Nr. 6

1946/47

ŁÓDŹ TEATRALNA

ŁÓDŹ TEATRALNA

Nr 6 1946/47

Mieczysław Szleyen

POLSKA — HISZPANIA

Po śmierci króla polskiego, Eustorgiusza III, wstąpił na tron król Bazyli. Astrologowie przepowiedzieli mu, że jego syn, Zygmunt, pozbawi go życia i tronu. Król Bazyli, aby odwrócić nieubłagane przeznaczenie zamknął syna w fortecy. Wobec tego, następczynią tronu została Estrella, córka Clozileny, siostry króla Bazylego. Dla utrzymania dobrych stosunków sąsiedzkich z księstwem Moskiewskim — król Bazyli postanowił wydać ją za księcia moskiewskiego Astolfa.

Na tej „historycznej" kanwie snuje Calderon de la Barca jedną z swych najgłębszych, najdziwniejszych tragedyj, której problem zawarty jest w samym tytule; życie jest snem (La Vida es sueno). Ażeby nie krępować widza realiami, ażeby nie odwracać jego uwagi od zasadniczych zagadnień sztuki, jakim jest zagadnienie realności jawy i snu i zagadnienie walki z przeznaczeniem — Calderon wybrał sobie za scenarium nieznaną egzotyczną, daleką — Polonię. Ignorancja więc zamierzona, z określonym celem artystycznym. Ale równocześnie odbija ona niezbity fakt historyczny: nikłość i luźność stosunków kulturalnych i politycznych między Polską a Hiszpanią w XVII wieku.

A czy później było lepiej? Czy pułki jazdy nadwiślańskiej, czy ułani Kozietulskiego, ci z pod Saragossy i ci z pod Somosierry wiedzieli więcej o Hiszpanii, aniżeli Hiszpanie o Polsce, czy wiedzieli polscy żołnierze z roku 1808, że droga do Polski nie prowadzi przez podbój ludu hiszpańskiego i poddanie go dynastycznym ambicjom Cesarza Francuzów? To nieporozumienie historyczne pozostało epizodem znanym w Hiszpanii tylko erudytom. Wykształcony przeciętny Hiszpan nic nie wie o szarży somosierskiej. A w całej bogatej twórczości pisarskiej hiszpańskiej, opartej na motywach wojny narodowej przeciwko inwazji napoleońskiej niema słówka o Polakach. Nawet znakomity Perez Galdos, hiszpański Kraszewski w swych Episodios Nacionales (pięćdziesiąt kilka tomów!) nie wspomina o nieproszonych gościach z Północy. Prawda, jest jedna nowela, prześliczna perełka prozy hiszpańskiej, Pedro Alarcona: „El estranjero", oparta na polskim motywie. Wiejska rodzina ratuje i przechowuje rannego żołnierza z armii cesarskiej. Pewnego dnia matka odkrywa na jego piersi szkaplerz... swojego syna. Poprzez odpowiednią indagację dowiaduje

się o szczegółach śmierci swego jedynaka. Zabójcą jest pielęgnowany żołnierz, cudzoziemiec — „el estranjero". Los jego jest przypieczętowany!

Przychylnie selektywną jest dla nas pamięć Hiszpanów. Zapomnieli nam szarżę samosierską, ale pamiętają Kościuszkę. W Museo Nacional de Prado przechowuje się zbiór dokumentów z okresu partyzantki (guerilli) przeciwnapoleońskiej, zw. Coleccion del Fraile (Zbiór Zakonnika), zebrany i ofiarowany Muzeum przez bezimiennego mnicha. Znajduje się tam ciekawa ulotka partyzantów, wzywająca Francuzów, by zamiast walczyć przeciwko ludowi, walczyli jak polski generał Kościuszko za lud i o jego prawa. W katalońskich czytankach szkolnych z okresu Republiki, na życiorysie Kościuszki uczyło się młodzież katalońską miłości ojczyzny i ideałów wolności.

W ciągu wieku XIX nieszczęsne losy Polski znalazły swoje echo wśród poetów i działaczy politycznych walczących z absolutyzmem monarchii. Czołowy poeta spóźnionego hiszpańskiego romantyzmu Jose de Espronceda, przebywający około roku 1830 na wygnaniu w Paryżu, przygotował się do wyjazdu do Polski, by wziąć udział w powstaniu listopadowym. Do wyjazdu nie doszło, ale pozostał literacki dokument bojowych zamiarów poety, znany każdemu wykształconemu Hiszpanowi poemat: El canto del Cosaco.

W roku 1846 na wieść i zniesieniu Rzeczypospolitej Krakowskiej, grupa hiszpańskich działaczy liberalnych wystosowała manifest „Demokracja hiszpańska do Demokracji Powszechnej", zaczynający się od następujących słów:

„Dzielić powszechne współczucie dla nieszczęśliwego i walecznego narodu jest świętym i chwalebnym obowiązkiem. Nieszczęśliwa Polska podbitą lub rozproszoną została a mimo to jaśnieje chwałą męczennika".

Dalej o zniesieniu Rzeczypospolitej Krakowskiej:

„Zniesienie Rzeczypospolitej Krakowskiej jest jednym z dawna ułożonych przywłaszczeń i grabieży i jest to żałobny odgłos dzwonów, ostrzegających o szerokim spisku, którego oznaki wszędzie dostrzec się dają".

Manifest kończy się słowami:

„Polsko, ukochana siostro nasza; z jakim uczuciem pozdrawiamy cię dziś nieszczęśliwą i utrapioną, z taką radością witać cię będziem wolną i niepodległą. Twoje dzieci są naszymi braćmi; ich smutek i nieszczęście są naszymi, a ich wolność i chwała będą naszą chwałą i naszą wolnością".

Podpisy: Juan Bantista Alonzo, Manuel Diar Mazazza, Eduardo Chao, Juan Javier Moya, Juan Martinez Villergaz, Abdon Terradaz.

Madryt 20 grudnia 1846

Możliwe, że pracowity szperacz znalazłby sporo ciekawostek z zakresu polsko-hiszpańskich stosunków. Są ciekawe i przychylne wypowiedzi Pi y Margalla o Polsce w jego książce „Las Nacionalidades", są i krytyczne w pamiętniku Valery, znakomitego prozaika i dyplomaty z połowy XIX w., ale są to tylko okruchy myśli i opinii, które nie wpływały ani na życie kulturalne, ani na politykę Hiszpanii wobec Polski.

Myśmy odpłacali Hiszpanom pięknym za nadobne. Patrzyliśmy na kraj ten przez okulary bizetowskiej Carmen. Sevilla, cygarfabryka, piękne

dziewczęta oraz szale i kastaniety; spopularyzował się swoisty szablon „tańców hiszpańskich". Co prawda mieliśmy przekłady Calderona (wspaniale spolszczony przez Słowackiego „Książę Niezłomny"; „Dramaty" w tłumaczeniu Porębowicza i in.), Lope de Vegi (tłum. J. A. Święcicki), dotarli do nas Moreto i José Echegaray; cieszyli się sławą El Greco i Velazquez, który niemały wpływ wywarł na polskie malarstwo historyczne; nie bez echa przechodził u nas szczególny kult, jaki Hiszpanie mają dla swojej pieśni ludowej (przekłady Porębowicza), wreszcie kompozytorzy Albeniz, Granados, de Falla szanowani są w Polsce i często przez naszych wirtuozów wykonywani. Co prawda w pierwszym trzydziestoleciu XX wieku dotarły do nas tłumaczenia powieści nowszej Pio Baroja, Blasco Ibaneza i Unamuny, w teatrach grano sztuki Benavente i Zorilli, doczekaliśmy się nowego po Zakrzewskim tłumaczenia „Don Quijote" Boye'go, ale praktycznie biorąc nieprzebrany skarbiec hiszpańskiej literatury pozostał nam dalej obcy, a sama Hiszpania, jakimś odległym, podobno pięknym krajem położonym na peryferiach Europy.

W lipcu r. 1936 faszyści hiszpańscy z poduszczenia i przy pomocy Hitlera i Mussoliniego rozpętali bunt przeciwko rządowi Republiki. Bunt przemienił się szybko w otwarty najazd państw osi na Hiszpanię. Hiszpanie stanęli w obronie zagrożonej niepodległości. Ogłosili „Segunda guerra de la Independencia", drugą wojnę o niepodległość, nawiązując do pierwszej, którą prowadzili 130 lat przedtem, przeciwko armii Napoleona. Ale wojna hiszpańska 1936 — 1939 r. oprócz tego aspektu narodowego miała niezmiernie ważki aspekt międzynarodowy. Najeźdźcami były państwa faszystowskie, Niemcy i Włochy, które zagrażały niepodległości innych krajów. Wojna hiszpańska była wojną między faszyzmem a demokracją i dlatego wywołała poruszenie wśród ludów świata.

Hiszpania, jej problemy społeczne i polityczne, jej walka przeciwko najeźdźcom znalazły żywy oddźwięk w Polsce. Na wiecach robotniczych, na demonstracjach chłopskich, na manifestacjach podnosił się okrzyk: „Niech żyje Republika Hiszpańska! Niech żyje Czerwona Hiszpania! Na pomoc Hiszpanii!" Poeci: Broniewski, Jastrun, Pollak, Szenwald, Pasternak, Szymański poświęcają Hiszpanii gorące, podchwytywane przez robotników wiersze. Ksawery Pruszyński pisze swe reportaże z Madrytu, wstrzymane później przez sanacyjną cenzurę. Borejsza drukuje swą „Hiszpanię", chyba najlepszą monografię, traktującą o profilu społeczno-politycznym Hiszpanii XIX i XX wieku, jaką można znaleźć w literaturze światowej. Najdobitniejszym wyrazem solidarności ludu polskiego ze sprawą Republiki Hiszpańskiej — były jednak tysiące polskich ochotników w Brygadzie im. Jarosława Dąbrowskiego i innych jednostkach hiszpańskiej Armii Ludowej. Wraz z hiszpańskimi oddziałami rodzącej się w boju z faszyzmem nowej armii Republiki Dąbrowszczacy bronili Madrytu, walczyli na śnieżnych szczytach Sierra Nevada, na pagórkach Guadalajary, na piaskach Aragonii i w dolinie Ebra. Oddziały polskie, dowodzone przez oficerów robotników, którzy rangi swe zdobywali w boju, okryły sławą imię Polski. Byli wśród nich: Józef Strzelczyk, metalowiec z Łodzi — dowódca brygady, Jan Tkaczow, działacz chłopski z Rzeszowskiego — do-

wódca batalionu Palafoxa, Antoni Kochanek — górnik z Zagłębia, dowódca batalionu Dąbrowskiego Justyn Jaszuński, asystent prof. Kazimierza Nitscha, lingwista i krytyk literacki, zastępca komisarza brygady, art. malarz Kazimierz Gaede, lekarz Dubois-Domański z Paryża, żeby tu wymienić tylko kilku, którzy swe życie oddali w walce w Hiszpanii, lub potem w Polsce.

Zajaśniała w Hiszpanii wspaniała, bohaterska postać gen. Waltera-Świerczewskiego, która przeszła do legendy walczącej Hiszpanii. Żyje w pieśniach, w powieściach autorów rozmaitych narodowości, w żywej tradycji żołnierzy Armii Ludowej Republiki Hiszpańskiej.

Krew, przelana na polach walki, wysiłki bojowe Dąbrowszczaków, uwieńczone najwyższymi bojowymi odznaczeniami Republiki dla brygady Dąbrowskiego, dla batalionu Mickiewicza — stworzyły nowe podstawy pod przyjaźń polsko-hiszpańską. Imię Polski i polskich żołnierzy zabrzmiało na polach walki Hiszpanii.

Pasionaria na akademii 1-o Majowej w Warszawie, w sali „Roma", w ten sposób mówiła o Dąbrowszczakach i o przyjaźni polsko-hiszpańskiej:

„Przybyli do nas ludzie z Polski, przybyli bohaterscy Dąbrowszczacy, którzy dobrze wiedzieli, że w Madrycie bronili Warszawy. I wraz z Hiszpanami stawiali czoła międzynarodowym siłom faszyzmu, sprzysiężonym przeciw Republice. Są rozsiane na ziemi hiszpańskiej, jako świadectwo solidarności ludzi z Polski, setki mogił bohaterskich żołnierzy, którzy przybyli do nas, aby dać co posiadali: swe bohaterstwo, swe męczeństwo, swą krew i swe życie. Dla narodu hiszpańskiego Dąbrowszczacy są nie tylko obywatelami honorowymi, są czymś nam bliskim i związanym z nami, ponieważ nic nie może silniej przypieczętować przyjaźni dwu narodów, jak wspólnie przelana krew dla wspólnej sprawy".

