumy. Tym, co jednoczy wszystkich obywateli jest natomiast wspólna trauma traktatu w Trianon, który unicestwił mit „Wielkich Węgier”. Przegrana w II wojnie światowej i krwawo stłumiona rewolucja roku 56’, przemilczane bądź przekłamane przez oficjalną propagandę, nie zdołały zrównoważyć poczucia goryczy, a przełom roku 89’ przyniósł wielkie rozczarowanie, gdy wraz z wprowadzeniem zmian gospodarczych duża część społeczeństwa gwałtownie zubożała, a rozliczenia nadużyć prominentów poprzedniego systemu nigdy na większą skalę nie przeprowadzono. Na tym, utrzymującym się i podtrzymywanym w kolejnych pokoleniach, poczuciu klęski, ufundowana została mitologia dnia codziennego.

Czy tu właśnie ma swe pierwotne źródło nieodmienna porażka, wieczna przegrana bohaterów dramatów Spiró? Diabelski młyn historii odsłania u niego bezustannie kolejne ruiny: cywilizacji, moralności, jakiegokolwiek wyższych ludzkich wartości. Chiaromonte pisze, że społeczeństwu, którego duszę chce się pozyskać, trzeba ukazać prawdziwe i przekonujące przykłady osadzone w jego konkretnej sytuacji.⁴⁹⁴ Marquardt dodaje, że dana historia jest wyborem, w który wdaje się coś przypadkowego, nie sposób jej planować, można ją tylko opowiadać.⁴⁹⁵

Czy sztuka może być remedium na historię? Niewątpliwie może uczyć i wychowywać, przekazywać wiedzę o prawdzie historycznej lub na rozmaite sposoby ją kwestionować, zmuszając do zastanowienia i stawiania kolejnych pytań – sobie i światu. W momentach szczególnych dziejowych opresji może być ucieczką, chwilową wycieczką „poza historię”, pozwalającą na zyskanie dystansu, trzeźwe spojrzenie, refleksję.

György Spiró jako pisarz, intelektualista, mieszkaniec Europy Środkowowschodniej, obywatel państwa socjalistycznego i postsocjalistycznego jest w pełni świadomy swej roli świadka historii.⁴⁹⁶

⁴⁹² N. Chiaromonte, *Albert Camus* [In:] *Granice duszy*, s. 13

⁴⁹³ N. Chiaromonte, *Masowość a wyższe wartości* [In:] *Granice duszy*, s. 277

⁴⁹⁴ N. Chiaromonte, *Kornik świadomości* [In:] *Granice duszy*, s. 141

⁴⁹⁵ O. Marquardt, *op. cit.*, s. 134

⁴⁹⁶ O respekcie dla intelektualisty w krajach Europy Wschodniej Miłosz pisze: „Nigdzie poza Europą Wschodnią artysta, literat czy naukowiec nie korzysta z praw tak wyjątkowych i nie jest to wynik przekształceń wprowadzonych przez partie komunistyczne, które oceniły tylko pożytek, jaki mogą z tego dla siebie wyciągnąć. Wyjątkowym prawem nie musi zawsze towarzyszyć wyższy dochód, bo zastępuje go nieraz uznanie, nie musi też towarzyszyć wolność, bo państwo, nawet łamiąc i podporządkowując sobie artystę czy naukowca, składa tym samym hołd jego roli, uznaje jego wagę.” Zob. Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*, s. 44-45 Cytat uzupełnia uwaga o odrazie jaką do intelektualizmu żywili naziści: „(...) tylko w potwornościach widzieli sekret potęgi, za niscy umyślowo, żeby wykroczyć poza biologiczne koncepcje. Ich odraza do intelektualizmu była gestem obronnym

Świadomy jest także potęgi teatru. Dramaty rządzą się prawami fikcji literackiej, zastrzegając sobie wszakże nieograniczone możliwości wywierania wpływu na rzeczywistość. Nie ma rzeczy tak nieprawdopodobnych, które nie mogą się zdarzyć w życiu – a więc w historii. Nie ma drugiego narzędzia tak predysponowanego do rozwiewania wszelkich iluzji jak teatr.

ludzi świadomych, że w intelektualizmie kryje się rzeczywiste, bo oparte na wiedzy o warunkach skutecznego działania, zagrożenie.” Ibidem, s. 261

ANEKS

Spiró w Polsce

Odbiór twórczości Györgyego Spiró w Polsce jest zjawiskiem w szczególności sposób paradoksalnym: jego powieść, która swego czasu wzbudziła wiele kontrowersji czy wręcz międzynarodowy skandal, nie została do tej pory przełożona na język polski. Natomiast te z jego dramatów, które doczekały się przekładu i wystawienia w naszym kraju, cieszyły się przeważnie sporym sukcesem, mimo że większość widzów nie ma pojęcia o wieloletnim zainteresowaniu autora polską historią i literaturą.

W niniejszym tekście przedstawiam pokrótce historię odbioru dzieł Spiró w Polsce. Korzystając z artykułów naukowych, recenzji, krótszych wzmianek w prasie i wywiadów staram się przedstawić, jaki obraz autora może mieć czytelnik czy widz polski, nie znający języka węgierskiego. Próbuję także miejscami wyjaśniać pewne różnice kulturowe, które niekiedy wpływały na całkiem odmienną interpretację, co z kolei może budzić zdziwienie odbiorcy węgierskiego. Będę trzymać się porządku chronologicznego, w jakim poszczególne utwory ukazywały się na Węgrzech, a później w Polsce, nie sposób bowiem zacząć inaczej, niż od powieści *Iksowie*, która wprowadziła niemałe zamieszanie w stosunkach polsko-węgierskich, a samego autora związała niejako dożywotnio z polską historią. To właśnie skandal wokół *Iksów* znacząco wpłynął na sposób postrzegania Spiró w naszym kraju, a przede wszystkim uniemożliwił na długi czas przekład dwóch jego „polskich” powieści. Można powiedzieć, że historia ta zaczęła się czterdzieści lat temu.

W 1969 roku posługujący się już biegle rosyjskim i serbskim Spiró zaczyna uczyć się polskiego, później także czeskiego i słowackiego. Powód jest oczywisty: języki słowiańskie państw odciętych od świata w bloku sowieckim to te, których można było używać w praktyce. Wyjazdy do Polski od początku lat 70³, kontakty z ówczesnym środowiskiem literackim i teatralnym, budzą zainteresowanie polskim dramatem. Szukając materiałów dotyczących dramatu w Europie Środkowej Spiró natyka się przypadkiem na wydane w 1956 roku przez Ossolineum *Recenzje Teatralne Towarzystwa Iksów*. W ten sposób w roku 1974 autor wpada na temat, o którym będzie później mówił jako o wielkiej przygodzie. Rzeczywiście, można powiedzieć, że przygoda ta trwa po dziś dzień.

Wydana w 1981 roku książka Spiró odnosi na Węgrzech olbrzymi sukces. Prasa fachowa i codzienna odnotowuje pojawienie się *Iksów* jako doniosłe wydarzenie literackie. Podkreślano świetną znajomość materiału historycznego, rozważano możliwe sposoby odczytania, ogłoszono wręcz powrót wielkiej epiki. Powszechnie zauważono, że Warszawa pod rządami Nowosiłcowa stanowić może pretekst do mówienia o aktualnej sytuacji politycznej Węgier. Krytycy uznali, że autorowi udało się

zbudować uniwersalny model świata, a powieść z całą swą warstwą filozoficzną wykracza poza ramy książki historycznej, biografii czy eseju.⁴⁹⁷

W Polsce zapanowała konsternacja. Jakiś bliżej nieznany nikomu Węgier przedstawił we własnym świetle kawał polskiej historii, obierając dodatkowo na swego głównego bohatera najświętszą legendę naszej rodzimej sceny. Przy braku przekładu temat podjąć mogli wyłącznie hungaryści. Rzetelną analizę powieści przedstawił w „Pamiętniku Teatralnym” profesor Andrzej Sieroszewski. Kreśli on pokrótce sylwetkę autora, streszcza główne wątki, rozważa, na ile uznać możemy *Iksów* za powieść historyczną, podejmuje wreszcie trud przekładu – z konieczności, rzecz jasna, bardzo niewielkich – fragmentów tekstu. Słusznie też pisze o zdumieniu, jakie wywołuje fakt niezwyklej poczytności książki na Węgrzech, podając dla porównania sytuację, w której polski czytelnik dostałby do ręki napisaną przez Polaka opasłą powieść o słynnym XIX-wiecznym węgierskim aktorze Gáborze Egressym. Prawdopodobnie nikt nie wiedziałby, po co ktoś coś takiego napisał.⁴⁹⁸ Podobnie powinni więc reagować czytelnicy węgierscy, których ogromna większość dopiero z *Iksów* dowiedziała się o istnieniu Wojciecha Bogusławskiego, a mimo to książka stała się bestsellerem.

W „Literaturze na Świecie” fragmenty wybranych recenzji węgierskich przedstawia Elżbieta Cygielska⁴⁹⁹, Krisztina Bába natomiast pisze:

„Rzecz traktuje o wewnętrznej strukturze władzy a zarazem o decyzjach i dylematach moralnych, przed którymi może stanąć człowiek żyjący z teatru lub mocno z nim związany.”⁵⁰⁰

Autorka artykułu stwierdza też co prawda, że książka jest zbyt długa, męcząca, pisarz prezentuje pewne problemy zbyt szczegółowo (niestety nie dowiadujemy się jakie), a czytelnik w drugiej połowie książki zaczyna tracić cierpliwość.⁵⁰¹ Nie brzmi to może jak krytyka literacka wysokiego lotu, jakie zwykło się zamieszczać w piśmie tak prestiżowym jak „Literatura na Świecie”, mieści się jeszcze jednak w kanonie przeciętnych recenzji.

Potem niestety następuje okres, który z perspektywy czasu można określić jednoznacznie jako nagonkę na Spiró. Szczególną aktywnością wykazywał się na tym polu Jerzy Robert Nowak, oskarżający autora *Iksów* o wszelkie możliwe zbrodnie przeciwko narodowi polskiemu. Publikowane w „Zdaniu” niesmaczne teksty Nowaka, sprawiają dziś wrażenie wyjątkowo komiczne. Ich autor zadał sobie niewątpliwie wielki trud skrupulatnie obliczając na ilu stronach powieści padają pod adresem Staszica czy Niemcewicza słowa takie jak „głupiec” czy „idiota”. Wyrwane w ten sposób z kontekstu pojedyncze zdania, przedstawia następnie jako koronny dowód na uprawiane przez Spiró

⁴⁹⁷ Na Węgrzech książkę recenzowali m.in. E. Berkes („Élet és Irodalom”, 19.IX.81), I. Margócsy („Mozgó Világ”, 1981 nr 11), I. Kovács („Tiszatáj”, 1982 nr 5), V.G. Kiss („Alföld”, 1982 nr 6), A. Kardos („Kortárs”, 1982 nr 10); podaję za E. Cygielską: *Iksy* [w:] „Literatura na Świecie” 1983 nr 4, s. 371-374

⁴⁹⁸ Zob. A. Sieroszewski: *Polak Węgier dwa bratanki. Węgierski bestseller 1981*, [w:] „Pamiętnik Teatralny” 1983 nr 1, s. 31-38

⁴⁹⁹ Zob. E. Cygielska: *op.cit.*

⁵⁰⁰ K. Bába, *Powieść dramaturga o teatrze*, „Literatura na Świecie” 1982 nr 8, s. 307

⁵⁰¹ Tamże, s. 308

polakożerstwo.⁵⁰² Ten prymitywny sposób zadziałał bezbłędnie. Wybuchł skandal, odebrano Spiró obiecanie wcześniej stypendium na dalsze badania archiwalne w Polsce (zbierał już wtedy materiały do powieści o Towiańskim), a jako że nigdy nie ukrywał swego żydowskiego pochodzenia, można było ogłosić wielki spisek syjonistyczny.⁵⁰³

