

TEATR LUDOWY
scena pod ratuszem



67294

PRAHA

György Spiró

reżyseria **Paweł Szumiec**



György Spiró jest jednym z najwybitniejszych współczesnych dramaturgów węgierskich. Jego matka była aktorką, dzięki czemu wszedł w środowisko teatralne bardzo wcześnie, swoje pierwsze dramaty pisząc już w wieku lat szesnastu. Wpływ na jego twórczość wywarli Gorki, Płatonow, Czechow, a także Wyspiański i Krasiński. Jako bohaterów swych sztuk wybierał niekiedy postaci historyczne, dla których tworzył własną fabułę, często całkiem odmienną od ich rzeczywistych losów. Tak dzieje się na przykład w dramacie *Hannibal*, którego akcja tocząca się podczas drugiej wojny punickiej służy za pretekst do ukazania wiecznie tych samych mechanizmów rządzących wielką polityką, gdzie jednostka może być jedynie marionetką w rękach władzy. Sztuka ta napisana jest na olbrzymią, kilkudziesięcioosobową obsadę, podobnie jak pisany wierszem *Cesarz pokoju*, którego Spiró uważa za najlepszy swój dramat. Równie charakterystyczna jest sytuacja, w której pozbawia swych bohaterów imion czy nazwisk, określając ich jedynie jako kobietę lub mężczyznę, czy też policjanta, inżyniera, nauczyciela. Odbiera im w ten sposób indywidualność, wykorzystuje też pewne stereotypy by ukazać opowiadaną historię na płaszczyźnie uniwersalnej. Tematami swych utworów czyni Spiró problemy aktualne, często trudne i bolesne. Jest jedynym dramaturgiem węgierskim, który zdecydował się napisać sztukę o wojnie w byłej Jugosławii. Nosi ona tytuł *Dobardan*. Główny bohater, węgierski inżynier chciałby zaadoptować osierocone w tej wojnie dziecko, wszystko jedno jakiej narodowości, okazuje się jednak, że jest to niemożliwe. Mimo,

że sierot wojennych są tysiące, próba ocalenia jednego dziecka przez jednego człowieka nie ma szansy się powieść. Podobnie tragiczną wymowę ma uznawany za jeden z najlepszych dramatów tego autora *Csirkefej* (*Kurzy łeb*). Bohaterowie prowadzą beznadziejną, codzienną egzystencję, akcja toczy się na podwórku podupadłej kamienicy, jej początkiem jest powieszenie na trzepaku ukochanego kota pewnej staruszki, a finałem zamordowanie jej samej siekierą przez wychowanego w poprawczaku nastolatka i jego kumpla.

Spiró jest mistrzem w ukazywaniu otaczającej nas rzeczywistości, zwłaszcza tej jej części, której nie mamy ochoty dostrzegać. Określa swe dramaty jako tragedie i komedie, jedne i drugie jednak przepełnione są zarówno elementami komicznymi, groteską jak i dużą dozą goryczy. Taki też jest *Prah*, którego bohaterowie dostają niespodziewanie od losu swą wymarzoną szansę, nie są jednak w stanie w żaden sposób z tego szczęścia skorzystać. György Spiró posługujący się dziś biegle wszystkimi słowiańskimi językami, polskiego zaczął się uczyć pod koniec lat 60'. Szukając materiałów dotyczących dramatu w Europie Środkowej natknął się przypadkiem na *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*. Zafascynowany niezwykle tematem poświęcił kilka lat na zebranie materiałów, na podstawie których napisał kilkusetstronicową powieść o Wojciechu Bogusławskim. Wydana w 1981 roku na Węgrzech książka odniosła olbrzymi sukces, a sportretowany w postaci głównego bohatera wybitny aktor, dyrektor budapeszteńskiego Teatru Narodowego Tamás Major wymógł na Spiró napisanie dramatu, w którym chciał zagrać Bogusławskiego. To właśnie znany nam dobrze z polskiego Teatru Telewizji *Szalbierz*, z niezapomnianą kreacją Tadeusza Łomnickiego. Nie był to ostatni „polski” temat tego autora, w roku 1990 wydał kolejną powieść – *Jövevény* (*Przybysz*) – poświęconą towiańczykom na emigracji w Paryżu, a jako że nie był z tej książki całkiem zadowolony, postanowił napisać ją raz jeszcze. Bohaterami są m.in. Gerson

Ram, Towiański, Słowacki, Mickiewicz, książkę pod zmienionym tytułem – *Mesjasze* (*Messiások*) – wydano na Węgrzech w tym roku. Spiró przełożył ponadto na język węgierski *Ślub* Gombrowicza, *Powrót Odysa*, *Noc listopadową* i *Wesele* Wyspiańskiego, którego uznaje za najwybitniejszego dramaturga od czasów Shakespearu. Z całej jego twórczości na język polski przełożono do tej pory jedynie pojedyncze wiersze i kilka dramatów. Prah w języku węgierskim będzie grany w Rumunii, w przygotowaniu są przekłady na język angielski i czeski.

