

Rui Pina Coelho

NIEDOKŁADNA MAPA TEATRALNA PORTUGALII

Przełożyła Dorota Kwinta

1. Niekompletna mapa

Portugalia, jak wiadomo, nie brała bezpośredniego udziału w drugiej wojny światowej, niemniej rok 1945 stanowi wyraźną cezurę w jej życiu teatralnym. Klęska niemiecko-włoskiej osi zmusiła bowiem pozostające u władzy reżymy faszystowskie do większego otwarcia i złagodzenia cenzury. Na portugalskiej scenie otworzyło to nowy rozdział – naznaczony początkowo nieśmiałym eksperymentowaniem, charakteryzujący się gorączkowym dążeniem do odnowy teatru i dramatu, przybliżenia ich do najnowszych europejskich nurtów i tendencji.

Autor jest pracownikiem Escola Superior de Teatro e Cinema oraz Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa.

Tekst sięga po tezy zawarte wcześniej w: Rui Pina Coelho *Casa da Comédia (1946-1975): Um palco para uma ideia de teatro*, Lizbona, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2009 oraz Rui Pina Coelho *Salvar o país. O repertório nacional do FATAL de 2006 a 2010*, „Revista FATAL”, nr 13, 2010.

Artykuł ilustrujemy zdjęciami z najnowszych przedstawień zrealizowanych na podstawie współczesnych portugalskich dramatów.

Powojenny eksperymentalizm portugalski ograniczał się początkowo do pojedynczych wydarzeń realizowanych głównie w kręgu zespołów amatorskich i wąskiej grupy lisbońskiej inteligencji. Świeże propozycje sceniczne były wówczas stosunkowo rzadkie. Może zatem zbyt lekkomyślne byłoby opatrywanie tych różnych, często nieudanych inicjatyw mianem „ruchu”. Chodziło raczej o efemeryczne wydarzenia, ograniczone określonym kontekstem. Myślę zatem, że to, co działo się wówczas w teatrze portugalskim, zasadniej byłoby nazywać „impulsem eksperymentalnym”, nie ruchem.

Impuls ten przeżywała zwłaszcza elita intelektualna, która – ekscytowana ideą podźwignięcia i dynamizacji kultury – właśnie w teatrze odnalazła swojego sojusznika. Realizowano spektakle, publikowano teksty popularyzujące nowe dramaturgię, pisano sztuki, zawiązywano

grupy, debatowano o przedstawieniach, wygłaszano odczyty. To wszystko czyniono jednak w ciasnym gorsecie cenzury. W jej ramach działały najważniejsze zespoły tworzące ów „impuls eksperymentalny”: Teatro Estúdio z Salitre, Companheiros do Pátio das Comédias, Grupo Dramático Lisbonense, Grupo de Teatro Experimental, Teatro Experimental z Porto, Teatro d'Arte z Lizbony czy Casa da Comédia.

Ich doświadczenia nie poszły na marne. Postulat wysokich wymagań intelektualnych i artystycznego rygoru motywował na przykład działania ważnej grupy Teatro Independente (Teatr Niezależny), powstałej dopiero w połowie lat siedemdziesiątych i towarzyszącej rewolucji goździków (25 kwietnia 1974), kiedy to na horyzoncie coraz wyraźniej widać było perspektywę zmiany ustroju politycznego. Niezależność grupy definiowała się na dwa sposoby: jako niezależność wobec wtrącania się państwa w wybory repertuarowe oraz niezależność od sprzedaży biletów. A jednak, paradoksalnie, to właśnie grupy domagające się wolności artystycznych wyborów i uciekające od twórczości skierowanej do masowego odbiorcy (czyli masowo kupującego bilety) bardzo silnie uzależniły się od państwowych subwencji. Sytuacja ta utrzymuje się zresztą do dzisiaj, ale to właśnie z tego ruchu wywodzą się kolektywy teatralne, które ciągle jeszcze znajdują się w samym centrum życia teatralnego Portugalii.

