TEATR POLSKI
W WARSZAWIE

ZAŁOŻONY PRZEZ ARNOLDA SZYFMANA
1913

Fermín Cabal

APAGE, SATANA!

Rodolf Sirera

TRUCIZNA TEATRU

Fermín Cabal

APAGE, SATANA!

(Vade retro!)

Osoby:

Abilio .....ZBIGNIEW ZAPASIEWICZ
Łukasz .....JAN ENGLERT

Rodolf Sirera

TRUCIZNA TEATRU

(El veneno del teatro)
Dialog między arystokratą i komediantem

Osoby:

Gabriel de Beaumont .....ZBIGNIEW ZAPASIEWICZ
Markiz .....JAN ENGLERT

Przekład – MARCELI MINC

Reżyseria i scenografia
KRZYSZTOF PANKIEWICZ

Sezon 1992/1993 Premiera 22 kwietnia 1993 roku

Urszula Aszyk

DALEKI I NIEZNAJOMY WSPÓŁCZESNY TEATR HISZPAŃSKI: Z REFLEKSJI PRZED PREMIERĄ *APAGE, SATANA!** I *TRUCIZNY TEATRU*

KILKA UWAG O RECEPCJI WSPÓŁCZESNEGO TEATRU HISZPAŃSKIEGO W POLSCE

O współczesnym teatrze hiszpańskim wiemy w Polsce niewiele. Twórcy teatralni i widzowie w większości kojarzą go jedynie z nazwiskiem Antonia Buero Vallejo, którego dramat *Gdy rozum śpi* wystawił Teatr na Woli w roku 1976 w reżyserii Andrzeja Wajdy, ze znakomitym w roli Goi Tadeuszem Łomnickim. Tę samą sztukę pokazał niedawno Teatr Telewizji, który wcześniej przedstawił polskiej publiczności *Koncert świętego Owidiusza* również Antonia Buero Vallejo. I to wszystko, co w Polsce wiemy o bogatej twórczości jednego z najbardziej cenionych dziś w Hiszpanii dramaturgów. Szanowany także jako wybitny intelektualista i współczesny humanista, reprezentuje pokolenie, które w powojennej frankistowskiej Hiszpanii postawiło sobie za cel ratowanie sztuki teatru od całkowitego upadku. O twórczości Alfonsa Sastre, który stworzył teoretyczne podstawy dla tego nurtu określanego jako realizm społeczny lub realizm krytyczny – nie wiemy w Polsce nic. Trudno bowiem uznać za istotne wystawienie przed laty w Białymstoku jego *Kruka*, sztuki choć scenicznie udanej, dalekiej od najlepszych jego dramatów. Teatr Pokolenia Realistów, który zaistniał pod koniec lat czterdziestych, opierał się na formule realizmu społecznego i realizmu krytycznego, jako jedynej tolerowanej przez cenzurę frankistowską konwencji stworzonej przez teatr opozycji. Z czasem teatr ten stawał się bardziej poetycki lub bardziej groteskowy, a utwory zarówno wymienionych, jak i autorów z ich szkoły, jak José Martin Recuerda czy Antonio Gala, są interesującym przykładem ambitnych poszukiwań pokolenia, które tworzyło na marginesie oficjalnego życia kulturalnego.

Ale tak jak nie znamy twórczości Pokolenia Realistów, nie znamy też autorów Nowego Teatru, który zrodził się w hiszpańskim podziemiu teatralnym lat sześćdziesiątych i był przejawem buntu i protestu przeciw frankistowskiej dyktaturze, cenzurze i zdeterminowanemu przez nią teatrowi, także teatrowi Pokolenia Realistów. Spośród dramaturgów Nowego Teatru znamy jedynie Fernanda Arrabala, który wyemigrował do Francji na początku lat pięćdziesiątych i poprzez teatr francuski zyskiwał sławę międzynarodową. Autorów, którzy nie wyemigrowali, bądź wyemigrować nie mogli, świat poznawał dopiero w połowie lat siedemdziesiątych. Ten bardzo bogaty i różnorodny ruch nazwany Nowym Teatrem stworzył w Hiszpanii podstawy dla teatru pofrankistowskiego, kolejnego pokolenia dramaturgów, reżyserów i krytyków, określanych przez krytykę jako „nowi nowi" lub „najnowsi". Reprezentują ich autorzy, których zamierzamy tu przedstawić, Fermín Cabal i Rodolf Sirera. Pokazanie ich sztuk polskiej publiczności będzie pierwszą próbą przedstawienia u nas trudnej do zdefiniowania pofrankistowskiej dramaturgii, a konkretnie dramaturgii okresu przejściowego (*época de transición*), który nastąpił po śmierci Franco (1975) i był, jak wiemy okresem głębokich przemian politycznych i społecznych, wiążących się przede wszystkim z przejściem od systemu totalitarnego do demokracji parlamentarnej z wykluczeniem wojny domowej. *Vade retro!* i *Trucizna teatru* powstały w tym kontekście.