Odrodzona Rzeczypospolita Polska, zwycięski obóz polskiej demokracji ludowej, nie zapomniał sprawy Hiszpanii. W roku 1946 przedstawiciel Polski w O.N.Z. Ambasador Lange postawił wniosek o zerwanie stosunków dyplomatycznych i gospodarczych z dyktaturą gen. Franco. Wniosek ten nie był podyktowany tylko jakimś gestem rycerskości. Polska, która poniosła w wojnie przeciwko faszyzmowi najdotkliwsze ofiary w ludziach i najcięższe straty materialne — w swoim najbardziej własnym interesie walczy o zlikwidowanie wszelkich ognisk zarazy faszystowskiej.

Wniosek ambasadora Langego po długich dyskusjach doprowadził do kompromisowej uchwały: zalecenie Organizacji Narodów Zjednoczonych, aby jej członkowie odwołali swych posłów i ambasadorów akredytowanych przy rządzie gen. Franco.

Przyjaźń polsko-hiszpańska zrodzona na polach walki z faszyzmem pogłębia się. Oby stała się oną podstawą dla zbliżenia kulturalnego polsko-hiszpańskiego. Oby otworzyła ona przed nami nieprzebrany skarbiec kultury hiszpańskiej, oby udostępniła nam przebogatą literaturę hiszpańską pisaną w języku, którym mówi blisko osiemdziesiąt milionów ludzi..

Mieczysław Szleyen

FERDYNAND DE ROJAS

«CELESTYNA»

ADAPTACJA P. ACHARDA

PRZEKŁAD J. W. GOMULICKIEGO

Bohdan Baranowski i Józef Piątowski

HISZPANIA FERDYNANDA I IZABELLI.

Na przełomie wieku XV i XVI na Półwyspie Pirenejskim powstaje nowożytne imperium, oparte na absolutnej władzy monarszej i bezwzględnym wyzysku podległych obszarów kolonialnych. Do rozwoju takiego przeznaczało ten południowo-zachodni kraniec naszej części świata jego położenie geograficzne. Umieszczony na skrzyżowaniu szlaków ludów i ras, między Europą i Afryką, między Atlantykiem i Morzem Śródziemnym, od zarania historii był terenem ścierania się kultur. Dwa razy w toku dziejów dwie części świata walczyły o władanie nim. W starożytności Rzymianie wypierają Kartagińczyków i romanizują gruntownie pierwotną ludność, powstałą ze zlania się, jeszcze w okresie przedhistorycznym, afrykańskich Iberów i europejskich Keltów, czego żywym dowodem do dziś jest język hiszpański, powstały z łaciny, podobnie jak francuski czy włoski. We wczesnym średniowieczu Arabowie pobudzeni hasłami religijnymi, rozwijający niezwykłą ekspansję ze swej ojczyzny po przez całą północną Afrykę, przedostają się na Półwysep, pokonują w krwawej, siedmiodniowej bitwie pod Jerez de la Frontera (711 r.) germańskich Wizygotów, którzy w okresie wędrówki ludów przejęli spadek władztwa po Rzymie, i kładą podwaliny pod potęgę muzułmańską. Ośrodkiem jej stał się kalifat w Kordobie pod dynastią Omajadów. Tylko w trudno dostępnych górach Galicji i Asturii utrzymali chrześcijanie swą niezależność.

Dla nas, Polaków, którym tradycja mówi o pustoszących najazdach Tatarów, Wschód muzułmański jest synonimem barbarzyństwa i dzikości. Przeciwnie w Hiszpanii. Arabscy najeźdźcy stali kulturalnie o wiele wyżej od podbitych chrześcijan, do których odnosili się z pewną, jak na owe czasy tolerancją. Jednocześnie pod ich rządami rozkwita rolnictwo, rzemiosło i handel, rozwija się nawskroś oryginalna sztuka arabska, której pomniki teraz jeszcze są chlubą Hiszpanii, zaś w dziedzinie nauki Arabowie stają się w pewnym zakresie kontynuatorami myśli greckiej. Podczas gdy Europa tonie w ciemnocie i zacofaniu, w muzułmańskiej Hiszpanii nawadnia się obszary pustynne, tłumaczy i komentuje nieznane na Zachodzie pisma Arystotelesa, rozwiązuje równania kwadratowe, stwarzając podstawy algebry (nazwa arabska), i wylicza się drogi planet. Jednocześnie Arabowie hiszpańscy wykazują wielkie zdolności rozwijania obcych wynalazków

i przekazywania ich dalej. Od nich nauczyliśmy się zarówno posługiwania się powstałym w Indiach systemem cyfr (niesłusznie zwanych arabskimi), jak i wyrobu wynalezionego przez Chińczyków papieru.

Mimo to ukazują się rysy na potędze politycznej Maurów, bo tak zwano hiszpańskich Arabów. Rewolucje i przewroty pałacowe podkopują ich siły. Stojący niżej kulturalnie, ale mężni i bitni, a ponad to wspierani przez rycerstwo francuskie, mieszkańcy chrześcijańscy górskich okolic zaczynają mieć przewagę nad niewieściejącymi wśród zbytku Arabami. Padają kolejno Coimbra, Salamanca, Madryt, Toledo, Saragossa. Na wieżach coraz większej ilości miast i miasteczek krzyż zajmuje miejsce półksiężyca.

Bitwa pod Las Navas de Tolosa w 1212 r. ostatecznie przesądziła przewagę chrześcijan. W ciągu XIII wieku opanowują oni prawie cały Półwysep Pirenejski i tylko niezgoda między władcami poszczególnych państewek, które powstają na gruzach potęgi muzułmanów, spowodowała, że Maurom udało się utrzymać część południową z ośrodkiem w Granadzie. Z pośród krajów zaś chrześcijańskich Półwyspu na plan pierwszy wysuwają się Portugalia, która do chwili obecnej pozostała odrębnym organizmem, oraz Kastylia i Aragonia.

O połączeniu się tych dwóch państw, a tym samym o stworzeniu podstaw mocarstwowej Hiszpanii zadecydowało małżeństwo tej królewskiej pary, która panuje w okresie, gdy rozgrywa się akcja „Celestyny". W roku 1469 następca tronu aragońskiego Ferdynand poślubił siostrę króla Kastylii Izabellę. „Związek małżeński" ich krajów napotkał jednak na znacznie większe trudności, ponieważ władca Kastylii, nieudolny Henryk IV wcale nie myślał przekazywać rządów siostrze. Fama głosiła, że król ten nie tylko w sprawach państwowych jest bardzo niezaradny i w związku z tym nie jest w stanie mieć dzieci. Jego wrogowie a stronnicy Izabelli skwapliwie podchwycili plotkę o impotencji monarchy, odmówili uznania jego córki za legalną następczynię, a po jego śmierci wprowadzili na tron w r. 1474 Izabellę, która przez pewien czas musiała jeszcze toczyć walki ze swymi przeciwnikami. Gdy w pięć lat później Ferdynand objął rządy w Aragonii, dzieło zjednoczenia zostało dokonane, a początkowo dość luźne więzy między dwoma krajami zacieśniały się stopniowo.

Od tej chwili los muzułmańskiej Granady był nieunikniony. W kilkanaście lat później dnia 8 stycznia 1492 roku, po długim oblężeniu, zatknięto wreszcie krzyż na sławnej Alhambrze i „Maurów posady" legły w gruzach, grzebiąc bezpowrotnie arabskie panowanie w Hiszpanii.

W czasach trwającego jeszcze oblężenia zaszedł fakt, który miał znacznie donioślejsze, światowe skutki wywołać. W obozie pod Granadą królowa Izabella przyjęła na audiencji, ku oburzeniu niektórych dworaków, pewnego Genueńczyka, cieszącego się bardzo marną opinią i powszechnie uważanego za blagiera i oszusta. Nazywał on się Krzysztof Kolumb. Już parę lat wcześniej udało mu się dzięki protekcji dostać przed oblicze królewskie i rozwinąć fantastyczny plan dotarcia drogą zachodnią, przez Atlantyk, do Indii, co absolutnie nie znalazło uznania w oczach fachowych żeglarzy. Tym razem umiał przemówić do pobożności królowej, roztaczając przed nią mile

pobudzający jej ambicję obraz nawrócenia za jej sprawą Indii na chrześcijaństwo. „Dla rozszerzenia św. wiary Chrystusowej", jak opiewał odnośny dokument, otrzymał monarsze zezwolenie, trzy kiepskie okręty i list polecający do... chana mongolskiego. Po zwerbowaniu załogi z pośród awanturników o mętnej przeszłości, którzy chcieli ważyć się na tak ryzykanckie przedsięwzięcie, wyruszyła ta bardzo osobliwa „wyprawa misyjna". Przy doprowadzeniu jej do skutku działały u różnych osób najrozmaitsze pobudki, do nadziei zysku z bogatych łupów włącznie. Nikt jednak, nawet sam dowódca, nie przewidywał rezultatu podróży, którym miało być — odkrycie Ameryki!

Może za to spodziewano się, że przy planowanym masowym chrzcie mieszkańców Indii niejaką rolę odegra instytucja zreorganizowana świeżo i bardzo energicznymi środkami pracująca nad podtrzymywaniem w wierze wątpiących i nawracaniem na właściwą drogę zbłąkanych, — Inkwizycja. Inkwizycja hiszpańska ma szczególnie smutną sławę i słusznie, bo zapisała jedną z najhaniebniejszych kart w dziejach ludzkości. W Hiszpanii działała szczególnie długo i krwawo, ale nie była miejscowym wynalazkiem. Nazwa jej pochodzi od słowa łacińskiego, oznaczającego dochodzenie, śledzenie „heretyckiej nieprawości", jak się to nazywało urzędowo. Zapoczątkowano ją w głębokim średniowieczu, w południowej Francji, dając biskupom prawo inkwizycji, to jest właśnie śledzenia i skazywania osób podejrzanych o udział w szerzącej się tam wówczas herezji Albigensów. Zadanie to poruczono później zakonowi Dominikanów. Na kilka lat przed zdobyciem Granady Ferdynand w porozumieniu z czynnikami kościelnymi spowodował reformę Inkwizycji, którą związano ściśle z interesem państwa, a raczej monarchy. Na jej czele jako Wielki Inkwizytor, stanął osławiony Torquemada.

Instytucja nazywała się napozór niewinnie „Sanctum Officium" (święty urząd), więzienia jej nosiły niegroźne miano „Świętych domów" (Casas Sanctas), donosicieli-konfidentów, których było kilkadziesiąt tysięcy, zwano „familiares". Władza tego aparatu była straszliwa. Oskarżonego o nieprzestrzeganie jakichś nakazów Kościoła czy nieposzanowanie dogmatów, więziono, zatajając przed nim nazwiska oskarżyciela i świadków, co niesłychanie utrudniało obronę nawet przed najfantastyczniejszymi zarzutami. Jeśli obwiniony przyznał się, uderzył w pokorę i potępił swe błędne przekoniania, a czyn zarzucony nie był uważany za ciężki, mógł wyjść z życiem, ponosząc tylko karę kościelną. Jeśli jednak trwał przy swoim, lub co gorsze dla niego, nie przyznawał się do stawianych mu zarzutów, czekały go najokropniejsze tortury, których końcem była śmierć na stosie. W ciągu paru pierwszych lat działalności spalono żywcem 9.000 ludzi, a około 300.000 ukarano w inny sposób. Nawet zwłoki osób obwinionych po śmierci o popełnione za życia przestępstwa religijne wydobywano z grobów i palono na stosie.

Ta masowość dokonywanych okrucieństw wiąże się ze specyficznymi warunkami kraju. Zwycięzcy chrześcijanie okazali się znacznie mniej tolerancyjni od Maurów i podbitych muzułmanów oraz przenikniętych kulturą arabską Żydów, których wielu było w Hiszpanii. Przemocą zmuszali do

przyjmowania chrystianizmu, lub też wypędzali poza granice państwa, nie bacząc, że takie postępowanie powoduje upadek będącego w rękach pokonanych rzemiosła i handlu. Znaczna część zagrożonych wygnaniem przyjmowała pozornie chrzest, pocichu pielęgnując swoje praktyki religijne, mahometańskie czy żydowskie. Nad nimi właśnie znęcała się Inkwizycja. Płonące stosy rzucają ponury odblask na czasy Ferdynanda i Izabelli.

