

Urszula Aszyk-Milewska

Z BADAŃ NAD DRAMATURGIĄ HISZPAŃSKĄ
PO WOJNIE DOMOWEJ

Znajomość współczesnego dramatu hiszpańskiego jest w Polsce tak znikoma, że nakreślenie choćby najogólniejszego szkicu nie wydaje się proste. W obiegowych wyobrażeniach hiszpańska literatura teatralna — to *autos sacramentales*, *Celestyna* Rojas, a przede wszystkim wielka klasyka Złotego Wieku: Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina. Z dwudziestowiecznych autorów powszechnie znany jest Garcia Lorca, w mniejszym już stopniu — Valle-Inclán. O dramaturgii hiszpańskiej po wojnie domowej (1936—1939) — nie wiemy prawie nic. Nieliczne przekłady co najwyżej sygnalizowały pewne zjawiska, nie dając jednakowoż żadnego obrazu całościowego. Ten stan rzeczy znajduje swoją motywację w historii współczesnej i w braku rzeczywistych stosunków politycznych i kulturalnych między Hiszpanią i większością państw europejskich przez bez mała pół wieku. Czterdziestoletnia separacja polityczna Hiszpanii ograniczała przenikanie wiadomości o współczesnej literaturze, sztuce, muzyce, o współczesnym teatrze w tym kraju. Po śmierci Franco w roku 1975 zmiany zaczęły następować gwałtownie. Widoczna demokratyzacja i liberalizacja życia politycznego i społecznego pozwala przypuszczać, że rozpoczyna się nowa epoka w dziejach Hiszpanii. Przeobrażenia, jakim podlega w tej chwili kultura hiszpańska, a teatr może w szczególności — wróżą rychłe pojawienie się dzieł znaczących, odpowiadających nowej sytuacji historycznej.

Rozwój dramatu i teatru w Hiszpanii po roku 1939¹ w swoim ofic-

¹ W pracy zajmujemy się wyłącznie dramaturgią hiszpańską pisaną po wojnie domowej (1936—1939) w języku kastylijskim i na terenie Hiszpanii. Pomijamy utwory pisane w języku katalońskim, baskijskim czy galicyjskim, bowiem nie odegrały one większego znaczenia po roku 1939. Nie zajmujemy się również dramatem tworzonym na emigracji, choć osiągał on niekiedy wybitny, światowy poziom (patrz: Rafael Alberti, Fernando Arrabal). Dramaturgia powstająca poza granicami Hiszpanii nie

jalnym nurcie nie ma przebiegu analogicznego do rozwoju sztuki teatralnej w Europie. Zepchnięty na marginesy kultury, odizolowany od teatru europejskiego — teatr hiszpański w epoce frankizmu nie osiąga — powtórzmy raz jeszcze: w swoim oficjalnym nurcie — poziomu godnego własnej, rodzimej tradycji. Panująca sytuacja polityczna nie sprzyjała eksperymentom, wręcz nie dopuszczała żadnych nowatorskich poszukiwań w zakresie dramaturgii i inscenizacji. W tych warunkach wszystkie próby przekroczenia narzuconych norm i przejawy przełamywania zakazów uznać należy za pozytywne oznaki życia teatru, co w Hiszpanii powojennej kojarzyło się przede wszystkim z twórczą obecnością dramaturgów.

W opinii krytyków i historyków — wyjątkowo niski poziom przedstawia życie teatralne Hiszpanii lat czterdziestych i pięćdziesiątych². Garcia Lorca i Valle-Inclán odchodzą wtenczas w zapomnienie, najciekawszy spośród żyjących autorów muszą wyemigrować i dla hiszpańskich scen przestają istnieć: Max Aub, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jacinto Grau i in. Repertuar lat 1939—1949 stanowią współczesne sztuki komediowe, melodramaty, różne odmiany widowisk rozrywkowych — często bardzo niskiego lotu. Z pokolenia aktorów, którzy zadebiutowali jeszcze przed wojną domową, powodzeniem szerokiej publiczności cieszą się: José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, Claudio de la Torre, Calvo Sotelo, López Rubio. Publiczność bawi się przede wszystkim historyjkami z życia „sfer wyższych”, komediami o nieporozumieniach małżeńskich, „trójkątach” i „czworokątach”, melodramatami miłosnymi, etc. Wyjątkową płodność w zakresie twórczości tego typu wykazał Alfonso Paso, który zadebiutował w latach czterdziestych, a w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zdominował sceny hiszpańskie dziesiątkami swoich utworów. W tym kontekście za odstępstwo od polityki repertuarowej uchodzi wystawienie trzech sztuk: w 1943 — *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (Ani biedny, ani bogaty, lecz wprost przeciwnie)³ Miguela Mihury i Antonia de Lara; w 1946 — *El caso de la mujer asesinadita* (Przypadek kobiety

funkcjonowała w kulturze hiszpańskiej aż po rok 1976 (prem. *El adefesio* Albertiego; prem. sztuk Arrabala — po raz pierwszy na oficjalnie działających scenach), pozostając w rejestrach cenzury.

² Por. F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, siglo XX*. Madrid 1975; J. Monleón, *Presente y futuro del teatro español*, [w:] *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona 1977; *Diálogos del teatro español de la postguerra*, red. A. C. Isasi Angulo, Madrid 1974.

