

753



ARIANO SUASSUNA  
HISTORIA O MIŁOSIERNEJ  
czyli  
TESTAMENT PSA

SCENA STUDYJNA

TEATR im. C. NORWIDA  
W JELENIEJ GÓRZE

1977



S C E N A



STUDYJNA

PREMIERA STYCZEŃ 1977

TEATR IM. CYPRIANA NORWIDA  
W JELENIEJ GÓRZE

**ODZNACZONY KRZYŻEM KOMANDORSKIM  
Z GWIAZDĄ ORDERU ODRODZENIA POLSKI**

Dyrektor — Alina OBIDNIAK  
Z-ca Dyrektora — Henryk SZOKA  
Kierownik Literacki — Janusz DEGLER

ARIANO SUASSUNA  
**HISTORIA  
O MIŁOSIERNEJ  
czyli  
TESTAMENT PSA**

Przekład:

Danuta ŻMIJ, Witold WOJCIECHOWSKI

Reżyseria — Alina OBIDNIAK  
Scenografia — Aleksandra SELL-WALTER  
Muzyka — Bogdan DOMINIK  
Ruch sceniczny — Włodzimierz KOWALEWSKI

**PREMIERA, STYCZEŃ 1977 R. XXXII SEZON 1976/77**  
(trzecia premiera sezonu)

TEATR IM. CYPRIANA NORWIDA  
W JELONIEJ-GÓRZE

ODZNACZONY KRZYŻEM KOMANDORSKIM  
I GWIAZDĄ ORDERU ODRODZENIA POLSKI

Dyrektor — Anna OBIŃNIAK  
Z-ca Dyrektora — Henryk SZOKA  
Kierownik Literacki — Janusz DEJLER

ARIANO SUASSURA  
HISTORIA  
O MIŁOSIERNIEJ  
czyli  
TESTAMENT PSA

Przekład:

Danuta ŻMIJ, Włodzisław WOLCIECHOWSKI

Reżyseria — Anna OBIŃNIAK  
Scenografia — Aleksandra SELL-WALTER  
Muzyka — Bogdan DOMINIK  
Ruch sceniczny — Włodzisław KOWALCZEWSKI

PREMIERA, STYCZEŃ 1977 R. XXVII SEZON 1976/77

(liczba premiera sezonu)



## BRAZYLIJSKA COMMEDIA DELL'ARTE

Jesienią 1956 roku odbyła się w Teatrze św. Izabelli w Recife, stolicy stanu Pernambuco w Brazylii, prapremiera niezwyklej sztuki pt. „Auto da Compadecida” (w dosłownym przekładzie: „Czyn Miłosiernej”). Autorem jej był 32-letni Ariano Suassuna, z wykształcenia prawnik, wykładający estetykę na Uniwersytecie w Recife, założyciel teatru studenckiego w tym mieście i po trosze krytyk. Sztuka zdobyła od razu popularność i sławę, a w styczniu 1957 r. uzyskała pierwszą nagrodę w Rio de Janeiro na zorganizowanym przez Brazylijską Federację Teatralną pierwszym festiwalu zespołów amatorskich. Od tego czasu grana jest z miesiabiącym powodzeniem w wielu teatrach brazylijskich. Krytyka uznała ją niemal jednogłośnie za najbardziej oryginalne dzieło w teatrze brazylijskim lat powojennych, podkreślając szczególnie ludowe źródła utworu, podniesionego do rangi ogólnoludzkiej alegorii. Pisano o „technie tragedii greckiej”, o „claudelowskiej wizji świata” o bogactwie treści filozoficznych i społecznych utworu.

„Historia o Miłosiernej” to ludowa farsa oparta na baładach śpiewanych po dziś dzień przez wędrownych bazarzy-muzykantów oraz mieszkańców sertonu, tj. północno-wscho-dniej, najuboższej, niszczonej przez susze połaci Brazylii. Występujące w niej postacie oddają przekrój społeczny mieszkańców sertonu, a ich perypetie odzwierciedlają pro-bblemy i konflikty nurtujące to społeczeństwo, przede wszyst-kim zaś okrutną walkę o byt w zacofanym kraju. Jedy-ną nadzieją ludzi biednych, wyniszczonych febrą, wyczerpanych przez pracodawców, jest niebo. Ale — jak pokazuje sztuka — i tam nie łatwo się dostać.