A był to jednocześnie okres wielkiego wzmożenia potęgi państwa hiszpańskiego, i to nie tylko na skutek opanowania obszarów Nowego Świata, skąd strumieniem płynęło złoto, ale także dzięki roztropnej polityce wewnętrznej panujących. Umiejętnie podporządkowano koronie skore do buntów i pamiętne swych feodalnych tradycji możnowładztwo, co spowodowało trwałą stabilizację rządów i wzrost powagi państwa na zewnątrz i wewnątrz. Przeprowadzone reformy skarbu, wojskowości i administracji wiodą Hiszpanię na drogę tego mocarstwowego rozkwitu, który w XVI wieku wysuwa ją na czoło państw europejskich.

Lecz w tej wielkości tkwią zarodki upadku. Niebawem, już w pierwszej połowie XVI wieku, Inkwizycja zwróci swoje ostrze także i przeciw rdzennie hiszpańskiej ludności. Jej wzmożona czujność z powodu szerzącej się w Europie Reformacji będzie starała się nie dopuścić do Hiszpanii nowych prądów w nauce i sztuce, a humaniści, studiujący pilnie kulturę starożytnej Grecji i Rzymu będą narażeni na prześladowania. Wzrastające zacofanie, bezduszny biurokratyzm i bezwzględny ucisk poddanych otworzą przed hiszpańską monarchią przepaść, w którą runie jej wielkość.

Bohdan Baranowski i Józef Piątowski

Pedro Henriquez Urenia*)

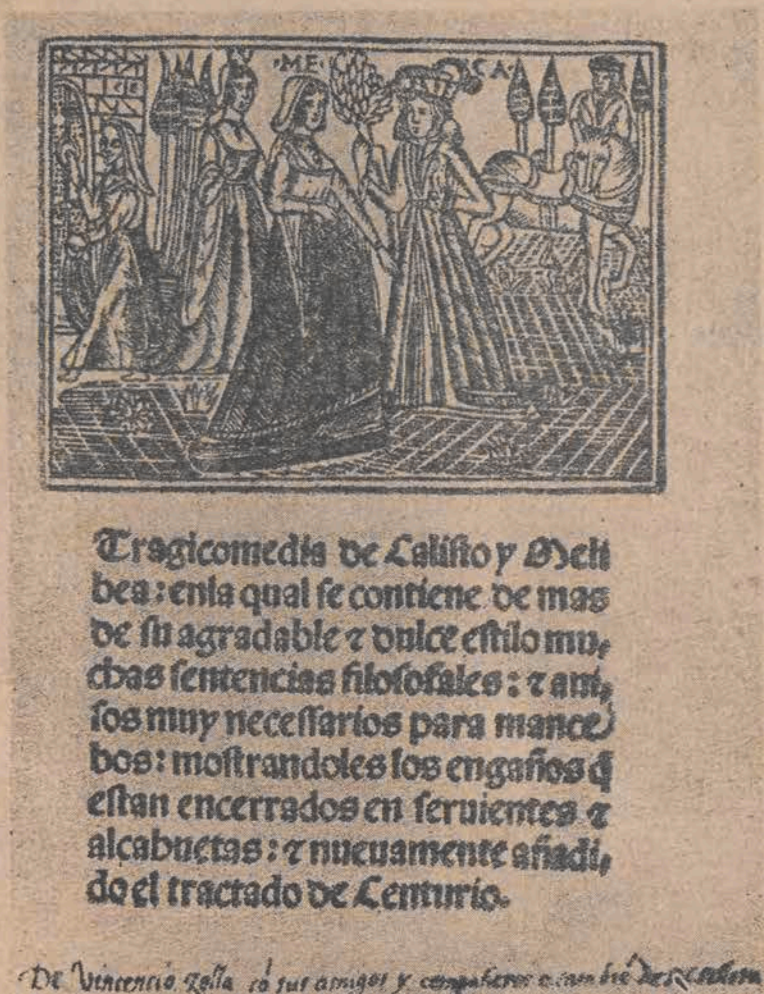
O „CELESTYNIE"

Wyjątek z książki „Plenitud de Espania" (Rozkwit Hiszpanii), studium z historii kultury, Buenos Aires, 1940.

„Uważam, że to jest boska książka" — powiedział o „Celestynie" Cervantes, chociaż dodał: „wolałbym jednak, aby bardziej ukrywała to, co ludzkie".

Jest to dzieło wyjątkowe pod każdym względem. Jego siła namiętności, przebiega całą (platońską) skalę od rozkoszy zmysłowej do idealnej egzaltacji — panuje w niej fatalistyczna motywacja i nieuchronny bieg zdarzeń.

*) Pedro Henriquez Urenia urodzony w San Domingo, jest docentem Uniwersytetu w Argentynie od 1924 roku. Jest autorem wybitnych dzieł naukowych z zakresu historii literatury hiszpańskiej i literatur Ameryki Łacińskiej.



Tragicomedia de Calisto y Meli
bea: enla qual se contiene de mas
de su agradable ⁊ dulce estilo mu-
chas sentencias filosofales: ⁊ avi-
sos muy necessarios para mance-
bos: mostrandoles los engaños q̃
estan encerrados en servientes ⁊
alcahuetas: ⁊ nuevamente añadi-
do el tractado de Centurio.

Strona tytułowa wydania „Celestyny" z r. 1502 (Sewilla).
W/g S. Ignatowa, „Teatr w Hiszpaii w XVI-XVII w.", Moskwa 1939.

Są tam odważne i szczęśliwe pomysły, jak ten, że śmierć Celestyny poprzedza śmierć obojga kochanków — gdyby nastąpiła później, robiłaby wrażenie naiwnej poetyckiej sprawiedliwości. Każda z postaci żyje własnym życiem i autor każe im myśleć i czuć tak, jak mogliby oni czuć i myśleć. Pomiędzy dwoma nurtami akcji i dwiema płaszczyznami życia zachodzi harmonijne współdziałanie. Język przebogaty.

Musimy to dzieło umieścić bliżej dramatów Szekspira, niż Lope de Vegi i Calderona; częściowo wskutek podobieństwa umysłów, częściowo wskutek podobieństwa epok. „Celestyna" została napisana w czasach rozkwitu, młodzieńczego rozkwitu hiszpańskiego życia pod panowaniem Królów Katolickich; jest współczesna zdobyciu Granady i odkryciu Ameryki. Ten rozkwit, na który złożyła się wolność narodowa i obfitość, graniczącą z przesytem, trwa aż do Karola V-go, później następuje upadek. Okresowi Izabelli Katolickiej w Hiszpanii odpowiada pod względem żywotności okres Izabelli protestanckiej w Anglii.

Gdyby z „Celestyny" mógł się bezpośrednio narodzić wielki teatr hiszpański, byłby się ukształtował w sposób odmienny, niż to się stało. Ale „Celestyna" wyprzedziła nowy teatr prawie o sto lat — teatr, który powstaje wtedy, gdy zaczyna liczyć na wielką publiczność i może zajmować własne budynki w stolicach trzech królestw, rządzących Europą: w Madrycie, Londynie i Paryżu. Embrionalny teatr hiszpański jest pod wpływem „Celestyny" przez pięćdziesiąt lat — temu wpływowi podlega Juan de Encina, Gil Vincente, Torres Naharro, Jaime de Huete, Lope de Rueda. Gdy w wieku XVII-tym utrwala się typ dramatu trzyaktowego pisanego wierszem — wpływ ten znacznie maleje. Najpóźniejsze dziedzictwo „Celestyny" odnajdujemy w powieściach zwanych wtedy „acciones en prosa", jak „Tragicomedia de Lisander y Roselia" — Sancho de Munion, „Tragedia Policiana" — Sebastiana Fernandeza, wreszcie w sztuce „La Dorotea "Lope de Vegi (1632).

„Celestyna" jest skomponowana, jako utwór sceniczny, w ramach starożytnej inscenizacji z „równoczesnymi (symultanicznymi) dekoracjami"; ukazuje trzy wnętrza za przenośnymi kurtynami, przednią wolną część sceny przeznaczono dla osób przechodzących ulicą lub drogą. Pod koniec XV-go wieku nowy teatr był w stanie embrionalnym. W pałacach włoskiego Odrodzenia zaledwie rozpoczynał się proces przetwarzania rodzaju scenicznego, który ilustrował obrzędy kościelne i dawał średniowieczną farsę. Gdzie napotkał autor na widowisko typu Odrodzenia — trudno powiedzieć. Może nie widział ich wcale, ale jako znawca współczesnej kultury włoskiej, musiał o nich wiedzieć. „Celestyna" jest sztuką (humanistyczną), tego typu, jakie się pisywało i wystawiało we Włoszech w wieku XV-tym, najczęściej po łacinie — poprzedza ona włoskie sztuki Machiavelle'go, Ariosta, Bibbiena i Aretina. Tak samo, jak i tamte, łączy się ona z tradycją komedii łacińskiej Terencjusza i Plauta, ale pozostawia i łacińskie i włoskie daleko za sobą, jeśli chodzi o wartość artystyczną.

Prócz ogólnych podobieństw pomiędzy dramatami Szekspira a „Celestyną" istnieje specjalne podobieństwo z „Romeo i Julią". Próbowano wytłumaczyć to zjawisko wygodnym sposobem zestawień chronologicznych —

dzieło hiszpańskie znane było w Anglii, i w roku 1530 John Rastell opracował adaptację sceniczną pierwszych czterech aktów „Celestyny"; w epoce Szekspira wydano całkowity jej przekład i miał on możność poznać go w rękopisie, zanim stworzył swoją tragedię (1593—1594). Można było postawić przypuszczenie odwrotne — że autor „Celestyny" znał podanie o Romeo i Julii w wersji włoskiej. Ale podanie o kochankach z Werony pojawia się w druku dopiero w wieku XVI-ym. W rzeczywistości obydwa dzieła Rojasa i Szekspira oparte są na starej historii dwojga kochanków, którzy umierają razem — i różne warianty tego tematu wymagałyby specjalnych studiów. W Hiszpanii istnieje podanie o „Kochankach z Teruelu", których „liebestod" zabiera nie jedno (jak śmierć Izoldy) ale oboje.

* * *

Kto jest autorem Celestyny? Najprawdopodobniej Fernando de Rojas, według akrostychu w wydaniu z 1501 i późniejszych dokumentów. Umarł w Talavera de la w Reina w 1541 roku — więcej, niż czterdzieści lat po napisaniu „Celestyny", która, jak widać była jego młodzieńczym utworem. Nic innego nie publikował. Jak niektórzy inni genialni twórcy (naprzykład Szekspir) porzuca pracę literacką. Jest to dla nas dziś trudne do pojęcia; jesteśmy jeszcze przesiąknięci romantycznymi wyobrażeniami o „artystycznym powołaniu". Możliwe, że zawód radcy prawnego zmusił Rojasa do porzucenia twórczości literackiej — takie przypuszczenie pozwala żywić wstęp do wydania z 1501 roku.

Przełożyła Zofia Szleyen

Zofia Szleyen

„CELESTYNA" NA TLE DZIEJÓW DRAMATU HISZPAŃSKIEGO

ŹRÓDŁA HISZPAŃSKIEJ SZTUKI DRAMATYCZNEJ:

Romanca

Twórczość dramatyczna Hiszpanii w czasach średniowiecza i w okresie Odrodzenia czerpała z dwuch źródeł.

Pierwsze z nich — to bogata poezja ludowa, którą wędrowni śpiewacy, zwani w Hiszpanii „juglares", a w sąsiedniej Prowancji — „trovadores" roznosili po wioskach i miastach, zbierając równocześnie w tych samych wioskach i miastach nowe motywy do swego skarbca. Utwory te, zwykle śpiewane przy dźwiękach gitary i zwane romancami, pojawiły się we wczesnym średniowieczu: ich pierwsze utrwalone ślady — to zbiór romanc „O siedmiu Infantach z Lary" a przede wszystkim zbiór romanc o Cydzie z XII wieku, o charakterze eposu narodowego.