³ Wszystkie przekłady sztuk nie tłumaczonych na język polski, są opracowane przez autorkę artykułu i mają charakter czysto roboczy. Dla ułatwienia lektury — tłumaczenie polskie tytułu podajemy zawsze w nawiasie, obok jego wersji oryginalnej.

zamordowanej) — Mihury i Alvaro de Laiglesia; w 1952 — *Tres sombreros de copa* (Trzy cylindry) — sztuki Mihury z roku 1932.

Zmarły niedawno (ur. 1905, zm. 1977) Miguel Mihura był wybitnym humorystą. Charakter satyryczny i groteskowy jego utworów — zdawał się zapowiadać zmiany w powojennym teatrze hiszpańskim. Wobec jednak generalnej polityki państwa i stanu kultury tamtego okresu — dramat groteski i „czarnego humoru” nie miał szans na akceptację i szersze oddziaływanie. Odwrotnie, jedynie twórczość będąca eksplikacją obowiązującej ideologii a zarazem optymizmu i radości, wchodziła na sceny bez problemów. Te same zresztą kryteria obowiązywały przy doborze repertuaru z obcej dramaturgii. Ambitniejsi autorzy szukając wyjścia z tej sytuacji, uciekali się do poetyki aluzji lub symbolu, pozostając przy preferowanych w tym okresie formach dramatu realistycznego. W tak rysującej się sytuacji teatru i dramatu hiszpańskiego po wojnie domowej znaczące miejsce zajął Antonio Buero Vallejo (ur. 1916).

Znany w Polsce z opublikowanego przez „Dialog”⁴ dramatu *Gdy rozum śpi...* i inscenizacji z roku 1976, realizowanej przez Andrzeja Wajdę w Warszawie, w Teatrze na Woli — Antonio Buero Vallejo należy dzisiaj do najbardziej szanowanych i honorowanych dramaturgów w Hiszpanii. Z wykształcenia jest malarzem. W czasie wojny domowej walczył po stronie Republiki, po wojnie przez sześć lat był więziony. Po wyjściu na wolność w roku 1946 rozpoczął pracę pisarską. Powstały wtedy dwie pierwsze jego sztuki: *En la ardiente oscuridad* (W płonącej ciemności) i *Historia de una escalera* (Historia pewnej klatki schodowej). Za *Historię* otrzymał w roku 1949 nagrodę „Lopego de Vega”. Decyzja jury przyjęta była z niemałym zaskoczeniem, zważywszy na biografię autora, ale jednocześnie ten nieoczekiwany werdykt otworzył dramatowi drogę na scenę. Data prapremiery *Historii* w Teatro Español w Madrycie (14 X 1949) — w opinii hiszpańskich teatrologów — jest momentem przełomowym w dziejach powojennej dramaturgii w Hiszpanii. Czym była *Historia de una escalera* w roku 1949? Niewątpliwym odejściem od obowiązującego repertuaru rozrywkowo-melodramatycznego. Ze względu na podjęty temat — była przede wszystkim przedsięwzięciem odważnym. Pokazując tragizm człowieka i społeczeństwa bez wyjścia, bulwersowała publiczność, prowokowała do zastanowienia się nad współczesną rzeczywistością. Sceniczne życie mieszkańców pewnej klatki schodowej było bowiem oczywistą aluzją do rzeczywistości pozateatralnej. Postaci dramatu wychodząc ze swo-

⁴ A. Buero Vallejo, *Gdy rozum śpi...* (*El sueño de la razón*), przekł. K. Fekecz, „Dialog” 1974, nr 12, s. 48—88.

ich mieszkań i wracając do nich, spotykają się na schodach, rozmawiają o codzienności. W pierwszym akcie⁵, protagoniści — Fernando i Urbano to ludzie młodzi, układający plany na przyszłość. Fernando pragnie piąć się w górę, zająć „wyżej” i „dalej” niż rodzice, planuje życie w dobrobycie, zorganizowane samodzielnie i „dla siebie”. Urbano zaś, zaangażowany w życie fabryki, w której pracuje, widzi swą przyszłość w społecznym działaniu, wierzy w sukces robotniczego syndykatu. Zestawione tak dwie różne postawy: egoistyczna i społeczna, obie okazują się zawodne. Zdarzenia aktu drugiego rozgrywają się w dziesięć lat po zdarzeniach aktu pierwszego, zdarzenia aktu trzeciego — w dwadzieścia lat później. Na przestrzeni tak rozległego czasu nic się jednak nie zmienia. Ani Fernando, ani Urbano nigdzie nie „zaszli”, nie osiągnęli wymarzonych w młodości celów. Schody, po których wchodzą i schodzą każdego dnia, urastają do symbolu, ale nie stopni, po których można piąć się w górę. Te schody bez światła i wyjścia prowadzą do „nikąd”. Przyczyny są różne. Wprawdzie nie wprost, ale w podtekstach daje się do zrozumienia, że istnieją przyczyny obiektywne: struktura zewnętrznego świata, system polityczny nie sprzyjający ruchowi robotniczemu, dewaluacja wartości wyższych po niedawno zakończonej wojnie. Tragizm tej społeczności ma także inne źródła. Każda z postaci dramatu popełnia błędy w swoim życiu prywatnym chcąc jednocześnie tych błędów uniknąć. Podobnie jak bohaterowie antycznej tragedii, Fernando i Urbano nie potrafią i nie mogą uciec od przeznaczenia. W kończącej dramat scenie ich dzieci — jak w początkowej scenie oni sami — układają plany na przyszłość. Autor nie próbuje przesądzać ich losu; widzowi i reżyserowi daje swobodę interpretacji.