Dlaczego tak mało wiemy o współczesnym teatrze w Hiszpanii? Jeśli dobrze się zastanowić, okazać się może, że hiszpański teatr XX wieku jest u nas w ogóle nie znany. Jego znajomość, jeśli idzie o okres przed wojną domową, ogranicza się właściwie do dramaturgii Federica Garcii Lorki. Przełożono wprawdzie na język polski i grano przed wojną sztuki Jacinta Benevente, Gregoria Martineza Sierry, jeden utwór dramatyczny Miguela de Unamuno, a po wojnie także Ramona del Valle-Inclán, Rafaela Albertiego, Alejandra Casony, ale biorąc pod uwagę przypadkowość wyborów – nie mamy prawa szczycić się znajomością tej dramaturgii.

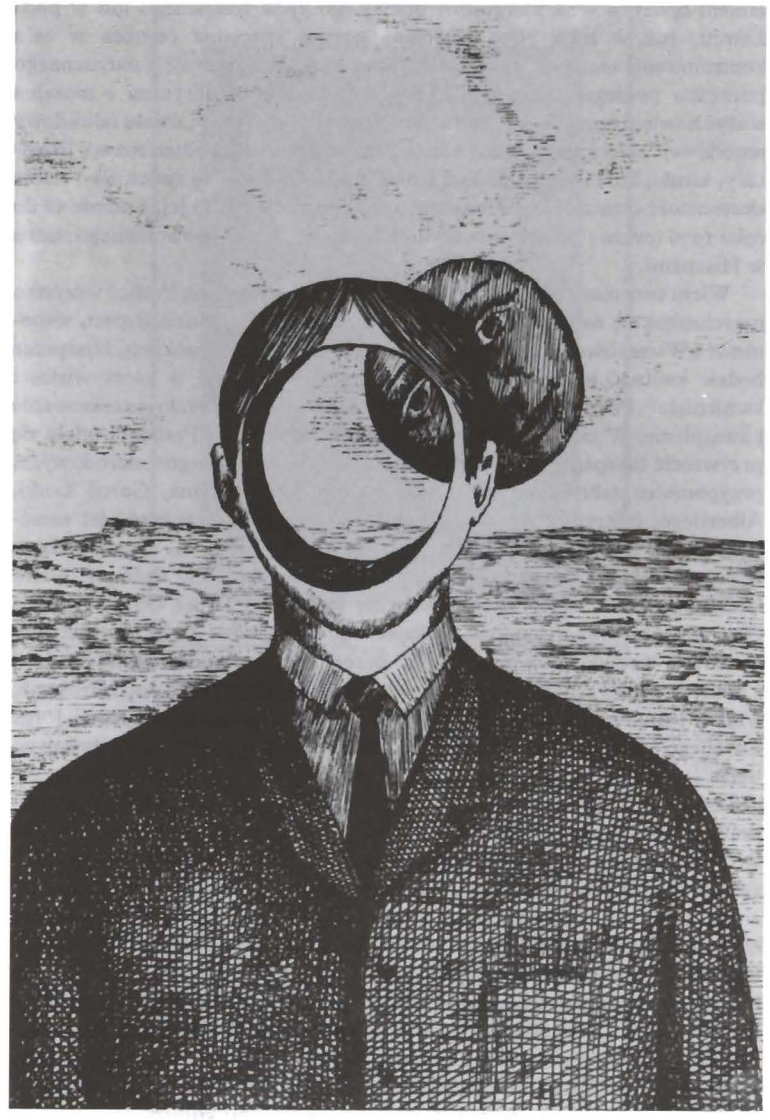
Nie sprzyjały wzajemnym stosunkom kulturalnym dramatyczne dzieje Hiszpanii i Polski w XX wieku. Wkrótce po zakończeniu hiszpańskiej wojny domowej w roku 1939 wybuchła druga wojna światowa. Stosunki kulturalne między naszymi krajami siłą rzeczy zostały przerwane. A po wojnie nie mogły być odnowione ze względu na politykę izolacji, jaką prowadziły obydwa państwa. Utrudniała je również działalność cenzury w obydwu krajach.

* Tytuł *Apage, Satana!* przyjęto dla przedstawienia granego w Teatrze Polskim jako bardziej zrozumiały dla polskiego widza. Tytuł oryginału hiszpańskiego brzmi: *Vade retro!* i w tym brzmieniu występuje w dalszej części niniejszego artykułu. (przyp. red.).

W Hiszpanii wiele utworów nie mogło ujrzeć światła dziennego. Wśród zakazanych były także dramaty Valle-Inclana, Lorki i wielu klasyków. Wiadomości, jakie docierały do nas o twórczości współczesnych dramaturgów hiszpańskich były wyrywkowe i przez to mylące. Sądziło się w Polsce, jak i w innych krajach Europy, że po śmierci Lorki nie zaistniał tam żaden godny uwagi dramaturg. Ta sytuacja utrzymała się prawie do śmierci Franco w roku 1975, choć nieco wcześniej nawiązane były stosunki handlowe i miała miejsce wymiana naukowa i kulturalna. Naszą skromną wiedzę o teatrze Hiszpanii uzupełniać zaczęły wówczas wizyty zespołów teatralnych. W czasie Festiwalu Teatru Narodów gościliśmy w Warszawie madrycki Teatr Maria Guerrero z przedstawieniami *Misericordia* i *La feria de Guernicabra*. W roku 1978 odwiedziła Polskę wybitna aktorka katalońska Nuria Espert z dwoma przedstawieniami, *Yermą* i *Fedrą*, a na festiwalach wrocławskich pojawiły się zespoły Els Joglars i Els Comediants z Katalonii, La Cuadra z Sevilli i wiele innych.