W przedmowie do książkowego wydania sztuki Suassuny (które ukazało się nakładem AGIR — największego wyda-wnictwa katolickiego w Brazylii), wybitny krytyk brazy-lijski Henrique Oskar pisał, że „Auto da Compadecida” na-wiązuje do tradycji sztuk średniowiecznych znanych powsze-chnie pod nazwą „Cuda Matki Boskiej”. Forma zaś utworu jest pokrewna sztukom Gil Vicente — portugalskiego drama-topisarza, poety, kompozytora i aktora żyjącego na przełomie XV i XVI wieku — i teatrowi hiszpańskiemu XVII w. Są w niej wątki commedii dell'arte, zarówno w rozwoju akcji, jak w rysunku bohaterów, szczególnie zaś w osobie Joao Grillo. Ma on pewne cechy Arlekina, aczkolwiek jest posta-cią autentycznie brazylijską, znaną dobrze w ludowej lite-raturze obszaru północno-wschodniej Brazylii.



Polski przekład sztuki Ariano Suassuny „Historia o Miłosiernej, czyli Testament psa” ukazał się w „Dialogu” w roku 1959 w numerze 10 (tłum. Witold Wojciechowski i Danuta Żmij). Prapremiera polska odbyła się 14 września 1960 r. w Teatrze Ateneum w Warszawie. Sztukę reżyserował Konrad Świnarski, który wraz z Ewą Starowiejską opracował także scenografię, muzykę skomponował Edward Pałasz. W rolach głównych wystąpili: B. Pawlik (Chico), M. Kociniak (Grilo), J. Matyjaskiewicz (Książdz), J. Duriasz (Zakrystian), E. Radzikowska (Piekarzowa), R. Wilhelm (Severino), H. Łapiński (Braciszek).

(oprac. na podstawie artykułu w „Dialogu”  
1959, nr 5, s. 151—152).



## LUDOWE MISTERIUM

Wszystkie trzy sztuki brazylijskie, które znamy z drukowanych w „Dialogu” przekładów: „Historia o Miłosiernej, czyli Testament psa” A. Suassuny (10/1959), „Ten, który dostrzymuje słowa” Alfredo Diaz Gomeza (4/1962) i tegoż autora „Scieżka zbawienia” (1/1964), są w mniejszym lub większym stopniu formami i przejawami ludowego misterium. Reportaż przeplata się tam z Biblią, a walka klasowa jest ustylizowana na Ewangelię. Przyzwyczailiśmy się do tego, że misteria są raczej przekąźnikami politycznych lub moralnych treści, do tego, że Bóg Ojciec zjawia się jako teatralny archetyp konserwatywnego polityka, Chrystus — rewizjonisty, Maria zgodnie z tak modnym ostatnio mizogynizmem — bywa dziewczyną lekkich obyczajów. W dramatach brazylijskich Chrystus jest Murzynem lub bezrolnym chłopem, Maria najuboższą z kobiet w całej wsi, a misterium dźwiga treści społeczne. Ta prostota jest chyba pierwszą barierą obcości, jaką musimy w stosunku do sztuk brazylijskich przełamać. Do samej formy zdążyliśmy się bowiem przyzwyczaić, a nawet tak jej nadużyć, że Bóg Ojciec i Zeus mogą być już u nas wręcz używani wymiennie, jako dwa różne lecz równie umowne znaki tej samej treści. Stylizacja ewangeliczna zrównała



się niemal ze stylizacją antyczną i działa już prawie na tych samych prawach — kostiumu(...).

Obce i szokujące jest u Brazylijczyków to właśnie: żywość misteryjnych treści, ich dynamizm, siła i konkretność doznań religijnych (cudy!) uderzająca nawet wtedy, a może szczególnie wtedy, kiedy autor usiłuje nad tymi rozpętanymi żywiołami budować publicystyczne mosty ku racjonalizmowi. Żywe misterium pogańsko-chrześcijańskie mamy w „Tym, który dotrzymuje słowa”, gdzie przemieszanie najrozmaitszych elementów wiary, stopnienie murzyńskich kultów z Ewangelią stwarza całość przejmującą egzotykiem i porywa siłą żywiołu, z którego krystalizują się i wylaniają jacyś nowi święci, nowe kultury, nowi apostołowie: chrześcijaństwo ludowe i dynamiczne jak w czasach swego zarania. Z podobnie żywą wartością wiary spotykamy się w „Testamencie psa”, który ze scenicznej groteski społecznej, przypominającej nam jakąś współczesną wersję „Krótkiej rozprawy między panem, wójtem a plebanem”, przerasta w przypowieść, w „historię o Miłosiernej”, gdzie jasełkowa cudowność służy kunsztownej paroli, a naiwność bohaterów staje się mi-mowolną świętością bożych prostaczków.