Wypowiadając się wielokrotnie w sprawach teatru, Buero Vallejo rozważa m. in. ewolucję pojęcia „tragizm”⁶. W jego przekonaniu współczesna „nowa tragedia” nie może być wyłącznie pesymistyczna i nie ma tam tragizmu, gdzie funkcjonuje wyłącznie tragiczne przeznaczenie. Tragedia współczesna winna stawiać problem przeznaczenia, a tragizmowi postaci dramatu winna towarzyszyć nadzieja. Taką odrobinę nadziei przy całym swoim pesymizmie — daje zakończenie *Historii*. Oto, w odróżnieniu od starszego pokolenia — nowe, wzrasta-

⁵ Ze względu na brak polskich przekładów wszystkich omawianych w tej pracy dramatów, wydaje się słuszne i konieczne prezentowanie zawartości treściowej każdego z przytaczanych utworów.

⁶ Por. A. Buero Vallejo, *La trágico*, „Informaciones” 12 IV 1952; *La tragedia*, en G. Díaz-Plaja [w:] *Enciclopedia del Arte Escénico*, Barcelona 1958, s. 63—67; *Sobre la tragedia*, „Entretiens sur les Lettres et les Arts” (Hommage á la Litterature Espagnole Contemporaine), XXII, 1963, s. 52—57.

jące, nie jest już tak cyniczne i wyrachowane w projektowaniu własnego życia, myśli o potrzebie uczucia, zwłaszcza miłości.

Pełniej unaocznia poglądy Antonia Buero Vallejo inny dramat z tego samego okresu — *En la ardiente oscuridad*. Ricardo Doménech widzi w tej sztuce klucz do całej późniejszej twórczości Buero Vallejo⁷. *En la ardiente oscuridad* — to utwór o niewidomych. Brak wzroku, ślepoty — ma tu przede wszystkim wartość symbolu. Czekać na światło, szukanie światła — jest symbolicznym i metaforycznym oczekiwaniem iluminacji. W *En la ardiente oscuridad* miejscem zdarzeń jest szkoła-internat dla niewidomej młodzieży. Jak w *Historii* i tu zderzają się ideały i egoizm. Postaci nie widzą w sensie dosłownym, ale i w przenośnym znaczeniu są zaślepione. Dopiero śmierć Ignacia — chłopca uosabiającego świat wyższych wartości — „otwiera oczy” pozostałym mieszkańcom internatu. Trzeba było tragedii by zrozumieć drugiego człowieka i zapomnieć o własnym egoistycznym „ja”. Postawiony tu problem alienacji zbliżałby Vallejo do francuskich egzystencjalistów, gdyby nie końcowy sygnał, iż zrozumienie człowieka przez człowieka jest możliwe. By jednak mogło to nastąpić, zaistnieć musiała sytuacja tragiczna. W tym momencie wydaje się więc bliższa twórczości Buero Vallejo tragiczna wizja świata i człowieka, jaką odnajdujemy w dramatach Unamuno, w jego „teatrze idei” z „poczuciem tragizmu życia”, świadomością sprzeczności między rzeczywistością i marzeniem.

Z podobnych przesłanek powstały późniejsze dramaty Vallejo: *Hoy es fiesta* (Dzisiaj jest święto) — 1957, *Las cartas boca abajo* (Odwrócone karty) — 1957, *El tragaluz* (Lufcik) — 1967 itd. Osadzając za każdym razem zdarzenia dramatyczne w warunkach realnych, Vallejo porusza jednocześnie problemy egzystencjalne i społeczne, czyniąc aluzje do konkretnej rzeczywistości pozateatralnej. Z poetyki aluzji i symbolu korzysta on także w swoich utworach historycznych: *Las meninas* (1961), sztuce, której postacią główną jest Velázquez; *El concierto de San Ovidio* (1962) — dramacie o niewidomych, którzy wystąpili z koncertem w Café-Feria de San Ovidio w Paryżu w 1771 r., czy w ostatnim dramacie, *La detonación* (Wystrzał) z 1977 r., który jest utworem biograficzno-historycznym i pokazuje w kontekście przewrotu politycznego i wojny domowej w Hiszpanii w XIX w. życie i tragedię zbuntowanego literata i publicysty, zarazem romantycznego bohatera, jakim był Mariano José Larra. Równie aluzyjny charakter ma — nazwany przez autora „fantazją” — dramat napisany w roku 1970 i zatytułowany *Gdy rozum śpi...*, którego postacią główną jest Goya. Wybierając bohaterów, bądź konkretne sytuacje historyczne, Buero Vallejo zawsze wypowiada

⁷ Por. R. Doménech, *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid 1973.

się na temat teraźniejszości. Tak też jest przyjmowany przez krytykę i publiczność.