HISZPAŃSKI TEATR PO ŚMIERCI FRANCO

Zwykło się mówić w Hiszpanii, że Franco poruszył świat dwa razy: po raz pierwszy w roku 1936, gdy ogłosił stan wojenny w celu „przywrócenia porządku w Republice" i po raz drugi w roku 1975, gdy zmarł po długiej agonii. Wymienione daty wyznaczają początek i koniec całej epoki i nie mogą być pominięte w rozważaniach o kulturze hiszpańskiej XX wieku. Przypomnijmy, że zakończenie hiszpańskiej wojny domowej w roku 1939 zwycięstwem Franco oznaczało klęskę II Republiki, a tym samym całkowite zniszczenie jej osiągnięć w dziedzinie kultury. Republikańscy intelektualiści, pisarze, artyści – masowo emigrowali z kraju, a ci, którym się to nie udało zapełniali w latach czterdziestych hiszpańskie więzienia. Jednym z najbardziej trwałych skutków zwycięstwa nacjonalistów okazał się jednak podział hiszpańskiego społeczeństwa na dwa obozy: nacjonalistów i republikanów, zwycięzców i zwyciężonych. Ten dualizm, świadomie podtrzymywany przez cały okres dyktatury Franco, wydaje się żywy jeszcze dzisiaj wśród najstarszych obywateli Hiszpanii. W rozwoju teatru wspomniany dualizm implikował istnienie dwóch teatrów: oficjalnego, tj. profrankistowskiego, o charakterze ideowo-propagandowym lub komercyjnym, oraz teatru nie podporządkowanego oficjalnej polityce, rozwijającego się w pierwszym okresie, tzn. w latach 1939–1949, wyłącznie na emigracji, a później, wraz z naras-



taniem opozycji – na marginesie oficjalnego życia teatralnego lub w podziemiu. Już w roku 1939 powołana została specjalna cenzura w celu kontrolowania teatru, prasy i radia. Zjawiska wyłamujące się z narzuconego porządku podlegały surowym represjom. Cenzura polityczna i moralna służyć bowiem miała „utrwalaniu imperium prawdy" oraz „dziełu odbudowy narodowej". Nacjonalistyczny katolicyzm determinował odtąd rozwój literatury, sztuki, kina i teatru. I choć z biegiem lat kryteria się zmieniały i słabła skuteczność cenzury, zwłaszcza tzw. cenzury moralnej, to jej istnienie aż do roku 1976 uważa się za główny czynnik hamujący rozwój powojennego teatru w Hiszpanii.

Wielu twórców hiszpańskich sądziło, że wraz ze śmiercią Franco wszystko natychmiast się zmieni. Wybitna współczesna aktorka, Nuria Espert, wspomina: „Wierzyliśmy, na przykład, że kiedy skończy się frankizm, Hiszpania będzie kwitnąć jak dobrze użyźnione pole. Pole było w rzeczywistości kamieniste". Po pierwszych fascynacjach demokracją przyszło rozczarowanie i zwątpienie. W ciągu dwóch pierwszych sezonów „bez Franco", udało się przywrócić hiszpańskiej scenie najważniejszych dramaturgów narodowych, przypomnieć zabronione przez lata utwory Valle-Inclana, Garcii Lorki, Albertiego, odkryć, acz z wieloletnim opóźnieniem, awangardę lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a więc sztuki Arrabala, Nievy, Riazy, wystawić zakazane i ukazujące „inne" oblicze realistów dramaty Buera Vallejo, Alfonsa Sastre, Josego Martina Recuerdy, Laura Olmo, Antonia Gali, itd. Ale wraz z eksplozją wolności i premier, wraz z zaskakującym dla widzów i krytyki współistnieniem przez kilka sezonów wielkich dzieł z różnych epok i sztuk pisanych prawie po dziennikarsku dla potrzeb chwili, wraz z jednoczesną obecnością olśniewających pięknem inscenizacji Jorge Lavellego i Victora Garcii, Lluisa Pascuala i Francisca Nievy, i – dyskusyjnych – rewii i strip-teasu, przyszła refleksja nad niedoskonałością organizacyjną życia teatralnego, skostnieniem administracji państwowej, zajmującej się sprawami kultury i niemocy postępowego środowiska wobec struktur sięgających korzeniami XIX wieku. W sezonie 1980–1981 głośno zaczęto mówić o kryzysie teatru, o niedostatecznym przygotowaniu zawodowym reżyserów i aktorów oraz o nieprzygotowaniu widzów do odbioru niekonwencjonalnych w formie przedstawień. Wśród powszechnych narzekań i zniecierpliwienia, Cristóbal Halffter, wybitny współczesny kompozytor hiszpański, w swojej wypowiedzi na Kongresie Teatru w Madrycie (1981), stwierdzał, że: „Źródłem rozczarowania artysty i intelektualisty jest przekonanie, że wraz z wolnymi i powszechnymi wyborami wszystko zostało załatwione, ale tak nie jest, ponieważ czterdziestu lat z uniwersytetem prawie nie istniejącym, połączonych z dwustu latami schyłku kultury (z wyjątkiem niektórych tylko jasnych momentów) nie można rozwiązać w jednej chwili. To praca na długi okres i musimy stworzyć dla niej podstawy...".