W tym czasie na Węgrzech (mamy rok 1986) rozeszło się już drugie wydanie powieści. Jej autor pozostawał w Polsce *persona non grata*, nikt też nie podjął się przełożenia *Iksów* na język polski. Faktem jest, że ze względu na rozmiar książki oraz szczegółowe badania, które należałoby przeprowadzić, by oddać wszelkie niuansy oryginału, jest to olbrzymie wyzwanie, podobne zastrzeżenia nie przeszkodziły jednak Czechom ani Francuzom.⁵⁰⁴ Dodatkowym paradoksem jest fakt, że ze względu na niewątpliwą barierę jaką stanowi język węgierski, cała ta polityczno-dyplomatyczna szopka rozegrana została wśród kilkunastu zaledwie – jeśli nie kilku – osób. Motyw skandalu sprzed lat do tej pory pojawia się praktycznie w każdym z wywiadów przeprowadzonym ze Spiró w Polsce, a autor wciąż od nowa zmuszony jest tłumaczyć o co właściwie chodziło, gdyż dla osób niezwiązanych w żaden sposób ze środowiskiem hungarystycznym cała sprawa po prostu nie istnieje, podobnie jak zdumienie budzi przeważnie fakt, że przed *Szalbierzem* było „coś jeszcze” – na przykład sześciuset stronicowa powieść...⁵⁰⁵

Szalbierz – napisany na motywach jednego z epizodów *Iksów* pierwszy dramat Spiró, który odniósł tak wielki sukces na Węgrzech – w Polsce cieszył się nie mniejszym uznaniem. Sztukę wystawiono po raz pierwszy 27 września 1987 roku w Teatrze Ateneum w Warszawie. Rola Bogusławskiego zagrał Jerzy Kamas, a przedstawienie obejrzało w sumie ponad 23 tysiące widzów. Jednak, jak pisze Andrzej Multanowski, po całym skandalu związanym z ukazaniem się *Iksów*, premiera *Szalbierza* nie wywołała już tak wielkich emocji. Reżyserujący spektakl Maciej Wojtyszko nie szukał pretekstu do politycznych demonstracji, nie pragnął także „odbrązowienia” postaci Bogusławskiego.

„Tekst Spiró stał się dla Wojtyszki i jego współpracowników okazją do zabawy wokół zawsze efektownego scenicznie motywu <<teatru w teatrze>>”⁵⁰⁶

⁵⁰² Zob. J.R. Nowak: *Pamflet i mistyfikacja*, [w:] „Zdanie” 1986 nr 2, s. 16-26, *Krzyki i argumenty*, [w:] „Zdanie” 1986 nr 10, s. 48-52. Wątpliwą renomę J.R. Nowaka potwierdziły jego kolejne, niezwiązane już z osobą Spiró publikacje, w rodzaju książek *Sto kłamstw o Jedwabnem* lub *Za co Żydzi powinni przeproszać*

⁵⁰³ Sam Spiró twierdzi, że strona węgierska miała w próbie zniszczenia go udział równie duży, jeśli nie większy, niż Polacy. Jako pisarz był on zawsze w środowisku osobą dosyć niewygodną, tak więc chętnie skorzystano z nadarżającej się okazji. Więcej na ten temat zob. J. Jámbor: *Amíg játszol. Beszélgetés Spiró Györggyel 1998/1999.*, Scolar Kiadó, Budapest, s.129-135

⁵⁰⁴ Przekład francuski: F. Jársek-Gál, *Les anonymes*, Bernard Coutaz, Arles – 1988; przekład czeski: A. Valentová, *Pod Znackou*, Odeon, Praga - 1990

⁵⁰⁵ Fakt ten skłonił mnie do napisania artykułu poświęconego *Iksom* i *Szalbierzowi*. Wedle mojej wiedzy jest to pierwszy opublikowany w Polsce tekst przedstawiający pełną historię powstania tych utworów i ich recepcji w Polsce i na Węgrzech, zob. *Archetyp człowieka teatru w powieści i dramacie Györgya Spiró*, „Slavia Occidentalis” Poznań 2006 oraz *Spiró i Bogusławski*, fragmenty przekładu powieści „Teatr” 2009 nr 1

⁵⁰⁶ A. Multanowski, *Bogusławski przyjechał do Olsztyna*, „Teatr” 1989 nr 2

Lidia Wójcik uznaje obranie przez reżysera takiej konwencji za zbyt łatwe. Wojtyszko jej zdaniem dał się uwieść atrakcyjnej fabule życia zakulisowego, o samej sztuce autorka recenzji pisze natomiast, że Spiró pokazuje relację władza – artysta współcześnie i atrakcyjnie, unikając równocześnie tanich aluzji.⁵⁰⁷

Polski przekład *Szalbierza* ukazał się także w „Dialogu”⁵⁰⁸, co pozwoliło nareszcie szerszemu gronu ocenić, czy tego akurat autora faktycznie należało uznać za „syjonistycznego polakożercę”. A jednak nawet po opublikowaniu przekładu sztuki kwestia nieścisłości faktograficznych nadal pozostała sprawą delikatną i drażliwą. W tym samym numerze „Dialogu” w którym tekst się ukazał, Zbigniew Wilski skrupulatnie wyjaśnia, które fragmenty mogą odpowiadać rzeczywistości, a gdzie rozpoczyna się pisarska fantazja.⁵⁰⁹ Artykuł jest zresztą bardzo rzetelny i ciekawy, czy jednak konieczne jest objaśnianie nieścisłości... fikcji literackiej?⁵¹⁰ Mimo, że sztukę wystawiono z wielkim sukcesem, sam autor nadal znajdował się na indeksie: teatr nie mógł zaprosić go na premierę i nawet program wraz z plakatem przesłano nie bezpośrednio z Warszawy, ale drogą dosyć okrężną, przez Paryż.

Rok później *Szalbierza* wystawiono w Olsztynie.⁵¹¹ Multanowski zwraca uwagę, że inscenizacja Ziemińskiego znacznie odbiega od pomysłu Wojtyszki na zabawę motywami „teatru w teatrze”. Reżysera nie interesowały „sceniczne przebieranki”. W jego powściągliwej interpretacji główny bohater to świadomy swej roli twórca, który mądrością i osobistym przykładem porywa zgorzkniałych, prowincjonalnych aktorów do działania. W tej konwencji uwagi Spiró o kondycji teatru i podłej doli aktora prowincjonalnego brzmią według Multanowskiego wyjątkowo prawdziwie.⁵¹²

Niezależnie jednak od powodzenia dwóch pierwszych inscenizacji, polski *Szalbierz* osiągnął swój pełny wymiar dopiero wtedy, gdy Bogusławskiego zagrał nasz rodzimy odpowiednik Tamása Majora, cyniczny Mistrz i aktor genialny – Tadeusz Łomnicki. Spektakl w reżyserii Tomasza Wiszniewskiego pokazał 21 stycznia 1991 roku Teatr Telewizji, przy czym krytyka uznała, że historia występu Bogusławskiego w Wilnie jest tu pretekstem do mówienia o dniu wczorajszym Europy Wschodniej, a całość ma sens uniwersalny.⁵¹³ Jak pisze Wojciech Majcherek „*Szalbierz* jest sztuką ironiczną, obnażającą rozmaite pozory i fałsze z naszej historii”, po czym dodaje „nie sądzę, by [sztuka ta] mogła zelektryzować kogokolwiek poza historykami teatru”.⁵¹⁴ Uwaga ta, zanotowana

⁵⁰⁷ L. Wójcik, *Aktorzy prowincjonalni*, „Teatr” 1988 nr 2, s. 6

⁵⁰⁸ „Dialog” 1987 nr 7, tłum. M. Dobrowolny

⁵⁰⁹ Zob. Z. Wilski: *Fikcja literacka i fakty*, „Dialog” 1987 nr 7, s. 119-122

⁵¹⁰ Ta drobiazgowość w oddzielaniu fikcji od faktów wynika zapewne także z całkowicie odmiennej tradycji dramatycznej – w Polsce praktycznie nie występuje specyficznie węgierski rodzaj dramatu historycznego, w którym największe postaci życia politycznego czy kulturalnego ożywają ponownie na scenie przedstawione w rozmaitych fikcyjnych lecz potencjalnie możliwych sytuacjach.

⁵¹¹ Premiera 15 października 1988, reż. K. Ziemiński

⁵¹² A. Multanowski, *op.cit.*

⁵¹³ A. Schiller: *Szalbierz*, „Gazeta Wyborcza” 22.I.1991

⁵¹⁴ W. Majcherek, *Łomnicki jako Szalbierz*, „Teatr” 1991 nr 2, s. 36

równy w dziesięć lat od skandalu wywołanego ukazaniem się powieści *Iksowie*, brzmi jak wyjątkowo ironiczna puenta wieńcząca okres politycznych przepychanek, bezpodstawnych oskarżeń i niesmacznych donosów. I rzeczywiście, można powiedzieć, że *Szalbierz* został „kolektywnie” niejako uznany za sztukę polską – nawet jeśli „przypadkiem” napisał ją Węgier – a o jej autorze, poza kilkoma niewiele znaczącymi wzmiankami w prasie, na dłuższy czas „wspaniałomyślnie” zapomniano.

Tu kończy się niejako coś, co można by określić jako akt pierwszy w recepcji utworów Spiró w Polsce. Na wystawienie u nas kolejnej swej sztuki autor będzie musiał poczekać prawie piętnaście lat, a z prozy ukaże się po polsku jedna zaledwie nowela.⁵¹⁵ A jednak budapeszteńska premiera *Csirkefej* stała się wydarzeniem na tyle doniosłym, że zrecenzowana została także i u nas, mimo że dramat nie doczekał się nawet polskiego przekładu. Małgorzata Szpakowska w „Dialogu” opisuje niezwykle wrażenie jakie wywarła na niej sztuka obejrzana pod koniec 1986 roku w Teatrze im. Józsefa Katony w Budapeszcie:

„[...] powodzenie dramatu Spiró wydaje się czymś niezwykłym. Sporo osób ogląda spektakl na stojąco, reakcje publiczności są bardzo żywe, a część moich węgierskich znajomych wręcz zazdrościła mi, że zdołałam się dostać na to przedstawienie.”⁵¹⁶

Sztuka jest, według autorki artykułu, niezwykle sugestywna i przez to dość przerażająca, gdyż jej krwawe zakończenie stanowiło od początku jedną z potencjalnych możliwości w codziennych relacjach międzyludzkich. Jest to więc sztuka o chorej społeczności, w której najsłabszy, a więc – słowami autorki – ten spośród bohaterów, który jest najbardziej podatny na histerię, obraca całą narosłą w nim agresję przeciw komuś jeszcze słabszemu. W ten sposób wychowany przez ulicę i poprawczak Chłopak morduje starą sąsiadkę, która jest równocześnie jedyną osobą wykazującą jakiegokolwiek zainteresowanie jego losem. Szpakowska zwraca także uwagę na fakt, że mimo iż postaci nie mają imion własnych (występują jako Ojciec, Kobieta, Matka, Nauczyciel itd.), nie oznacza to w żadnym razie uogólnienia a wręcz przeciwnie: wszystkie osoby są zindywidualizowane i wyraziste. Uderza także brak sentymentalizmu⁵¹⁷, *Csirkefej* nie jest bowiem przedstawiony jako temat do łatwych wzruszeń, lecz raczej jako materiał do zimnej analizy, mimo że każda z postaci przeżywa swą własną tragedię.⁵¹⁸

Trudno jest wątpić, że dramat napisany został w obronie zagrożonych wartości, obronę tę prowadzi się tu jednak nie wprost, mimo że zbudowana przez Spiró konstrukcja jest bardzo konsekwentna: w zestawieniu z rzeczywistością podwórka wszystko ulega degradacji.