W jego dotychczasowym dorobku dramatopisarskim zwraca uwagę jeszcze jeden utwór — *La doble historia del doctor Valmy* (Podwójna opowieść doktora Valmy). Tutaj już bez aluzji i wprost Buero Vallejo porusza problem mechanizmów represji, sprawę tortur, zastanawia się nad przyczynami obecności w społeczeństwie współczesnym — ofiar i katów. *La doble historia del doctor Valmy* ukończona w roku 1967, wydrukowana została w tym samym roku w USA, a prapremierę światową miała w Anglii w roku następnym. W Hiszpanii wystawiono ją po raz pierwszy i opublikowano drukiem dopiero w roku 1976, przyznając jej nagrodę „najciekawszej sztuki roku”. Utwór ten z oczywistych względów wszedł na scenę hiszpańską z takim opóźnieniem, choć w świetle jego sukcesów zagranicznych niektórzy reżyserzy próbowali na przestrzeni lat walczyć z cenzurą o wcześniejszą prapremierę w Hiszpanii. Zainteresowanie sztuką ma swoje uzasadnienie zarówno w podjętej tematyce jak i w interesującej konstrukcji, dającej wiele możliwości interpretacyjnych. Narrator i zarazem postać dramatu, doktor Valmy opowiada historię swojego pacjenta, Daniela, który był pracownikiem Servicio Político. W czasie przesłuchiwania jednego z zatrzymanych, Daniel zastosował serię tak okrutnych tortur, że nie ulegało wątpliwości, iż jego ofiara pozostanie na całe życie impotentem. Wkrótce potem sam Daniel odkrył u siebie podobną ułomność. Doktor Valmy widzi między obydwoma faktami zależności i próbuje je uzasadnić w aspekcie psychologicznym. Dla żony Daniela — Mary — wiadomość o przyczynie stanu męża jest szokiem. Nie może wyobrazić sobie współżycia z katem, nie jest w stanie rozgrzeszyć go, ani usprawiedliwić. W uniesieniu i rozpaczce zabija męża na oczach własnego dziecka. Opowieść doktora Valmy dopełniają wypowiedzi bohaterów i świadków tragicznego wydarzenia, ustosunkowujących się do problemu tortur, obecności katów i ofiar we współczesnym społeczeństwie. Ostateczny osąd pozostawia autor jednakże widzowi-czytelnikowi. Dramat ma zatem strukturę otwartą, podobnie jak wszystkie prawie utwory Vallejo.

Dramaturgiem, który przez stylistykę swoich dramatów wydaje się podobny do Buero Vallejo jest Alfonso Sastre (ur. 1926). Głębsza analiza jego twórczości zmusza jednak do widzenia jej w innych kategoriach estetycznych. Alfonso Sastre jest głównym reprezentantem tendencji nazwanej „teatro realista”, która szczególnie rozwijała się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. W odróżnieniu od Buero Vallejo — odstepującego od tej tendencji stosowaną często poetyką symbolu i aluzji oraz równie częstym, ekspresjonistycznym charakterem sztuk —

realiści pozostają przy konwencjonalnych formach i gatunkach realistycznych. Twórcze poszukiwania sprowadzają oni do poszukiwań tematycznych.

Interesują ich przede wszystkim zagadnienia społeczne i obyczajowe, wyjątkowo — polityczne. W tym ostatnim jednak przypadku napotykali trudności ze strony cenzury. Alfonso Sastre jako jeden z założycieli grupy Arte Nuevo (1945), współautor wraz z José María Quinto manifestu — Teatro de Agitación Social (1950), współzałożyciel Grupo de Teatro Realista (1960) — wypowiadał się wielokrotnie na temat realizmu we współczesnym teatrze. Sumę swoich przemyśleń na ten temat opublikował w książce — *Anatomía del realismo* i w *La revolución y la crítica de la cultura*⁸.

Sastre rozpoczyna pisanie dla sceny w latach 1946—1949. Powstają wtedy drobne utwory sceniczne, które krytyka nazywa „dramas de frustración”. Na scenie zadebiutował dopiero w roku 1953 sztuką *Escuadra hacia la muerte* (Eskadra śmierci), wystawioną przez Teatro Popular Universitario na scenie Teatro María Guerrero w Madrycie (18 III 1953). W zamierzeniu autora, *Escuadra* ma być próbą „skompromitowania i zdekonspirowania” współczesnej rzeczywistości. W dorobku pisarskim Sastre jest to sztuka szczególnie interesująca. Z późniejszej twórczości bez wątpienia na uwagę zasługuje: *Tierra roja* (Ziemia czerwona) — 1954, *La sangre de Dios* (Krew Boga) — 1955, *Muerte en el baño* (Śmierć w kąpielni) — 1955, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (Wilhelm Tell ma smutne oczy) — 1955, *El cuervo* (Kruk) — 1956, *El pan de todos* (Chleb wszystkich) — 1957, *La cornada* (Rogi byka) — 1959⁹.