Romance powstawały wtedy i we Francji, i w innych krajach Europy, ale tylko w Hiszpanii rozwinęły się tak, że stały się śpiewanym źródłem historycznym dla badaczy i najważniejszą formą wypowiedzi hiszpańskiej poezji. Treścią romanc średniowiecza były czyny bohaterskie dawnych rycerzy; wiązały się z nimi namiętności religijne ludu, który w ciągu siedmiu wieków prowadził na własnej ziemi wojnę krzyżową z Maurami.

Żywość hiszpańskiej wyobraźni i pęd do dramatyczności tworzą z tych romanc maleńkie dramaty, w których każda strofka odpowiada w miniaturze jednemu aktowi. Wiek XV-ty był okresem wspaniałego rozkwitu romancy, dźwięczącej dumą bohaterstwa hiszpańskich rycerzy, liryzmem tęskniących kochanków, napięciem dramatycznej akcji opisywanych zdarzeń historycznych; hiszpańska romanca daleka jest od spokoju epickiego opowiadania. A tak bardzo utrwaliła się w całym narodzie, że wędrujący po wsiach i miasteczkach „poetas del pueblo" w latach 1936 — 39 wierszami romanc opiewali bohaterskie zmagania ludu hiszpańskiego z faszyzmem, a najwięksi poeci XX-go wieku — Federico Garcia Lorca i Antonio Machado — używali tej samej formy w swoich poematach i sztukach dramatycznych.

Ku końcowi XVI-go wieku luźna romanca zaczyna znikać — staje się natomiast elementem kwitnącej wówczas świeckiej sztuki dramatycznej. Służy teatrowi już to jako źródło tematyczne, już to użycza mu swojej formy (wiersz ośmiozgłoskowy — asonanse w wierszach parzystych), już to zostaje w całości wessana przez sztukę teatralną. A więc Juan de la Cueva pisze tragedię „O siedmiu Infantach z Lary", Lope de Vega pisze sztukę „El casamiento en la muerte", opartą na motywach romanc o Karolu Wielkim i o Rolandzie. Powstają nawet utwory, które wyłącznie są zręcznym zestawieniem romanc, jak „Las Mocedades del Cid" Guillena de Castro.

Misteria —

to drugie źródło, z którego czerpie sztuka teatralna Hiszpanii.

Podczas procesyj kościelnych w średniowieczu noszono figury świętych. Ale dla wyobraźni ludu, głodnego wrażeń bezpośrednich — było to zbyt mało; wierni chcieli widzieć żywych ludzi — i oto w początkach XIII-go stulecia, w procesjach żywi artyści odgrywają mimicznie sceny biblijne.

Wielkim bodźcem dla tego rodzaju widowisk stała się wprowadzona przez papieża Urbana IV-go uroczysta procesja Bożego Ciała (1264), która wciągnęła we współdziałanie wszystkie gałęzie sztuki hiszpańskiej. Uroczystość przekracza bramy kościoła, przelewa się do miasta, i procesja z Przenajświętszym Sakramentem przeciąga przez wspaniale kwiatami ozdobione ulice. Za monstrancją postępuje teatr. Najstarsze procesje tego typu odbywały się w Geronie, gdzie pochód poprzedzały postacie olbrzymów i śmiesznych potworów, wiodących procesję na miejsce przedstawienia. Humor i taniec nie były tutaj źle widziane.

Treścią tych sztuk były motywy biblijne i z Nowego Testamentu — wystawiano je z najdalej posuniętym realizmem. Przedstawienia te, których autorami i reżyserami byli mnisi, nazywano „autos sacramentales".

Z biegiem czasu widowiska takie zyskiwały na przepychu i świetności. Według materiałów, przechowywanych w katedrze sewilskiej, w procesji z 1454 roku brał udział sławny „jugiar" (trubadur) Juan Canario; był tam też i tancerz w roli diabła i tańczył aż do samego ołtarza. Na podium „roca", niesionym przez dwanaście osób odbywały się owe autos. Troska o realizm wystawienia była wielka; wśród wydatków na to widowisko figurują takie pozycje, jak rękawiczki Najświętszej Panienki, rana świętego Franciszka, klucz świętego Piotra... Całe zaś widowisko miało za tło wymalowany na desce obraz zamku, niesiony również na „roca" a będący już zaczątkiem dekoracji.

Zamiłowanie ludu hiszpańskiego do teatru sprawiło, że dwór i zbliżone do dworu osobistości kościelne musiały się z tym faktem liczyć. Austriacki historyk kultury Józef Gregor w książce „Das spanische Welttheater" podaje wstrząsający opis, mogący służyć jako przykład teatralności Hiszpanów:

Gdy starzejący się wielki cesarz Karol V-ty wiele lat po abdykacji kończył swoje dni w klasztorze Hieronimitów w San Yuste, w roku 1558, z inicjatywy pewnego mnicha odbyła się niesamowita uroczystość pogrzebu władcy — w jego obecności. Karol sam brał udział we własnym pogrzebie, aby u schyłku swoich dni zmierzyć wspaniałość swego życia wspaniałością pogrzebowego obrządku. Pokazano tam alegorię, w której nawpół zgniłe trupy nosiły kapelusze grandów — było to stare, realistyczne ujęcie, znane z obrazów Valdés Leala, przedstawiających cztery stadia rozkładu. Przy oglądaniu tych obrazów syn bardziej wydelikaconego wieku, Murillo, miał sobie podobno zatykać nos... Szedł tam trup rycerza zakonnego w pierwszym stadium rozkładu, sczerniały i opuchnięty, za nim nawpół zgniły z wyżartym obliczem biskup, — a szkielet i proch zamykały pochód...

POCZĄTKI ŚWIECKIEJ SZTUKI TEATRALNEJ

Równolegle z rozwojem sztuki, związanej z obrządkami religijnymi, odbywa się rozwój teatru świeckiego. Ścisły podział jednak jest niemożliwy. Życie Hiszpanii tych czasów jest przesiąknięte religią i walkami religijnymi i sztuka świecka nie jest wolna od jej wpływów — z drugiej zaś strony fantazja ludowa powoduje zeświecczenie utworów kościelnych. Cały XV-ty wiek to epoka rozkwitu „autos" różnej treści: motywami są historyczne zdarzenia przeszłe i aktualne, wojny z Maurami, koronacje, pogrzeby. Pod koniec XV-go wieku działa jeden z najdawniejszych dramaturgów hiszpańskich — Juan de Encina — erudyta, miłośnik odrodzenia włoskiego. Jego sztuki — to przede wszystkim pastorałki, mające swe źródło w jasełkach Bożego Narodzenia , a także krótkie sielanki i farsy całkowicie świeckiej treści — o luźnej strukturze i niejasno zarysowanych konturach dramatyczności.

Na tle pierwocin sztuki dramatycznej XV-go wieku jaskrawo wybija się dzieło, które do dziś dnia obok Don Quijote'a należy do arcydzieł literatury światowej: „Celestyna, tragikomedia o Kalikście i Melibei". Wydana po raz pierwszy w Salamance w 1499-tym roku, była następnie drukowana na nowo olbrzymią ilość razy, tłumaczona, objaśniana, podziwiana i naśladowana. Chociaż pisana w formie udramatyzowanej, nie jest sztuką nadającą się do teatru: składa się aż z 21 aktów, pełnych długich, kilkustronicowych nieraz monologów — a więc ze względów technicznych w formie niezmienionej na scenę wejść nie może. Zawiera ona jednak tyle elementów teatralności, że uczą się na niej dramatopisarze w ciągu całych stuleci.

Główny wątek utworu nie jest oryginalny: mężczyzna zdobywa swoją wybraną za pośrednictwem stręczycielki. Temat ten, dość pospolity w średniowieczu, występuje często w literaturach północnych.

A jednak dookoła tego starego tematu Rojas potrafił owinąć żywy, barwny fragment życia Hiszpanii tych czasów. Celestyna „perfumiarka, mistrzyni od balsamów, kremów piękności, lekarka dzieci, cerowaczka cnót dziewiczych, intrygantka i troszeczkę czarownica" zbiera zioła, którymi leczy ciała, i zioła, którymi truje młode serca jadem zakazanej miłości. Celestyna-mistrzyni wybiera z pośród swoich pupilek najbardziej godne kontynuowania jej sztuki i uczy je życia: w długich wykładach praktycznej filozofii powołuje się na starożytnych mędrców, na chrześcijańskich mistrzów — a przede wszystkim na własne przebogate doświadczenie życiowe i swoją miłość do życia.

Imię: Celestyna związane jest z łacińskim słowem „scellus" — zbrodnia, tak, jak imię Kaliksta pochodzi od Kalos — piękny, a imię Melibei wywodzi się ze źródłosłowu „miód".

Mimo olbrzymiego powodzenia i popularności, „Celestyna" do dzisiejszego dnia przedstawia szereg problemów, trudnych do rozwiązania. Przede wszystkim niejasna jest sprawa autorstwa. Ojcostwo tej, początkowo szesnastoaktowej sztuki, przypisywane jest nawróconemu Żydowi, nazwiskiem Fernando de Rojas, studentowi z Puebla de Montalban, chociaż jest ono dyskutowane do dziś dnia. Rojas-autor musiałby w chwili pisania książki nie mieć o wiele więcej, niż dwadzieścia lat, a jak powiada w niepodpisanym wstępie do książki, pracował nad nią zaledwie piętnaście dni podczas wakacji. W wydaniu najstarszym z 1499-go roku autor ukrywa starannie swoje nazwisko. Na ojcostwo Rojasa wskazuje tam konkretnie tylko akrostych we wstępie, którego pierwsze litery tworzą zdanie: „Bakałarz Fernando de Rojas napisał tragikomedię o Kalikście i Melibei, urodził się w Puebla de Montalban". Ale słuszność tego dowodu również znajduje swoich przeciwników.

Największy hispanista na przełomie XIX-go i XX-go wieku. Menendez Pelayo, jest zdania, że rozważywszy wszystko, trzeba jednak dojść do wniosku, że autorem sztuki jest Fernando de Rojas, jedynie pierwszy akt, do którego zresztą autor się nie przyznaje — należy przypisać pisarzowi Rodri-

go Cota. Pelayo uważa „Celestynę" za powieść „z kluczem", której bohaterowie żyli i działali za czasów Rojasa i tym tłumaczy jego dziwną dyskrecję zarówno co do osoby autora, jak miejsca, w którym akcja się toczyła. Według zebranych przez niego danych, istnieli za czasów Rojasa ludzie, którzy znali w Salamance „brodatą starą rajfurkę Celestynę", a nawet odnaleźli ruiny „wieży Melibei".

Niezależnie jednak od tego, czy akcja Celestyny była prawdziwa, czy zmyślona, czy rozgrywała się w Salamance, czy Sewilli, w Toledo, czy Tormes — czy rzecz się działa w 1492, czy w 95-tym — faktem jest, że książka ta była książką najbardziej czytaną w Hiszpanii. W XVI i XVII wieku ilość wydań Celestyny przekroczyła ilość wydań Don Quijote'a — doszła do liczby 60-ciu! Do dziś dnia było ich w Hiszpanii ponad 80.

Istnieje jeszcze jeden powód, dla którego „Celestyna" zajmuje specjalne miejsce w literaturze hiszpańskiej tego okresu.

W Hiszpanii XIV-go wieku następuje rozszczepienie pomiędzy twórczością dworską, którą uprawiają „uczeni poeci" najczęściej w języku łacińskim, a twórczością ludową, rozwijającą się w językach miejscowych *). Podział ten ciągnie się przez cały wiek XV-ty, mimo to jednak obydwa te prądy nie są od siebie izolowane. I chociaż markiz de Santillana (1398 — 1458), dworski poeta liryczny, z pogardą mówi o tych plebejskich twórcach, którzy „nie kierując się żadnymi przepisami ani regułami, robią romance i śpiewki gwoli rozweselenia ludzi niskiego i służalczego stanu" — to cóż się okazało? Te z jego własnych utworów jedynie nie zaginęły, które naśladowały naiwną ludowość — pełne wdzięku „seranillas" (sielanki), uczone zaś jego strofy poszły w zapomnienie podobnie zresztą jak większość utworów tzw. „poetas doctos".

