

Z dramaturgią kubańską nie spotykamy się za często. Ale też nie jest ona całkowicie nieznaną. Przed paroma laty w Starym Teatrze oglądaliśmy „Mniszki” Maneta (który wprawdzie pisze w Paryżu, lecz nie przestaje być Kubańczykiem, co zresztą odzwierciedlała jego przekorna „komedia okrutna” oparta na motywach walk niewolników z hiszpańskimi okupantami Kuby). Nie tak dawno Teatr Ludowy sięgnął po współczesny dramat Jose Triany „Wieczór zbrodniarzy” prezentując go wcale interesująco na małym scenie „Nurtu-71”.

Zarówno Manet jak i Triana ujawnili w swych wizjach scenicznych sporo związków teatru kubańskiego z teatralną awangardą europejską, głównie francusko-angielskiego chowu. Mówiąc ściślej, powiązania te u Maneta — są bliskie Beckettowi i Genetowi, zaś u Triany występują dość znaczne wpływy Pintera. Obaj autorzy chętnie korzystają z doświadczeń tzw. teatru okrucieństwa, ale nie na tyle, żeby utracić, mimo wszystko, oryginalny charakter własnej twórczości.

Niezależnie więc od tego, czy będziemy oceniać tę literaturę jako wielką lub średnią, superodkrywcza albo wtórną — warto ją po prostu poznać. Warto przyjrzeć się tu wysiłkom dążącym do scalenia elementów, jakie towarzyszą dramaturgii od czasów greckich aż po dzień dzisiejszy — z elementami bardzo zróżnicowanych tradycji kulturalnych Kuby, gdzie swoiście zaadaptowana hiszpańskość teatru miesza się z bogatym folklorem afrykańskim, który pojawił się na wyspie wraz z falą czarnych niewolników, by użyć równie prawa współtworzenia narodowej kultury w niepodległej już republice. Co nastąpiło jednak w pełni dopiero po zwycięstwie rewolucji kubańskiej.

Łącząc zatem ów teatr, poznawany przez nas wrywkowo — fascynacją dramaturgią europejską czy amerykańską (m. in. Albee'm) z zastrzykiem egzotyki, trudnej czasami w odbiorze dla Europejczyków, którzy zwykli do miary swoich kanonów obyczajowych —

i nie tylko obyczajowych — sprowadzać także literackie zjawiska pozaeuropejskie. A w tych kategoriach, rzecz jasna, uproszczonych — wiele spraw czytelnym i zrozumiałym dla widowni miejscowej, wydaje się „egzotyczną” zagadką i natrafia na mur oporu w wyobraźni odbiorcy obcego.

Myszę, że kilka tych, z konieczności pobieżnych, uwag wstępnych przyda się jeszcze przed omówieniem i próbą oceny najnowszego spektaklu w Teatrze Ludowym — który jest zarazem prapremierą polską dość dziwnej komedii Nicolasa Dorra *Papugi* (w tłumaczeniu Gustawa Kolińskiego). Utwór to niepodobny do *Mniszek* ani do *Wieczoru zbrodniarzy*, choć — jak mi nie mam — można by i tu dopatrzeć się pewnych rysów wspólnych

mi ich młodocianego autora (gdyż Dorr napisał swój dramat jako piętnastoletni chłopak, a zaczyna twórczość sceniczną w wieku dwunastu lat!) noszą piętno pewnego infantyliizmu. „Cudowne dzieci” cudownymi dziećmi, ale zmniejszony zakres doświadczeń życiowych musi przekieć ograniczać warstwę intelektualną sztuki. Dorr ma niewątpliwie wrodzony instynkt teatralny oraz umiejętność konstruowania obrazów i sytuacji scenicznych, tym niemniej *Papugi* są opowieścią dość statycznie (głównie monologami) prowadzoną przez 3 akty, a sam dramat korzysta ze sztucznie potęgowanego napięcia „dziwności” skojarzeń. W gruncie rzeczy, niewiele się tam dzieje. Akcję zastępują streszczenia życiorysów poszczególnych

Ich obsesje i kompleksy przekłada Krygier na język rewiowo-operowy. Ale kryje się tu niebezpieczeństwo pewnych przesostów obrazowania, szczególnie gdy mija pierwsze wrażenie niespodzianki, za którą w zasadzie nie chowa się głębiej umotywowany sens sceniczny dramatu. Nie wiadomo już bowiem, co właściwie ma wyrażać ów taniec namietności i tęsknot trzech starszych pań, o których zdążyliśmy się dowiedzieć wcześniej, że postępują jak papugi i nie kochają swego siostrzeńca — widząc w nim symbol własnej, utraconej młodości oraz niespełnionych uczuć. Jak na studium psychologiczne, to za mało.