Escuadra napisana w latach nasilającej się zimnej wojny, odwołuje się do doświadczeń Europy w czasie drugiej wojny światowej. Jest to jedna z najciekawszych sztuk hiszpańskich na ten temat. Miejscem zdarzeń jest strażnica w lesie, na linii dzielącej wojska nieprzyjaciela. Pięciu żołnierzy pod okiem kaprała ma bronić tego miejsca. Wszyscy znaleźli się tutaj za karę, za przewiny na różnych liniach frontu i wszyscy mają świadomość oczekującej ich niechybnie śmierci. W miarę rozwoju zdarzeń giną kolejni bohaterowie, ale nie na polu bitwy. Kapral umiera zamordowany przez swoich podopiecznych, którzy wymierzają mu karę za okrucieństwo, za bestialstwo. Dwaj spośród piątki żołnierzy giną gdzieś w pobliżu strażnicy, zastrzeleni w czasie próby ucieczki. Jeden z bohaterów nie wytrzymuje psychicznie sytuacji, popełnia samo-

⁸ A. Sastre, *Anatomía del realismo*, Barcelona 1965; tenże, *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona 1970.

⁹ Por. F. Anderson, *Introducción biográfica y crítica*, [w:] A. Sastre, *Escuadra hacia la muerte. La mordaza*, Madrid 1975, s. 7—52.

bójstwo. Pozostali przy życiu — wobec sytuacji na linii frontu — pewni są rychłego końca. Dramat ten pokazując okrucieństwo wojny, obnaża jednocześnie słabość ludzkich charakterów w sytuacjach krytycznych i bez wyjścia. Wystawienie go w Madrycie w roku 1953 było przede wszystkim wydarzeniem politycznym, choć nadano mu rangę wyłącznie wydarzenia teatralnego.

W kręgu pokolenia „realistów” dość wcześnie zaczęto zdawać sobie sprawę, że w komponowaniu rzeczywistości teatralnej nie wystarcza ścisłe trzymanie się zasad sztuki realistycznej. Niektórzy autorzy jak Lauro Olmo (ur. 1922), Carlos Muñiz (1927), José Martín Recuerda (ur. 1926) stopniowo odchodząc od konwencjonalnie rozumianego realizmu, wprowadzają elementy poetyckie i symboliczne.

W tym samym czasie i zarazem równolegle do poszukiwań zachodnio-europejskiego dramatu i teatru w Hiszpanii drugiej połowy lat pięćdziesiątych rodzi się nowa tendencja — powstają pierwsze współczesne dramaty groteski. W hiszpańskiej odmianie — groteska krzyżuje się z alegorią. Hiszpański dramat groteski nie wszedł jednakże na narodowe sceny, działające oficjalnie, ani też nie publikowano go w wydaniach książkowych, i aż po drugą połowę lat siedemdziesiątych pozostawał w ukryciu. Niewiele tekstów udało się również wystawić na scenach niezawodowych, choć jednocześnie np. awangarda francuska lat pięćdziesiątych i niektóre sztuki Mrożka — zyskiwały pozwolenie cenzury. Naprawdę jednak dopiero dzisiaj odkrywa Hiszpania swój teatr absurdu. Najwybitniejszy reprezentant tej tendencji — Fernando Arrabal (ur. 1932), prześladowany za swą twórczość przez cenzurę i policję, wyemigrował w latach sześćdziesiątych do Francji. Wystawione w 1977 r. w reżyserii Victora Garcíi *Cmentarzysko samochodów* w Teatro Barceló w Madrycie i *Architekt i cesarz Asyrii* w reżyserii Adolfa Marsillacha w Teatro Tivoli w Barcelonie — są pierwszymi próbami wprowadzenia Arrabala na hiszpańskie sceny zawodowe. Inni autorzy, jak José Ruibal, autor dramatów alegoryczno-abstrakcyjnych, czy Francisco Nieva, autor dramatów alegoryczno-groteskowych, podobnie, do niedawna nie istnieli dla teatrów Hiszpanii, acz mieszkali i tworzyli w tym kraju.

Pisząc od dwudziestu lat José Ruibal (ur. 1925) większość swoich sztuk opublikował za granicą, w Stanach Zjednoczonych i w Anglii, i na zagranicznych też scenach wszystkie ważniejsze pozycje z jego dorobku miały swoje prapremiery. W Hiszpanii zaledwie kilka sztuk

udało się wystawić tzw. grupom niezależnym¹⁰. Wśród krytyków i teatrologów hiszpańskich powszechny jest pogląd, iż sztuki Ruibala powinny czym prędzej wejść na oficjalne sceny. Póki co, madryckie wydawnictwo Cátedra opublikowało w 1975 r. wybór jego utworów scenicznych. W Polsce zaprezentował tego autora „Dialog”¹¹ drukując *Osla*, sztukę, za którą otrzymał on nagrodę „Modern Internacional Drama” w USA w roku 1968. Twórczość Ruibala, nowatorska i kontrowersyjna jednocześnie, przynależy do tendencji nazwanej przez krytykę — „teatrem alegorii i groteski”. Postaci jego sztuk — to najczęściej roboty (*La máquina de pedir* — Maszyna do proszenia z 1969), zwierzęta (*El rabo* — Ogon z 1968; *El hombre i mosca* — Człowiek i mucha z 1968), zwierzęta elektroniczne (*El asno* — Osioł z 1962), współistniejące z równie zautomatyzowanymi ludźmi. Ruibal podejmuje tematy współczesne z ostrym krytycyzmem i specyficznym poczuciem humoru, atakuje mechanizację i technicyzację współczesnego życia, brak miejsca dla ludzkich uczuć i ludzkich odruchów w dzisiejszej rzeczywistości, „odczłowieczenie” człowieka. Wpisując w świat robotów i zwierząt obyczaje i zjawiska typowe dla Hiszpanii, odwołuje się on tym samym do konkretnego społeczeństwa. Postaci robotów i automatów pełnią funkcję symboli i tak jak zwierzęta — mają wartość alegorycznej metafory.