„Solidarność między ludźmi nie wytrzymuje próby nie tylko konfliktowych interesów, ale zwykłej, egoistycznej obojętności: cień porozumienia, który narodził się między dwiema kobietami nad kocim grobem, już następnego dnia zniknie bez śladu, dwie boleśnie odczuwane samotności nie złożą się w żadną wspólnotę (...) Sentymenty rodzicielskie w wykonaniu pijackiej

⁵¹⁵ Gy. Spiró, *Z ojcem na meczu*, „Literatura na Świecie” 1989 nr 1, przek. S. Sobiepan

⁵¹⁶ M. Szpakowska, *Upiorne podwórko Györgya Spiró*, „Dialog” 1987 nr 5, s. 176

⁵¹⁷ Za bardzo cenne uważam spostrzeżenie autorki uznające ów brak sentymentalizmu za jedno z „zabezpieczeń – amortyzatorów”, które wraz z potocznym, wulgarnym językiem dramatu i do przesady niemal doprowadzoną, bliższą grotesce niż realizmowi konsekwencją dramaturgiczną uniemożliwiają widzom pełną identyfikację. Jest to kolejny dowód na to, że dramaty Spiró, chętnie zaszufaladowywane przez niektórych krytyków jako realistyczne czy naturalistyczne, zawsze wymykają się tej – tradycyjnie pojmowanej – konwencji.

⁵¹⁸ M. Szpakowska, *op.cit.*, s. 177-178

parę mogą budzić tylko politowanie (...) kiedy syna-mordercę już zabrano, a nieświadomi tego rodzice (...) wywlekają nadal na podwórze stare graty i kupy śmieci, aby – rychło w czas – przygotować w rodzinnym domu miejsce dla dziecka.”⁵¹⁹

Ten sam numer „Dialogu” zamieścił także przekład fragmentu wywiadu, którego György Spiró udzielił Erzsébet Eszéki dla czasopisma „Magyar Nemzet” w grudniu 1986 roku.⁵²⁰ Spiró wspomina w nim o ataku Nowaka, swoim zainteresowaniu polską kulturą, wizycie w Polsce z Teatrem z Kaposvár, podczas której nie wolno mu było wejść do żadnej biblioteki, a także stosunku jaki ma do swoich własnych utworów.⁵²¹

Mimo braku polskiego przekładu sztuki wzmianka o *Csirkefej* pojawia się piętnaście lat po jej budapeszteńskiej premierze w wydanej w 2000 roku książce Krzysztofa Pleśniarowicza *Dylemat jedyne go wyjścia: absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu* oraz w wydanej w 2002 roku pracy Csilli Gizińskiej *Dramat węgierski lat 1945-1989 i jego życie na scenach polskich*.

Gizińska wspomina o premierze dramatu w reżyserii Gábora Zsámbékiego głównie jako o istotnym punkcie w historii Teatru im. Katony w Budapeszcie, zaznacza także, że inscenizacje sztuk Spiró należały do największych wydarzeń teatralnych lat osiemdziesiątych na Węgrzech.⁵²²

Pleśniarowicz korzystał w swej pracy z przekładu angielskiego, który ukazał się w roku 1991 w Nowym Yorku⁵²³, czy też raczej z wtórnego przekładu wersji angielskiej na polski dokonanej przez K. Haupt.⁵²⁴ „Przekładanie z przekładu” nigdy nie jest dobrym pomysłem, tak więc cytowane przez Pleśniarowicza fragmenty dramatu – pomijając ich wątpliwą wartość literacką – zawierają także wpadki językowe, wynikające zapewne z próby adaptacji wersji angielskiej bez znajomości węgierskiego oryginału.⁵²⁵ W ten sposób na przykład ze zdania wypowiedzianego przez Chłopaka „Mér lehet velem mindent? Az isten bassza meg! Mér lehet velem mindent?!” (co można by przetłumaczyć dosłownie na polski jako „Czemu wszystko można mi zrobić? Do kurwy nędzy! Czemu ze mną wszystko można zrobić?!”) powstało we fragmencie cytowanym przez Pleśniarowicza zdanie: „Dlaczego zawsze można mi nasrać na głowę? Jasna kurwa! Dlaczego zawsze można mi nasrać na łeb?”⁵²⁶. Jak widać wtórny przekład jest w tym wypadku dużo drastyczniejszy od oryginału, a dodatkowo użyte w polskiej wersji wulgaryzmy brzmią nienaturalnie.

⁵¹⁹ Tamże

⁵²⁰ E. Eszéki, *Kandidátus a kukában*, „Magyar Nemzet” 13.12.1986 [w:] „Dialog” 1987 nr 5, s. 179-180

⁵²¹ W najciekawszym według mnie fragmencie wywiadu na uwagę Erzsébet Eszéki, że *Csirkefej* jest jego pierwszym utworem dla którego parawanu nie stanowi historia Spiró odpowiada, że współczesność także jest przecież epoką historyczną. Historii nie można według niego nazwać pretekstem czy parawanem, ale raczej czymś, co powinno się do końca „odegrać”.

⁵²² Cs. Gizińska, *Dramat węgierski lat 1945-1989 i jego życie na scenach polskich*, s. 131-132

⁵²³ *Drama Contemporary Hungary. Plays by András Sütő, Géza Páskándi, István Csurka, György Spiró, Mihály Kornis*, ed. E. Brogyányi, Nowy York 1991

⁵²⁴ Podaję za autorem, zob. K. Pleśniarowicz, *Dylemat jedyne go wyjścia: absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*, s. 123

⁵²⁵ Autorką bardzo dobrego artykułu o specyficznych problemach wiążących się z przekładem dramatów z języka węgierskiego na polski jest tłumaczka *Prahu i Kwartetu* Jolanta Jarmolowicz, zob. J. Jarmolowicz, *Specyfika przekładu utworów dramatycznych na podstawie wybranych węgierskich utworów współczesnych*, [w:] *Hungarologia: Język i kultura*, red. I Koutny, Poznań 2004, s. 90-120

⁵²⁶ Cytat za K. Pleśniarowicz, *op.cit.* s.124

Autor uznaje *Csirkefej* za dramat o zniewalającym wręcz okrucieństwie, a uczestnicy akcji zachowują się według niego tak, jakby na nic nie mieli wpływu, są odizolowani od siebie i w rozmaity sposób cierpią na tę samą chorobę samotności. Zwraca następnie uwagę na groteskowość kociego pogrzebu i wszechobecny absurd, a także – zdające się bawić autora dramatu – kontrasty językowe.

„Większość scen to dialogi dwóch osób, a ściślej – dwutorowe monologi, wykazujące jałowość języka jako środka wyrazu, jako narzędzia porozumienia. Dialogi te pozostają w ostrym kontraście z wzniosłymi cytatami z filozoficznej antropologii i wielkiej węgierskiej poezji, odczytywanymi przez Nauczyciela i jego uczennice.”⁵²⁷

Pleśniarowicz określa sztukę jako śmiałą, bezkompromisową i realistyczną (dostrzega jednak zamierzoną autorską strategię nieprzystawalności barwnie zróżnicowanego języka do świata i do jakiegokolwiek wspólnego kodu pozwalającego na zbliżenie wyalienowanych bohaterów). Posiłkując się uwagami Małgorzaty Szpakowskiej o dramaturgii węgierskiej lat osiemdziesiątych, uznaje zakończenie – aresztowanie obydwu chłopców – za wypełnienie przymusu finału przejętego z tradycji mieszczańskiego dramatu. Zwraca wreszcie uwagę na zjawisko doświadczania historii:

„[w postawach bohaterów] można się doszukiwać symptomów tradycyjnie węgierskiego modelu <<zarażenia historią>>. Dramat epatujący ciemnym naturalizmem, obfitujący w potoczne wulgaryzmy, podejmuje zagadnienie kryzysu paternalistycznego systemu, który często odnoszony bywał do abstrakcyjnej figury Władzy.”⁵²⁸

Najciekawsze jest to, że po fatalnym początku z aferą wokół *Iksów*, po wieloletniej ciszy na jego temat w polskiej prasie, a zwłaszcza pomimo braku przekładów Spiró jest jednak kimś, kogo w analizie dramatu naszej części Europy nie sposób pominąć. Pora więc na akt trzeci, a w nim powrót bohatera-dramaturga na polską scenę.

W roku 2001 – a więc czternaście lat po premierze *Szalbierza* w Teatrze Ateneum – Teatr Telewizji⁵²⁹ pokazuje *Operę mydlaną*, która później wystawiona zostaje także w Teatrze Nowym⁵³⁰ w Łodzi. Polski przekład sztuki publikuje czasopismo „Dialog”⁵³¹.

Według Leszka Karczewskiego dramat stanowi analizę antysemityzmu, jest próbą gorzkiego komentarza rzeczywistości zza okna:

„Spiró nie oferuje łatwych rozstrzygnięć, stawia za to gorzkie pytania o podstawy selekcji, nie tylko narodowościowej. (...) dotkliwie piętrzy wątpliwości, dlaczego, skoro wojna dotknęła wszystkich, odszkodowania należą się tylko Żydom. Autor przypomina, że obwołanie się Narodem Wybranym przez lud Izraela jest gestem z gruntu nazistowskim.”⁵³²

Reżyser spektaklu Jan Bratkowski zwraca uwagę, że Spiró podejmuje kwestię tożsamości, także żydowskiej – jego tekst ukazuje tę problematykę etyczną w skrytykowanej, karykaturalnej formie. Samotność jego bohaterów przeradza się we wzajemne zainteresowanie, do którego nie

⁵²⁷ Tamże, s. 127

⁵²⁸ Tamże, s. 129

⁵²⁹ Premiera 12 marca 2001, reż. R. Bugajski

⁵³⁰ Premiera 28 marca 2003, reż. J. Bratkowski

⁵³¹ „Dialog” 2000 nr 7, tłum. M. Dobrowolny, A. Kiss; przekład wykorzystany w inscenizacji Teatru Nowego w Łodzi oraz w spektaklu Teatru Telewizji: A. Kiss, S. Zgliczyński

⁵³² L. Karczewski, *Etykieta zastępcza* [w:] „Gazeta Wyborcza” Łódź, 17 kwietnia 2003

potrafią się jednak przyznać. W swym dramacie autor kontestuje podejmowane przez nas bez powodzenia próby bycia autentycznym.⁵³³

Karczewski zwraca także uwagę na podwójne znaczenie tytułu – Spiró drastycznie pokazuje, że dziś nadal czerpiemy zyski z ofiar selekcji, symbolicznie wyrabiając w ten sposób mydło z ludzkiego tłuszczu, a równocześnie mamy tu do czynienia z apoteozą powierzchowności – „operą mydlaną” – gdyż ludzi segreguje się tu podobnie jak w serialach: szybko i bezpodstawnie, a próbę zrozumienia drugiego człowieka zastępuje pośpiesznie przyklepiona mu etykieta.