Powstaje jednak szereg dzieł, które stają na linii granicznej; przemawiają one zarówno do erudytów, jak i do „niskiego" tłumu. Do tej kategorii utworów oprócz powieści rycerskiej „Amadis", sztuk teatralnych Juana de Encina, pism Świętej Teresy, „Lazarillo de Tormes" (w polsk. przekł. „Łazik z Tormes") Hurtado de Mendoza — dołącza się na przełomie dwóch wieków „Celestyna".

WPŁYW „CELESTYNY" NA LITERATURĘ HISZPAŃSKĄ

Głęboka znajomość charakteru Hiszpanów, sensacyjna fabuła, barwność i bogactwo stylu — wszystko to czyni z „Celestyny" książkę, czytaną w Hiszpanii na równi z Don Quijote'm i czytaną w przekładach poza Hiszpanią.

Promieniowanie „Celestyny" na literaturę hiszpańską i literatury obce w wieku XVI-tym i XVII-tym jest szczególnie silne. U wszystkich pisarzy hiszpańskich XVI-go wieku znajdujemy aluzje do jej bohaterów, do jej filozoficznych sentencyj, do elementów jej humoru.

---

*) A więc w języku kastylijskim (hiszpańskim), katalońskim, galicyjskim, baskijskim.

Wśród naśladowców tragikomedii Rojasa — znajduje się sam wielki „Feniks twórców" — Lope de Vega, który aż cztery razy z niej korzysta („Anzuelo de Fenisa", „Rufian Castrucho", „Caballero de Olmedo" i sławna „Dorotea"), Vera Tassis w swojej „Segunda Celestina", wreszcie znacznie później Zorilla w „Don Juanie Tenorio".

Istnieje zresztą wiele naśladownictw i „dalszych ciągów" „Celestyny", jak na przykład Feliciano de Silva — „Segunda comedia de Celestina", Sancho Munion — „Tragicomedią de Lisandro i Roselia", Joaquin Romero de Cepeda „Comedia Salvaje" — i wiele innych mniej lub więcej wiernie dążących po śladach „Celestyny". Cervantes w Don Quijote nie był wolny od jej wpływu, a „Romeo i Julia" Szekspira wyraźnie z niej czerpie.

Wraz z „Celestyną" narodziła się nowa odmiana utworu scenicznego, tragikomedia, której sens w teatrze hiszpańskim mieści się w ogólnym określeniu „Comedia", jako jego pochodna. Nazwa ta bywa zresztą odtąd stosowana raczej dowolnie. Posłuchajmy, co mówi o genezie tego słowa Rojas w przedmowie do „Celestyny":

„Byli tacy, co zarzucali mi, że tytuł nie odpowiada treści, twierdząc, że sztuka nie powinna się nazywać komedią, gdy kończy się źle, więc że raczej powinienem był ją nazwać tragedią. Pierwszy autor *) nazwał ją komedią, gdyż pierwszy akt jest wesoły. Nie chcąc stale wysłuchiwać sprzeczek, wybrałem drogę złotego środka pomiędzy przeciwieństwami i nazwałem utwór tragikomedią".

„CELESTYNA" ROJASA A PRZERÓBKA ACHARDA

Teatralność utworu kusiła licznych autorów; stąd mamy kilka jego adaptacyj scenicznych. Już Lope de Vega próbował jej dokonać ale mu się to nie udało. Adaptacja Acharda ma ogromne walory teatralne i naogół może się poszczycić wiernym zachowaniem tekstów pomimo zmiany układu sztuki. Ta francuska przeróbka, „zgęszczająca" 21 aktów do czterech — podkreśla element erotyczny, a także element demoniczny silniej, niż oryginał Rojasa. Wprowadza także na scenę Świętą Inkwizycję, zmorę owych czasów, w oryginale Rojasa nie występującą. U Acharda bieg akcji drugiej części utworu jest odwrócony. Jest to z punktu widzenia teatralności posunięcie raczej szczęśliwe.

EPILOG TRAGIKOMEDII O KALIKŚCIE I MELIBEI.

Nauki, jakich udziela Rojas w epilogu do „Celestyny" starają się nadać utworowi sens moralny. Powiada on:

„... a że widzieliśmy smutny koniec owych kochanków, unikajmy podobnego losu. Kochajmy tego, który krwawił wśród cierni i kłujące-

*) Czyli Rodrigo Cota.

go żelaza, którego napojem był ocet, a losem — pokora. I z pomiędzy dwuch opryszków wybierzmy dobrego i z nim idźmy. Słuchając mych opowieści lubieżnych i często plugawych — nie wstydź się i nie wzdragaj. Bo — jeśliś jest roztropny, nauczysz się poznawać sposoby, jakimi można kupować ludzką uczciwość...

A więc nie uważaj mnie za lekkoducha, ale za człowieka, chcącego żyć w bojaźni bożej i w czystości, chcącego kochać bliźnich i dobrze służyć Wszechmocnemu.

...Jeśli zauważysz, że ręka moja miesza sprawy dobre ze złymi — nie drwij, mówiąc, że mieszam słomę z ziarnem, ale staraj się sam czyste ziarno oddzielić od plew".

Zofia Szleyen

Stefania Ciesielska Borkowska

„LA CELESTINA"

Między nikłymi przejawami teatru w Hiszpanii do roku 1499, a jego przebogatym i wszechstronnym rozkwitem w wieku XVII, zajmuje „La Celestina o Tragicomedia de Calixto y Melibea" miejsce pośrednie. Miejsce pośrednie w przestrzeni, bo jeżeli idzie o wartość literacką, bogactwo motywów, pomysłowość — „La Celestina" wychodzi daleko poza swą epokę i promieniuje długo na teatr rodzimy.

Zjawisko zdumiewające, a zarazem typowe dla twórczości hiszpańskiej: obszerne dzieło, które wyłania się nagle niby oaza wśród pustyni, wielki obraz obyczajowy — choć podmalowany od ujemnej strony, — którego autora szukać dopiero potrzeba.

Dzieło sztuki jest bowiem zawsze w Hiszpanii więcej własnością ludu, narodu, publiczności, dającej mu pełne uznanie, niż jednostki, która nie dba o własny laur.

Charakterystyczna beztroska hiszpańskiego autora o dalsze losy własnego dzieła, o zachowanie jego autentyczności, znajduje najlepszą ilustrację na przykładzie „Celestiny". Chociaż bowiem wielu krytyków stanęło na stanowisku, że z 21 aktów, jakie ma dziś „Celestina" (pierwotnie komedia 16-aktowa), akty I — XVI są dziełem F e r n a n d a d e R o j a s, a reszta jest dodatkiem jednego lub kilku autorów, to zdania są tu jeszcze podzielone. Skąpe bowiem i niejasne dane, znajdujące się w utworze, nie naświetlają dostatecznie kwestii. Niektórzy krytycy dawniejsi i najnowsi sądzą, opierając się na przedsłowiu, że kto inny jest twórcą I aktu i interpolacji od aktu XVI, a Fernando de Rojas napisał 15 środkowych aktów.

Tymczasem, przypisywanie I aktu innemu autorowi jest prawdopodobnie mistyfikacją, f i k c j ą literacką, używaną od dawien dawna. Całość od I—XVI-go aktu jednolita, jakby z jednej bryły rzeźbiona, identyczny język i styl, wydają się tu wykluczać różność autorów.

Niewiele jest dzieł w literaturze europejskiej, które by nastręczały tyle problemów bibliograficznych, co „Celestina". Data powstania tego utworu jest równie kwestionowana, jak sprawa autorstwa. Według ustalonych dziś danych komedia została napisana po zdobyciu Granady, między rokiem 1492 a 1497, tak, że wydanie z r. 1499 (Burgos), uważane zwykle za najważniejsze, nie jest e d i t i o p r i n c e p s.

Niejasna jest również dla badaczy lokalizacja akcji utworu. Mając do wyboru: Salamanca — Sewilla — Toledo, przyjąć musieli jakieś nieokreślone miasto. Wątpliwość budzić musi również wiadomość z Listu (w przedsłowiu), jakoby 15 aktów powstało w ciągu 2 tygodni wakacyjnych. Trudno sobie bowiem wyobrazić, by utwór tak dojrzały był improwizacją młodzieńca — studenta na wywczasach letnich.

Mamy bowiem do czynienia z dziełem, które sobie odrazu zdobyło pierwsze miejsce w literaturze. O niezwykłym powodzeniu „Celestiny" świadczą przede wszystkim liczne wydania. Począwszy od w. XVI ma ona 80 wydań hiszpańskich, 13 przekładów włoskich, 11 francuskich, po kilka tłumaczeń w innych językach, a we własnym wiele kontynuacyj, opracowań i bezpośrednich naśladownictw. Nawet Calderon podjął ten sam temat, ale niestety jego „Celestina" zaginęła.

Poczytność „Celestiny" pobił dopiero „Don Kiszot".

Licząc się z jej sławą, nawet inkwizycja nie położyła veto jej rozpowszechnianiu. Wprawdzie Vives nazwał ją „książką niosącą zarazę" („l i b e r p e s t i f e r"), Alejo Venegas chciał zmienić imię bohaterki na Scelestina (od s c e l u s — zbrodnia), z tekstu dalszych wydań wyrzucono niektóre myśli antykatolickie, ale istota dzieła pozostała bez zmiany.

A przecież zdawano sobie współcześnie sprawę, że książka nie jest budująca. Wprawdzie w prologu i epilogu, które zostały dodane w dalszych wydaniach wyjaśnia autor cel napisania utworu. Uważa, że w Hiszpanii mnożą się niebezpieczne przygody miłosne, których ofiarą staje się niedoświadczona młodzież. Czystym więc jego zamiarem („l i m p i o m o t i v o") jest przestrzec zakochanych, by nie wpadali w sidła intrygantek i niewiernych sług. W oktawach końcowych raz jeszcze usprawiedliwia frywolność utworu celem etycznym i każe czytelnikowi z tej szpetnej łuski wydobyć czyste ziarna nauki moralnej.

Pomimo tych wyjaśnień, nie ustrzegł się autor od zarzutu cynizmu i „deptania świętości"; — jak sam mówi w przedsłowiu do przyjaciela — spotkał się z licznymi naganami.

Jako dzieło literackie „La Celestina" wniosła przecież tyle nowego, tkwiła tak silnie w ludowości, w rzeczywistości narodowej, tak odpowiadała smakowi i zainteresowaniu szerokich mas, że musi być uważana za arcydzieło, pierwsze od początku istnienia literatury hiszpańskiej. Doskonała

i czysta proza okazała się tu po raz pierwszy godną wypowiadania, obok poezji, wszystkich myśli ludzkich. Już samo użycie prozy w utworze literackim było w Hiszpanii śmiałą inowacją. Język ówczesny uważano za tak nierozwinięty, że nikt nie odważył się pisać dzieł sztuki prozą.

„La Celestina" staje od razu na wysokości zadania. Wzorowa pod względem języka i stylu, o niezrównanej dialektyce i retoryce, dostosowuje styl giętko do osób i sytuacji, osiągając w licznych partiach pełnię prawdziwej poezji.

Lecz to nie wszystko: utwór charakteryzuje dojrzałość pomysłu, doskonała analiza psychologiczna, udatny rysunek charakterów i głęboka znajomość życia. Jakkolwiek autor posiada erudycję humanisty, nie skusiła go chęć naśladowania źródeł antycznych, nie spaczył pedantyzm pseudoklasyczny. Jest myślicielem i subtelnym a dojrzałym znawcą życia.

Współistnieją w „Celestinie", jak w późniejszym dramacie romantycznym elementy kontrastowe: idealizm i realizm, tragizm i komizm, patos i humor, miejscami forma nieskoordynowana z epiczną treścią. Dawniejsze dzieła literackie dawały sytuacje nieprawdopodobne i osobistości pozbawione rumieńca życia. Tutaj autor maluje głębokie, prawdziwe uczucia i każe czytelnikowi myśleć i cierpieć ze swymi bohaterami. Nie patrzy na życie wzrokiem optymisty: widzi w nim zawody, smutki i ból. Ale ukazuje poezję namiętności i jej fatalizm. Miłość jest bowiem w „Celestinie" tym, czym a n a n k e w tragedii greckiej. Realizm „Celestiny" jest zupełnie objektywny i bezosobowy. Wśród obrazów pesymistycznych zarysowuje się, w postaci Parmena, przyszły g r a c i o s o Lopego de Vega, typ praktyczny, ściągający na ziemię donkiszotowskie zapędy Calista.