Fermín Cabal

FERMIN CABAL: „AUTOR NASZYCH CZASÓW"

„Autorem naszych czasów" nazwał Fermína Cabala w roku 1982 José Luis Alonso de Santos, dramaturg i reżyser z tego samego pokolenia. Określił on Fermína Cabala „kronikarzem nowych czasów", myśląc o rozterkach i życiowych dylematach Hiszpanów w latach, które nastąpiły po śmierci Franco. Okres ten, w opinii historyków zamyka zwycięstwo socjalistów w wyborach w roku 1982. W tym burzliwym roku Cabal wystawił *Vade retro!*

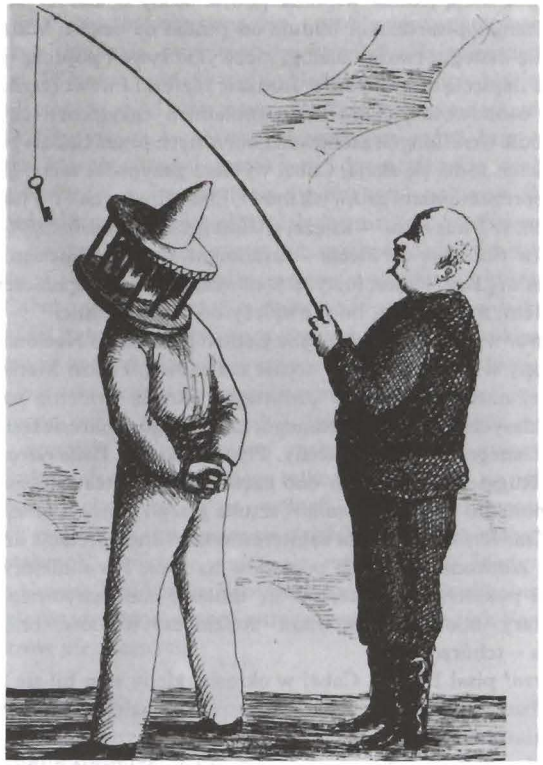
Związki Fermína Cabala z teatrem zaczęły się jednak dużo wcześniej, na początku lat siedemdziesiątych, wraz z jego pierwszymi kontaktami z grupami niezależnymi. Przypomnijmy, że działalność zespołów tak nazwanych

stanowiła integralną część ruchu znanego jako Nowy Teatr Hiszpański. Rozwijał się on na marginesie oficjalnie działających scen, często w podziemiu. Teatry niezależne były tym wszystkim, czym frankistowski teatr na skutek polityki kulturalnej być nie mógł. Zespołom takim, jak Els Joglars, Los Goliardos, Els Comediants, Tábano, Los Cátaros, TEI, teatr współczesny w Hiszpanii ma do zawdzięczenia m.in. „import" teorii Stanisławskiego i Brechta, Artauda i Grotowskiego. W karierze teatralnej Fermína Cabala szczególne znaczenie miało spotkanie z Los Goliardos i Tábano. Wcześniej próbował twórczości poetyckiej, fascynowało go kino, ale od czasu spektaklu *Castañuela 70* zrealizowanego przez Tábano (1970), teatr pochłonął go bez reszty. Był to czas jego fascynacji Brechtem, Peterem Weissem, Alfonsem Sastre, Fernandem Arrabalem, twórczością reżyserską i aktorską Adolfa Marsillach, scenografią i dramaturgią Francisca Nievy. Poznając sztuki Arrabala mógł, co podkreśla w jednym z wywiadów, zbliżyć się do francuskiego teatru absurdu lat pięćdziesiątych, a poprzez jego „teatr paniczny" odkryć twórczość Topora i Jodorowskiego.

Jako członek zespołu Tábano do roku 1977, Fermín Cabal był w tym teatrze – zgodnie z modelem pracy zespołowej, na jakiej opierały swoją działalność grupy niezależne – nie tylko dramaturgiem, ale też scenografem i aktorem, stolarzem, administratorem i księgowym. Tábano było dla Cabala swego rodzaju szkołą, która pozwoliła mu poznać i rozwinąć warsztat dramaturga i poznać teatr we wszystkich jego aspektach. Jego pierwszą próbą zmierzenia się z materią dramatyczną była farsa polityczna *Pérez, un héroe de nuestro tiempo*, którą napisał w roku 1972. Widowisko oparte na tym tekście grano z muzyką i tańcem, ale we fragmentach dramatycznych nawiązywało do teatru absurdu w stylu Jarry'ego i Ionesco. W tej poetyce utrzymana jest też inna sztuka Cabala *Tu estás loco Briones* (1978). Wykorzystana jako scenariusz filmowy, miała jednak już inny charakter. Wypada w tym miejscu dodać, że począwszy od tego doświadczenia z kinem, Cabal zajmuje się równolegle pisaniem scenariuszy filmowych i telewizyjnych, i utworów dramatycznych.