W najbardziej reprezentatywnej dla Ruibala sztuce — *Los mendigos* (Żebracy) z 1957 r. — kraj zaludniony przez żebraków zwiedzają turyści-zwierzęta: Lampart, Żyrafa, Zebra, Aligator. Z okrzykami: „Okey!” — fotografują się oni na tle widowiska ludowego zorganizowanego przez społeczność żebraczy. Władze tego przedziwnego kraju — reprezentowane przez postaci alegoryczno-symboliczne: Psa (władza wojskowa), Osla (władza cywilna), Kruka (władza kościelna), Papugę (minister propagandy) — obawiając się, że obraz nędzy może w przyszłości odstraszyć turystów, ogłaszają dekret, który mówi: „Dla blasku i higieny ojczyzny — zabrania się żebrania”¹². W stosunku do nieprzesztrzegających zakazu — zleca się represje Automatom.

Inny również interesujący utwór — *La maquina de pedir* nie ma kompozycji tak zwartej i nie atakuje rzeczywistości w sposób tak konkretny, ale za to czyni z humoru narzędzie walki. Ośmiornica, maszyny i automaty mówią tu językiem pełnym gazetowych sloganów. Formę tego dramatu można by porównać z fantastyczną przypowieścią, której ukrytym celem jest krytyka odhumanizowanego świata.

¹⁰ J. Ruibal, *Introducción*, [w:] J. Ruibal, *Teatro sobre teatro*, Madrid 1975, s. 11—51.

¹¹ J. Ruibal, *Osioł (El asno)*, przeł. G. Koliński, „Dialog” 1970, nr 2, s. 49—74.

¹² J. Ruibal, *Los mendigos*, [w:] Ruibal, *Teatro sobre teatro*, s. 157.

Dramaturgia Francisca Nievy (ur. 1927) bliższa wydaje się europejskim wzorom teatru absurdu niż alegoryczno-abstrakcyjnym poszukiwaniom Ruíbala, acz nie jest wolna od alegoryzmu, mającego powiązania z rodzimą tradycją literacką i teatralną. W roku 1975 po raz pierwszy wydano wybór jego utworów scenicznych w serii książek poświęconych teatrowi. W rok później po raz pierwszy jego sztuki weszły do repertuaru scen zawodowych. Zagrano: *Sombra y quimera de Larra* (Cień i chimera Larry) z 1975 r., *La carrozza de plomo candente* (Kareta z rozpalonego ołowiu) z 1971 i *El combate de Opalos y Tasia* (Bitwa Opalos i Tasii) z 1953. Dwa ostatnie utwory stanowiły dwie części spektaklu objętego wspólnym tytułem: *El teatro furioso* (Teatr szalony). Po latach oczekiwania Nieva nie tylko wkracza na scenę od razu trzema tytułami, ale w styczniu 1977 otrzymuje liczącą się w Hiszpanii nagrodę teatralną „Mayte”, a *La carrozza de plomo candente* znalazła się wśród najciekawszych inscenizacji roku 1976. Fakty powyższe potwierdzają to, co powiedzieliśmy na początku, że w Hiszpanii polityka kulturalna uległa radykalnej zmianie, a przed literaturą, teatrem i sztuką — otworzyły się nowe perspektywy.

Nieva jest z wykształcenia scenografem, głośnym inscenizatorem wielu przedstawień, profesorem w Real Escuela Superior de Arte Dramático w Madrycie, zajmuje się także krytyką i pracami o charakterze teatrologiczno-badawczym. Twórczość dramatopisarską rozpoczął na początku lat pięćdziesiątych.

Analizując własną dramaturgię dokonuje on podziału na „teatro de farsa y calamnidad” (teatr farsy i klęski) i „teatro furioso”¹³. W tej pierwszej grupie znajdujemy między innymi: *El rayo colgado y peste de loco amor* (Przywieszony promień i zaraza szalonej miłości) z 1952 r., *El baile de los ardientes* (Taniec płonących) i *Malditas sean Coronada y sus hijas* (Przeklęta niech będzie Coronada i jej córki) również z 1952, *El maravilloso catarro de Lord Bashaville* (Wspaniały katar Lorda Bashaville) z 1967.

Między sztukami objętymi nazwą: „teatro furioso” mamy sztuki z apokaliptyczną wizją świata: *Pelo de tormenta* (Włos nieszczęścia) z 1962, *Nosferatu* i *Coronada y el toro* (Coronada i byk). Dwie pierwsze widzi autor jako — „reopery”, trzecią — jako „rapsodię hiszpańską”. „Teatro furioso” reprezentują także: *La carrozza de plomo candente* i *El combate de Opalos y Tasia*.