Ważną rolę odgrywa „Celestina" w dziejach dramatu hiszpańskiego. Chronologicznie teatr hiszpański w swych momentach szczytowych jest współczesny Szekspirowi. Szekspir bowiem przychodzi na świat w r. 1564, a więc w dwa lata później niż Lope de Vega (1562 — 1635), jest o parę lat starszy niż Tirso de Molina (1571 — 1648) i Alarcón (ur. z końcem XVI w. — 1639). Dopiero Calderon przesuwa się już do dalszej epoki (1600 — 1681).

Teatr hiszpański, podobnie jak szekspirowski, jest daleki wpływom obcym, i właśnie swej ludowości zawdzięcza oryginalność, która rozstrzygnęła o jego historycznym znaczeniu.

W procesie rozwojowym teatru hiszpańskiego „La Celestina" odegrała niepoślednią rolę. Nazwano ją „blaskiem wyprzedzającym światło" (de Lavigne, „Essai historique sur la Célestine"), zwano ją również matką dramatu hiszpańskiego.

Ale czy sama „Celestina" to istotnie dramat, czy tylko powieść w formie dialogu?

Zrazu nosi nazwę k o m e d i a jak każdy ówczesny utwór dramatyczny, później t r a g i k o m e d i a, nazywają ją również komedią powieściową („c o m e d i a n o v e l e s c a"). Ma istotnie epiczno-dramatyczny charakter. Podział na akty, forma dialogu — to cechy zewnętrzne teatru. Ale także ton dramatyczny, żywość akcji, jej sprawność i prostota, plastycz-

nie zarysowane charaktery, głębokie poczucie konfliktu i kontrastów nadają jej charakterystyczne znamiona dramatu. Tylko że dramat ten przybrany jest jeszcze w szerokie epickie szaty. Kompozycję „Celestiny" cechuje rozlewność, a dokładność opisów kwalifikowałaby ją jako powieść. „La Celestina", posiadając wiele wartości nowelistycznych, jest niewątpliwie pierwszym p r a w d z i w y m utworem dramatycznym. Autor zdawał sobie jednak sprawę z jego niedomogów scenicznych i wyraźnie wypowiedział swą intencję: utwór ma być czytany w grupach przyjaciół, — podaje nawet uwagi co do sposobu recytacji, tonu i gestów.

Powiedziano słusznie, że w „Celestinie" są wszystkie istotne składniki stylu hiszpańskiego: realizm epicki poematu „El Mio Cid", ascetyzm Llulla, humoryzm Arcipreste de Hita, podźwięk Romancera w zakresie języka ludowego i przysłów hiszpańskich, powieść sentymentalna, wzorowana na „Carcel de amor" Diega de San Pedro (wydanej na krótko przed „Celestiną").

W stosunku do literatury poprzedzającej ją odegrała „Celestina" rolę soczewki. Są w niej reminiscencje klasyczne Owidiusza (stara Dipsas, występująca w „Elegiach") i Wergiliusza, komedii Plauta i Terencjusza, które podsunęły autorowi „Celestiny" niektóre pomysły. Prototyp bohaterki znajdujemy w komedii łacińskiej w. XII (Pamphilus, De Amore — Vétula), ale bezpośrednio na postać Celestyny wpłynęło zapewne jedno z dzieł literackich wieku XIV. Kierunek dydaktyczno-moralizatorski tego okresu reprezentuje w Hiszpanii arcypasterz z Hity — Juan Ruiz. Jego „Libro de buen amor" (w połowie w. XIV) — traktat o „dobrej" miłości, kontrastującej ze świecką, szaloną („a m o r m u n d a n o, l o c o"), daje wyraziste postaci, zwłaszcza kobiece, a wśród nich — zapewne — pierwowzór Celestyny, zauszniczkę klasztorną donia Urraca („Trotaconventos"), świętoszkę-stręczycielkę. W poezji satyrycznej tego czasu osobne miejsce zajmuje Alfonso Martinez de Toledo, arcypasterz z Talavera i jego dzieło pt. „Corbacho o reprobacion del amor mundano" („Bicz czyli odrzucenie miłości świeckiej"), piętnujący kobiecą próżność, obłudę, egoizm i swawolę. Utwór ten i podobne jemu, wywołały nawet sprzeciw zwolenników płci nadobnej, niemniej wywarły wpływ na obraz obyczajowy świata „Celestiny", tak jak i wspomniana już powieść alegoryczna „Carcel de amor" (1492 — „Więzienie miłości"). I powieść rycerska, opiewająca miłość romantyczną, bajeczne przygody, dantejskie alegorie i cierpienia kochanków — znajduje echo w „Celestinie". Powieść ta stanowi już niejako przejście ze średniowiecza do okresu nowożytnego. Odwaga i wojowniczość rycerza — to jeszcze elementy średniowiecza. Dołączają się do nich nowe formy życia duchowego, pragnienie przygody, i miłość-uwielbienie, która jest czymś zupełnie odmiennym od miłości teologicznej w „Boskiej Komedii". A wyraża się w „La Celestina" w pamiętnych słowach Calista:

„Jestem wyznawcą Melibei, Melibeę uwielbiam, w Melibeę wierzę i Melibeę kocham...".

Te elementy nowoczesne, występują już w pierwszej powieści rycerskiej „El Caballero Cifar".

„La Celestina" przedstawia również przejście ze średniowiecza do czasów nowożytnych. Stop różnorodnych elementów odbywa się w klimacie dojrzewającego Renesansu i nadaje dziełu charakter humanistyczny. Osoby tego dramatu są ludźmi nam bliskimi; sama Celestyna jest postacią średniowiecza hiszpańskiego, ale poczucie wartości kobiety w życiu jest już renesansowe.

Przed ukazaniem się „Celestiny" w Hiszpanii spotykamy zaledwie zaczątki dramatu — tu odrazu akcja, kapitalna intryga i wspaniałe typy. Ale spowodował to bezsprzecznie powiew Odrodzenia. Już dramatowi nie wystarczał kult religijny. Duch czasu wymagał przedstawienia prawdziwego życia, realnych charakterów, nie unikał drastyczności. Z „Celestiną" rodzi się Renesans hiszpański i jego teatr: dojrzały, ludzki i naturalny, refleksyjny i artystyczny.

Połączenie dwóch światów przewija się przez całą akcję „Celestiny" i dokonywa się na pozór harmonijnie.

C e l e s t y n a jest koncepcją średniowieczną, narzędziem grzechu, reprezentuje mądrość na usługach egoizmu i własnego zysku świadomie i przede wszystkim, a nieświadomie na usługach odwiecznych praw natury. Ta demoniczna postać nie ma równej sobie w literaturze europejskiej. I jeżeli zwykle podnosi się, że z pięciu ogólno-ludzkich typów literatury światowej — dwa stworzyli Hiszpanie, a są nimi Don Kiszot i Don Juan, to można by tu dodać jeszcze Celestynę. A choć Azorin, współczesny nam krytyk temu przeczy, musimy podkreślić, że ma ona coś s a t a n i c z n e g o w sobie. Już wielki polihistor Menendez y Pelayo uważał, że jest to g e n i u s z z ł a, uosobiony w kreaturze niskiej i plebejskiej, lecz bardzo inteligentnej i chytrej, o nowoczesnym doświadczeniu i przewrotnej sile woli.

Jak Celestyna, tak C a l i s t o i M e l i b e a (para wzorowa dla Romea i Julii), należą do epoki uniwersalnej i wiecznej, poza czasem i przestrzenią. Calisto jest reprezentantem n e o p l a t o n i z m u w koncepcji idealistycznej swej ukochanej. Jest to prawdziwy kult najwyższego piękna. Dla młodego entuzjasty, trochę don Kiszota, kochanka jest najwyższym ideałem.

M e l i b e a — to przedstawicielka Renesansu z końca wieku XV, kobieta o piękności zmysłowej i wiecznej, z obrazów Leonarda da Vinci i Rafaela. Opis jej dokładny, w którym Calisto rozkoszuje się niejako każdym szczegółem, odpowiada stronie zmysłowej. Jej charakter duchowy dopełnia obrazu: Melibea jest uosobieniem wiecznej kobiecości ciałem a zarazem ideału duszy.

Wykładnikiem dwóch różnych światów, sprzęgających się w „Celestinie" jest również język. Jej autor pierwszy podniósł mowę potoczną do funkcji środka artystycznego. Pierwszy użył wyrażeń i przysłów ludowych w dziele sztuki, stał się nawet jednym z ich najbogatszych źródeł. Ale panowie i ich słudzy błyszczą erudycją renesansową, a lud, — a przede wszystkim Celestyna, posługują się językiem ludowym.

Akcja dramatyczna obraca się około motywu miłości i śmierci, zarówno średniowiecznego, jak chrześcijańskiego. Zestawienie przyjemności i cier-

pienia, miłości i śmierci jest bardzo średniowieczne, i szekspirowskie, i romantyczne. Funkcja psychologiczna każdej osoby dramatu, — bo nawet drugorzędne postaci mają określoną osobowość, — rozwija się logicznie, nim dojdzie do punktu kulminacyjnego.

Ale zderzenie tych dwóch światów mogło wywołać tylko katastrofę. Do śmierci Celestyny wszystko było komedią miłości i życia. Z jej śmiercią akcja zmienia się w tragedię. Ta nagła zmiana jest może najsilniejszym efektem w całym utworze. Odtąd splot wypadków, wewnętrzna logika zdarzeń — tragizm, który wystąpi później u Szekspira, — prowadzi nieuchronnie do śmierci kochanków.

Na skrzyżowaniu Średniowiecza i Renesansu konflikt między miłością zmysłową a chrześcijaństwem, między prawem a nadużyciem mógł się zakończyć tylko tragicznie, niejako karą losu dla obojga kochanków, którzy przekroczyli granice namiętności.

* * *

„La Celestina" stanowi ważną pozycję w historii dramatu hiszpańskiego, ponieważ nosi w sobie zarodki najbardziej swoistych gatunków narodowego teatru hiszpańskiego.

Jej nalot powieściowy, łączący intrygę miłosną z lirycznym patosem, przybiera później tzw. komedia powieściowa i komedia płaszcza i szpady. („comedia novelesca" i „comedia de capa y espada"). Obie formy rozwija już z pewną dozą artyzmu Torres Naharro, a doprowadzają do mistrzostwa wielcy pisarze dramatyczni w. XVII.

Realizmem swym, który przejawia się przede wszystkim w obrazie zwyczajów i obyczajów hiszpańskich, daje „Celestina" początek komedii obyczajowej („comedia de costumbres"); — wzorują się na niej Lope de Rueda i Juan Timoneda, rozwijając ją w „pasos".

Cervantes w swej noweli „La tia fingida" naśladuje „Celestinę" i to nie tylko w charakterystyce bohaterki. Wpływ jej znać również w jego intermediach. Wpływ „Celestiny", poza „Doroteą" Lopego de Vega, przewija się przez cały XVII wiek hiszpański, a dość wcześnie przekracza granice swej ojczyzny; zwłaszcza wywiera znaczny wpływ na komedię we Włoszech, gdzie zaraz z początkiem w. XVI tłumaczenia jej są w obiegu.

* * *

Nie sprawdziło się przekonanie krytyków w. XIX, którzy z góry przesądzali, że „Celestina" nigdy się nie pojawi na scenie. Jeszcze w r. 1913 mówi Cejador y Frauca (Clasicos castellanos, 20) w przedmowie do wzorowego wydania „Celestiny": jej duch jest dramatyczny, dramatyczne osoby, wewnętrzne rozwinięcie tematu i język dialogu..., nie jest ani powieścią udramatyzowaną, ani poematem dramatycznym, — jest czystym dramatem i dlatego może nie nadaje się do przedstawienia na scenie, jak życie samo..."

A może jednak okaże się co innego?...