Weronika Kasprzak



KOBIETA: Za późno dla nas to przyszło... A dla dzieci za wcześnie.
MĘŻCZYZNA: Kiedy miałyby przyjść, dwadzieścia lat temu, kiedy się z tobą ożeniłem? Za dwadzieścia lat, kiedy już nas nie będzie? Kiedy?

György Spiró PRAH

67294
PRAH

**György
Spiró**

przekład Jolanta Jarmołowicz
reżyseria **Paweł Szumiec**

scenografia Marek Braun
kostiumy Jolanta Łagowska

inspicjent/sufler Manuela Nowicka

Kobieta
Małgorzata
Kochan

Mężczyzna
Kajetan
Wolniewicz

premierowa polska
309 premiera
Teatru Ludowego
26 stycznia 2008

Zawsze chciałem pisać symfonie

rozmowa z Györgyem Spiró

Teatry węgierskie często proszą pana o napisanie sztuki. Czy *Prah* pisał pan na zamówienie?

– Nie, tak naprawdę rzadko piszę na zamówienie. Ten pomysł przyszedł mi do głowy w 2000 roku i podchodziłem do niego dwukrotnie. Najpierw występować miało około trzydziestu osób a akcja toczyła się na przystanku autobusowym. Uznałem, że sztuka jest słaba. Napisałem też następną wersję z piętnastoma osobami i akcją przeniesioną do kawiarni. To też nie było dobre, ale niektóre postaci wykorzystałem pisząc *Stłuczkę*. Tymczasem o napisanie sztuki poprosili mnie w Teatrze Radnótiego, nie mieli jednak pojęcia co właściwie piszę.

Czyli teatr nie miał wpływu na temat ani liczbę występujących postaci?

– Nie, nic nie było określone, miałem wolną rękę. Ja zdecydowałem, że będą tylko we dwoje.

Można odnieść wrażenie, że pańskim bohaterom często zdarza się wędrować pomiędzy różnymi utworami...

– Jeśli postać jest dobra, człowiek chciałby wykorzystać ją w innym utworze. I tak na przykład część bohaterów z poprzedniej wersji *Prah* przewędrowała do *Stłuczki*. Tak było z parą staruszków, którzy w *Stłuczce* obserwują wszystkich z balkonu. A stary Bezdomny z pierwszej wersji *Prah* został młodym Bezdomnym w *Stłuczce*.

Słowo *Prah* pochodzi z języka chorwackiego, oznacza proch, proszek pył. Wspominał pan, że jego węgierski odpowiednik był już zajęty przez powieść Ferencza Temesiego *Por* (węg. proch, pył). To chyba nie jedyny powód dla którego tytułem pozostało słowo chorwackie?

– Puszka kakao z napisem *Prah*... sam mam taką puszkę, od lat trzymam w niej kawę. Dla tej kobiety ta puszka po kakao jest czymś wyjątkowym, czymś

co dostała od ojca. To coś nie ma węgierskiej nazwy. W dodatku Prah jest bardzo blisko słowa krach, rymuje się z nim. Liczyłem się w tym wypadku ze sprzeciwem ze strony teatru, myślałem już nawet nad innym tytułem, jednak przeszło gładko. Węgierskie słowo „por” (proch) też zresztą pochodzi od języków słowiańskich. Podobnie jak Dobardan – dzień dobry po serbsku. Prah to w tej sztuce symbol Jugosławii, której już nie ma. To symbol czegoś, czego w życiu już nie ma, czegoś metafizycznego.

Właśnie w związku ze sztuką *Dobardan*, której tematem jest wojna w byłej Jugosławii pojawiły się opinie, że pisze pan publicystykę.