(„Dialog” 1964, nr 6, s. 127—128)



Luiz Francisco Rebello

## DRAMATURGIA BRAZYLIJSKA

### 1

„Cała historia brazylijskiego teatru — pisał w roku 1962 krytyk Sabato Magaldi — przebiegała do tej pory pod znakiem dialektycznej gry między afirmowaniem aktualnych wzorców europejskich”. Wzory te czerpano początkowo z Portugalii, następnie z Francji, a dzięki ich pośrednictwu, również z kilku innych krajów. Pełną niezależność osiągnięto dopiero w ciągu ostatnich lat.

Początki życia teatralnego datują się mniej więcej z połowy XVI wieku i noszą wyraźne piętno kolonizacji portugalskiej. Jezuita, o. José de Anchieta (1534—1597) zorganizował wówczas na użytek krajowców przedstawienie kilku „autos” — kompozycji dramatycznych o dość prostej strukturze, które do perfekcji doprowadził w latach 1502—1536 portugalski pisarz, Gil Vicente. Przedstawienia te wiązały się z apologetyką chrześcijańską. Anchieta posługiwał się w nich nie tylko językiem portugalskim, ale również hisz-

pańskim i „tupi”, czyli dialektem indiańskim, a czasem, jak w „Święcie świętego Wawrzyńca” (1583) mieszaniną wszystkich trzech języków.

Te początki nie miały jednak znaczniejszych następstw. Na przestrzeni dwóch i pół wieku odnotować można jedynie znikomą liczbę religijnych „autos” w stylu utworów Anchiety, lub hiszpańskich „autos sacramentales” pióra takich autorów, jak zakonnicy Alvaro Lobo i Manuel do Couto czy Goncalo Cavalcanti de Albuquerque; ponadto pisane łacińskim wierszem i ściśle wzorujące się na klasyce tragedie Salvadora de Mesquity oraz powstałe w języku hiszpańskim barokowe komedie Manuela Botelho de Oliveiry.

Po ogłoszeniu niepodległości w 1822 roku dla całego pokolenia pisarzy, zarówno poetów jak prozaików, romantyzm stał się natchnieniem w twórczości dramatycznej. Równocześnie aktor José Caetano (1808—1865) zorganizował pierwszy narodowy zespół „aby położyć kres podporządkowaniu naszego teatru cudzoziemskim aktorom”, a Martins Pena (1815—1848) napisał około dwudziestu komedii, w których przedstawił na scenie życie, obyczaje i potoczny język mieszkańców Brazylii. Penę uważa się słusznie za twórcę brazylijskiego teatru. U schyłku XIX stulecia jego dzieło podjęli dwaj komediopisarze, którzy dzięki naturalizmowi odnowili komedię obyczajową: Franca Junior (1838—1890) i przede wszystkim, Artur Azevedo (1855—1908). Warto także

wspomnieć dziwne plody dramatyczne pólzaleńca Qorpo Santo (1829—1883), zwiastujący o cały wiek wcześniej współczesny teatr absurdu. Jego dzieła odkryto zresztą dopiero niedawno i przyznano im należną rangę, której odmawiali autorowi współcześni.

Martins Pena i Artur Azevedo położyli podwaliny pod brazylijski teatr narodowy. Ale potem teatrem tym zawiadnęli ludzie, którym bliższe były wartości literackie niż sceniczne. Wśród nich znaleźli się pisarze tacy jak Coelho Neto (1864—1934), Graca Aranha (1868—1931), Goulart de Andrade (1881—1936), Paulo Barreto (1881—1922), Roberto Gomes (1882—1922) i Paulo Goncalves (1897—1927); wszyscy bardziej lub mniej spokrewnieni z estetyką symboliczną.