Stefania Ciesielska Borkowska

„CELESTYNA" A SZEKSPIR

... Do kobiet skierowane są słowa: „oręż szatana, źródło grzechu, utracenie raju"... Wobec tej litanii blednie wielki rejestr grzechów niewieścich, przedłożony Ofelii przez Hamleta. Sempronio każe wszystkim kobietom iść do klasztoru. Do klasztoru wszystko, co zwie się kobietą! Ta scena między Calistem a Semproniuszem ma — jeśli chodzi o sytuację i o nastrój — swój odpowiednik w dialogu między Romeo a jego kuzynem, Benvolio (I, 1), który również nie szczędzi nieszczęśliwie zakochanemu dobrych rad, jakkolwiek — tym razem — w przyjaznej intencji. Romeo osłania wstydliwie swą miłość ku Rosalindzie przed życzliwą i dość natrętną ciekawością swego kuzyna. Obie te sceny warto porównać. Zestawienie to mówi wiele zarówno o charakterze obydwu kochanków, jak i o indywidualności poetyckiej obydwu dramaturgów. Żaden hiszpański kochanek nie może dorównać tkliwości i uduchowieniu Romea; podobnie jak żaden dramaturg hiszpański nie może w tym względzie rywalizować z Szekspirem. Scena Calista z Semproniuszem i jego towarzyszem broni, Parmeno, wydaje się jakgdyby wycinkiem rozmowy, prowadzonej przez Romeo, Mercutia i Benvolia na temat nastroju ich przyjaciela (I, 4). Właśnie — przyjaciela: ta okoliczność nadaje scenie zupełnie inny charakter. U Szekspira — żartobliwe, przyjazne, pełne serdecznej poufałości przedrzeźnianie się młodych szlachciców; w dramacie hiszpańskim — grube, wrogie i obelżywe, pełne szyderstwa i satyrycznych żądeł, napaści, które służą zarazem jako wypełnienia i podpórki dla wciąż utykającej akcji: jakgbyby wiązki słomy, wetknięte pod jej ogon, aby zmusić ją do galopu. Nie chcemy zresztą przez to obniżać wysokich skądinąd zasług autorów „Celestyny". Jedną z najistotniejszych wartości ich komedii czy tragikomedii stanowi to, że jest ona dokładnym obrazem epoki i to nie warstw wyższych, jak w Mingo Revulgo, lecz stanu średniego i najniższego, owego Vulgo (plebsu), który satyra pasterska czyni dość ogólnikowo odpowiedzialnym za rozkład państwowości; tu jednak dokonuje się bezlitosne obnażanie jego dogłębnej zgnilizny. Oddajmy tedy cześć należną obojgu twórcom pierwszej i najciekawszej Comedia de Costumbres. Zasługują oni na posąg dziękczynny nie tylko od własnej, lecz i od wszelkiej literatury.

— Na jasne oko Rozalindy,
Na pełne wargi i wysokie czoło,
Na kształtną stopę jej, na smukłą nogę,
Na bujne biodra i na okolicę,
Co z nimi sąsiaduje, wzywam cię,
Abyś się wreszcie zjawił w swej postaci.

To przez Mercutia pod adresem Romea skierowane zaklęcie przypomina — mimo odmiennego i z lekka humorystycznego tonu — emfatyczny opis wdzięków Melibei, nakreślony przez Calista: „To, co ci (Sempronio) opowiem, dotyczyć będzie, oczywiście, tylko części widomych, bo, gdybym mógł rzec ci cokolwiek o zasłoniętych, nie musielibyśmy tylu słów tracić nadaremnie... Rozpocznę od włosów: czy widziałeś nici złotolite, które tka się w Arabii? Jej włosy są jeszcze piękniejsze i nie ustępują im blaskiem. Sięgają one aż do jej stóp... Zielone, jakby emaliowane oczy z długimi rzęsami i delikatnie zarysowanymi brwiami, małe usta, drobne, białe ząbki, pełne czerwone wargi, twarz pociągła raczej niż krągła, stan wysoki, kształt i wypukłość jej małych piersiątek: o, któż mógłby to opisać! Jakie drobne dłonie, jak miękkie i toczone, jakie smukłe palce z długimi, czerwonymi paznokciami, które wydają się rubinami wśród pereł! A cuda, których dojrzeć nie mogę, są zapewne wnioskując po widocznych — bez porównania większe niż te, które oglądał Parys w lasku Idy". Ten sam opis w ustach Calista brzmi lubieżnie i dytyrambicznie; humorystycznie i żartobliwie w ustach Mercutia; pierwszy wygłasza go wobec służącego; drugi wobec przyjaciela w obecności Romeo, o północy, bezpośrednio po balu u Capulettich i — szczegół najbardziej subtelny — w chwili, gdy Romeo, po scenie balkonowej z Julią, znajdując się w siódmym niebie nowej, jedynie prawdziwej i anielsko czystej miłości, zobojętniał na wdzięki Rozalindy, które mu Mercutio tak zachwala! Takt artystyczny Szekspira jest równie głęboki i nieskończony, jak jego siła tragiczna i umiejętność charakterystyki. Calisto mówi tak, jakgdyby wymieniona przez Mercutia wróżka, Mab „łechtała go kogucim piórem". Wróżką Calista jest właśnie „matka" Celestyna, która łechce wszystkich — i to nie we śnie. „Oto czarodziejka, która łechce dziewice i uczy je znosić ciężar mężczyzn" — a oto czarodziejka, która wyłechtuje mężczyznom pieniądze z kieszeni i uczy dziewki, jak — do spółki z nią — naciągać wielbicieli. Niewyczerpanym w istocie studium byłoby porównanie obu o wiek odległych dramatów miłosnych, gdyby nie groźna zapora 21 aktów; studium tym bardziej kuszącym, że owe 21 aktów przełożono już

w XVI wieku kilkakrotnie na francuski i jedno z owych tłumaczeń mogło dostać się w ręce twórcy „Romea i Julii"; brak bowiem dowodów, jakoby czytał on „Celestinę" w języku hiszpańskim.

PROBLEM MIŁOŚCI W „CELESTYNIE" I „FAUŚCIE"

Scena ta zdradza niebywałą umiejętność malowania miłosnych namiętności oraz głęboką znajomość pasującego się z przemożnym uczuciem serca dziewczęcego. Ona jedna starczy, by usunąć wszelką wątpliwość co do powołania Rojasa na dramatycznego, ba! tragicznego poetę miłości nieszczęśliwej, który gdyby rozwiązał znacznie cięższe — naszym zdaniem — zagadnienie miłości szczęśliwej, zasłużyłby na najwyższy laur tragika, nie grzesznej i splamionej, lecz czystej i niebiańskiej miłości; zagadnienie które rozwiązał dopiero autor „Romea i Julii". Istnieje również i trzeci sposób traktowania miłosnych zagadnień, gdzie tragizm wynika niejako z połączenia losów Julii i Melibei: miłość Gretchen do Fausta. Naiwna, bezgranicznie oddana mężczyźnie, którego, wdzięczna za doznane szczęście, uważa za rodzaj istoty wyższej, podobnie jak Julia grozę śmierci osładza ona rozkoszą miłości. A zarazem, podobnie jak Melibea, dręczona jest poczuciem winy i niezatartej plamy i z głębi nędzy i rozpaczy, nawiedzona nagłym wspomnieniem ukochanego, wzywa jego imienia — narówni z boskim. Rozdarcie, towarzyszące najwyższemu szczęściu, wstyd, idący w parze z miłosnymi uniesieniami — jakim że sposobem powikłane te uczucia mogły owładnąć dziecinnie nabożnym sercem Gretchen? Złączony los Julii i Melibei, tragizm szczęścia miłosnego i rozpaczy — jakże mogły się stopić w sercu prostodusznej mieszczki?

Nie z świadomości grzechu, nie z rozpaczy nad własną hańbą, jak u patrycjuszowskiej córki, Melibei; nie z zakazanej miłości zrodziło się to piekło w anielsko czystym sercu Gretchen. Demonem, który zburzył jej spokój, jest pycha Fausta, jego wieczny niepokój, jego „bogopodobność", której płomienie zżerają biedne dziecię człowiecze. Bezgraniczna pycha, sięgająca po boskie atrybuty i nawet miłością igrająca jedynie dla własnego zaspokojenia: oto demon, który niszczy szczęście Gretchen, popycha ją ku szaleństwu, hańbie i nieszczęściu i oddaje ją wreszcie pod miecz katowski.

Tragiczny patos Rojasa, którego zamiarem było przedstawić nieszczęśliwą i grzeszną miłość, wywołuje tym większe zdumienie, że podobne traktowanie spraw miłości można w tym okresie uważać za przełomowe. Poetyckie bowiem ujęcie miłości, jakie znajdujemy w romanceros i cancioneros do czasów Rojasa, obraca się w granicach naiwnej pieśni ludowej,

z drugiej zaś strony kontynuuje tradycję lemozyńsko-katalońskiej liryki trubadurów, której istota polegała na przesadnym uwielbieniu przedmiotu miłości, wskutek czego opis namiętności kobiecej pozostaje na drugim planie. Tylko nowele Boccacia lub innych mogły użyczyć autorowi „Celestyny" kolorów dla przedstawienia pożerającej serce niewieście namiętności. Jakkowiek by było, niezaprzeczoną zasługą Rojasa jest, iż pierwszy ujął patos miłości w formę dramatyczną i osiągnął efekt przez dramaturgów hiszpańskich XVII wieku rzadko kiedy prześcigniony.

KRYTYCY O CELESTYNIE

Żadne dzieło sztuki nie wywołało podobnej furory i równie ogólnego podziwu. Głosy ujemne dotyczyły tylko strony moralnej. Dla wielkiego hiszpańskiego uczonego, Luisa Vives, tragikomedia „Celestyna" była „nequitiarum parens" — „matką wszelkich nieczystości", „carcer amorum" — „więzieniem namiętności". Mistrz Alejo Venegas załatwił się z nią krótko, nazywając ją zamiast „Celestyną" — Scelestyną (zbrodniarką). Czyżby należało tedy przedstawiać zbrodniczość, zasłaniającą sobie wstydliwie oczy fartuszkiem? Albo może fartuszek ten zasłania tylko oczy, odsłaniając równocześnie wszystko inne? Jeśli jednak poeta oddaje swój talent na usługi prawdy i moralności, to odkrywanie gangreny obyczajowej działa równie zbawiennie, jak cios chirurga. Im gruntowniej bada lekarz chorobę, im bezwzględniej stosuje wskazane środki, ogień i żelazo, tym moralniej, tym wznioślej postępuje i tym poważniejsze zdradza zamiary lecznicze. Sztuka ma co prawda jeszcze inne zadanie: ma ona nie tylko leczyć, lecz również bawić. To jest jednak owa rafa, na której rozbijają się dzieła podobne „Celestynie". Bo jakżeż opis rzeczy, budzących wstręt moralny może wywołać upodobanie wybredniejszych umysłów? Jakże wywołać zadowolenie estetyczne takimi środkami, jeśli nie dokonać tego na koszt pisarza?

Podobne zastrzeżenia wyraża Cervantes, który nie szczędzi zresztą najwyższych pochwał dla tej sztuki, pochwał tym cenniejszych, że jego pojęcie miłości bliższe jest Szekspirowskiemu, niźli temu, którego zwolennikiem jest Rojas:

Segunsiente Celestina,
Libro en mi opinion divino,
Si encubriera mas lo humano

co znaczy

Jak mówi Celestyna,
Książka — w moim mniemaniu — boska,
Gdyby tylko bardziej osłaniała ludzkie ułomności.

Inni krytycy — mimo jej ekshibicjonizmu — oddają jej najwyższe pochwały. Do tych należy Caspar Barthius, który poprzedził swój łaciński przekład dramatu dysertacją, będącą pierwszą, jaką znamy, gruntowną analizą utworu. Autor „Dialogo de las lenguas" wkłada jednemu ze swych bohaterów, Valdesowi, następujące godne uwagi słowa: „Co się tyczy Celestyny, to dla autora, który ją rozpoczął, pełen jestem bezgranicznego zachwytu, lecz nierównie mniej podziwiam tego, który ją kontynuował... Postać Celestyny jest dla mnie arcywzorem przebiegłej „maciory" stręczycielki; dalej idą Sempronio i Parmeno; Calisto nie jest zły. Melibea mogłaby być lepsza". „Dlaczego?" — pyta jeden z rozmówców. „Bo zbyt szybko daje się namówić i przekonać nie tylko do miłości, lecz — co gorsza — do spożycia zakazanego owocu. Co się tyczy stylu, jestem mniemania, że —poza paru bardziej łacińskimi, niźli hiszpańskimi zwrotami — żadna książka hiszpańska nie posiada bardziej czystej i wykwintnej formy językowej".