– Nie, nie zgadzam się z tym. Nie politykuję w dramatach, nie piszę tendencyjnie. Ta wojna bardzo mnie poruszyła. Kiedy byłem młody mieszkałem cztery lata w Jugosławii, pierwszym językiem obcym którego się nauczyłem był serbski. Miałem tam wielu przyjaciół, byłem zakochany, Jugosławia zawsze była mi bardzo bliska. Napisałem ten dramat przewidując, że ta wojna nie jest jeszcze skończona. Bałkany wciąż są wielkim problemem. To o czym pisałem swój dramat to tylko początek. Nadal żyjemy w czasach, gdzie ten konflikt może wybuchnąć w każdej chwili na nowo, ale Europa nie chce tego wiedzieć. Sięgam do problemów które mnie poruszają. Jeżeli dramat jest dobrze napisany, problemy, konflikty sprzed lat dziesięciu nadal będą żywe. To mi się już parę razy zdarzyło. Tak jest na przykład z *Kwartetem*, który wciąż jest aktualny. Nigdy nie chciałem pisać w dramatach publicystyki i nie nazwałbym ich publicystycznymi, jeśli są dobre. Istnieje niemieckie, negatywnie używane słowo Zeitstück, nie wierzę jednak, żebym pisał tego typu sztuki. Dramat *Dobardan* napisałem o tym, że nie mamy żadnego sposobu żeby się temu przeciwstawić. Co może zrobić jeden człowiek jeśli chce pomóc? Nic. To jest pytanie filozoficzne. Pisałem o ludziach w obozach uchodźców, odwiedzałem takie obozy, rozmawiałem z tymi ludźmi. O tej wojnie cała Europa milczy, ale to toczy się dalej, to nie jest zakończona historia.

Pańscy bohaterowie często pozbawieni są imion, określa ich pan jako kobietę, mężczyznę, starą, inżyniera, czyli poprzez płeć, wiek, wykonywany zawód – jaki jest cel tego zabiegu?

– Rzeczywiście często się zdarza, że moje postaci nie mają imion. Sądzę, że na scenie nigdy nie mamy do czynienia z osobami takimi jak w życiu. Każda osoba na scenie jest zawsze czymś więcej, postać teatralna staje się więcej niż człowiekiem. Są oderwani od rzeczywistości w sensie duchowym. Każda taka postać sceniczna staje się półbogiem, nawet gdy jest to grzebiący w śmieciach bezdomny. Indywidualizacja bohaterów poprzez nadanie im imion odebrałaby im tę funkcję. Wielkim problemem dramaturgii węgierskiej, którego nie ma dramaturgia polska, jest to, że jest ona zbyt realistyczna. Polacy myśleli o dramacie jako o gatunku filozoficznym, co u nas występuje jedynie u Füsta i Weöresa. To dla mnie wielki problem, jak wyciągnąć dramaturgię węgierską z naturalizmu.

W swoich dramatach wyraźnie określa pan czy jest to tragedia, czy komedia. To rzadkość u współczesnych dramaturgów. Na podstawie czego możemy rozróżnić dziś te gatunki, czym dla pana jest komedia, a czym tragedia?

– Napisałem niewiele tragedii, więcej komedii, są to jednak w większości tragikomedie. *Prah* jest komedią. Jeśli pokazujemy świat i żyjących w nim ludzi, którzy nie zachowują się tak jak według nas powinni i mamy dla nich jakąś inną propozycję, inne możliwości, ich zachowanie jest dla nas śmieszne, to wtedy jest to komedia.

Czym w takim razie różniłaby się tragedia?

– W przypadku tragedii nie mamy innej propozycji. *Csirkefej* (*Kurzy łeb*) jest tragedią bo nie mam innej propozycji dla żadnego z bohaterów, nie wiem jak mieliby żyć inaczej, w *Prah* miałbym, ale oni nie mogą tego zrobić, nie są w stanie z tej propozycji skorzystać.

Kwartet też dlatego jest komedią, ci ludzie są śmieszni i widzowie to czują. Ten tryb życia jest oczywiście przegnębiający, jednak postaci są śmieszne. Postaci z tragedii, na przykład Nauczyciel z *Csirkefej* też mogą być zabawne, nie mam jednak dla niego żadnej propozycji jak porzucić to miejsce. Najważniejsi i tak są widzowie, musimy pomóc im się rozplakać lub roześmiać. Niech będzie zabawnie, to najważniejsze. Najważniejsze, żeby widzowie dobrze się bawili.

W którym momencie wiadomo jaki to rodzaj literacki? Siada pan do pracy wiedząc z góry, że to jest pomysł na dramat, a to na powieść?

– Generalnie tak, ale zdarzało się w trakcie pracy, że pomysł okazywał się niedramatyczny lub nie nadający się do powieści. Teraz także pracowałem nad dramatem dla Vígszínház, w trakcie pracy okazało się, że pomysł nie jest dramatyczny, ale nadaje się do powieści. Teraz piszę krótką powieść. Są takie tematy, które wymagają formy epickiej. Nie z każdej powieści da się zrobić dramat. *Iksowie* także nie nadają się na dramat, poza tym jednym epizodem, z którego napisałem *Szalbierza* i drugim, który wykorzystał László Márton.