Pierwsza wojna światowa spowodowała co prawda przerwę w gościnnych występach zespołów z Europy — zwłaszcza z Portugalii i Francji, jednak pomyślnie wpłynęła na rozwój grupy pisarzy i aktorów, którzy poświęcili się sławieniu wartości narodowych. Mam tu na myśli pisarzy: Cláudio de Souse (1876—1954), Viriato Correię (1884—1967), Abadie Faria Rosę i Gastão Tojeiro oraz aktorów Leopoldo Fróisa, Jaime Costę i Procópio Ferreirę. Ten ostatni wylansował w r. 1932 pierwszą sztukę brazylijskiego dramatopisarza, która zyskała sobie sztukę światową: „Bóg wam to wynagrodzi” Joracy Camargo (ur. 1898). W swych komediach zarówno Camargo jak i inni dramatopisarze brazylijscy: Armando

Gonzaga (1884—1954), Oduvoldo Viana (1892—1972), Ernani Fornari (ur. 1889), R. Magalhães Junior (ur. 1907) — przestrzegają stylistycznych reguł teatru mieszczańskiego. Zwracają się zresztą do mieszczańskiego widza: modernistyczna rewolucja, która wybuchła przy okazji słynnego „tygodnia sztuki nowoczesnej” w Sao Paulo w 1922 roku, nie tknęła teatru — z kilkoma jednak wyjątkami. Należy do nich awangardowa twórczość Renato Viany (1894—1953) i przede wszystkim chropawe, zabarwione odcieniem ekspresjonizmu utwory poety Osvalda de Andrade (1890—1954). Treściami politycznymi i niezwykłą swobodą formalną jego dzieła przywodzą na myśl parabolę Majakowskiego („Kaktusowy król”, 1933; „Człowiek i koń”, 1934, „Umaria”, 1937).

## 2

Zasadnicza zmiana nastąpiła na początku lat czterdziestych. Druga wojna światowa przywiodła do Brazylii ludzi blisko związanych z europejskim życiem teatralnym, takich jak polski reżyser Zbigniew Ziemiński (obecnie obywatel brazylijski), francuska aktorka Henriette Morineau (przybyła do Brazylii z zespołem Louis Jouveta), włoski aktor Adolfo Celi (który przeszedł później do filmu). Ludzie ci przyczynili się do odnowy teatru, zarówno od strony technicznej jak i estetycznej. W roku 1941 w Rio de Janeiro powstaje zespół „Os Comediantes” (Aktorzy) a w roku 1948 w Sao Paulo — „Brazylijski Teatr Komedii”. Pierwszemu z tych

dwóch zespołów, kierowanemu przez Ziemińskiego, zawdzięczamy odkrycie największego współczesnego dramaturga brazylijskiego, Nelsona Rodriguesa (ur. 1912). „Suknia ślubna” (1943) tego autora stanowiła zaskoczenie i szok zarówno ze względu na nowatorstwo pomysłu teatralnego — akcja toczy się jednocześnie w trzech planach: rzeczywistości, wspomnień i przywidzeń — jak i z powodu brutalności języka. Inne, częściowo zakazane przez cenzurę, sztuki Rodriguesa, których psychoanalityczna treść wyrażona została za pośrednictwem synkopowanej, ekspresjonistycznej techniki (Album rodzinny, 1946: Czarny Anioł, 1948; Madonna topielców, 1954) znacznie przyspieszyły proces rozkładu teatru mieszczańskiego. Teatr ten niewątpliwie utracił swą rolę, choć pozostali mu wierni utalentowani aktorzy jak Abilio Pereira de Almeida (ur. 1906) twórca znakomitego obrazka obyczajowego „Paiol Velho” (1951), czy Pedro Bloch (ur. 1914), znany na świecie dzięki monodramowi „Ręce Eurydyki” (1945). Wśród współczesnych dramaturgów brazylijskich warto także wspomnieć Guilherme Figueiredo (ur. 1915), który żręcznie potrafił nadać aktualne brzmienie dawnym mitom (w roku 1959 przerobił „Lizystratę” Arystofanesa i plautowskiego „Amfitriona” na „Strajk powszechny” i „Boga, który spał w domu”), oraz Silveirę Sampaio i Milora Fernandes. Ich wyrafinowany humor demaskuje banały i stereotypy życia mieszczańskiego.