Jako dramaturg Fermín Cabal zyskuje popularność wraz z ukazaniem się takich sztuk, jak *Fuiste a ver a la abuela?* (prem. 1979), *Vade retro!* (prem. 1982), *Esta noche gran velada!* (1983), *Caballito del diablo* (1983). Powodzenie ich realizacji scenicznych i nagrody (m.in *Vade retro!* – 1983, *Esta noche gran velada!* – 1984) umacniają pozycję Fermína Cabala w teatrze hiszpańskim ostatniego dziesięciolecia. Jest on dzisiaj powszechnie znanym autorem, a także reżyserem i krytykiem.

Zapytany, przy okazji późniejszej o rok premiery *Esta noche gran velada!*, o cechy charakterystyczne swojej twórczości, Fermín Cabal wskazał poczucie humoru. To ono sprawia, że publiczność się śmieje. W tym też widzi wpływ teatrów niezależnych: pokazywanie rzeczywistości jako farsy, odkrywanie komizmu w powadze zdarzeń historycznych i współczesnych. W wywiadzie



opublikowanym w roku 1986 przez „Estreno", pismo hispanistyczno-teatralne wydawane w Stanach Zjednoczonych, Cabal powiedział: „Jesteśmy ostatnim pokoleniem wychowanym w epoce frankizmu, doświadczyliśmy skutków zamknięcia społeczeństwa, tak ponurych, tak tyranizujących, tak patetycznych, a w miejscach zamknięcia – człowiek potrzebuje się śmiać. [...]Hiszpania była trochę jak internat, wojsko, więzienie, kościół – wszystkim jednocześnie; tak przynajmniej ja to odbierałem. Społeczeństwo hiszpańskie wydawało mi się obrzydliwe i myślę, że z wieloma Hiszpanami dzieliłem potrzebę [...] śmiania się, takiego histerycznego wyładowania się".

W tworzonych w ostatnim czasie dramatach Cabal częściowo odchodzi od takiej koncepcji teatru. Pociąga go teraz bardziej poszukiwanie w zakresie estetyki i formy, jak w *Ello dispara* (1990), *Travesia* (1993). Dla całej jego

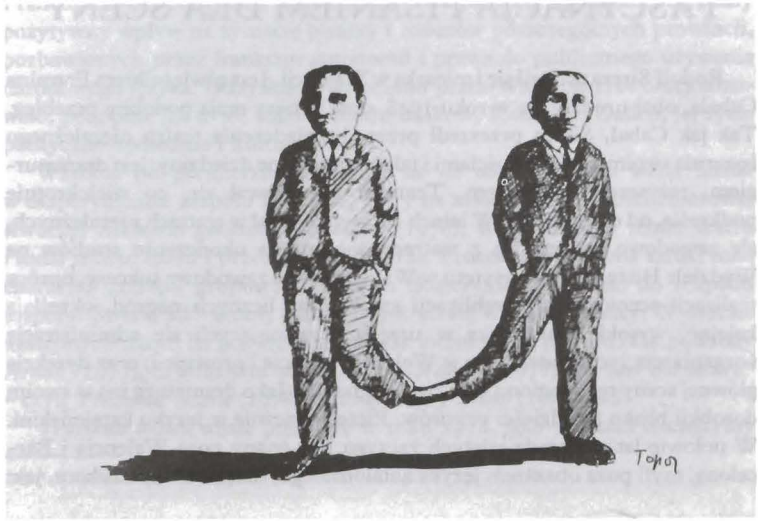
twórczości pozostają jednak wspólne pewne cechy charakterystyczne jego warsztatu dramatopisarskiego: buduje on postać na oczach widza w miarę rozwijania się dialogu, tworzy dialogi niezwykle żywe i poprzez dialog stara się budować napięcia dramatyczne. Ludzkie rozterki i wewnętrzne dylematy związane z osobowością człowieka, problemem egzystencji czy ideologii stanowią źródło określonych zachowań tworzonych przez Cabala postaci. Tak w jego sztukach rodzi się akcja. Cabal wybiera przypadki niepospolite. Jego postaci są reprezentantami grup, jak mówi, „marginalnych" i w jakimś sensie wyjątkowych: w *Vade retro!* – księża, w *Esta noche gran velada!* – bohaterem jest bokser, w *Caballito del diablo* – narkomani, itd. W odniesieniu do *Vade retro!* wyjaśnia: „Kościół jest instytucją bardzo potężną w społeczeństwie, ale moim zdaniem, marginalną, bo nie należy do klasy średniej".