Punktem odniesienia dla współczesnej teatralnej estetyki są konkretne grupy teatralne. Bodaj najważniejszy zespół to Teatro Experimental z Cascais (założony przez Carlosa Avileza w 1966), realizujący zarówno spektakle interwencyjne, jak i wyraźnie inspirowane absurdem. Dużo ciekawsze są dokonania Teatro Experimental w pierwszym okresie istnienia – w późniejszych latach grupa coraz trudniej odnajdywała nowy język i była coraz odleglejsza od codzienności. Inny ważny zespół to

Comuna – Teatro de Pesquisa (Komuna – Teatr Poszukiwań, João Mota, 1972), silnie inspirujący się twórczością Petera Brooka, tworzący minimalistyczne widowiska, wyrosłe z fascynacji rytuałem, wykorzystujące aktorskie środki ekspresji. Na pograniczu teatru niezależnego i repertuarowego działał Teatro da Cornucópia (Luís Miguel Cintra, 1973), zaś zespół Seiva Trupe (Júlio Cardoso, 1973) specjalizował się w przedstawieniach opartych na bliskim kontakcie sceny i widowni. Teatro o Bando (João Brites, 1974) był z kolei ciekawym przykładem teatru plastycznego, wykorzystującego niekonwencjonalne przestrzenie, a czasem monumentalne maszyny sceniczne. Tematykę zaczerpniętą z historii i kultury kraju eksplorował teatr Barraca (Maria do Céu Guerra i Hélder Costa, 1975), przywiązujący wielką wagę do roli muzyki w widowisku. Novo Grupo – Teatro Aberto (Nowa Grupa – Teatr Otwarty, João Luorenço, 1982) wprowadzał do Portugalii repertuar niemiecki, starając się nadążać za współczesnymi tendencjami w literaturze.¹

Grupy teatralne rodziły się nie tylko w Lizbonie; także te zespoły, które w latach siedemdziesiątych powstawały poza stolicą, silnie czerpały z wciąż żywej tradycji teatru amatorskiego trzech powojennych dekad. Model decentralizacji teatralnej inspirowany był doświadczeniami francuskimi – stopniowa profesjonalizacja zespołów stała się udziałem Grupo de Campolide/Companhia de Teatro de Almada (1971/1983), Centro Cultural de Évora/CENDREV (1975/1990), GICC/Teatro das Beiras (1976/1994), Cena/Companhia Teatral de Braga (1980/1988), Teatro da Rainha (1985), Teatro Regional da Serra de

¹ To zestawienie nie obejmuje oczywiście wszystkich ciekawych teatrów tamtego okresu. Należałoby także dodać bardziej efemeryczne zespoły Teatro Moderno (1961-1965) i Teatro Estúdio (1963-1989) z Lizbony a także Grupo 4 (1966-1981) czy Grupo Teatro Hoje (1975-1993).

Montemuro (1990), Escola da Noite (Coimbra, 1992), a ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve (1995) i wielu innych. Nie zapominając o naturalnej odrębności każdej z grup, łatwo odnaleźć wspólny mianownik (często zauważalny i dzisiaj): rozpowszechnianie klasycznego repertuaru narodowego i światowego, promocja kultury, zaangażowanie w sprawy lokalne i ambicje edukacyjne.

Z czasem, pod koniec lat osiemdziesiątych, gdy podstawą organizacji życia teatralnego w Portugalii stawały się zespoły stosunkowo stabilne, młodzi aktorzy, coraz lepiej przygotowani do zawodu, napotykali na duże trudności w odnalezieniu się na takim rynku pracy. W rezultacie powstawało coraz więcej projektów o charakterze freelancerskim. Artyści tego pokolenia często zmieniali grupy, z którymi współpracowali, szukając jednocześnie innych możliwości pracy (kino, telewizja). Bez kompleksów włączali się w komercyjny obieg kultury. W ten sposób podważali istniejący porządek, doprowadzając do moderni-

zacji sceny narodowej, czyniąc ją bardziej uniwersalną i kosmopolityczną.

Ta odnowa była kontynuowana w latach dziewięćdziesiątych. Jednak wybitni twórcy i odnowiciele teatralnej estetyki z tego okresu (choćby Lúcia Sigalho związana później z kolektywem Sensuround oraz Mónica Calle z Casa Conveniente), nie odnajdując, mimo wszystko, właściwej przestrzeni do pracy w teatrach instytucjonalnych, zwrócili się w stronę alternatywy. To zdeterminowało prowizoryczny, intuicyjny, organiczny i autobiograficzny charakter ich pierwszych prac. Nieocenioną rolę w procesie modernizacji odegrały Spotkania ACARTE, organizowane od 1987 roku przez Fundację Calouste Gulbenkian. Dzięki nim można było oglądać w Lizbonie twórczość największych indywidualności europejskiej i światowej sceny. ACARTE doprowadziły do niespotykanego dotąd krzyżowania się sztuk i doświadczeń. Niezwykle istotne na przykład dla rozwoju nowego tańca portugalskiego, stały się bodźcem do roz-

Carlos Pessoa *António e Maria*, Teatro Garagem, Lizbona 2008, reż. Carlos Pessoa.