Pańskie pierwsze sztuki to dramaty historyczne z olbrzymią, nawet czterdziestoosobową obsadą. Wielokrotnie wspominał pan, że taka jest właśnie pańska wizja teatru. Stopniowo zaczął pan pisać sztuki coraz bardziej kameralne. Czy zmianę tę wymusiła wyłącznie praktyka sceniczna?

– Zawsze chciałem pisać symfonie. Niestety bardzo rzadko wystawia się moje sztuki jako symfonie, najczęściej robią z nich raczej wyciąg fortepianowy. Mała obsada wymuszona jest z jednej strony praktyką teatralną, chciałem żeby moje dramaty były grane, co w przypadku sztuk małoobsadowych jest dużo prostsze. Dramaty kameralne też mają swoje zalety, jednak moją formą jest tak naprawdę symfonia. Podobnie w powieści, nie udało mi się nigdy napisać powieści krótkiej, kameralnej. Mój mózg tak działa,

myślę całą orkiestrą. Bardzo długo nie umiałem napisać krótkiego opowiadania. Teatr to dla mnie przede wszystkim opera, zawsze chciałem pisać opery tak jak Wyspiański i tak jak on nie znalazłem kompozytora. Kiedyś sam chciałem być kompozytorem, osiem lat grałem na skrzypcach, nie udało się, ale chciałbym pisać muzykę. Dlatego często pisałem sztuki wierszem, tak jak Wyspiański. Z tymi rymami Polacy mają oczywiście dziś problem, ale ja także chciałbym dodać moim sztukom muzyczności.

Dlatego za swój najlepszy dramat uważa pan *Cesarza pokoju*, sztukę z olbrzymią obsadą, pisaną wierszem?

– Tak, to jest i musi być opera. Nawet *Csirkefej* pisany jest wierszem, tyle że swobodnym. Formę przejąłem od Zygmunta Krasińskiego, z jego *Nieboskiej komedii*, to ten sam typ wiersza. Krasiński to był wielki talent. Stworzył fantastyczną formę, miał świetny słuch muzyczny. W przypadku *Csirkefej* aktorzy wyczuli, że sztuka nie jest pisana prozą, właśnie dlatego nie jest naturalistyczna. Muzyka była dla mnie zawsze bardzo ważna, dlatego przy braku kompozytora próbowałem pisać wierszem. Tyle że aktorzy węgierscy nie lubią deklamować w przeciwieństwie do polskich, czy francuskich, którzy melodyjnie wymawiają słowa, współcześni aktorzy węgierscy zapomnieli jak to się robi. Brak nam tej pewnej śpiewności, czego bardzo żałuję, bo to także oddala wystawianą sztukę od naturalizmu.

A czy w dramaturgii węgierskiej istnieją utwory, które według pana są dramatami przeznaczonymi do czytania, niescenicznymi?

– Nie sędzę. Każdy dramaturg pisze dla sceny i myśli, że jego sztuki są do wystawienia. Okazuje się później, że ci autorzy, których latami nie potrafiono wystawić, pisali jak najbardziej dla sceny. Na przykład Madách i jego *Tragedia człowieka*. Bardzo lubię tę sztukę i jestem pewien że on miał wizję, był prawdziwym dramatycznym talentem mimo, że wciąż nie potrafimy

zrealizować jego wizji w przedstawieniu. Największym węgierskim dramaturgiem był według mnie Sándor Weöres. Jego sztuka *Kétfejű fenevad* (*Dwugłowa bestia*) to absolutne arcydzieło, które sięga najgłębiej mentalności węgierskiej, cudowne. Nie udało się żadne przedstawienie, jednak to nie wina Weöresa, a jedynie niedostatków naszego teatru. On widział, miał wizję. Mam nadzieję, że nadejdzie chwila, gdy teatr węgierski będzie umiał dobrze tę sztukę wystawić.

A czy w pańskich sztukach jest coś, co nazwałby pan mentalnością typowo węgierską?

– Tak, musi być. Na pewno w *Kwartecie*, w *Csirkefej*, w *Prah*. Typowo węgierskie jest myślenie negatywne. Polacy tego nie mają. Pasywność i negatywne myślenie. O tym właśnie jest *Prah*. To na co decydują się bohaterowie to absolutna klęska. Nie są w stanie wymyślić nic pozytywnego. Problem mentalności węgierskiej zawsze bardzo mnie interesował, moją pierwszą sztuką jej poświęconą był *Menyhárt Balassi*. Interesuje mnie jak to myślenie funkcjonuje. Jest ono zresztą nie tylko węgierskie, ale też słowackie i chorwackie, żyliśmy w końcu razem tysiąc lat, ich mentalność jest taka jak nasza. Ta mentalność interesuje mnie dlatego, że udało mi się chyba osiągnąć „zewewnętrzny punkt widzenia” na Węgry. Mentalność przechodzi z pokolenia na pokolenie nie wiadomo w jaki sposób, jednak nie przez wysoką kulturę – teatr, literaturę – bez tego wszystkiego zawsze jest to charakterystyczne „coś”, które w nas pozostaje i to jest właśnie ta narodowa mentalność. To bardzo ciekawe.