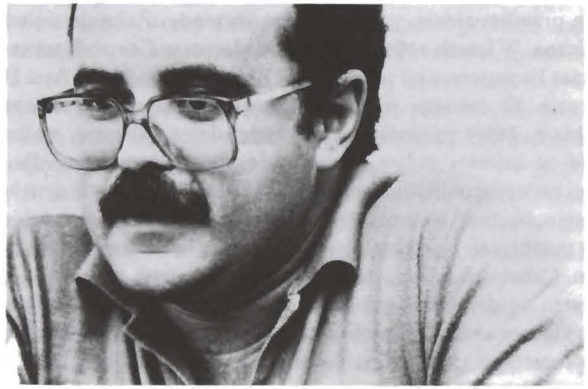
Vade retro! wystawiło w roku 1982 Centro Dramático Nacional. Ośrodek ten utworzony w roku 1978 przy scenie narodowej Teatro Maria Guerrero w Madrycie, nastawiony był w pierwszym okresie istnienia na realizację repertuaru klasycznego i współczesnego, zakazanego w okresie frankizmu lub nie dopuszczanego na oficjalne sceny. Przedstawienie *Vade retro!* reżyserował Angel Ruggiero. Stanowiło ono część wieczoru teatralnego, na który składał się ponadto *El álbum familiar*, sztuka Josego Luisa Alonso de Santos. Premiera *Vade retro!* wzbudziła zainteresowanie. Interpretacja dramatu szła w kierunku konfrontacji dwóch poglądów na życie i w mniejszym stopniu konfrontacji pokoleniowej. Starano się uniknąć schematycznego przeciwstawienia: stary – młody, a także: wiara – ateizm, czy: wolność – brak wolności, lub: odwaga – tchórzostwo.

Vade retro! pisał Fermín Cabal w okresie, kiedy sam bił się z myślami: odejść z Tábano?, rozstać się czy nie z teatrem niezależnym? Z tym teatrem jeździł po miastach i miasteczkach Hiszpanii i zaczął zdawać sobie sprawę, że czasy się zmieniły, że zaczął zmieniać się gust i oczekiwania publiczności. Na przekór przekonaniom weteranów teatru niezależnego, którzy jak stary ksiądz w jego sztuce mówili „o zobowiązaniach moralnych, o tym jak wiele jest do zrobienia" – Cabal postanowił rozstać się z teatrem niezależnym. Swój dylemat, wyjaśnia to w wywiadzie opublikowanym przez „Estreno" w roku 1987, przeniósł po części na postaci księży z *Vade retro!* i jak w ich przypadku instytucja Kościoła, tak w jego – instytucja Teatru Niezależnego pozostawała jednak wciąż wspólnym punktem odniesienia.

Fermín Cabal interesuje się przede wszystkim współczesnością i problemami współczesnego człowieka. W jego przekonaniu teatr stwarza szczególną możliwość dialogu autora z widzem, podejmowania rozmowy o sprawach codziennych, istotnych właśnie w dniu dzisiejszym. W tym widzi on sens swojego teatru. Realizm doprowadzony do krańcowości, do hiperrealizmu, jak sam podkreśla, oraz obrazowość (wizualność) scenicznych metafor, różni jego twórczość od przeciętnej produkcji teatralnej w Hiszpanii.

Związany od lat z redakcjami czasopism teatralnych i z prasą codzienną, wypowiada się Cabal dość często na temat problemów współczesnego teatru, recenzuje przedstawienia, przeprowadza wywiady. Zajmuje się także pracą pedagogiczną. W latach 1986–87 jest wykładowcą w Centro Nacional Nuevas Tendencias Escénicas, a od roku 1992 w Escuela Superior de Arte Dramático w Madrycie. O sytuacji w teatrze hiszpańskim mówi bez entuzjazmu. Postfrankizm, który przyniósł demokrację, decentralizację, wolność słowa i wolność twórczości indywidualnej, nie stworzył podstaw dla satysfakcjonującej twórców polityki teatralnej. Jak dawniej, choć w innym kontekście politycznym, bardziej ambitny dramat oraz twórczość autorów debiutujących z trudem przebija się na sceny. Teatr traci swoją osobowość, która objawia się kryzysem. Cabal uważa, że „zanik osobowości teatru" jest wynikiem uzależnienia teatru od dyktatury publiczności w przypadku teatru komercyjnego, lub od dyktatury aparatu biurokratycznego w przypadku, gdy nie zwraca się on do społeczeństwa lecz do instytucji przyznających subwencje. W konsekwencji, zarówno teatry prywatne jak i działające w oparciu o subwencje państwowe, pomijają autorów mniej znanych lub debiutujących. W tej sytuacji, najmłodsi dramaturdzy, mogą tylko liczyć na małe, na pół zawodowe zespoły, czasami określane jako „wolne" lub „eksperymentalne". Dla ratowania ich twórczości i promowania działalności owych małych zespołów eksperymentalnych, powstało w sezonie 1983–1984 w Madrycie Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, którym do chwili obecnej kieruje Guillermo Heras, dyrektor, aktor i autor wywodzący się, jak Fermín Cabal, z ruchu teatrów niezależnych.