RUI PINA COELHO

wijania nowego języka, konstruowania nowych narracji.

A jednak, mimo że w latach dziewięćdziesiątych model organizacji teatru oparty na zespołach teatralnych był coraz mniej pożądanym przez artystów, to i tak powstały liczne grupy odnajdujące sens istnienia właśnie w regularnej i spójnej stylistycznie działalności twórczej. To między innymi przypadek grupy Teatro da Garagem (1989), stworzonej wokół eliptycznej, onirycznej i wyjątkowo obrazowej dramaturgii Carlosa J. Pessoa, autora większości tekstów i inscenizacji kolektywu. Wymienić należy także Teatro Meridional (Miguel Seabra i Natália Luiza, 1992), tworzący spektakle należące do dwóch nurtów. Po pierwsze, przedstawienia oparte na tekstach niedramatycznych, w których centralne miejsce zajmuje aspekt wizualny. Po drugie, inscenizacje światowego repertuaru bądź nowego dramatu portugalskiego.

Zespół Escola de Mulheres (Fernanda Lapa, 1995) prowadzi debatę wokół kwestii kobiecości oraz roli kobiety w teatrze i społeczeństwie. A nieco później z kolei powstanie Teatro dos Aloés (José Peixoto, 1996) kontynuujący pracę Teatro da Malaposta i kładący szczególny nacisk na repertuar o rodowodzie Brechtowskim (nazwa zespołu wzięła się z tytułu pierwszej wystawionej sztuki – *Aloesu Athola Fugarda*). Pod koniec dekady i w następstwie powstania jednego z najważniejszych tekstów nowej dramaturgii portugalskiej – *António, um rapaz de Lisboa* (António, chłopak z Lizbony) Jorgego Silvy Melo – zrodził się zespół Artistas Unidos, skupiony wokół Jorgego Silvy Melo (Melo w 1973 był także współzałożycielem wspomnianego wcześniej Teatro da Cornucópia). W latach 1995-2000 Artistas Unidos tworzyli wysokoobciążone spektakle, o wymiarze chóralnym, polifonicznym, elektrycznym i monumentalnym. Później grupa zwróciła się ku inscenizacji współczesnych dramatów europejskich, z tytanicznym trudem rozpo-

wszechniając, tłumacząc i wystawiając utwory najnowszych dramatopisarzy, w większości wypadków niepublikowanych wcześniej w Portugalii.

Ta lista ważnych artystów teatru jest naturalnie niekompletna – jak większość podobnych list. Powinniśmy jednak dołączyć do niej również pracę Ricarda Paisa, zwłaszcza po roku 1972 (czyli od czasu objęcia przez niego dyrekcji Teatro Nacional S. João, TNSJ w Porto). Zmarły niedawno teatrolog Paulo Eduardo Carvalho pisał o nim jako o jednym z najbardziej niezwykłych i utalentowanych portugalskich twórców teatralnych ostatnich dziesięcioleci: „Prawie pięćdziesiąt różnorodnych inscenizacji podpisanych przez reżysera [...], jawi się nam jako nieustanne badanie najistotniejszych dla zdarzenia teatralnego języków oraz ciągłe stwarzanie na nowo jego kodów, proponując odczytania przekraczające czystą interpretacyjną logikę tekstu dramatycznego”². To właśnie działalności Ricarda Paisa w TNSJ należy w dużej mierze przypisać zasługi na polu rewitalizacji tkanki kulturalnej Porto w połowie lat dziewięćdziesiątych. Jego praca przełożyła się na pojawienie się grupy znakomitych aktorów i powstanie wielu zespołów, które uczyniły z Porto miasto bardzo stymulujące pod względem teatralnym. Myślę choćby o grupach: Assédio – Associação de Ideias Obscuras, As Boas Raparigas Vão para o Céu e as Más para Todo o Lado, Teatro Bruto czy Lilástico. Z powodu wzrastających ograniczeń budżetowych, struktury te znajdują się obecnie w bardzo złej kondycji finansowej i starają się przetrwać, pozbawione swobody działania, jaką cieszyły się na początku dekady.³

² Paulo Eduardo Carvalho *Ricardo Pais: Actos e Variedades*, Campo das Letras, Porto 2006, s. 9.