„W naszym świecie „oper mydlanej” liczy się tylko szybka kwalifikacja: student, akwizytor, Żydówka. Na tej selekcji można jeszcze zarobić: czasem pieniądze, czasem święty spokój – za każdym razem jest to zysk z cudzego nieszczęścia.”⁵³⁴

Powtarzają się – obecne także w recenzjach węgierskich – opinie zarzucające Spiró pisanie publicystyki. Według jednego z krytyków sztuka jest przez to mało sceniczna, a w dodatku napisana „boleśnie niebłyskotliwie”. Autor artykułu zdumiewa się dalej jak z tak kiepskiego materiału powstał zaskakująco dobry spektakl.⁵³⁵ Z kolei reżyser łódzkiego przedstawienia określa „Operę medlaną” jako „szlachetną publicystykę” napisaną jednak w stylu „realizmu telewizyjnego”, od którego chciał się oderwać, gdyż „zmienił się paradygmat sztuki współczesnej. Widza interesują nie tyle rzeczy wyczelowane, ile sposób, w jaki one się rodzą, rzeczy uchwycone w swoim stawaniu się.”⁵³⁶

Autorem jednej z najciekawszych uwag na temat „Opery mydlanej” jest Wojciech Maziarski, który przedstawia akcję sztuki dla zilustrowania swojej tezy o różnicy postaw Polaków i Węgrów w nowej rzeczywistości po roku 1989. Według Maziarskiego w Polsce dominują reakcje zbiorowe, na Węgrzech zaś strategie indywidualne, co oznacza, że węgierskie nieprzystosowanie nie integruje, nie przybiera spektakularnych form wystąpienia zbiorowego. Dlatego też łatwiej jest zaobserwować je w literaturze czy filmie, niż na ulicach miast w codziennym życiu. Jako przykład autor podaje bohaterkę sztuki Spiró –

„ – samotną kobietę zamykającą się w czterech ścianach mieszkania niczym na bezludnej wyspie. Wprawdzie i tutaj nowa, groźna i nieznana rzeczywistość może zaatakować bohaterkę, może wedrzeć się do jej azylu pod postacią akwizytora czy przedstawiciela jakiejś firmy, ale intruza takiego łatwo się pozbyć, wypraszając go za próg i starannie ryglując drzwi.”⁵³⁷

Prymitywny, nachodzący bohaterkę sąsiad uosabia natomiast według Maziarskiego spontaniczną samoorganizację ludzi, natręt ten jednak budzi naszą niechęć, mimo że przecież tego typu inicjatywy powinny zasługiwać na sympatię. Jednak strategie grupowe budzą na Węgrzech nieufność i często wywołują negatywne skojarzenia.⁵³⁸

⁵³³ Zob. L. Karczewski, *Opera współczesna* [w:] „Gazeta Wyborcza” 27 marca 2003, L. Karczewski, *Opera mydlana* [w:] „Gazeta Wyborcza” 28 marca 2003, L. Karczewski, *Emancypacja* [w:] „Gazeta Wyborcza” 7 lipca 2003

⁵³⁴ L. Karczewski, *Etykieta zastępcza...*

⁵³⁵ M. Lenarciński, *Ulica przecina życie* [w:] „Dziennik Łódzki”, 31 marca 2003

⁵³⁶ L. Karczewski, *Opera współczesna...*

⁵³⁷ W. Maziarski, *Inteligent rzucony na rynek*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, 28 września 2000, s. 14 (tekst ukazał się także w miesięczniku „Dialog” nr 7/2000)

⁵³⁸ Tamże

O ile do *Opery mydlanej*, poruszającej wciąż trudny w Polsce temat antysemityzmu, podchodzono z pewnym dystansem, o tyle kolejne sztuki Spiró część krytyków uznała wręcz za „polskie”, mówiące o nas, tu i teraz. *Kwartet* ukazał się w zbiorze *Współczesny dramat węgierski – antologia*⁵³⁹ w roku 2003. W tym samym roku miała miejsce premiera sztuki w Teatrze Telewizji⁵⁴⁰, a w trzy lata później zrealizowano kolejny spektakl w Teatrze Polskim w Poznaniu.⁵⁴¹ Na potrzeby Teatru Telewizji za zgodą autora zmieniono tytuł sztuki na *Dogrywkę* (pod tym właśnie tytułem grano ją później także w Teatrze Polskim).⁵⁴²

Według recenzującego antologię węgierskich dramatów Romana Pawłowskiego to właśnie nazwany przez niego dramatem rozliczeniowym *Kwartet* Spiró robi największe wrażenie, gdyż jest jedną z niewielu sztuk opisujących sytuację starszego pokolenia, które nie umie odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Spotkanie dwojga głównych bohaterów staje się okazją do gorzkiego rozrachunku z socjalistyczną utopią i kapitalistycznym wolnym rynkiem; ze spotkania tego obydwie strony wyjdą przegrane.⁵⁴³

Jacek Wierziński, pisząc o polskiej prapremierze *Dogrywki* w Teatrze Telewizji, uznaje sztukę za niezwykle ciekawą, tym bardziej, że dramat upadku dawnego systemu i próby odnalezienia się w nowej rzeczywistości społeczeństwa kapitalistycznego ludzi żyjących dotąd w państwie socjalistycznym nie znalazł dotąd ciekawego odzwierciedlenia w polskiej literaturze, filmie czy teatrze. Tak więc sztuka zaskakuje aktualnością, jej problematyka niezwykle bliska jest polskiemu odbiorcy.⁵⁴⁴ Te same spostrzeżenia dzieli Olgierd Błazewicz:

„polski widz odnajduje [tu] te same sprawy, problemy i postawy ludzkie, z którymi spotyka się i u nas. Są one nieporównywalnie bardziej nam bliskie i zrozumiałe od z natury rzeczy bardziej komercyjnej i bezproblemowej, chociaż nie tak błyskotliwej warsztatowo dramaturgii zachodniej.”⁵⁴⁵

Reżyserka poznańskiego spektaklu Monika Dobrowlańska zwraca uwagę na niezwykle ciekawą strukturę dramaturgiczną sztuki.⁵⁴⁶ Postać Gościa poznajemy na podstawie jego własnej opowieści, Stary natomiast jest całkowicie bezbronny, gdyż jego losy ukazane zostają w „prozie życia” – na podstawie relacji z żoną i córką. Równocześnie te dwie kobiety stają się „nośnikiem komediowości”, dzięki nim uwypukla się w sztuce zderzenie elementów tragicznych z komicznymi.⁵⁴⁷ Podobnie Wierziński uważa, że *Dogrywka* Spiró opiera się głównie na ciekawie

⁵³⁹ *Współczesny dramat węgierski – antologia*, wybór P. Pászt, tłum. J. Snopek, J. Jarmołowicz, P. Kawecki, Kraków 2003

⁵⁴⁰ Premiera 26 maja 2003, reż. F. Bajon

⁵⁴¹ Premiera 14 października 2006, reż. M. Dobrowlańska

⁵⁴² Powód był banalny: grano już wcześniej w tym sezonie sztukę innego autora o tym samym tytule.

⁵⁴³ R. Pawłowski, *Blżej na Węgry* [w:] „Gazeta Wyborcza” 30 października 2003, s. 13

⁵⁴⁴ J. Wierziński, *Dogrywka*, [w:] „Gazeta Telewizyjna” 23 maja 2003, s. 43

⁵⁴⁵ O. Błazewicz, *Polska w sztuce węgierskiej*, [w:] „Głos Wielkopolski” 16 października 2006

⁵⁴⁶ Za bardzo cenne uważam także spostrzeżenie S. Drajewskiego, który w wywiadzie przeprowadzonym z Györgyem Spiró zauważa, że konflikt dramaturgiczny nie spełnia tu najczęściej rozgrywanego przez dramatopisarzy schematu „kat – ofiara”. U Spiró nieoczekiwany gość pojawia się z chęcią niesienia pomocy, co jednak okazuje się spotkaniem może i trudniejszym niż w przypadku „ofiary i kata”. Więcej zob. S. Drajewski, *Węgry nierzędem stoją* [w:] „Głos Wielkopolski” 14 października 2006

⁵⁴⁷ S. Drajewski, „Zderzenie różnych dróg” [w:] „Głos Wielkopolski” 13 października 2006

zarysowanych rolach, jako że jest to utwór utrzymany w tradycyjnej konwencji dramatu psychologicznego.⁵⁴⁸ Błażewicz z kolei uznaje za dobrą, a więc dającą pełne możliwości popisowej gry aktorskiej, jedynie rolę Starego.⁵⁴⁹ Znaczenie postaci pojawiającego się niespodziewanie Gościa dobrze ujmuje Ewa Szkudlarek:

„(...) zaczyna drażnić, irytować i męczyć obecnością – wtargnął bowiem do domu i zburzył monotonną codzienność. (...) Próby wyproszenia hojnego, ale mimo wszystko jednak natręta, podkreślają niechęć do powrotu i roztrząsania historycznych zdarzeń. (...) [gość] im bardziej stara się wyrazić swoją wdzięczność, tym bardziej wzbudza podejrzliwość gospodarza.”⁵⁵⁰

Marta Kaźmierska natomiast uważa, że to co najlepiej charakteryzuje bohaterów to dziwne pomieszanie uporczywości i niemocy, które nie pozwala im wyrwać się ze stanu marazmu i nakazuje trwać przy swoim nawet za cenę bycia nieszczęśliwym.⁵⁵¹

I znów – podobnie jak w przypadku *Opery mydlanej* – pojawia się „problem pisania publicystyki” i realizmu w dramacie. Jak pisze Błażewicz: „fabuła jest bardzo prosta (...), schematyczna, bo zbudowana na jednym modelu sytuacyjnym i pomysłem rodem z teatru telewizji.”⁵⁵² Drajewski natomiast stwierdza, że *Dogrywka* przypomina nieco reportaż, zauważa też jednak, że za tą realistyczną opowieścią kryje się sens metaforyczny.⁵⁵³ Ciekawe spostrzeżenie zawiera recenzja Kaźmierskiej, według której

„Spiró przez chwilę konsekwentnie zarysowuje w swojej sztuce łańcuszek wydarzeń, by po chwili rozerwać go gwałtownie na małe kawałki i rozrzucić bez ładu, składu i logiki.”⁵⁵⁴

Dogrywka mówi o jednym z wydarzeń historii, unika jednak jej przedstawiania, gdyż istotą sprawy nie są tu epizody z przeszłości ani motywacja postępowania bohaterów, lecz to, jak wpłynęły one na ich obecną egzystencję i życiowe wybory.⁵⁵⁵ Jest to opowieść o spotkaniu, będącym zderzeniem dwóch dróg życiowych, dwóch przeciwstawnych światopoglądów, życiowych pomyłek, filozofii.⁵⁵⁶ W konsekwencji jest także dramatem o braku porozumienia, o niezwykle silnych podziałach wszelkiego rodzaju: pokoleniowych, płciowych, historycznych, ideowych i osobistych.⁵⁵⁷ Lub też, jak pisze we wstępie do najnowszej antologii węgierskiego dramatu Péter P. Müller:

„w kwartecie bohaterów zamiast oczekiwanej harmonii rodzi się niezrozumienie i frustracja – kakofonia.”⁵⁵⁸

Poznańska premiera *Dogrywki* była jednym z wydarzeń uroczystych obchodów rocznicy wydarzeń czerwca 56’, zbiegła się także z okresem ostatnich zawirowań politycznych na Węgrzech. Tym większej wartości nabiera tu fakt, że słowami jednej z recenzentek: „spektakl w sposób delikatny

⁵⁴⁸ J. Wierziński, *op.cit.*

⁵⁴⁹ O. Błażewicz, *op.cit.*

⁵⁵⁰ E. Szkudlarek, *Trudno być wdzięcznym*, „artPapier” 23 stycznia 2007

⁵⁵¹ M. Kaźmierska, *Samotność z uporu i niemocy* [w:] „Gazeta Wyborcza” Poznań, 17 października 2006

⁵⁵² O. Błażewicz, *op.cit.*

⁵⁵³ S. Drajewski, *Zderzenia...*

⁵⁵⁴ M. Kaźmierska, *op.cit.*

⁵⁵⁵ E. Szkudlarek, *op.cit.*

⁵⁵⁶ Reżyser Monika Dobrowlańska, cytata za: M. Kaźmierska, *Dogrywka – premiera!* „Gazeta Wyborcza” Poznań 13 października 2006

⁵⁵⁷ M. Kaźmierska, *Samotność...*

⁵⁵⁸ P.P. Müller, *Dramat węgierski u schyłku XX wieku* [w:] *Współczesny dramat węgierski – antologia...*, tłum. L. Rokosz, P. Pászt, s. 18

odwołuje się do historii i uwikłanego w niej losu jednostki bez wszechobecnego, medialnego zadęcia, wzajemnych oskarżeń i rażących deklaracji.⁵⁵⁹

Polska prapremiera *Stuczki* w formie próby czytanej miała miejsce 20 kwietnia 2005 roku w Poznaniu w ramach prezentacji nowych dramatów węgierskich i spotkań z autorami „Nowe stulecie – nowe dramaty”.⁵⁶⁰

Jako że forma próby czytanej zakładała jednorazową jedynie prezentację dramatu, zapoznać się z nim mogło siłą rzeczy bardzo wąskie grono publiczności. Wzmianki w prasie także były oczywiście mniej liczne niż w przypadku regularnej premiery, odnotowano jednak oryginalność pomysłu dramatycznego:

„Autor bada wnikliwie zachowania [swoich postaci], tworząc niezwykle przegląd społeczeństwa po ustrojowej transformacji.”⁵⁶¹

Marta Kaźmierska opisując sztukę jako gorzką komedię, w której uliczny karambol staje się okazją do przyjrzenia się całej galerii postaci wyjętych jakby żywcem „z encyklopedii współczesnych Węgier” stawia następnie pytanie czy chodzi tu aby tylko o Węgry. Są to przecież „typy” dobrze znane i nam – łowca głów, operatywny przedsiębiorca, kierowca tira, bezdomny, mafiosi, członkowie sekty, policjanci.⁵⁶² Zgadza się z tym dyrektor Teatru Polskiego Paweł Szkotak mówiąc, że właśnie w dramatach węgierskich odnajduje bliskie polskiemu widzowi sprawy, których brakuje w rodzimych tekstach.⁵⁶³ Podobnego zdania o pewnej luce w dramaturgii polskiej, w którą *Stuczka* Spiró świetnie się wpisuje jest tłumaczka dramatu, Jolanta Jarmołowicz:

„W Polsce nie ma sztuk pokazujących cały obraz społeczeństwa. My pokazujemy jednostkę i to najczęściej w ekstremalnych warunkach.”⁵⁶⁴

Za równie bliski naszym rodzimym realiom (może nawet *zbyt* bliski – o tym za chwilę) uznano najnowszy dramat Spiró – *Prah*, którego prapremiera polska odbyła się 24 lutego 2008 roku w Teatrze Ludowym w Krakowie.⁵⁶⁵

Według recenzentów przedstawiona przez Spiró historia jest równocześnie liryczna i groteskowa. Nasuwa skojarzenia z estetyką czeskich opowieści, dowcipnych obrazków z życia zwykłych ludzi w stylu dramatów i filmów Petra Zelenki.⁵⁶⁶

„Początkowo sytuacja mnożenia coraz bardziej okrutnych i absurdalnych pomysłów wywołuje szczerzy śmiech, potem *Prah* przekształca się w gorzką przypowieść o tym, jak rodzi się domowe piekielko.”⁵⁶⁷

⁵⁵⁹ E. Szkudlarek, *op.cit.*

⁵⁶⁰ Przekład: Jolanta Jarmołowicz

⁵⁶¹ M. Dolińska, *Czytanie dramatów* [w:] „Gazeta Wyborcza” Poznań, 18 kwietnia 2005, s. 6

⁵⁶² M. Kaźmierska, *Teatralne reportaże* [w:] „Gazeta Wyborcza” Poznań, 20 kwietnia 2005, s. 7

⁵⁶³ Zob. M. Kaźmierska, *Węgierskie dramaty* [w:] „Gazeta Wyborcza” Poznań, 19 kwietnia 2005, s. 29

⁵⁶⁴ Cytat za: M. Kaźmierska, *Teraz pora na Węgrów* [w:] „Gazeta Wyborcza” Poznań, 23 kwietnia 2005, s. 6

⁵⁶⁵ Oficjalna data premiery widniejąca w niektórych zapisach – 26 stycznia 2008 – jest nieprawdziwa. Premierę przesunięto o miesiąc ze względu na chorobę Kajetana Wolniewicza, aktora grającego główną rolę. Spektakl wyreżyserował Paweł Szumiec.

⁵⁶⁶ Zob. *Milion na szczęście* [w:] „Dziennik Polski” 21 luty 2008, I. Dzieciuchowicz, *Sześć milionów albo życie* [w:] „Nowa Siła Krytyczna” 29 luty 2008

⁵⁶⁷ I. Dzieciuchowicz, *op.cit.*

O tym, czym *Prah* robi największe wrażenie ładnie pisze Joanna Jopek, według której sztuka opowiada o takich, latami budowanych ograniczeniach marzeń i wyobraźni, których w pewnym momencie nie da się już przewyciężyć:

„Najciekawsze (...) jest to, jak rozsypuje się budowane z dnia na dzień wyobrażenie normalności i oswojenia. Jak pozorne okazuje się bezpieczeństwo i naturalność życia sprowadzonego do pracy i gromadzenia dóbr. Metafora puszek „prah” jest na tyle pojemna, że można zadawać dalsze pytania: czy, jeśli usunąć największy problem z codziennego życia, spełnić największe marzenie (...) coś jeszcze zostanie, czy nie ukaże się nagle najczarniejsza pustka, przepaść na miarę „zwyczajności”?”⁵⁶⁸

Pojawiają się także zarzuty odnośnie tekstu sztuki. Dzieciuchowicz uważa, że jego konstrukcja uniemożliwia aktorom stworzenie bardziej interesujących postaci. Wraz z rozwojem akcji fabuła traci błyskotliwość, staje się schematyczna, czy wręcz moralizatorska. Bohaterowie zamieniają się w typy „męża pantoflarza” i „gderliwej żony”, a aktorzy starają się tuszować niedoskonałości tekstu i ukryć wyzierający z opowieści banał.⁵⁶⁹ W podobnym duchu pisze o spektaklu Paweł Głowacki, według którego Spiró „uroczo bredzi”, historia jest banalna, a „pary i dowcipu” starcza góra na dwadzieścia minut.⁵⁷⁰ Joanna Targoń zauważa, że choć autor coraz głębiej wchodzi w dusze swoich bohaterów doprowadzając ich do rodzinnej psychodramy, druga część sztuki staje się mniej ciekawa, jakby wszystko zmierzało „na skróty” do finału, który zamiast sprawiać zaskoczenie, jest tak naprawdę łatwo przewidywalny.⁵⁷¹

Tu należą się dodatkowe wyjaśnienia dotyczące polskiego spektaklu. Prapremiera *Prah* w Krakowie zostaje niestety daleko w tyle za rewelacyjnym przedstawieniem Teatru im. Radnótiego w Budapeszcie, a jego największą wadą jest – katastrofalna moim zdaniem – decyzja reżysera o wycięciu ostatnich zdań tekstu.⁵⁷² W ten sposób sztuka pozbawiona zostaje swojej najbardziej dramatycznej puenty – swoistej klątwy wypowiedzianej w finale przez Mężczyznę. Jako że przekład *Prah* nie został dotąd w Polsce opublikowany, recenzenci nie mogą być oczywiście świadomi zmian wprowadzonych w oryginalnym tekście sztuki. Niezależnie jednak od wad spektaklu większość krytyków zauważyła niewątpliwe walory samego tekstu:

„Spiró pokazuje, co świadomość wygranej – i świadomość, że ta wygrana może wszystko zmienić – robi z ludźmi przyzwyczajonymi do swojego szarego, ale oswojonego i bezpiecznego życia. (...) Wychodzi na to, że zmiany sprowadzą tylko nieszczęścia. Świat, który nagle się przed nimi otworzył, wydaje się straszny i groźny. Ta walka czarnowidztwa kobiety i nieśmiałego optymizmu mężczyzny jest prowadzona przez autora, reżysera i aktorów precyzyjnie i z wyczuciem komizmu.”⁵⁷³

Joanna Jopek określa wzajemny stosunek stworzonych przez Spiró bohaterów jako „intymne psychologizowanie między komizmem a goryczą”⁵⁷⁴, a Łukasz Drewniak ocenia postaci na tak

⁵⁶⁸ J. Jopek, *Śmieci, cisze* [w:] „Teatr” 2008/5

⁵⁶⁹ I. Dzieciuchowicz, *op.cit.*

⁵⁷⁰ P. Głowacki, *List do Kajtka* [w:] „Dziennik Polski” 25 luty 2008

⁵⁷¹ J. Targoń, *Strach przed kuponem* [w:] „Gazeta Wyborcza” Kraków 25 luty 2008

⁵⁷² Za podobnie kiepski pomysł uważam próbę osadzenia za wszelką cenę akcji w polskich realiach: wszystko zaczyna się odtworzeniem jednego z popularnych polskich programów kulinarnych, który ogląda w telewizji Kobieta przygotowując obiad. Jest to moim zdaniem całkowicie niepotrzebne wymuszanie na widzu „pożądanych skojarzeń”, które odbiera równocześnie tekstowi jego subtelną, uniwersalną wymowę.

⁵⁷³ J. Targoń, *op.cit.*

⁵⁷⁴ J. Jopek, *op.cit.*

przejmujące, że owe „portrety potrząskanych fizycznie 50-latków sprawiają widzowi ból wręcz fizyczny.”⁵⁷⁵ Bohaterowie są zwyczajni, co nie oznacza jednak, że pozbawieni charakteru. Ona – pozornie kura domowa – lubi okazać poczucie wyższości w stosunku do męża, traktuje przy tym wszystko śmiertelnie poważnie. On – zgnębiony biedą i brakiem perspektyw wykazuje się jednak inicjatywą, a delikatność nakazuje mu ukrywać przed żoną niechlubne zachowanie jej własnej rodziny, stanowiącej jej jedyny powód do dumy.⁵⁷⁶

Do tej pory z ponad dwudziestu dramatów Spiró na język polski przełożono pięć, które grane były w sumie w ośmiu teatrach.⁵⁷⁷ Nie jest to może liczba imponująca w stosunku do samych choćby premier budapeszteńskich, czyni jednak z autora najpopularniejszego w Polsce współczesnego dramaturga węgierskiego. Oczywiście trafiając do odbiorcy polskiego głównie poprzez scenę, skazany jest Spiró na pośrednictwo aktorów i reżyserów i ich nie zawsze najtrafniejsze pomysły interpretacyjne, cięcia i zmiany w tekście – przykładem może tu być chociażby wycięcie ostatnich zdań z *Prah* w Krakowie, czy zmiana zakończenia *Szalbierza* i skrócenie *Dogrywki* w Teatrze Telewizji. Tak więc z oryginalnymi zamierzeniami autora mają szansę zetknąć się tylko ci nieliczni, którzy zdecydują się na przeczytanie sztuk opublikowanych w „Dialogu” i *Antologii współczesnego dramatu węgierskiego*.

Z prozy Spiró natomiast, poza wspomnianą już nowelą opublikowano u nas ostatnio krótkie fragmenty powieści *Iksowie*, *Przybysz* i *Niewola*.⁵⁷⁸ *Przybysz* – wydana na Węgrzech w 1991 roku parusetstronicowa powieść o Towiańczykach – nie doczekał się do tej pory w Polsce żadnego praktycznie odzewu. Nie doczeka się też już najprawdopodobniej nigdy przekładu, jako że autor zdecydował się napisać tę powieść po raz drugi – została wydana w 2007 roku pod zmienionym tytułem: *Mesjasze*. To ta właśnie wersja tłumaczona jest obecnie na język polski.

Dotychczasowa historia recepcji twórczości Györgya Spiró w Polsce daje zdecydowanie niepełny obraz tego pisarstwa. Czekamy na ukazanie się *Mesjaszy*⁵⁷⁹, a w końcu przyjdzie pora i na *Iksów*. A wtedy najprawdopodobniej nic już nie uchroni Spiró od zostania największym *polskim* pisarzem.

⁵⁷⁵ Ł. Drewniak, *Kłopot z kuponem* [w:] „Przekrój” 22 kwietnia 2008

⁵⁷⁶ J. Targoń, *op.cit.*

⁵⁷⁷ Z najnowszych doniesień prasowych wynika, że Teatr ludowy w Krakowie planuje na najbliższy sezon premierę *Kurzych łbów*, zob. J. Targoń, *Nowy sezon w krakowskich teatrach*, „Gazeta Wyborcza” Kraków 8 września 2008, dodatek Kultura, s. 6

⁵⁷⁸ „Literatura na Świecie” 2006 nr 1-2, *Iksowie*, *Przybysz* – przek. M. Dobrowolny, *Niewola* – przek. E. Cygielska

⁵⁷⁹ Powieść w przekładzie Elżbiety Cygielskiej została wydana przez wydawnictwo W.A.B. w 2009 roku. W tym samym roku zdobyła Literacką Nagrodę Europy Środkowej Angelus.