Ciekawe jest, jak w tym kontekście działa pańska najbardziej znana w Polsce sztuka, czyli *Szalbierz*, którą Węgrzy uznali mimo polskich bohaterów, całkowicie za swoją i absolutnie węgierską.

– Tak, bo to jest sztuka stuprocentowo węgierska. W Polsce *Szalbierz* jest znany nie dzięki mnie, ale dzięki Łomnickiemu. Sama sztuka mówi jednak o typowej sytuacji mniejszości węgierskiej w krajach

sąsiadujących z Węgrami. O tym jest napisana i tak ją Węgrzy odczytali. Mieli rację. Polacy uważają, że sztuka mówi o Polsce, bo głównym bohaterem jest Bogusławski. Bardzo mnie to cieszy, że tak uważają, sztuka jest jednak typowo węgierska.

Powiedział pan, że myśli aktorami. Czy zdarza się, że pisząc dramat, niezależnie od ewentualnego zamówienia, widzi pan przed sobą konkretnego aktora?

– Tak, aktorzy sami o tym nie wiedząc, bardzo mi pomagają. I w powieści i w dramacie trzeba zawsze znaleźć archetyp, bez tego nie da się napisać dobrego utworu. Dobrzy aktorzy są archetypami, noszą ze sobą wcześniej zagrane role, które ten archetyp tworzą. Zdarzało się, że pisałem dramat na aktorów z różnych teatrów. Nie było szans, żeby te sztuki wówczas wystawiono, jednak pisząc, widziałem tych wspaniałych węgierskich aktorów przed sobą. Jeśli uda się znaleźć, odtworzyć archetyp sztuka będzie dobra, pozostanie aktualna. W *Kwartecie*, mam wrażenie że to się udało. Jak będzie z *Prah*, zobaczymy. Musi minąć trochę czasu.

Nad czym pan teraz pracuje?

– Zawsze staram się robić coś nowego, napisałem już powieść którą można by określić jako utopię science fiction, *Jégmadár* (*Zimorodek*). Teraz też planuję napisać powieść, bohaterowie będą mieli nazwiska brzmiące jak węgierskie, jednak nieistniejące naprawdę. Béla Hamvas wykorzystał to już w *Karnawale*. Nie wiem co mnie czeka, nie mam planów. Nie piszę dzieła życia. Piszę pojedyncze utwory. Niektóre się udają, inne nie.

rozmawiała Weronika Kasprzak

Osiedle Teatralne 34, 31-948 Kraków
tel.: 012 68 02 100, fax: 012 68 02 155
teatr@ludowy.pl www.ludowy.pl

scena pod ratuszem

Rynek Główny 1, tel.: 012 421 50 16
kasa czynna: wtorek - sobota, godz. 12.00 - 19.00
niedziela i święta 2 godz. przed spektaklem

Dyrektor: **Jacek Strama**

Przewodniczący Rady Artystycznej: **Jerzy Fedorowicz**

Kierownik muzyczny: Krzysztof Sz wajgier

Sekretarz literacki: Maria Klotzer

Koordinacja pracy artystycznej,

kierownik sceny: Katarzyna Kolanowska

Promocja i reklama: Beata Strama, Anna Królicza

Jerzy Fedorowicz, Jr

Kierownik Biura Obsługi Widza: Halina Wiśniewska

Kierownik techniczny: Zenon Maciak

Oświetlenie: Tomasz Kapusta, Robert Kania

Akustyka: Michał Róg

Brygadier sceny: Roman Sorbjan

Charakteryzacja: Krystyna Ryś

Garderobiana: Dorota Kurowska

Kierownik pracowni krawieckiej damskiej: Danuta Szkarłat

Kierownik pracowni krawieckiej męskiej: Zofia Maj

Prace modelatorskie i malarskie: Witold Krawczyk

Prace tapicerskie: Stanisław Kasprzyk

Prace ślusarskie: Edward Dyrda

Redakcja programu: Maria Klotzer

fotografie: Sebastian Strama

projekt graficzny:



mediadesign.com.pl