³ Także w Porto pod kierunkiem João Paula Seary Cardosa rozwija wyjątkową działalność Teatro de Marionetas, najważniejszego kontynuatora tradycji teatru marionetek

Lista wciąż jest niepełna: brakuje na niej najmłodszych zespołów i twórców portugalskich, którzy dzięki wyjątkowej pracy znajdują swoje miejsce na najważniejszych scenach kraju, zyskując powszechną akceptację i zaskakując wysokim poziomem artystycznym. Ci młodzi artyści adaptujący dla swoich potrzeb przestrzenie często nieteatralne, mogą działać między innymi dzięki programom Culturgestu, Centro Cultural de Belém, ale także dzięki wsparciu lisbońskich teatrów miejskich S. Luiz i Maria Matos.

Niezwykle istotny dla pracy tej nowej generacji twórców jest fakt, że w większości wypadków są regularnie obecni w obiegu międzynarodowym, korzystając tym samym z międzynarodowej wymiany doświadczeń. Dzięki temu kształtują swój język sceniczny, wchodząc w dialog z najświeższymi trendami pojawiającymi się w sztukach performatywnych. Mimo różnego stopnia rozpoznawalności, osiągnięć artystycznych i siły oddziaływania, grupy takie jak Teatromosca, Mala Voadora, Kamart, Primeiros Sintomas, Truta, Projecto Ruínas, Colectivo 84 czy też – o charakterze bardziej międzynarodowym – Mundo Perfeito Tiago Rodriguesa i Prado

2. „Atawistyczna niezdolność” do pisania tekstów dramatycznych

Jednym z wielu twierdzeń, które przyzwyczailiśmy się słyszeć (i na które nie zwracamy już nawet uwagi), jest to, że w Portugalii nie ma autorów dramatycznych. Fakt ten ma nam rekompensować dramatyczny charakter twórczości autorów lirycznych. A jednak, na przekór temu komunałowi, można by przypomnieć zdanie opublikowane w piśmie „Século Ilustrado” z 5 stycznia 1911 roku: „Każdy Portugalczyk wchodzi w życie z dwiema rzeczami: projektem ocalenia narodowego i ze sztuką teatralną”⁴. To ciekawe

⁴ Za: Luiz Francisco Rebello *100 Anos de Teatro Português (1880-1990)*, Brasília Editora, Porto s/d, s. 7, kolejny cytat s. 29.

Patricii Porteli jednoczy umiejętne łączenie inwencji i kreatywności z eksperymentowaniem. Często pracują na styku sztuk, krzyżują różne modele artystyczne, poruszają się między performensem, teatrem, narracją, nowym tańcem, wideo i instalacją. Z dużym zainteresowaniem na świecie spotykają się również działania Circolando, grupy wykorzystującej formę wypowiedzi charakterystyczne dla nowego cyrku w celu budowania poetyckiego uniwersum.

Szczególne miejsce, nawet w tak niekompletnej siłą rzeczy kartografii, należy znaleźć dla Teatro Praga, grupy założonej w 1995 roku przez młodych aktorów, skupionej na eksperymencie i odkrywaniu nowych języków oraz przestrzeni teatru. To bardzo spontaniczny i demokratyczny rodzaj twórczości, pozwalający uznać ten zespół za jeden z najciekawszych w Europie. Budowany przez nich świat sceniczny opiera się na narracyjnej dekonstrukcji, sam zaś proces teatralny traktowany jest często w sposób ludyczny. Teatro Praga sięga po prowokację, tworzy ryzykowne, buntownicze spektakle, rzucające wyzwanie konwencjom. Dokonania tego zespołu z pewnością warto śledzić.

stwierdzenie mówi wiele o specyficznej relacji między teatrem portugalskim a portugalskim piśmiennictwem teatralnym. Ten obraz dopełnia inna opinia z tego samego pisma, trzy lata późniejsza: „Obecnie aspiracje Portugalczyków są następujące: po pierwsze – uwolnić się od życia zmilitaryzowanego, po drugie – doprowadzić do wystawienia oryginalnej sztuki teatralnej”.