Pod koniec lat pięćdziesiątych ruch odnowy zwrócił się wyraźnie w stronę teatru ludowego. Wpłynęło na to kilka czynników. Z jednej strony reformatorskie rządy Juscelino Kubitschka, Janio Quadrosa i Jeaó Goularta poświęcały wzmoczoną uwagę społecznym problemom kraju, między innymi reformie rolnej. Z drugiej — narastała reakcja przeciw reżymowi, który zdobył władzę w wyniku wojskowego zamachu stanu w roku 1964 i utrzymuje ją po dziś dzień. Na te nastroje nałożyła się nauka płynąca z Brechta i jego epickiej dramaturgii; „Mały Organon...” stał się dla nowych autorów czymś w rodzaju „Magna Charta”. Teatr zwrócił się w stronę społecznego zaangażowania. Czerpano i korzystano przy tym z wielu wzorów: od prymitywnych „autos” do tradycyjnych schematów sztuki „dobrze skrojonej”. Wykorzystywano także ludową muzykę bossa-nova, zarówno, w kabarecie politycznym jak w teatrze epickim. W pracy nad swą „tragédia carioca”, „Orfeu da Conceição”, w której mit Orfeusza zostaje przeniesiony do „faveli” (biednych przedmieść Rio de Janeiro), poeta Vinicius de Moraes korzysta z pomocy jednego z najbardziej znanych kompozytorów stylu bossa-nova, Antonio Carlosa Jobima. W latach sześćdziesiątych na afiszach najciekawszych spektakli pojawiały się nazwiska innych popularnych kompozytorów: Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Edú Lobo.

Pisarze, tworzący dzisiaj czołówkę teatru brazylijskiego, są wszyscy w większym lub mniejszym stopniu zaangażowani w sprawę podwójnej emancypacji: artystycznej i społecznej. Natchnienie do swojej twórczości czerpią z brazylijskiej rzeczywistości, nie ograniczają się jednak do opisywania jej (jak w dawnych dramatach naturalistycznych), lecz usiłują pokazać i pobudzić możliwości jej przekształcenia. Drogę tę wytyczali wielcy powieściopisarze lat trzydziestych: Jorge Amado, Graciliano Remos, Lins de Rêgo, a przez rozbieżne skostniałych form dramatycznych — Nelson Rodrigues. Można podzielić ich na trzy grupy. Pierwszą stanowią ci, którzy — jak Jorge Andrade — ukazali na scenie gospodarcze przemiany kraju, upadek arystokracji wiejskiej i przejście od stadium rolniczego do przemysłowego; w drugiej znajdują się pisarze, którzy — jak Ariano Suassuna, Dias Gomes, Augusto Boal czy Lauro César Muniz — stworzyli teatr rzeczywiście ludowy, nie wpadając przy tym w pułapkę „ludowości” i regionalizmu; do trzeciej wreszcie należą Gianfrancesco Guarnieri, António Calado, Plínio Marcos lub Oduvaldo Viana Filho, którzy środkiem swych zainteresowań teatralnych uczynili wielkie skupiska miejskie. Klasyfikacja ta oczywiście stanowi jedynie przybliżenie dominujących tendencji.

Pierwszym sukcesem Jorge Andrade (ur. 1922) była sztuka „A Moratória” (1955). Doczekała się ona, nie bez racji, po-



równań z „Wiśniowym sadem” Czechowa. Jest to bowiem nostalgiczna pieśń o przeszłości, którą nieuchronnie skazuje na zagiadę rozwój gospodarczy. W całej twórczości Andrade przeszłość i terażniejszość nakładają się i zlewają pod naciskiem rysującej się coraz wyraźniej terażniejszości. Ariano Suassuna (ur. 1927), wywodzący się z teatralnego ruchu studenckiego, znany jest przede wszystkim jako autor „auto sacramentale” „Historia o Miłosiernej, czyli Testament psa”. Sztuka ta czerpie swe źródła zarówno z tradycyjnych XV-wiecznych „autos”, jak z folkloru Nordeste — północno-wschodnich regionów Brazylii — i naiwnie poetyckim językiem, z ogromnym połotem, demaskuje kompromis między władzą duchową o doczesną. Późniejsze utwory dramatyczne Suassuny (Kobieta ubrana w słońce, 1964; Święty i świntucha, 1964; według Aulularii Plauta) pochodzące z lat sześćdziesiątych, reprezentują, choć z mniejszym, być może, powodzeniem, ten sam gatunek „katolickiej kontestacji”. Dias Gomes (ur. 1922) po swej pierwszej, należącej także do tego samego nurtu, sztuce „O Pagador de Promessas” (znanej w świecie z wersji filmowej pod tytułem „Obietnica”), poświęcił się teatrowi oraz wyraźniej skłaniającemu się w stronę politycznej agitacji. Z drugiego okresu jego twórczości pochodzą „Inwazja” (1962), „Kołyska bohatera” (1965) i „Święte dochodzenie” (1966). Można by uzupełnić jeszcze tę listę sztukami Francisca Pereira da Silvy („Łojowy kape-