Dla całej twórczości Nievy można ustalić pewne elementy wspólne. Dla większości jego utworów charakterystyczne jest metaforyzowanie rzeczywistości scenicznej, a w zakresie proponowanych rozwiązań

¹³ Por. F. Nieva, *Teatro furioso. Introducción: M. Perez Corterillo*, Madrid 1975.

przestrzennych — efekty świetlne, pirotechnika, szybkie zmiany dekoracji, wyciągi, dźwięganie, jednym słowem — imitacja lub parodia zachodnioeuropejskiego teatru romantycznego. W tradycji zresztą znajduje Nieva wielokrotnie inspirację, wywracając ją jednak „na opak”. Proponuje na przykład: barokową „zabawkę” (*El combate de Opalos y Tasia*), „czarną ceremonię” (*La carroza de plomo candente*), „widowisko surrealistyczne” (*El baile de los ardientes*). Struktura dramatów Nievy, struktura języka i postaci, sposób budowania zdarzeń dramatycznych — zmusza do widzenia analogii i pokrewieństwa między jego twórczością a propozycjami Jarry’ego, Artauda, Ghelderode’a, Geneta, Ionesco, Mrożka. Z tych zresztą fascynacji dla teatru absurdu i dramatu groteskowej wyrasta „teatro furioso” — jak sam Nieva wyznaje¹⁴.

W *La carroza...* postacią główną dramatu jest Król Luis III, a potem jego potomek — Tomás. Dramat ten przypomina do pewnego stopnia *Szczęśliwe wydarzenie* Mrożka. Miejscem scenicznym zdarzeń jest bowiem i tu wielkie łożo. W nim poczyrna się i rodzi dziwoląg. W sztuce Nievy jest to chłopiec bez chęci do życia, ale i bez pragnienia śmierci, istota bez żadnych pragnień. Poglądowe lekcje opiekującej się nim niani Garrafony, mają go zmienić. Pokazując wszystko to, co kościół zabrania, a inkwizycja karze — Garrafona osiąga skutek odwrotny od zamierzonego. Dramat kpi i drwi z obyczajowości Hiszpanii, pokazując karykaturę jej dziejów i śmieje się ze współczesności.

Bardziej zaskakująca, acz mniej dramaturgicznie skomplikowana jest „zabawka” o Opalos i Tasi, które wyklócają się o walory męskie swych paziów.

„Teatro furioso” Nievy ma wiele z szaleństwa i czarnego malarstwa Goi, a w swej przewrotności w konstruowaniu świata dramatycznych zdarzeń — może być porównywany z „esperpento” Valle-Inclána.

Studiując kierunki we współczesnej dramaturgii hiszpańskiej, zauważamy uderzającą nieobecność najmłodszego pokolenia, tak w publikacjach jak i w repertuarze teatralnym ostatniego czasu. Wydaje się, że najmłodsi autorzy nie wyszli jeszcze z „katakumb”, a jeśli próbowali to uczynić, nie znaleźli dla siebie miejsca. Praktycznie nie mają pisma, w którym mogliby własną twórczość publikować. Teatralny miesięcznik „Pipirijaina”, który ukazywał się w 1976 r., przestał istnieć z powodu trudności finansowych. Podobny los spotkał wszystkie wcześniejsze próby stworzenia czasopisma poświęconego sprawom teatru: „Teatro”, „Yorick”, „Primer Acto”. Analizując teksty publikowane w dwu ostat-

¹⁴ Por. *ibidem*.

nich, w latach 1965—1975, otrzymujemy obraz dramaturgii kontestującej, ostrej w swoim krytycyzmie i bezkompromisowej. Typowe wydaje się dla tej dramaturgii szukanie nowych rozwiązań formalnych, łamanie tradycyjnej konstrukcji zdarzeń i postaci, szukanie nowych funkcji języka.

Młodzi autorzy często uciekają się do satyry i groteski — jak np. Luis Matilla (ur. 1939), czy farsy — jak np. Manuel Martínez Mediero (ur. 1939). Mediero wykorzystuje farsę by występować przeciw wojnie, manifestować swoje zdanie na temat nazizmu i faszyzmu, wybuchu bomby w Nagasaki i wojny w Wietnamie. Jerónimo López Mozo (ur. 1942) oscyluje w swojej twórczości między sztuką surrealizmu i happeningiem; jego utwory mają formę scenariuszy zostawiających możliwości improwizacji reżyserowi i aktorom. Miguel Romero Esteo (ur. 1930) skłania się ku tradycji ludowej i starohiszpańskiej. Komponuje on wizje nowego teatru liturgicznego, teatru rytuału i ceremonii. Jego utwory — to precyzyjnie i logicznie rozpisane scenariusze, dokładnością zbliżające się do utworów muzycznych.

Wbrew pozorom, najnowsza dramaturgia nie odchodzi daleko od linii wyznaczonej przez twórczość A. Buero Vallejo i A. Sastre, F. Niewę i J. Ruibala. Jak pisze Francisco Ruiz Ramón, „nowy teatr” w Hiszpanii jest dalszym rozwinięciem tendencji: od realizmu — do alegorii i symbolizmu; od realizmu — do groteski i abstrakcji¹⁵.

Trudno odważyć się już dzisiaj na sumowanie refleksji na temat dramaturgii hiszpańskiej po wojnie domowej, zważywszy, że nie wszystko co powstawało w latach 1939—1976, zostało opublikowane czy wystawione. Niewątpliwe jest jedno: poza oficjalnym i tolerowanym przez cenzurę nurtem, istniał drugi ukryty nurt dramaturgii hiszpańskiej, którego publiczne ujawnienie okazało się możliwe dopiero po roku 1975. Ta dwoistość warunkowana historią i polityką, wydaje się — co paradoksalne — znamienym wyróżnikiem dla rozwoju dramatu i teatru w Hiszpanii.