Skoro charakter portugalskich obywateli jest tak głęboko dramatyczny, to co stało się z tymi, którzy ponad wszystko pragnęli wystawienia oryginalnej sztuki? I czy naprawdę w Portugalii nie ma autorów dramatycznych? Wyjaśnienie tego specyficznego fenomenu kraju silnie przywiązanego do literatury moż-



Abel Neves *Além as estrelas são a nossa casa*, Teatro Circo, Braga 2008, reż. José Russo.

liwe jest z dwóch różnych punktów widzenia: pierwszy zakorzenia tę kwestię w specyficznej naturze Portugalczyków; drugi identyfikuje powody natury estetycznej. Eduardo Lourenço, który w książce *O Labirinto da Saudade* tropi to, co sam nazywa „portugalskim przeznaczeniem”, stwierdza, że w Portugalii „wszystko dzieje się tak, jakbyśmy nie mieli rozmówcy. Ta słynna forma mentis znajduje odzwierciedlenie w naszej twórczości literackiej, zapchanej monologami, a jednocześnie tłumaczy nasz dawny głęboki niedostatek w materii literatury teatralnej i powieściowej”⁵. Almeida Garret, wybitny portugalski

⁵ Eduardo Lourenço *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, Lisboa 2000, s. 24.

poeta z pierwszej połowy dziewiętnastego stulecia, wołał:

w jakże wiele wierszy obfitują wszystkie literatury nowoczesnych narodów. Tymczasem żadnemu z nich poetycka Portugalia niczego nie zawdzięcza. W epice, liryce, bukolice nikt nas nie przewyższy i niewielu może się z nami równać; a jeśli w innych gatunkach nie jesteśmy równie płodni, to należy przypisać tę znikomość czy wręcz nędzę różnym i szczególnym okolicznościom politycznym. Niech za dowód i przykład służy ubóstwo naszego teatru.

W pracy Eugénii Vasques *Jorge de Sena: Uma Ideia de Teatro* (1998) odnajdujemy serię rozważań nad portugalską dramaturgią, które dają nam dokładniejszy obraz tego, czym się tu zajmujemy. Widzi-

my choćby, jak Teófilo Braga identyfikuje bardzo konkretne przyczyny upadku dramaturgii narodowej. Według Bragi, ich źródło jest natury cywilizacyjnej i kulturowej – Portugalczycy utracili radość i stali się narodem ponurym. Również Eça de



Abel Neves Jardim *suspense*, Teatro Nacional D. Maria II, Lizbona 2010, reż. Alfredo Brissos.

Queiroz nie był obojętny na tę kwestię, utrzymując, że „pierwszym [powodem końca teatru w Portugalii] jest sama literatura dramatyczna. Pisarze zupełnie wycofali się z teatru. [...] Główny powód tkwi w usposobieniu naszej inteligencji. Portugalczycy nie posiadają dramatycznego geniuszu; nigdy go nie posiadali, nawet wśród minionych pokoleń literackich, dziś już klasycznych.⁶ Na przykładzie tych stwierdzeń widzimy, jak rozważania nad narodową dramaturgią portugalską koncentrują się na ewentualnej wartości pomnikowej tych tekstów lub przydatności repertuarowej (zgodnie z kryterium jakości i różnorodności). Tymczasem nie biorą pod uwagę problematyki tekstu jako punktu wyjścia do spektaklu.

W jednym z wywiadów, opublikowanym w 1906 roku, postromantyczny pisarz portugalski Fialho de Almeida bronił tezy, że: „prozaicy i dramatopisarze portugalscy, poza koncepcją liryczną, oratorską tyradą i sentymentalnymi fantazjami, nie mają żadnych umiejętności

⁶ Za: Eugénia Vasques Jorge de Sena. *Uma Ideia de Teatro (1838/71)*, Edições Cosmos, Lisboa 1998.

(lub mają ich niewiele) do tworzenia intrygi sztuk i powieści”. Uzasadnienia upatrywał w fakcie, że teatr wymaga: „nerwowej zwięzłości, intensywności akcji oraz zdolności syntetycznej i analitycznej, których próżno szukać wśród literackich przymiotów Portugalczyków”⁷. Cunha Leão, badając tę samą kwestię, twierdził, że Portugalczycy brak dramatycznej skłonności, odwrotnie niż Kastylijczycy, zważywszy na fakt, że w tym narodzie „dramatyzm przenika wszystko, literaturę, sztukę, religię, choreografię. Przelewa się z teatru na całą resztę. W rdzeniu

hiszpańskiej duszy tkwi siła dramatyczna. Język kastylijski rozbrzmiewa żywiołowo, wystrzela otwartymi samogłoskami, artykułuje wyraźnie, sprzyjając przenikliwemu pytaniu i ciężkiej ripoście”⁸.