lusz", „Ziemia pokutników"), Lauro Césara Muniza („Cudowny święty", 1963), Osmana Linsa („Wojna Cansa-Cavalo", 1966), Joaguima Cardoso („Pułkownik z Macambira", 1966) a także „Ewangelię według Zebedeusza" Césara Viery, będącą w połowie drogi między „Marat-Sadé'm" Petera Weissa a filmami Glaubera Rochy, i inną sztuką Jorge Andrade „Vereda de Salvacao" (1964), która podobnie jak wszystkie wyżej wymienione utwory, jest obrazem wierzeń i obyczajów ludności wiejskiej, gnębionej wciąż feudalnymi stosunkami gospodarczymi.

Tematycznie bliska tym utworom wydaje się jedyna — jak dotąd — sztuka wielkiego poety Joao Cabrala de Melo Netto (ur. 1920); bożenarodzeniowe „auto" z Pernambuco, „Śmierć i życie Severina", opublikowana w roku 1956, a zagrana po raz pierwszy w dziesięć lat później przez studentów Uniwersytetu Katolickiego z Sao Paulo. Twardym i czystym językiem poetyckim autor odmalował udrękę „uchodźcy" z Nordeste, którego głód i susza wyгнаły z rodzinnego kraju, a u kresu wędrówki oczekuje go śmierć. W bardziej zaangażowanej politycznie „Rewolucji w Południowej Ameryce", Augusto Boal (ur. 1929) opowiada w kilkunastu scenkach niefortunne przygody przeciętnego Brazylijczyka. „Rewolucja..." (1960) zwiastuje przemianę w teatrze brazylijskim: jego twórcy ukazują się na scenie już nie rzesze chłopskie, ale proletariat wielkich miast lub ludzi

z marginesu społecznego. Nurt ten reprezentują António Calado („Pedro Mico”, 1957), Oduvaldo Viana Filho („Chapetuba Futebol Clube”, 1959), Plinio Marcos („Nóż w ciele”, „Dwoje zagubionych w paskudnej nocy”, 1967). José Vicente de Paula („Napad”, 1969); a przede wszystkim Cianfrancesco Guarnieri (ur. 1934), którego pierwsze sztuki przywodzą na myśl utwory Clifforda Odetsa („Oni nie noszą smoków”, 1958; „Gimba”, 1959; „Ziarno”, 1961). W ścisłej współpracy z Boalem, Guarnieri przygotował w zespole „Arena” dwa najbardziej reprezentatywne dla młodego teatru brazylijskiego spektakle: „Arena opowiada o Zumbim” (1965) i „Arena opowiada o Tiradentesie” (1966). Tytuły tych dwóch przedstawień wskazują od razu, że idzie tu o teatr narracyjny: aktorzy, którzy zresztą przez cały czas trwania spektaklu zamieniają się rolami, o p o w i a d a j ą raczej niż o d g r y w a j ą kolejne etapy akcji. Nie przestrzega się tu chronologii wydarzeń, chodzi bowiem raczej o zwrócenie uwagi na ich „modelowy” charakter. Bohater pierwszej sztuki, Zumbi, jest czarnym niewolnikiem, który poświęcił swe życie sprawie wolności w XVII wieku; Tiradentes, bohater drugiej, to męczennik walki z portugalskimi kolonizatorami w wieku XVIII. W komentarzu do owych sztuk Boal pisze: „To Brecht powiedział: Szczęśliwy naród, który

nie potrzebuje bohaterów. Całkowicie się z tym zgadzam. Ale my nie jesteśmy szczęśliwym narodem. My bohaterów potrzebujemy..."