György Spiró (ur. 4 kwietnia 1946 w Budapeszcie) to jeden z najwybitniejszych współczesnych pisarzy węgierskich. Poeta, powieściopisarz, dramaturg, eseista, dziennikarz, redaktor, tłumacz i znawca literatury europejskiej. Biegła włada wieloma językami, w tym rosyjskim, serbskim, chorwackim, angielskim (tłumacz m.in. dramatów Krleży, Czechowa, Showa, Koljady). Wybitny polonista, przełożył na węgierski dramaty Gombrowicza, Wyspiańskiego, Iredyńskiego, wiersze Miłosza, Zagajewskiego, Barańczaka. Profesor Uniwersytetu im. Loránda Eötvösa w Budapeszcie, wykładał także w budapeszteńskiej Wyższej Szkole Filmowej i Teatralnej. Najpopularniejszy obecnie na Węgrzech dramaturg, współpracował z licznymi teatrami także jako kierownik literacki, przez kilka lat był dyrektorem teatru w Szolnok. Członek węgierskiego P.E.N. Clubu. Laureat najbardziej licznych się węgierskich nagród literackich w tym nagrody Kossutha przyznawanej za całokształt twórczości.

Bibliografia

Powieści

Kerengő. Szépirodalmi, Budapest 1974; Helikon, Budapest 1996
Az Ikszek.. Szépirodalmi, Budapest 1981; Helikon, Budapest 1996
A Jövevény. Szépirodalmi – Európa, Budapest 1990
A Jégmadár. Ab Ovo, Budapest 2001
Fogság. Magvető, Budapest 2005
Fogság – Széjlegyzetek. Magvető, Budapest 2006
Messiások. Magvető, Budapest 2007
Feleségverseny. Magvető, Budapest 2009
Tavaszi Tárlat. Magvető, Budapest 2010

Nowele

Álmodtam neked. Szépirodalmi, Budapest 1987
T-boy. Ab Ovo, Budapest 1994
Álmodtam neked. Régi és új novellák, Scolar, Budapest 2000
Kémjelentés. Novellák, Magvető, Budapest 2011

Dramaty

A békecsászár. (*Hannibál – Balassi Menyhárt – Kőszegők – Káro király – A békecsászár*) Magvető, Budapest 1982
Csirkefej. (*Jeruzsálem pusztulása – Az imponztor – A kert – Esti műsor – Csirkefej*) Magvető, Budapest 1987
Mohózat. (*Ahogy tesszük – Legújabb Zrinyiász – Árpádház – Dobardan – Vircsaft – Kvartett*) Helikon, Budapest 1997
Honderű (*Fogadó a Nagy Kátyúhoz – Elsötétítés – Honderű – Szappanopera*) Ab Ovo, Budapest 2002
Koccanás. Scolar, Budapest 2004
Három dráma. Scolar, Budapest 2006
Drámák I. – Átiratok 1. (Katona József–Spiró: *Jeruzsálem pusztulása*, Vörösmarty Mihály–Spiró: *Czillei és a Hunyadiak*, Hamvas Béla–Spiró: *Szilveszter*.) Scolar, Budapest 2008
Drámák II. – Átiratok 2. (Bulgakov–Spiró: *Optimista komédia*; Hašek–Spiró: *Švejk*; Mann–Spiró: *Mario és a varázsló*.) Scolar, Budapest 2009
Drámák. (*Az imponztor – Csirkefej – Kvartett*) Scolar, Budapest 2009
Drámák. (*Vircsaft – Honderű – Szappanopera – Prah*) Scolar, Budapest 2010

Wiersze

Ne mondj le semmiről. (Antológia.) Szépirodalmi, Budapest 1972
História. Szépirodalmi, Budapest 1977

Prace historyczno-literackie

Miroslav Krleža. (Monografia) Gondolat, Budapest 1981
Magániktató. (Eseje, recenzje, analizy krytyczno-literackie) Szépirodalmi, Budapest 1985
Kánásztánc. (Eseje, recenzje) Ab Ovo, Budapest 1992
A közép-kelet-európai dráma a felvilágosodástól Wyspianski szintéziséig. Magvető, Budapest 1996
Shakespeare szerepösszevonásai. Európa, Budapest 1997
Mit ír az ember, ha magyar. Ab Ovo, Budapest 2003

Przekłady na język polski

Kwartet (Dogrywka), tłum. Jolanta Jarmołowicz, [w:] *Współczesny dramat węgierski. Antologia,* wybór Patricia Pászt, pod red. Małgorzaty Suwiry, Anny Wierzchowskiej-Woźniak. Kraków 2003, s. 245-310.
Słuczka, tłum. Jolanta Jarmołowicz, (komputeropis tłumaczenia)
Szalbierz, tłum. Mieczysław Dobrowolny, „Dialog” 1987, nr 7, ss. 71-118.
Opera mydlana, tłum. Mieczysław Dobrowolny, A. Kiss, „Dialog” 2000, nr 7
Prah, tłum. Jolanta Jarmołowicz, przekład dla Teatru Ludowego w Krakowie, prapremiera polska 23 lutego 2008
fragmenty *Iksów, Przybysza* (tłum. Mieczysław Dobrowolny) i *Niewoli* (tłum. Elżbieta Cygielska) w „Literaturze na Świecie” 2006 nr 1-2
fragmenty *Iksów,* tłum. Weronika Kasprzak, „Teatr” 2009 nr 1
Mesjasze, tłum. Elżbieta Cygielska, W.A.B. 2009

Pełen spis publikacji Spiró, przekładów jego dzieł na inne języki oraz wykaz przedstawień teatralnych dramatów na Węgrzech i zagranicą dostępny na stronie:
<http://pim.hu/object.6A052A4E-7752-4056-9F10-D1264CD873F9.ivy>

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

1. György Spiró, *A békecsászár*, Magvető, Budapest 1982
2. György Spiró, *Csirkefej*, Magvető, Budapest 1987
3. György Spiró, *A közép-kelet-európai dráma a felvilágosodástól Wyspianski szintéziséig*, Magvető, Budapest 1996
4. György Spiró, *Mahózat*, Helikon, Budapest 1997
5. György Spiró, *Shakespeare szerepösszevonásai*, Európa, Budapest 1997
6. György Spiró, *Honderű*, Ab Ovo, Budapest 2002
7. György Spiró, *Mit ír az ember, ha Magyar*, Ab Ovo, Budapest 2003
8. György Spiró, *Koccanás*, Scolar, Budapest 2004
9. György Spiró, *Prah* [In:] *Rivalda 2006-2007*, Magvető, Budapest 2007
10. György Spiró, *Árpád-ház* [In:] *Rivalda 2007-2008*, Magvető, Budapest 2008
11. György Spiró, *Kwartet (Dogrywka)*, tłum. Jolanta Jarmołowicz, [w:] *Współczesny dramat węgierski. Antologia*, wybór Patricia Pászt, pod red. Małgorzaty Suwiery, Anny Wierzchowskiej-Woźniak. Kraków 2003, ss. 245-310.
12. György Spiró, *Stłuczka*, tłum. Jolanta Jarmołowicz, (komputeropis tłumaczenia).
13. György Spiró, *Szalbierz*, tłum. Mieczysław Dobrowolny, „Dialog” 1987, nr 7, ss. 71-118.
14. György Spiró, *Opera mydlana*, tłum. M. Dobrowolny, A. Kiss, „Dialog” 2000, nr 7
15. György Spiró, *Prah*, tłum. J. Jarmołowicz, przekład dla Teatru Ludowego w Krakowie, prapremiera polska 23 lutego 2008
16. György Spiró, *Iksowie, Przybysz* – fragmenty, tłum. M. Dobrowolny; *Niewola* – fragmenty, tłum. E. Cygielska, „Literatura na Świecie” 2006 nr 1-2

Wywiady

1. Aniszi Kálmán, *Hitszegők (voltak)-e a kőszegők?* „Vas Népe” 28.VII.1990
2. *Az István, a királyról elfeledkeztünk. Levelek és kérdések Spiró Györgyhez*, „Beszélő” 2007 nr 10
3. Dobrowlańska Monika, *Zderzenie różnych dróg*, rozmawia Stefan Drajewski. „Głos Wielkopolski” 2006, z dnia 13. października, s. 12.
4. Horváthy György, „...magunkról mondunk igazat”. *Beszélgetés Horvai Istvánnal, Az impositör rendezőjével*, „Napló” 30.IX.1988
5. Jámbor Judit, *Amíg játszol. Beszélgetés Spiró Györggyel 1998/1999.*, Scolar Kiadó, Budapest
6. Kocsis L. Mihály, *Van itt valaki. Spiró György Az impositorról*, „Kritika” 1986 nr 1
7. Sándor Zsuzsanna, *Árulás. Spiró György a rendszerváltás veszteseiről*, „168 Óra” 14.II.2008
8. Spiró György, *Lęk przed mistyką*, rozmawiała Anna Górecka, *Po trzykroć*, rozmawiała Erika Csontos, tłum. Elżbieta Cygielska. „Literatura na Świecie” 2006, nr 1-2, ss. 168-181, 220-271.
9. Spiró György, *Węgry nierzędem stoją. O Dogrywce i świecie współczesnym*, rozmawia Stefan Drajewski. „Głos Wielkopolski” 2006, z dnia 14-15. października, s. 22.

Recenzje

1. Ablonczy László, *Klastromi kerengő*, „Film Színház Muzsika” 28.X.1978
2. Almási Miklós, *A tudathiány anatómiája*, „Népszabadság” 28.X.1986
3. Almási Miklós, *Mesterek csínytevése*, „Népszabadság” 12.XI.1983
4. Aniszi Kálmán, *Ma premier*, „Vas Népe” 26.VII.1990
5. Aniszi Kálmán, *Próba közben*, „Vas Népe” 23-25.VII.1990
6. Aniszi Kálmán, *Spiró György: Kőszegők*, „Vas Népe” 26.VII.1990.