Rodolf Sirera

RODOLF SIRERA: FASCYNACJA PISANIEM DLA SCENY

Rodolf Sirera urodził się i mieszka w Walencji. Jest rówieśnikiem Fermína Cabala, obaj urodzili się w roku 1948, obie kariery mają podobny przebieg. Tak jak Cabal, Sirera przeszedł przez doświadczenia teatru niezależnego i ogarnia swoimi umiejętnościami i talentem te same dziedziny: jest dramaturgiem, reżyserem, krytykiem. Teatrem interesował się, co wielokrotnie podkreśla, od dzieciństwa. W latach 1967–76 działał w teatrach niezależnych, ale zawodowo związał się z teatrem dopiero po ukończeniu studiów na Wydziale Historii Uniwersytetu w Walencji. Jego zawodowe sukcesy, oprócz realizacji scenicznych i publikacji sztuk, oraz licznych nagród, określają kolejne, wysokie stanowiska w urzędach zajmujących się administracją i organizacją życia teatralnego w Walencji, mieście i prowincji, oraz dyrekcja głównej sceny tego regionu tj. Teatro Principal. Jako dramaturg ma w swoim dorobku blisko trzydzieści utworów. Pisze wyłącznie w języku katalońskim. W połowie lat siedemdziesiątych zaczyna być znany poza Walencją i Barceloną, czyli poza obszarem języka katalońskiego, dzięki takim sztukom, jak: *La Pau (retorna a Atenes)* – swobodna wersja *Pokoju* Arystofanesa, *Homentage a Florenti Montfort* – parodia literatury i teatru konserwatywnego w Walencji, *Plany en la mort d'Enric Ribera* – „simfonía biográfica", napisana jako partytura muzyczna, jeden z najczęściej nagradzanych utworów Sirery.

Rodolf Sirera często współpracuje ze swoim bratem Josepem Lluisem Sirerą, również reżyserem i dramaturgiem. U progu okresu przejściowego (1975–1977) napisali razem trylogię, która pokazuje walkę burżuazji Walencji z kolejnymi reżimami hiszpańskimi, między powstaniem w roku 1868 a proklamowaniem I Republiki, aż do roku 1902 (*El brunzir de les abelles*); funkcjonowanie systemu politycznego, który stworzyła ta rewolucja (*El cólera dels déus*) i konsekwencje tego systemu (*El capvespre del trópic*). Postacią łączącą trzy części dzieła jest robotnik Joaquím Carbonell, który najpierw staje się wrogiem, a potem ofiarą rewolucyjnej burżuazji Walencji. W swojej trylogii widzi Sirera odmianę dramatu historycznego, choć oczywiste aluzje do niedawnej przeszłości i do współczesności pozwalałyby widzieć w niej propozycję teatru politycznego. W ostatnich latach frankizmu i w okresie przejściowym wiele zespołów uciekało się do takiej właśnie formy teatru politycznego. Sięgano do historii, by mówić o teraźniejszości. Trylogia braci Sirerów zyskała po opublikowaniu wiele nagród. Pierwsza część otrzymała nagrodę Serra d'Or w roku 1977, druga część – nagrodę im. Carlosa Arnichesa w roku 1976, trzecia – nagrodę miasta Alcoi w roku 1977 i nagrodę krytyki miasta Walencji w roku 1981. Publikację trylogii uważa Rodolf Sirera za istotne wydarzenie w swojej karierze dramatopisarskiej. Autorom piszącym w języku katalońskim nie było łatwiej wcześniej znaleźć wydawców. Śmierć Franco i zmiany polityczne zachodzące w Hiszpanii od tego momentu, miały pozytywny wpływ na sytuację pisarzy i twórców poszczególnych prowincji, pozbawionych przez frankizm autonomii i prawa do publicznego używania narodowego języka. Odzyskanie autonomii przez Walencję zrewolucjonizowało, podobnie jak to się stało w Kraju Basków, Katalonii, Galicji, jej życie polityczno-społeczne i kulturalne.

Wkrótce po premierze *El brunzir de les abelles*, Sirera wziął udział w eksperymencie zespołu El Rogle, który na zasadach twórczości zbiorowej stworzył *Memoria general d'activitats* (1978), widowisko na temat teatru i ludzi teatru, czasu i przestrzeni w teatrze. Proces powstawania sztuki miał charakter „terapii grupowej". Po tym eksperymencie doszło do rozpadu zespołu. Sirera, jako autor, odczuł to jak utratę warsztatu pracy. W okresie następnych trzech lat poświęcił się jednak intensywnie pisaniu i tak powstały *Arnau* (1977), *L'assassinat del Doctor Moraleda* (1978), *El veri del teatre** – czyli *Trucizna teatru* (1978), *Bloody Mary Show* (1981), itd.