## 1

Wspomnieliśmy wyżej o dwóch zespołach, od których wywodzi się odnowa teatru brazylijskiego: o „Aktorach” i o „Brazylijskim Teatrze Komedii”. Oba zespoły opierały się na oświeconym, wykształconym mieszczaństwie, a ich przedstawienia nosiły piętno klasy, do której były adresowane. Jednakże ani w zamyśle, ani w realizacji nie docierały one do olbrzymiej większości kraju, którego ludność, nie licząc Rio i Sao Paulo przekraczała już pięćdziesiąt milionów. Szerokie warstwy tej ludności pozostawały praktycznie poza zasięgiem wszelkiej działalności teatralnej. Usiłowania zmierzające do poprawy tego stanu rzeczy zawdzięczamy teatrom studenckim, które poczęły organizować się od roku 1933 z natchnienia Paschoala Carlosa Magno (ur. 1906). „Teatr Studenta” znalazł naśladowców w wielu rejonach kraju: w Pernambuco w roku 1946, w Sao Paulo, w Rio, i wywarł znaczny wpływ na kształtowanie się życia teatralnego. Większość liczących się dzisiaj autorów, aktorów i reżyserów wywodzi się z tych zespołów studenckich, które na Międzynarodowych Festiwalach (na przykład w Nancy, czy Manizales) odniosły wielkie sukcesy. Początki

twórczości Ariano Suassuny związane są z Teatrem Studenckim z Pernambuco; Teatr Uniwersytetu Katolickiego z Sao Paulo po raz pierwszy zagrał „Śmierć i życie Severina” w Nancy (Wielka Nagroda w 1964 roku): César Vieira, również z Nancy, przedstawił swoją „Ewangelię według Zebedeusza”.

Studenci nie tylko biorą aktywny udział w życiu teatralnym jako aktorzy i reżyserzy; są również wyrobionymi i wymagającymi widzami. „Większość osób odwiedzających teatry w Sao Paulo — pisze jeden z kierowników „Teatro Oficina”, Fernando Peixoto — to publiczność młodzieżowa. Młodzież przyciągają zwłaszcza spektakle „lewicowe”, w których najdelikatniejszy nawet protest — o wątpliwej przecież skuteczności politycznej — wystarczy, by wywołać entuzjazm. Bowiem pokolenie to, choć ma zapewne niezbyt jasno sprecyzowane poglądy na temat narodowej rzeczywistości, jest jednak niezadowolone z biegu wydarzeń, spragnione informacji i prześladowane, jeżeli próbuje innego, bardziej stanowczego rodzaju, protestu”.

Toteż młoda widownia, wraz z inteligencją i liberalnym mieszczaństwem — nie zaś proletariatem, nieobecny w teatrach z łatwo zrozumiałych powodów finansowych — przyczynia się do sukcesu niezależnych zespołów, wśród których najbardziej liczą się „Arena” i „Oficina” w Sao Paulo oraz „Opinio” w Rio de Janeiro. Zespół „Arena”, utwo-

rzony w 1956 r. działający pod podwójnym kierownictwem Boala i Guarnieriego (pierwszy z nich jest również reżyserem, — drugi także aktorem) wystawiał najpierw neo-realistyczne sztuki anglosaskie (Steinbecka, O'Caseya), następnie pracował nad tekstami klasycznymi, wzbogacając je o pierwiastki narodowe (Molière'a, Machiavellego, Lope de Vega, Gogoła), wreszcie położył podwaliny pod dramaturgię epicko-ludową, głęboko zakorzenioną w gruncie brazylijskim. Do osiągnięć tego nurtu należą wspomniane już sztuki „Zumbi” i „Tirdantes”. Również w Sao Paulo, założony w roku 1958 teatr „Oficina”, przybrał pod kierunkiem José Celso Martinezza Corrêa orientację gwałtowną i agresywną — zarówno z punktu widzenia społecznego jak obyczajowego, co ściągnęło na zespół gromy cenzury. Do najbardziej udanych spektakli tego zespołu należały prapremiera sztuki Oswalda de Andrade „Kaktusowy król” oraz „Roda Viva” — dzieło poety, kompozytora i pieśniarza Chico Buarque de Holanda. Wreszcie w Rio de Janerio działa od roku 1964 grupa „Opinia”, pod kierunkiem pisarza i aktora, Oduvaldo Viany Filho. Jego najsłynniejsze przedstawienie, które z ogromnym powodzeniem objechało całą Brazylię, to rodzaj collage'u, antologii złożonej z tekstów wielu autorów z różnych epok mającej za temat wolność. Widowisko to, przygotowane przez reżysera Flávio Rangela i dramaturga Millora Fernandes, a grane przez

jednego aktora, Paulo Autrana, powstało w roku 1965 i nosi tytuł „Wolności, wolności”.