7. Bába Krisztina, *Powieść dramaturga o teatrze*, „Literatura na Świecie” 1982, nr 7, ss. 305-308.
8. Błażewicz Olgierd, *Polska w sztuce węgierskiej*, „Głos Wielkopolski” 2006, z dnia 16. października, s. 17.
9. Cygielska Elżbieta, *Iksy*, „Literatura na Świecie” 1983, nr 4, ss. 371-374.
10. Drewniak Łukasz, *Kłopot z kuponem*, „Przekrój” nr 16 z dnia 17 kwietnia 2008
11. Dzieciuchowicz Iga, *Sześć milionów albo życie*, „Nowa Siła Krytyczna” 29.02.2008
12. Gadzinowski Piotr, *Szalbierz*, „NIE” 1991, nr 4, s. 2.
13. Głowacki Paweł, *List do Kajtka*, „Dziennik Polski” 2008 nr 47
14. J. W., *Szalbierz*, „Gazeta Wyborcza” 1998, z dnia 24-25 stycznia, s. 28.
15. Jopek Joanna, *Śmieci, cisze*, „Teatr” 2008 nr 5
16. Kaźmierska Marta, *Dogrywka – premiera!*, „Gazeta Wyborcza – Poznań” 2006, z dnia 13. października, s. 19.
17. Kaźmierska Marta, *Po spotkaniach z węgierskimi dramaturgami*, „Gazeta Wyborcza – Poznań” 2005, z dnia 23. kwietnia, s. 6.
18. Kaźmierska Marta, *Próby czytane z Györgyem Spiró w Teatrze Polskim*. „Gazeta Wyborcza” 2005, z dnia 20. kwietnia, s. 7.
19. Kaźmierska Marta, *Samotność z uporu i niemocy*. Recenzja *Dogrywki* w Teatrze Polskim. „Gazeta Wyborcza” 2006, z dnia 17. października, s. 8.
20. Kaźmierska Marta, *Za cenę beznadziejnej samotności*, „Gazeta Wyborcza – Katowice” 2006, z dnia 17. października, s. 8.
21. Lutomski Jacek, *Ten dziadyga*, „Rzeczpospolita” 1991, z dnia 19-20. stycznia, s. 11.
22. Majcherek Wojciech, *Łomnicki jako szalbierz*, „Teatr” 1991, nr 1, s. 36.
23. Multanowski A., *Bogusławski przyjechał do Olsztyna*, „Teatr” 1989, nr 2.
24. Nowak Jerzy Robert: *Krzyki i argumenty*, „Zdanie” 1986 nr 10
25. Nowak Jerzy Robert: *Pamflet i mistyfikacja*, „Zdanie” 1986 nr 6
26. Nowicka Julitta, *Szalbierz*, „Media Reporter” 1991, nr 3, s. 29.
27. Pawłowski Roman, *Bliżej na Węgry*, „Gazeta Wyborcza” 2003, z dnia 30. października, s. 13.
28. Schiller Anna, *Szalbierz*, „Gazeta Wyborcza” 1991, z dnia 22. stycznia, s. 9.
29. Sieroszewski Andrzej, *Polak Węgier dwa bratanki. Węgierski bestseller 1981*, „Pamiętnik teatralny” 1983, nr 1, ss. 31-38.
30. Szkudlarek Ewa, *Trudno być wdzięcznym*, „Artpapier” 2007, z dnia 24. stycznia.
31. Szpakowska M., *Upiorne podwórko Györgya Spiró*, „Dialog” 1987 nr 5.
32. Targoń Joanna, *Strach przed kuponem*, „Gazeta Wyborcza” – Kraków nr 47 z dnia 25 lutego 2008
33. Wybieralski Michał, *Dogrywka*, „Echo Miasta” 2006, z dnia 26. października, s. 11.
34. B.J., *Az állóvíz komédiája*, „Vas Hírek” 29.VII.1990
35. Balogh Robert, *Spiró by night*, „Kritika” 2002 nr 11
36. Balogh Tibor, *Labanckaland Agriában*, „Színház” 1980 nr 11
37. Bán Zoltán András, *Történelmi körmagyar. Spiró György: Árpádház*, www.rewizoronline.hu
38. Barta András, *Nyulak Margitja*, „Magyar Nemzet” 28.XI.1978
39. Barta András, *Rekviem az embertelenedett emberért*, „Magyar Nemzet” 01.XI.1986
40. Bérczes, *Túlélők* „Film Színház Muzsika” 18.VIII.1990
41. Berényi Gábor, *Kvartett – Honderű*, „Pesti Műsor” 11-17.XI.1999
42. Bernáth László, *Csirkefej*, „Esti Hírlap” 28.X.1986
43. Bod Péter, *Kvartett, avagy senki nem ért senkit*, „Békes Megyei Nap” 14.II.1998
44. Bóta Gábor, *A vénasszony*, „Új Tükör” 12.XI.1989
45. Budai Rózsa, *Kőszegi Várszínház*, „Vas Népe” 31.V.1990
46. Czímer József: *Többes szám első személy*, Magvető Kiadó, Budapest 1989
47. Csáki Judit, *A hát monológja*, „Színház” 1998 nr 3
48. Csáki Judit, *Csirkefej – másodsor*, „Új Tükör” 15.I.1989
49. Csáki Judit, *Főnyeremény*, „Magyar Narancs” 24.V.2007
50. Csáki Judit, *Spiró és Pécs*, „Színház” 2003 nr 1
51. Csáki Judit, *Udvari tudósítás*, „Új Tükör” 02.XI.1986
52. Csontos Erika, *A társas lény” a Kárpát-kelepcében*, „És” 23.V.2003

53. Dániel Károly, *Intim színház*, „Szabadság” 12.VII.2000
54. Darvasi László, *Macskaakasztástól az embergyilkolásig*, „Délmagyarország” 30.III.1993
55. Darvai Nagy Adrienne, *Éjszakai történelem óra*, „Critikai Lapok” 2003 nr 2
56. Demény Péter, *Hála és mákos tészta*, „Krónika” 17.V.2000
57. Duna István, *Véletlenek és szándékosságok*, „Új szó” 17.VII.1987
58. Dusza István, *Nyár, vár, színház*, „Új Szó” 26.IX.1990
59. Fodor Géza, *Spiró György új drámája, sőt Új – drámája*, „Színház” drámamelléklet 1986 nr 5
60. Forgách András, *Mondtam neked, hogy álmoldj mást!*, Kultúra.hu, 04.V.2007
61. Földes Anna, *Anti-szappanopera*, „Critikai Lapok” 2001 nr 2
62. Földes Anna, *Csillagos ötös*, „Critikai Lapok” 1998 nr 11
63. Földes Anna, *Színházi levél a címszereplőnek*, „Nők Lapja” 12.XII.1983
64. Györgypál Katalin: *Színházi mozaik*, Uránusz Kiadó 2003
65. Hermann István, *Valami hiányzik*, „Színház” 1979 nr 6
66. Hilbert Anette, *Szappanhabos világok*, „Jelenkor” 2001 nr 6
67. Kacsir Mária, *Színésztréfa, diákcsíny [w:] Ágak a családfán. Szűkülő-táguló színházi világunk*. Kolozsvár 2004
68. Kacsir Mária: *A minden és a semmi gazdái*, Mentor Kiadó, Marosvásárhely 2002
69. Kacsir Mária: *Ágak a családfán*, Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár 2004
70. Kállai Katalin, *Mert szörnyűséges...*, „Esti Hírlap” 23.X.1989
71. Koltai Tamás, *A föltámadt tragédia*, „Élet és Irodalom” 27.X.1989
72. Koltai Tamás, *Lehet játszani*, „És” 07.X.1988
73. Koltai Tamás, *Spiró György: Nyulak Margitja*, „Kritika” 1979 nr 2
74. Koltai Tamás, *Vesztes szelvény*, „Élet és Irodalom” 04.V.2007.
75. Koltai Tamás, *Viheder*, „És” 03.X.1997
76. Koltai Tamás, *Zsidónak lenni üzlet*, „És” 16.VI.2000
77. Koltai Tamás: *A láthatatlan színház*, BPI, 2001
78. Koltai Tamás: *Árnyék és képzelet*, Osiris Kiadó, Budapest 1999
79. Koltai Tamás: *Bohóc ül koronában*, Palatinus 2002
80. Koltai Tamás: *Nemzeti történet, avagy színház a cethal hátán*, BIP 2002
81. Koltai Tamás: *Néző. Pont*, Gondolat 2003
82. Koltai Tamás: *Színházi szívesség*, Noran-Kiadó, 2002
83. Koltai Tamás: *Színházváltás 1986-91*, Budapest 1991
84. Koltai Tamás: *Színről színre*, Budapest 1992
85. Koltai Tamás: *Tribulletto*, Osiris, Budapest 1998
86. Koren Zsolt, *Királydráma különös kajánsággal*, „Népszava” 29.IV.2006
87. Kovács Dezső, *Évadnyitás Spiróval*, „Új Tükör” 23.X.1988
88. Kovács Dezső, *Spiró György: Az imposztor*, „Kritika” 1984 nr 1
89. Krupp József, *A versek visszatérnek a kertbe*, „Jelenkor”
<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=2113>
90. Leskó László, *Író és színésznő Kaposvárról*, „Somogyi Néplap” 20.XI.1983
91. Lukács Csaba, *A pókhálóeffektus*, „Magyar Nemzet” 20.IV.2006
92. Magyar Judit Katalin, *Ajtón innen és túl*, „Népszava” 08.I.2001
93. Magyar Judit Katalin, *Megváltási kísérletek*, „Népszava” 04.X.1999
94. Márok Tamás, *Városi barbárok*, „Délvilág” 29.III.1993
95. Mészáros B. Endre, *Színházi premerek futószalagon*, „Dunántúli Napló” 03.X.2002
96. Mészáros Tamás, *Női clown a Nyulak szigetén*, „Tükör” 29.X.1978
97. Mészáros Tamás, *Nyulak Margitja*, „Magyar Hírlap” 31.X.1978
98. Mészáros Tamás, *Örülj, hogy színházban élhetsz...*, „Magyar Hírlap” 06.XI.1983
99. Módos Péter, *Szent Margit, a lázadó úttörő*, „Élet és Irodalom” 24.III.1979
100. Molnár Gál Péter, *Ne lopj!?*, „Népszabadság” 20.XII.1986
101. Molnár Gál Péter: *Hogyan csináljunk rossz színházat?*, Századvég Kiadó, Budapest 1994
102. Monostori Imre, *Csak Szárszóig közeledik vonat?*, „Új Írás” 1978 nr 1
103. Pályi András, *Színházi előadások Budapesten*, „Jelenkor” 1987 nr 1
104. Pályi András: *Egy ember kibújik a bőréből. Esszék színházról, életről, politikáról*, Hungaria Kráter Kiadó, Budapest 1992

105. Páskándi Géza, *Irónia meg história*, „Film Színház Muzsika” 31.III.1979
106. Pozderka Judit, *Kitakart mélyvilág*, „Hajdú-Bihari Napló” 14.XI.1989
107. Pozderka Judit, *Új darab a Csokonai Színházban*, „Hajdú-Bihari Napló” 03.XI.1989
108. Rajk András, *Nyulak Margitja*, „Népszava” 29.III.1979
109. Róna Katalin, *Arcok és szerepek a Csirkefejben*, „Színház” 1987 nr 4
110. Róna Katalin, *Az előadás hitelessége*, „Film Színház Muzsika” 12.XI.1983
111. Róna Katalin, *Világmegváltók, ha találkoznak*, „Új Magyar Nemzet” 09.X.1999
112. Sándor L. István, *Bohóckalodában*, „Magyar Napló” 23.VIII.1990
113. Sós Eszter, *A meg nem érett gondolkodó*, „Zsöllye” 2002. nr 6-7
114. Sőregi Melinda, *Éjszakai történelemóra*, „Színház – Criticai Lapok” 2003 nr 2
115. Stóhr Loránt, *Vatta az agyban*, „Filmvilág” 2002 nr 5
116. Stuber Andrea, *Akinek a csengő szól*, „Színház” 2000 nr 5
117. Stuber Andrea, *Jól szól*, „Criticai Lapok” 2002 nr 1-2
118. Stuber Andrea, *Ki nő ki?*, „Színház” 2001 nr 6
119. Stuber Andrea, *Koncert a gang alatt. Spiró György: Csirkefej*, „Színház” 1993 nr 8
120. Stuber Andrea, *Láthatatlan Kőszegők*, „Esti Hírlap” 01.VIII.1990
121. Stuber Andrea, *Pécsi menetnapló*, „Színház” 2003 nr 9
122. Szalai Kornélia, *Újabb Spiró-ősbemutató Pécsen*, „Népszava” 20.XII.1999
123. Szántó Judit, *Kísérleti Nyulak szigete*, „Színház” 1979 nr 1
124. Szekrényesy Júlia, *A tragédia külvárosa*, „Élet és Irodalom” 10.III.1989
125. Szenkovits Péter, *Az őszinteség hatalma*, „Kisalföld” 19.III.2001
126. Sziládi János, *Pécsi színházi esték*, „Jelenkor” 1979 nr 3
127. Takács István, *A hátrány helyzetei*, „Pesti Megyei Hírlap” 01.XI.1986
128. Takács István, *Áll még a ház*, „Pest Megyei Hírlap” 28.X.1989
129. Takács István, *Csirkefej*, „Népszava” 13.XI.1986
130. Takács István, *Véres komédia a túlélésről*, „Dél Magyarország” 07.VIII.1990
131. Tarján Tamás, *„Elterül, ráng, kimúlik”*, „Színház” 1990 nr 11
132. Tarján Tamás, *Az imposztor Veszprémben*, „Színház” 1988 nr 12
133. Tarján Tamás: *A királynét megölni nem kell félnetek*, Budapest 1993
134. Tarján Tamás: *Fényfüggöny*, Littera Nova, Budapest, 1999
135. Tarján Tamás: *Hét óra, színház-idő*, Littera Nova Kiadó, 2004
136. Tarján Tamás: *Színre színt*, Savaria University Press, Szombathely 2007
137. Tarján Tamás: *Zivatar a publikumnak*, Zevan Kiadó, 1997
138. Tarján Vera, *Színmű a színházról és a legendáról*, „PM” 26.X.1983
139. Tóth Sándor, *Nyulak Margitja*, „Új Ember” 17.II.1980
140. Turi Tímea, *Apokalipszis mindig*, www.litera.hu
141. Urbán Balázs, *Spiró György: Az imposztor*, „Criticai Lapok” 2003 nr 1
142. Varjas Endre, *Lelkifurdalásaim köre – avagy megint a színész, mint olyan*, „Élet és Irodalom” 09.XII.1983
143. Várszegi Tibor: *Az ittlét öröme, a színpadi mű hermeneutikája*, Balassi Kiadó, 2005
144. Virág F. Éva, *Nyulak Margitja*, „Népújság” 21.XI.1978
145. Zappe László, *A pénz sem boldogít*, „Népszabadság” 07.V.2007
146. Zappe László, *Az időszerűtlenség dicsérete*, „Színház-criticai lapok” 2002 nr 11
147. Zappe László, *Éljen a színház!*, „Népszabadság” 12.XI.1988
148. Zappe László, *Kvartett*, „Népszabadság” 17.XII.1997
149. Zappe László, *Megállt az idő. Spiró György: Árpádház*, „Színház” 2008 nr 2
150. Zappe László, *Szapanná leszünk*, „Népszabadság”
151. Zappe László, *Szegetlen kő*, „Népszabadság” 02.VIII.1990
152. Zappe László, *Vendégjáték*, „Zsöllye” 2001 nr 4