Trucizna teatru miała premierę w roku 1978, jako spektakl telewizyjny

* Kataloński tytuł sztuki

grany w języku katalońskim. Wyreżyserowała go Mercé Vilaret. Później zainteresował się sztuką zespół La Carátula z Elche. Dopiero w roku 1983 można było ją zobaczyć na deskach oficjalnego teatru. Wystawił ją Teatr Maria Guerrero w Madrycie, czyli scena narodowa. *Truciznę teatru* przełożył z katalońskiego na język kastylijski dramaturg José Maria Rodrigez Méndez,

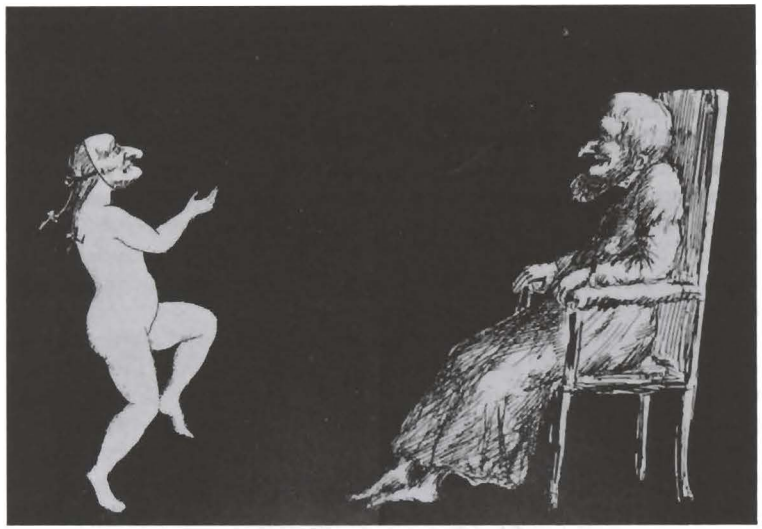
a wyreżyserował Emilio Hernández. Jednego z dwu bohaterów grał w tym przedstawieniu jeden z największych hiszpańskich aktorów powojennego teatru, José Maria Rodero. Realizacja sztuki Sirery, tak jak w poprzednim sezonie dramatu Fermína Cabala, a wcześniej, w latach 1979-1980 utworów Alberta Mirallesa, Jesusa Camposa, Jerónima Lopeza Mozo, Miguela Romero Esteo, Josepa M.Beneta i Jorneta z pokolenia Nowego Teatru, była częścią programu Centro Nacional Dramático, który miał doprowadzić do przybliżenia, w przypadku tych ostatnich autorów, nieznanego publiczności i krytyce teatralnego „undergroundu"; w przypadku zaś pierwszych – pokazania twórczości, która nie miała szans znalezienia się w repertuarze scen komercyjnych.

Wystawienie *Trucizny teatru*, jakkolwiek odbiegające w zakończeniu od oryginału, przysporzyło autorowi wielu pozytywnych recenzji. Problematyka utworu przyciągała widzów. Sirera streszcza ją w programie do madryckiego przedstawienia następująco: „*Trucizna teatru* napisana początkowo jako dialog „oświeceniowy"– nie przypadkiem została usytuowana jako tekst literacki w latach poprzedzających bezpośrednio Wielką Rewolucję Francuską – prędko bowiem za sprawą dwóch postaci przestaje być czystą spekulacją intelektualną i przekształca się w prawdziwą grę między osobami dramatu".A dalej wyjaśnia: „Pojęcia fikcji i rzeczywistości, którymi posługują się Markiz i Gabriel, już kilka minut po rozpoczęciu sztuki okazują się być nie do pogodzenia, a w miarę jej rozwoju są kilkakrotnie kwestionowane jako instrumenty poznawcze, jako metody wyznaczania rzeczywistości obiektywnej – jeżeli rzeczywistość obiektywna w ogóle istnieje. W końcu neguje się całkowicie możliwość zrozumienia tej rzeczywistości, a zatem i możliwość powtarzalności metod, wszystkich i każdej z osobna, zastosowanych do jej analizy. Nigdy nie dowiemy się, czy eksperyment się powiódł, a nawet czy kiedykolwiek został przeprowadzony. Każde dzieło teatralne to fikcja, nawet rola widza może być zakwestionowana, ale kiedy tematem owej fikcji jest Fikcja sama w sobie, nie przystoi nam udawanie, że podwójne przeczenie oznacza twierdzenie, tak jak w scholastycznym sylogiźmie".

Powodzenie *Trucizny teatru* pozwoliło jej autorowi „odzyskać chęć do pisania", utraconą wraz z nasilającym się kryzysem teatru końca lat siedemdziesiątych. „W chwili obecnej – powiedział Sirera na konferencji zorganizowanej w roku 1984 przez ośrodek Nuevas Tendencias Escénicas na temat „zapisu" teatralnego i „pisania dla sceny" – to co ma znaczenie, to poczuć na nowo fascynację pisaniem, z tą samą lub większą siłą jak w przeszłości".

Urszula Aszyk

Wszystkie cytowane fragmenty podaję w przekładzie własnym, z wyjątkiem wypowiedzi Rodolfa Sirery opublikowanej w madryckim programie teatralnym, którą przytaczam w przekładzie Marcelego Minca.



W programie wykorzystano grafiki Rolanda Topora zaczerpnięte z książki Romana Cieślewicza *Topor*, WAiF, Warszawa 1975.

Reprodukcje wykonał
LEON MYSZKOWSKI

Redakcja programu
JOLANTA KOTUŁA

Opracowanie graficzne
RYSZARD WINIARSKI

Redakcja techniczna
MARIA GAWROŃSKA

Wydawnictwo Teatru Polskiego w Warszawie
Sezon 1992/1993

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

RADIO 73,2 FM ESKA