Powyższy krótki przegląd można zakończyć tym właśnie wezwaniem, życząc teatrowi brazylijskiemu tej wolności, bez której nic nie jest możliwe, a teatr, być może, mniej niż cokolwiek innego.

(„Dialog” 1973, nr 7, s. 85—89, tłum. Piotr Szymanowski)

SPIS TREŚCI

1. Brazylijski teatr wolności
2. Marta Nwokoła — wolność i teatr
3. Luis Francisco Rebello — Dramaturgia brazylijska

... (mirrored text) ...



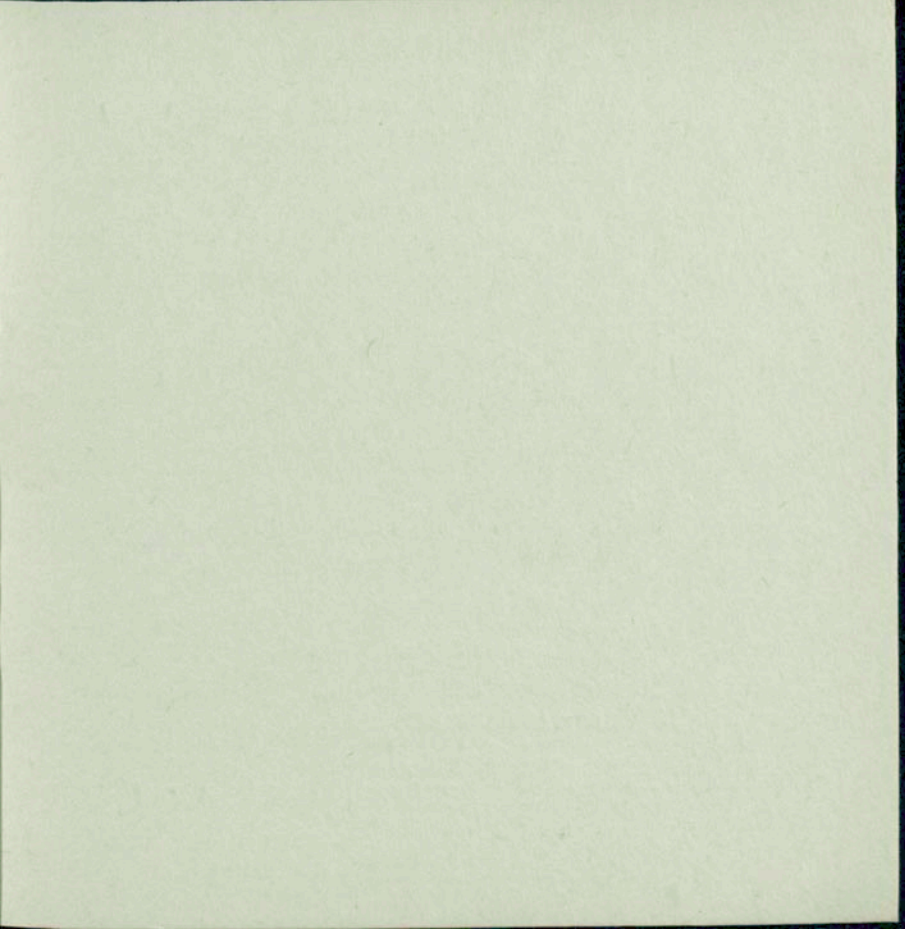
## SPIS TREŚCI

	str.
1. Brazylijska commedia dell'arte	3
2. Marta Piwińska — Ludowe misterium	6
3. Luiz Francisce Rebello — Dramaturgia brazylijska	8

EPIS TRESC!

etc.

- 1. Brazyljska komedija delirata
- 2. Slava Pwlska — Ludowc mlatrum
- 3. Lata P'andoc Hebelo — Dramaturgia brazyljska



**Cena 5 zł**

**Redakcja:**

**Janusz Degler**

**Opracowanie graficzne:**

**Wanda Paczos**