Gino Saviotti, rozważając specyficzny charakter Portugalczyków w zakresie tworzenia tekstów dramatycznych (o czym mowa w przytoczonych cytatach), przywołuje aspekty natury raczej estetyczno-filozoficznej niż specyficznie kulturowej. Twierdzi, że jeśli istnieje jakaś przyczyna braku teatru, to „tkwi w znacznym stopniu w teoretycznym zamieszaniu, w słabości myśli filozoficznej i, w konsekwencji, teorii sztuki w ogóle, a teatru w szczególności, za pomocą której krytycy portugalscy dziewiętnastego wieku oceniali utwory sceniczne, inscenizację i odegranie ról”⁹.

Podążając tym tokiem rozumowania, Luiz Francisco Rebello nie daje się ostatecznie przekonać o „atawistycznej nie-

⁷ Za: Luiz Francisco Rebello *Breve História do Teatro Português*, Publicações Europa-América, Mem-Martins 2000.

⁸ Vasques, op.cit.

⁹ Ten i następne cytaty, tamże.

zdolności Portugalczyków do uprawiania teatru”, stwierdzając jednak, że „poezja dramatyczna nie jest naturalnym sposobem artystycznego wyrażania się portugalskiego ducha”. Rebello skupia się również na braku przyzwyczajenia publiczności. Zwraca uwagę na to, że teatru „nie można rozpatrywać bez publiczności, dla której przeznaczone jest dzieło, które dla niej wyobraził sobie poeta, odegrali aktorzy, a reżyser ożywił na deskach sceny. A obecność tej publiczności, żywa i działająca [...], zakłada cały szereg powiązań ekonomiczno-społecznych, których nie można ignorować ani odsuwać na bok, jeśli chcemy pojąć problem w jego najgłębszej esencji. To poprzez tę obecność, i w odniesieniu do niej, dzieło teatralne porzuca stadium projektu i zyskuje własne istnienie. Właśnie zrozumienia tego faktu nam brakuje”.

Dramatopisarze po 25 kwietnia 1975 roku wzięli na siebie trud udowodnienia nieprawdziwości twierdzenia o niezdolności do tworzenia literatury dramatycznej, pisząc dzieła osadzone w rzeczywistości i interwencyjne oraz coraz ściślej współpracując z samymi strukturami produkcji. Jeszcze z okresu poprzedzającego rewolucję goździków pochodzą dzieła Natalii Correii, Luisa de Sttau Monteiro, José Cardoso Piresa, Bernarda Santareno czy Carlosa Coutinho – autorów wielokrotnie cenzurowanych, pozostających pod specjalną obserwacją ze względu na polityczny czy prowokacyjny charakter ich sztuk. Pozostała jednak z tamtego okresu również twórczość nawiązująca do teatru absurdu lub surrealistyczna, w następujący sposób scharakteryzowana przez badaczkę portugalskiego teatru, Sebastianę Faddę: „Romeu Correia, który zajmuje się farsą i komedią popularną; Fiana Hasse Pais Brandão, która porzuca antyteatr, aby poświęcić się erudycyjnemu metateatrowi; Teresa Rita Lopes, która łączy teatr absurdu z twórczością oskarżycielską i poezją; Norberto Ávila,

eklektyczny reinterpretator antycznych i literackich mitów”¹⁰.

Dramaturgię portugalską z okresu po 25 kwietnia aż do czasów zupełnie współczesnych można podsumować z trudem i jedynie fragmentarycznie. Sebastiana Fadda ryzykuje stwierdzenie, że „ujawnia się współistnienie i wytrwałość teatru absurdu i politycznego zaangażowania w starszym pokoleniu, oraz skłonność do penetrowania tego, co intymne i fragmentaryczne u młodszych dramatopisarzy”. Jednak ta sama badaczka nie waha się przyznać, że ta dramaturgia przekłada się na teatr bardzo różnorodny pod względem estetyki i tematyki, zależny od polityki kulturalnej, budżetu i sytuacji gospodarczej.

W narodowej dramaturgii istnieje rozległy nurt zajmujący się reinterpretacją mitów – antycznych i literackich – o czym błyskotliwie zaświadcza trylogia Héliei Correii *Perdição* (1988), *Rancor* (2000) i *Desmesura* (2006), przywołująca mitologiczne postaci Antygony, Heleny i Medei; podobnie teksty Armanda Nascimento Rosy, autora o skłonnościach filozoficznych i parodystycznych, który w utworach takich jak *Um Édipo* (2003) lub *Antígona Gelada* (2008) oświetla mity farsowym błyskiem, kwestionując tożsamość gatunków – seksualnych i literackich; oprócz tego proste dzieło Eduarda Dionísio *Antes que a noite venha* (Nim nadejdzie noc, 1992), złożone z czterech monologów (dla Julii, Antygony, Inês de Castro i Medei), ujętych tak, jakby chodziło o długie poematy i poruszających kwestie miejsca kobiety w świecie.