Bibliografia przedmiotowa

1. *A cultural history of Hungary*, red. László Kósa, Corvina. Osiris, Budapest 2000
2. *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig. VI. kötet*, red. I. Sötér, Akadémiai Kiadó, Budapest 1966
3. *Átvilágítás a magyar színház európai kontextusban*, szerk. Imre Zoltán, Áron Kiadó, Budapest 2004
4. Bauman Zygmunt, *Europa niedokończona przygoda*, Wydawnictwo Literackie, tłum. T. Kuntz, Kraków – 2007
5. Bauman Zygmunt, *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, tłum. M. Żakowski, Sic! 2007
6. Bauman Zygmunt, *Socjalizm. Utopia w działaniu*, tłum. M. Bogdan, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa – 2010
7. Bécsy Tamás, *A magyar színházról és elméletéről* [In:] *Alternatív színház történetek. Alternatívok és alternatívák*, red. Z. Imre, Balassi Kiadó, Budapest 2008
8. Bécsy Tamás, *Folyamat vagy viszonyok?* „Jelenkor” 1984 nr 1
9. Benedek András: *Színházi műhelytitkok. Tanulmányok*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1985
10. Béres András: *Bevezetés a színházesztétikába I. Értékek és kategóriák*, Mentor Kiadó, Marosvásárhely 2000
11. Berkes Erzsébet, *Spiró György* [In:] *Hiánydramaturgia*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest 1982
12. Bogácsi Erzsébet: *Rivalda-zárlat*, Dovin, Budapest 1991
13. Böhm Edit: *Színház történet, Az európai színháztörténet vázlatok*, Eötvös József Főiskolai Kiadó, Baja 2006
14. Bolecki Władysław, *Groteska, groteskowość* [In:] *Słownik terminów literackich XX wieku*, t. 1
15. Chiaromonte Nicolau, *Granice duszy*, tłum. S. Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1996
16. Csathó Kálmán: *A régi Nemzeti Színház, Az ilyeneknek láttam őket I., II.*, Magvető Könyvkiadó 1957, 1960
17. Domańska Ewa, *Historie niekonwencjonalne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006
18. Domańska Ewa, *Mikrohistorie*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005
19. Dziamski Grzegorz, *Europa Środkowa*, [In:] *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Arsenał, Poznań 2009
20. Egressy Zoltán, *Trágár szavak a színpadon*, „Kritika” 2005 nr 9
21. Foulcault Michael, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2002
22. Fukuyama Francis, *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Wydawnictwo Zysk i Ska, Poznań – 1996
23. Gizińska Csilla, *A magyar dràma fél évszázada (1945-1989) 'Półwiecze dramatu węgierskiego (1945-1989)'*, [In:] *Hungaralógia: nyelv és kultúra, Hungarologia: Język i kultura*, pod red. Ilony Koutny. Poznań 2004, ss. 73-87
24. Gizińska Csilla, *Dramat węgierski lat 1945-89 i jego życie na scenach polskich*. Warszawa 2004.
25. Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, PIW, Warszawa 2000
26. Gyurgyák János, *A zsidókérdés Magyarországon*, Osiris Kiadó, Budapest – 2001
27. Gyurkó László, *Teatr jakiego pragnę*, tłum. Tadeusz Olszański, [w:] *Węgierskie wyznania. Eseje i rozważania o kulturze*, oprac. Jerzy Robert Nowak. Warszawa 1979, ss. 352-376.
28. Hilsbecher Walter, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, wyb. S. Lichański, tłum. S. Błaut, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa – 1972
29. Jákfalvi Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Balassi Kiadó, Budapest 2006
30. Jarmołowicz Jolanta, *Specyfika przekładu utworów dramatycznych na podstawie wybranych węgierskich dramatów współczesnych 'Drámai művek fordításának specifikuma néhány kortárs magyar dràma alapján'*, [In:] *Hungaralógia: nyelv és kultúra, Hungarologia: Język i kultura*, pod red. Ilony Koutny. Poznań 2004, ss. 89-120.
31. Jarzębowski Zbigniew, *Tragizm bohatera dramatów Ireneusza Iredeńskiego* [In:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005

32. Kalembe-Kasprzak Elżbieta, *Dwie wizyty w ogrodzie antropologicznym* [In:] *Almanach humanistyczny* 1986 nr 5
33. Kochanowski Jerzy, *Węgry*, Wydawnictwo Trio, Warszawa – 1997
34. Kołakowski Leszek, *Czy człowiek historyczny umarł i czy powinniśmy jego zgon oplakiwać?* tłum. Grzegorz Sowiński [In:] *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999
35. Kołakowski Leszek, *Historia jako sztuka piękna*, „Nowe książki” 1962
36. Kołakowski Leszek, *Kapłan i błazen* [In:] *Pochwałą niekonsekwencji 2. Pisma rozproszone z lat 1955-1968*, przedmowa, wybór, opracowanie Z. Mentel, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1989
37. Kott Jan, *Pleć Rozaliny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992
38. Kott Jan, *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1965, s. 14
39. Krajewska Anna, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – 1996
40. Krajewska Anna, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe, Poznań – 2005
41. Kuziak Michał, *Koło jako figura tragedii? Na marginesach Nieznośnej lekkości bytu Milana Kundery* [In:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005
42. Lacapra Dominic, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, historia krytyczna*. Tłum. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków – 2009
43. *Magyar Színháztörténet*, red. Hont Ferenc, Gondolat, Budapest 1962
44. Margócsy István, *Kommentár a békecsászárhoz*, „Színház” 1981 nr 7
45. Marquardt Odo, *Apologia przypadkowości*, Oficyna naukowa, Warszawa – 1994
46. Mihályi Gábor: *A moderntől a posztmodernig*, Új világ kiadó, 1999
47. Miłosz Czesław, *Rodzinna Europa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – 2001
48. Miś Andrzej, *Filozofia współczesna. Główne nurty*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa – 2007
49. Mościcki Paweł, *Kultura masowa – od przemysłu do komedii* [In:] *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008
50. Müller Péter P., *Dramat węgierski u schyłku XX wieku*, [w:] *Współczesny dramat węgierski. Antologia*. Kraków 2003, ss. 5-19.
51. Nagy Péter, *Współczesny dramat węgierski. Fragmenty*, tłum. Tomasz Kulisiewicz. „Literatura na Świecie” 1982, nr 8, ss. 299-304.
52. Okoń Jan, *Św. Geneszusz w dramacie jezuickim XVII w.* [In:] *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Geneszuszu – aktorze*, red. M. Leyko, I. Jajte-Lewkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź – 2005
53. Osváth Béla: *Türelmetlen dramaturgia*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1965
54. P. Müller Péter, *A drámai nyilvánosság alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*, „Jelenkor” 1994 nr 7-8
55. *Profesor Sławomir Świontek (3 .XI 1942 – 21 III 2001)* [In:] *Etos życia - etos sztuki. Wokół legendy o św. Geneszuszu - aktorze*, red. M. Leyko i I. Jajte-Lewkowicz. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005
56. Puciłowski Józef, *Krajobraz po katastrofie. Węgierski kościół katolicki*, „Tygodnik Powszechny” 5.VI.2005
57. Radnóti Zsuzsa, *Cselekvésnostalgia* [In:] *Hiánydramaturgia*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest 1982
58. Radnóti Zsuzsa, *Mellékszereplők kora. Magyar drámák a nyolcvanas években*. Széphalom Könyvműhely, Budapest 1991
59. Radnóti Zsuzsa, *Spiró György: Korszakok krónikása* [In:] *Lázadó dramaturgiák*, Palatinus Kiadó, Budapest – 2003
60. Radnóti Zsuzsa, *Utószó* [In:] *Dinamit. Drámaantológia*, Magvető, Budapest 1983
61. Ricoeur Paul, *Czas i opowieść*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008
62. Ricoeur Paul, *Pamięć – historia – zapomnienie*, Universitas, Kraków – 2006

63. Samsonowicz Henryk, *O „historii prawdziwej”*, Wydawnictwo Novus Orbis, Gdańsk 1997
64. Sinko Grzegorz, *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?* Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977
65. Słowiński Michał, *Blazen. Dzieje postaci i motywu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań – 1990
66. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków – 2007
67. Snopek Jerzy, *Kultura XX wieku, Sztuka nowoczesna*, [w:] tenże, *Węgry. Zarys dziejów i kultury*. Warszawa 2002, ss. 303-396.
68. Styan J. L., *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, Ossolineum, 1995
69. Székely György: *Színházesztétika*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1976
70. *Színházi jelenlét. Színházi jövőkép*, Tanulmányok a mai magyar színház helyzetéről. Red. István Szabó, Országos Történeti Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest 2005
71. Świątek Sławomir, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Łódź – 1990
72. Tarján Tamás, *A magyar színház századai* [In:] *Magyar Irodalom. 21. Századi Enciklopédia*, Pannonica Kiadó, 2002
73. Tarján Tamás, *Kortárs dráma 1967-1988*, Magvető Kiadó, Budapest 1990
74. Tarján Tamás, *Kortársi dráma*, Magvető Könyvkiadó, Budapest 1983
75. Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983
76. Valuch Tibor, *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*, Osiris Kiadó, Budapest – 2005
77. Varga Krzysztof, *Gulasz z turula*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec – 2008
78. Varga István, *A magyarországi protestáns iskolai színjátszás a kezdektől 1800-ig*, Argumentum Kiadó, Budapest – 1995
79. Varga István, *A Magyarországi protestáns iskolai színjátszás forrásai és irodalma*, A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kiadása, Budapest – 1988
80. Vinkó József, *Hiánydramaturgia* [In:] *Hiánydramaturgia*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest 1982
81. Wąchocka Ewa, *Od teatru świata do przestrzeni deziluzji* [In:] *Etos życia - etos sztuki. Wokół legendy o św. Geneszuszu - aktorze*, red. M. Leyko i I. Jajte-Lewkowicz. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005
82. Wesółowska Elżbieta, *Homo Faber: tragizm naszych czasów* [In:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005
83. Wielechowska Katarzyna, *Formuła tragedii w koncepcji René Girarda* [In:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005
84. Wilski Zbigniew, *Bogusławski w Wilnie: Fikcja literacka i fakty*, „Dialog” 1987, nr 7, ss. 119-122.
85. Zagajewski Adam, *Wysoki mur* [In:] *Solidarność i samotność*, „Zaszyty Literackie” 1986
86. Ziomek Jerzy, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności* [In:] *Powinowactwa literatury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980