Aktorki dwoją się i troją, żeby uwierzytelnić intencje dramaturga i reżysera, starając się zmiennościami sytuacji nadrobić braki tekstowe. Najładniejsze sceny przypadają na rewiowe obrazy rozgrywane na schodach ich domu-pałacu, ale jest to właściwie popis inscenizatora trącający nieco smaczkiem „sztuki dla sztuki”. Niewiele z tego wynika, mimo wysiłku teatru: poprzez reżyserię, aktorstwo i oprawę scenograficzną — umowną oraz na polu *egzotyczną* w ujęciu *Mariana Garlickiego* (przy czym nie wszystkie kostiumy zostały szczęśliwie dobrane „pod” postacie).

Gdyby przyjąć tezę, że mamy do czynienia — na tle *Papug* z jakimś żalonym, symbolicznym tańcem zawiedzionych życiowo kobiet, rozpaczliwie samotnych i w wyniku tej samotności zgorzkniałych aż do granic nienawiści oraz zbrodni — wówczas należało je ucharakteryzować na wiedźmy, niczym z dziecięcej bajki. Byłoby to czytelniejsze dla widza i bliższe konwencji baśniowej, którą przepojona jest cała sztuka.

Największa i najefektowniejsza rola przypadła w spektaklu *Janinie Bocheńskiej* (Panchita). Sekundowały jej z powodzeniem *Bogusława Czuprynowna* (Felina) i *Jadwiga Ulatowska* (Serafina) oraz *Wanda Swaryczewska*, jako najmłodsza z siostr, Rosita. Głosu nieobecnemu na scenie Armandowi (synowi Rosity) użyczył *Tytus Wilski*.

W sumie — wydaje się, że aktorsko solidnie dopracowane przedstawienie — nie daje jednak pełnej satysfakcji widowni. Po prostu sztuka okazała się zbyt wątła w swych ogólniejszych, małających ją zbliżyć do widowni — treściach i sformułowaniach artystycznych.

Jerzy Eober

TEATR

PAPUGI

w ogólniejszym klimacie dramatu. Przesycony on bowiem został specyficznym nastrojem groteskowego okrucieństwa, czymś w rodzaju dziecinnej zabawy, zaprawionej wzajemną nienawiścią trzech wiedźm-siostr do najmłodszej siostry-wariatki oraz jej, nieobecnego na scenie syna, który gdzie tylko może sztydzi z ciotek-papug. Sytuacja w domu czterech siostr jest również szczególna. Trzy wdowy po mężach z wyższą pozycją społeczną, same nauczycielki — uczyniły z czwartej siostry służącą, a jej syna uważają za nieroba, złodzieja i wykolejeńca dybiącego nie tylko na ich mienie, lecz i na życie, aby zagrabieć po nich spadek. Matka — a także w domyśle i syn — traktują na odmianę stare damy jako „regularne” wariatki, opętane przywidzeniami i złością do całego świata. Złością, która wynika z utraty młodości, z przegranej życia. Koło się zamyka. Dom wariatów?

Wydaje się, że *Papugi* widziane cza-

postać sztuki. Bezakcyjność *Papug* nie byłaby jeszcze powodem do stawiania zarzutów. W końcu sporo utworów scenicznych (nie mówiąc o filmach) z rozmysłem odstępuje od wyraźniejszego toku fabularnego, wypełniając ów „brak” np. analizą stanów psychologicznych osób dramatu, co odkrywa jakby podskórny nurt wydarzeń i określa, nieraz silniej od anegdotycznych wątków, dramatyczność wyrazu tak ukształtowanego dzieła.

Papugi od czasu do czasu zdradzają ów zamiar autorski stwarzania konfliktowej aury w utworze, bez pomocy akcji. W tym kierunku zdąża też inscenizacja *Waldemara Krygiera*, rozbudowująca nastroje i wizje bohaterki sztuki. Inszenizacja ta szuka więc rozwiązań wyrównujących niedostatki tekstu oraz jego skąpych walorów intelektualnej intrygi na drodze obrazowej, eksponując stany emocjonalne i chorą psychikę starzejących się kobiet.