Kolejny silny nurt to dramaty poruszające tematy historyczne. Za paradygmatyczne dla tej grupy tekstów uznać należy przede wszystkim dwa. *A Noite* (Noc,

¹⁰ Sebastiana Fadda *Dramaturgia Portuguesa Actual: Uma firme vontade de existir in Texto e Imagem: Estudos de Teatro*, Org. Maria Helena Werneck e Maria João Brilhante, 7 Letras, Rio de Janeiro 2009, s. 149.

1979) José Saramago – stanowiący jedną z jego nielicznych wycieczek w stronę dramatu – to sztuka opowiadająca o nocy z 24 na 25 kwietnia 1974 roku widzianej z perspektywy redakcji pewnego dziennika. Miejsce to służy jako świetna metafora dla układu sił w ówczesnej Portugalii. Mistrzowski *António, um rapaz de Lisboa* (1995) autorstwa Jorgego Silvy Melo, z arytmiczną zadyszka odmalowuje Portugalię końca lat dziewięćdziesiątych – oraz życie młodych ludzi, którzy ją zamieszkiwali: życie delikatne, utopijne i odważne, lecz również rozczarowane, cyniczne i samotne.

Uniwersum postdramatyczne lub też uniwersum dramatu, który przetwarza tradycyjne kategorie dramatyczne, jak to ujmują Jean-Pierre Sarrazac¹¹, to również doświadczenie dużej części dzisiejszej dramaturgii portugalskiej. Mamy więc teksty, w których pojęcie postaci jest zagrożone, takie jak *Repertição* (Urząd, 2008) Miguela Castro Caldas; teksty poetyckie jak *Recitativo dos Livros do Deserto* (Melorecytacja ksiąg pustyni, 2004) Pedra Eirasa; teksty, które zasadzają się na nieciągłej narracji i fragmencie dramatycznym, jak znakomita sztuka *Além as estrelas são a nossa casa* (Tam gwiazdy są naszym domem, 1999) doświadczonego dramaturga Abila Nevesa. Postdramatyczna jest twórczość aktora-autora Tiago Rodrgiuesa, który, inspirowany Borgesem i Austerem, komponuje krótkie teksty składające się w większe całości; czy też twórczość Patricii Porteli, artystki często łączonej ze

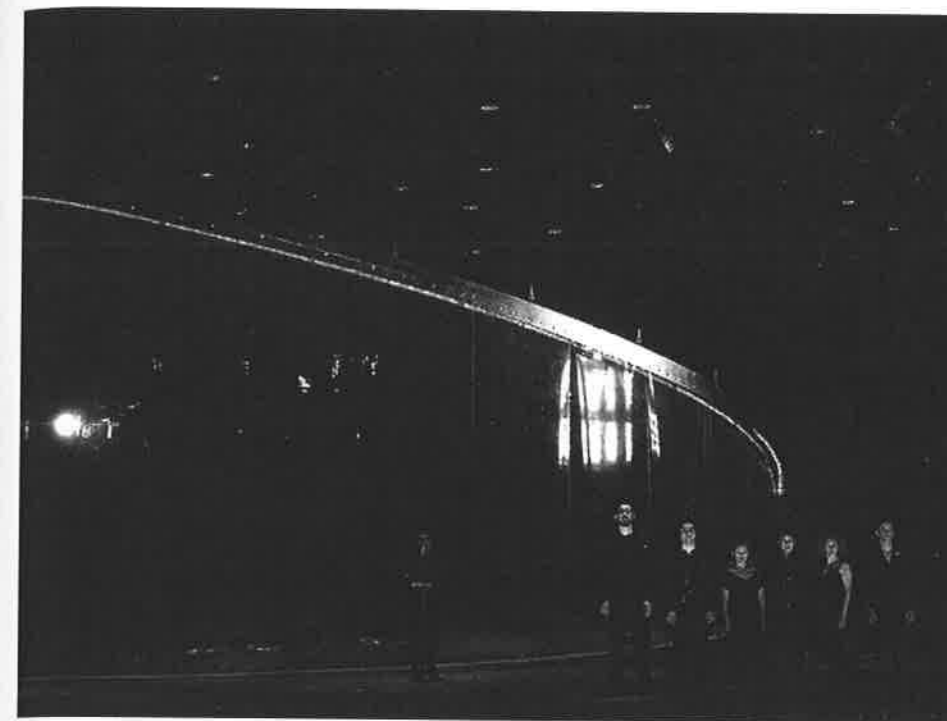
¹¹ Czyli takie, które buduje się w sposób rapsodyczny i które daje się zdefiniować jako „niezgodę na piękną bestię arystotelesowską i wybór Nieregularności. Kalejdoskop trybów dramatycznych, epickich i lirycznych. Ciągłe odwracanie wysokiego i niskiego, tragicznego i komicznego, łączenie form teatralnych i pozateatralnych pozwalające na stworzenie mozaiki pisarstwa wylaniającego się z dynamicznego montażu. Przenikanie się głosu narracyjnego i pytającego”. Jean-Pierre Sarrazac *L'Avenir du drama*, Circé, Paris 1999, s. 197.