Dramaturgia hiszpańska po roku 1939, pozostająca przez długie lata poza naturalnymi kontaktami z zagranicą, rozwijała się jednakże analogicznie do głównych zjawisk europejskich w tym zakresie, oczywiście — jeśli dodać wszystkie jej manifestacje oficjalne i nieoficjalne. Te ostatnie nie miały wprawdzie dużego zasięgu oddziaływania, publikowane w prasie teatralnej, bądź wystawiane w „specyficznym” hiszpańskich teatrach kameralnych czy teatrach prób¹⁶, dla których cenzu-

¹⁵ Por. F. Ruiz Ramón, *Prolegomena do studium o nowym dramacie hiszpańskim*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, „Dialog” 1977, nr 7, s. 133—139.

¹⁶ Por. J. Monleón, *Del teatro de cámara al teatro independiente*, „Primer Acto” 1970, nr 123—124, s. 8—14.

ra była łaskawsza i zezwalała na jedno (sic!) przedstawienie. Pod koniec lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych nowatorscy i eksperymentujący autorzy znaleźli możliwość wystawiania swoich utworów w tzw. teatrach niezależnych¹⁷. Ruch ten będący w Hiszpanii przede wszystkim wyrazem tęsknoty do lepszego teatru i pragnienia zmienia-
nia rzeczywistości poprzez teatr — objął wszystkie prowincje hiszpańskie. Jako opozycja teatru profesjonalnego i kameralnego spełniał funkcję podobną do tej, którą spełniały w świecie teatry studenckie, teatry otwarte, teatry-komuny, teatry-laboratoria.

Instytut Teorii Literatury
Teatru i Filmu
Zakład Dramatu i Teatru

Urszula Aszyk-Milewska

LES RECHERCHES SUR LA DRAMATURGIE ESPAGNOLE DE LA PÉRIODE APRÈS LA GUERRE CIVILE

L'auteur de l'article essaie de tracer les tendances principales de la dramaturgie espagnole d'après la guerre civile (1936—1939), indiquer ses représentants principaux et ses oeuvres les plus importantes.

Comme la connaissance de la dramaturgie contemporaine espagnole en Pologne est minime, il nous semble juste et utile de présenter le problème sous un aspect historique.

Le drame espagnol dans la période de la fin de la guerre civile en 1939 à la mort du général Franco se développe sur deux plans: officiel et officieux. La dramaturgie admise officiellement par la censure — l'art préféré de distraction mis à part — porte un caractère réaliste. Alfonso Sastre est le représentant principal de la tendance nommée „teatro realista”. Paraillement à d'autres écrivains de ce courant, il essaie de parler d'une façon critique de la réalité, dans les formes du drame réaliste, acceptées par la censure. Proche à ce courant est l'oeuvre d'Antonio Buero Vallejo, qui cependant maintes fois fait appel à la poétique d'allusion et de symbole, en évitant le réalisme extrême et en introduisant les éléments expressionnistes dans ses pièces. Auteur éminent de son époque, aux ambitions dépassant la généralité, il remonte à l'histoire et crée ses drames biographiques et historiques pleins d'allusions et de polysémies.

Dans le courant officieux le drame espagnol se développe parallèlement au drame européen. C'est aussi en Espagne qui paraissent les grotesques, les ouvrages surréalistes et abstraits. La spécificité de cette dramaturgie consiste avant tout en sens presque toujours allégorique des personnages et des événements. Les

¹⁷ Por. *ibidem*, a także: *Teatro español actual*, Madrid 1977 (Materiały z konferencji poświęconej teatrowi współczesnemu w Hiszpanii, zorganizowanej przez Fundación Juan March w czerwcu 1976); *Encuesta*, „Primer Acto” 1970, nr 119, 120, 121, 122, 123—124, 125 i in. (Ankieta na temat działalności grup niezależnych).

représentants de cette tendance F. Nieva et J. Ruibal, qui avaient commencé à produire dans les années cinquante, n'ont vu la publication de leurs oeuvres qu'en 1975, et les premières mises en scène des drames de F. Nieva dans les théâtres professionnels ont eu lieu en 1976.

En même temps les deux auteurs — provoquant les restrictions de la censure — étaient connus au dehors de l'Espagne. Dans ce pays seulement les théâtres indépendants pouvaient solliciter la permission de présenter publiquement leur production. La situation de la génération la plus jeune, qui a débuté vers la fin des années soixante, est pareille.

Les auteurs, représentants du drame nommé contestant (ou, comme le veulent d'autres critiques, du „théâtre nouveau”) tendent vers le drame de grotesque (L. Matilla), vers le théâtre surréaliste et le happening (J. López Mozo) ou bien en cherchant de l'inspiration dans la tradition ancienne créent la farce moderne (M. Martínez Modiero) ou le théâtre de rite et de cérémonie contemporain (M. Romero Esteo).

Le régime franquiste qui ne tolérait pas l'expérimentation dans le domaine des sujets et des formes théâtraux a donné lieu à la bifurcation de la ligne du développement du drame espagnol en officielle et officieuse et a déterminé la tendance de cette ligne — du drame officiel réaliste au drame officieux d'allégorie et de grotesque.