sztuką multimedialną, która również w piśarstwie dramatycznym ujawnia niezwykłą inwencję. Jest to także przypadek Jacinta Lucasa Piresa, który godząc literaturę z bańalem, przemową z akcją, przeciętne z poetyckim, oniryczne z codziennym, tekst z teatrem, stał się jednym z najbardziej oryginalnych portugalskich twórców teatralnych.

Najsilniej być może wyróżniającym się wektorem tematycznym portugalskiego dramaturgii jest problemowe ujęcie narodowej tożsamości i dyskusja nad nią. Jest to główny temat twórczości Carlosa J. Pessoi, który w sposób humorystyczny i prześmiewczy analizuje miejskie obyczaje narodowe (jak na przykład w niedawno powstałych sztukach *António e Maria* czy *Bela e o Menino Jesus*, 2008, za pomocą których szeroko komentuje życie społeczne w Portugalii). Z tą obserwacją ewolucji kraju łączy się piśarstwo oparte na licznych skojarzeniach, budujące księżycowe i niezwykle obrazowe światy, które czynią z Pessoi jednego z najbardziej wyrazistych dramaturgów narodowych. Luíse Coste Gomes łączy z Carlosem J. Pessoa zainteresowanie miastem, szczególnie widoczne w sztuce *Nunca nada de ninguém* (Nigdy nic od nikogo, 1991), która kreśli style życia obecne w Lizbonie coraz bardziej zurbanizowanej i kosmopolitycznej, a przez to coraz bardziej bezosobowej i zarażonej samotnością. Również Jaime Rocha w sztuce *Morcegos* sygnalizuje zerwanie z większą tożsamością, jakie dokonuje się w zurbanizowanej Portugalii.

José Maria Vieira Mendes jest jednym z najmłodszych dramaturgów, tłumaczem Brechta, Becketta, Schnitzlera, Pintera, Müllera, Duncana McLeana, Fassbindera, Kafki i Jona Fossego. Dlatego też punktem wyjścia dla jego pierwszych tekstów były adaptacje lub inspiracje innymi autorami. Sztuką *M-1*¹² rozpoczął oryginalną drogę zadawania pytań dotyczących specyfiki je-

¹² Druk. w „Dialogu” nr 7/2006.



Jacinto Lucas Pires *Statysci*, Teatro Nacional São João, Porto 2005, reż. Ricardo Pais.

zyka dramatycznego, twórczo podchodząc do zwyczajowych kategorii dramatycznych, by budować dzieła przetwarzające doświadczenia i lektury współczesności (jak w sztuce *Ana*, 2009). Dramat *O avarento ou A última festa* (Skapiec albo Ostatnie święto, 2007), pierwsza część trylogii o rodzicach, kontynuowana w *A minha mulher* (Moja kobieta) i *Onde vamos morar* (Gdzie będziemy mieszkać), pisany jest z głęboką nieufnością wobec kierunków, jakie nowoczesność wyznacza Portugalii. Tekst rozpoczyna współpracę Joségo Mari

Vieiry Mendesa z Teatro Praga, zbliżając tym samym jego piśarstwo do scenicznego zawrotu głowy właściwego dla tej grupy. Również z tej przyczyny José Maria Vieira Mendes jest autorem, którego na scenie europejskiej śledzić należy ze szczególną uwagą.

Oto moja mapa z konieczności niekompletna, pełna luk i fragmentaryczna, jak każda mapa, która stara się wyrysować kontury rzeczywistości tak bogatej i złożonej, jak współczesna dramaturgia portugalska.