J. L. Klein: „Geschichte des spanischen Drama's", Lipsk 1874.

Przełożył Artur Sandauer

S. Ignatow

POCZĄTEK I ROZKWIT TEATRU HISZPAŃSKIEGO

Jednym z głównych elementów teatru hiszpańskiego jest taniec. Wśród Basków, potomków tubylców półwyspu Pirenejskiego, rozwój tańca pantomimicznego rozpoczyna się we wczesnej starożytności. W Rzymie, dokąd ściągały tancerki z całego świata antycznego, wielką sławą cieszyły się Hiszpanki, jako wykonawczynie najbardziej wyrazistych tańców.

Taniec staje się współczynnikiem wszystkich kościelnych uroczystości i procesyj. Wg. J. de Iztueta, (Guipurcoaco dantza gogoangarrien condaira, wyd. San Sebastian, 1824) — „Dawne tańce — to właśnie „przedstawienie" pieśni przy pomocy nóg i różnych ruchów, albo lepiej mówiąc, wierne oddanie przy pomocy ciała i głosu tego, co oznacza każda nuta pieśni".

W częstych swych wystąpieniach przeciw „nieskromnościom niektórych tańców" duchowieństwo ma na myśli nie sam taniec, lecz piosenkę, jego werbalny akompaniament; są bowiem dokumenty stwierdzające, że kościół pozwalał np. t a ń c z y ć sarabandę w czasie procesyj, szczodrze wynagradzając specjalnie angażowane tancerki. Hrabina D'Aulnoy w swych „Relations du voyage d'Espagne" wyd. w La Haye 1693, pisze: „Interludia były przeplatane tańcami przy dźwiękach harf i gitar. Aktorki miały kastaniety, nosiły małe kapelusiki: specjalny kostium taneczny. A gdy wykonują Sarabandę, tak lekkie są ich ruchy, że wydaje się, iż nie dotykają ziemi. Ileż kunsztu wkładają w gesty i w grę na kastanietach!"

Taniec w znacznej mierze zdecydował o odrębności teatru hiszpańskiego, przesądził swoistość techniki i gry aktorskiej. Nie w mniejszym stopniu wpłynęła na teatr hiszpański poezja ludowa; od XI wieku datują się wpływy trubadurów prowansalskich w Katalonii. Hiszpańscy pisarze łacińscy nazywają wędrownych żonglerów mimami; to pozwala sądzić, że nietylko śpiewali pieśni, ale ilustrowali je po aktorsku, może nawet komponując niedługie scenki.

Teatr rzymski przenikał do Hiszpanii dwiema drogami. Wiemy, że w Rzymie wcześnie zaczęły powstawać wędrowne trupy, że aktorzy — histrjoni — wędrowali po wsiach, bawiąc słuchaczy żartami, przypowieściami i krótkimi scenkami. Potrzeba zarobku gnała aktorów poza granicę kraju. Udawali się najczęściej tam, gdzie stacjonowały obozy legionów, dokoła których skupiały się osiedla tuziemców. To była droga bezpośredniego zetknięcia się rzymskiego teatru na prowincji, szczególnie w Hiszpanii, z tuziemcami, którzy zapoznawali się z rzymskim teatrem ludowym, nie literackim, a więc niepisanym, przejmując jego repertuar i obyczaje.

Druga droga, oficjalna: Rzymianie pragnąc romanizować swe prowincje nie zapominali o potrzebach umysłowych tubylców: wznosili wspaniałe budowle teatralne, amfi-

teatry i cyrki (np. Terragona, Sagunta, Italika, Merida), rozpowszechniając w ten sposób swój teatr literacki.

Do rozwoju sceny hiszpańskiej przyczynił się teatr religijny, który korzeniami swymi sięga obrzędu kościelnego wspólnego dla całego romańskiego świata katolickiego. Obrzęd katolicki zawierał w sobie cały szereg momentów, dogodnych dla dramatyzacji. „Teatralizacja" tekstów liturgicznych rozpoczyna się w chwili, gdy chrześcijaństwo staje się religią panującą. Uroczyste procesje, w których pełno elementów teatralnych, dają asumpt do wprowadzenia środków teatralnych i do samego nabożeństwa.

Złoty okres rozwoju teatru (od połowy XIII do końca XV wieku) charakteryzuje rozkwit sceny religijnej. Nie mniej świecki element wkrada się do przedstawień religijnych wzbogacając je i jednocześnie wypracowując formę przyszłego teatru.

W XV wieku przedstawienia religijne doskonalą się coraz bardziej pod względem formalnym, przekształcając się powoli w specyficzny rodzaj dramatu, później nazwanego Auto sacramental.

Dążność do coraz efektowniejszej teatralizacji wystawianych widowisk charakteryzują następne dziesięciolecia. Przedstawienia rozrastają się niebywale, eliminując często element religijny przy pomocy motywów o charakterze widowiskowo-zabawowym, tak że sobór w Warandzie w 1473 roku wznawia, w bardziej drakońskiej formie, zakaz króla Alfonsa X, który jeszcze w r. 1265 dzielił przedstawienia na religijne i świeckie, biorąc w opiekę tylko pierwsze.

Jest tam mowa o tym, że w dni świąteczne urządzane są przedstawienia, do których wprowadza się maski, potwory, różne gorszące postaci, że wygłasza się obrażające Kościół wierszyki i żartobliwe mowy, i że wszystko to odbywa się w czasie nabożeństwa. Sobór zakazuje tego rodzaju widowisk. W ten sposób Kościół, który patronował wprzód teatralnym przedstawieniom, teraz rozpoczyna walkę z objawami, zdaniem jego szkodliwymi. I jeśli duchowieństwo bardzo wcześnie zrozumiało siłę agitacyjną teatru, jego znaczenie w dziedzinie wychowania mas, to i do ludu zwolna przenika świadomość, jak potężnym narzędziem walki jest widowisko teatralne.

Walka między teatrem religijnym i świeckim w średniowieczu jest odbiciem przeciwieństw społecznych — walki mas ludowych z warstwami uprzywilejowanymi. I Kościół i opierające się o niego państwo ręka w rękę stoją na straży teatru religijnego, który umacnia ich autorytet; jednocześnie starają się zahamować rozwój teatru świeckiego, wyrażającego nastroje ludowe kulminujące w niezadowoleniu skierowanym pod adresem klas rządzących. Rozkład religijnego teatru wskutek wsiąkania weń elementu ludowego, świeckiego — to objaw rozwoju świadomości społecznej i krytycyzmu mas ludowych.

Rozwój handlu i rzemiosła w XVI wieku prowadzi do powstania teatru świeckiego i obumierania teatru religijnego, zwłaszcza od chwili, gdy władza królewska poczęła szukać oparcia w mieszczaństwie.

Teatr nizin społecznych, dotąd pozostający na indeksie, zyskuje teraz pełne prawo obywatelskie, rozwija się, zamieniając się stopniowo w teatr warstwy panującej.

Rok 1492 — to niezmiernie ważna data dla Hiszpanii. Jesienią tego roku Kolumb odkrywa Amerykę, położywszy tym odkryciem kamień węgielny pod potęgę kolonialną Hiszpanii. Zdobycie Grenady pozwoliło Izabelli Kastylijskiej i Ferdynandowi Aragońskiemu zakończyć reformy, dawno zapoczątkowane, a zmierzające do uporządkowania królestwa.

Zjednoczywszy Hiszpanię unią personalną, para królewska dążyła do ugruntowania władzy absolutnej. Ferdynand i Izabella złamali przewagę możnowładztwa przez wyzyskanie rywalizacji między rodami. Przede wszystkim oparli się na miastach, w których stworzono organizację polityczno-militarną: „Związek świętej Hermandad" (1476 r.). Narzędziem władzy królewskiej stała się również Inkwizycja ustanowiona w 1481 r., a zorganizowana w 1483 roku.

Pod panowaniem Izabelli i Ferdynanda wzrasta szybko kultura i bogactwo kraju. Średniowiecze ustępuje przed nową kulturą Odrodzenia, której centrum staje się nowo utworzony uniwersytet w Alcalli (1508 r.).

W 1499 roku ukazuje się „Tragikomedia o Kalikście i Melibei", czyli „Celestyna". Jest to pierwszy utwór tak charakterystycznego dla Hiszpanii XVI i XVII stulecia rodzaju literackiego — powieści hultajskiej i awanturniczej. Stanowiła ona do XVIII wieku niewyczerpane źródło dla dramaturgów. „Celestyna", napisana prozą, soczystym i barwnym językiem, to dzieło, wiernie odbijające obyczaje epoki, obfitujące w prawdziwe charaktery, daleko wybiegające poza ówczesną twórczość. Pomimo, że moraliści wszelkich odcieni patrzyli krzywo na tę powieść, a Inkwizycja zakazywała czytania jej, zdobyła ona ogromną popularność.

W wieku XVI formuje się ostatecznie hiszpański teatr narodowy; w wieku XVII osiąga on doskonałość, wyznaczającą mu trwałe miejsce w dziejach kultury europejskiej. (Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina, Calderon).

W początkach XVI wieku Hiszpania zajmuje jedno z pierwszych miejsc wśród państw europejskich, jako władczyni ogromnych kolonii. Lecz ustrój społeczny tego mocarstwa oparty był na niesprawiedliwym systemie feodalnym, oddającym środki materialne w ręce arystokracji i duchowieństwa. Głodujący chłopi i rzemieślnicy nie byli w stanie znieść nacisku wzrostu cen, spowodowanego nieprzerwanym potokiem złota. W tych warunkach społecznych złoto płynące z Niderlandów i kolonii amerykańskich, nie zasilało gospodarczo kraju, ale powoli prowadziło do nieuniknionego chaosu i upadku. Ogromna ilość kruszcu skupionego w rękach świeckich i duchownych możnowładców powoduje zmniejszenie wartości pieniądza i gwałtowną drożyznę. Chroniczny kryzys gospodarczy pogłębił antagonizmy między warstwą rządzącą, a najbardziej upośledzonymi i poszkodowanymi społecznie grupami. Narasta fala buntu i powstań drobnej szlachty i przedstawicieli gmin miejskich, ogarniająca w 1519 — 1522 cały kraj.

Hiszpania, prowadząc politykę zaborów i wtrącając się w zatargi między krajami europejskimi, traci swoją pozycję na arenie międzynarodowej i chyli się ku upadkowi. Pogłębiający się kryzys, sprzeczność interesów klasowych — znajduje swój oddźwięk w literaturze i sztuce. W XV — XVII wieku drobna szlachta (hidalgia), wydaje ze swego łona genialnych artystów, mistrzów słowa, którzy w twórczości swej dają obraz Hiszpanii tego okresu. W ruchu literackim, któremu przoduje hidalgia, wyrasta nowa grupa (t. zw. „letrados"), inteligencji pochodzącej ze zdeklasowanej drobnej szlachty i mieszczaństwa.

Protest przeciw niesprawiedliwości społecznej znalazł odbicie w powieści „hultajskiej", awanturniczej, w której roi się od niesamowitych obrazów strasznej nędzy ludu i moralnego upadku warstw uprzywilejowanych.

Przesiąknięty tym duchem był, rozwijający się w XVI wieku, teatr ludowy, dostępny dla zbierających się na rynku widzów. Rzemieślnik sewilski Lope de Rueda (1510—1565), był ojcem komedii hiszpańskiej; sławę zawdzięcza on krótkim ludowym scenkom tzw. „passos". Została w nich odmalowana cała pstra galeria studentów, chłopów, sług, włóczykijów, żebraków, złodziei, głodomorów ówczesnej Hiszpanii, nie tracących optymizmu i humoru.

Od połowy XVI w. warstwa rządząca wpływa na kształtowanie się teatru narodowego, naginając go do swych potrzeb politycznych. Mecenat króla, duchowieństwa i możnowładztwa świeckiego wzmacnia pozycję teatru, który osiąga swój rozkwit w XVII w. w twórczości Lope de Vegi i Tirso de Moliny.

Ciesząc się poparciem korony, teatr korzystał ze starych form. Czerpał natchnienie z takich dzieł jak „Celestyna" i „passos" Lope de Ruedy, wykorzystując jednakże tylko ich elementy formalne odpowiednio przekształcone i przystosowane do nowych zadań. Lope de Vega przekształca tendencje dotychczasowego teatru ludowego, unikając tak charakterystycznego dla Lope de Ruedy krytycznego odzwierciedlenia rzeczywistości.

Podobne rozdwojenie obserwujemy w ludowej powieści tzw. hultajskiej. Pierwszy typ radykalny, wierny tradycjom opozycyjnym wywodzącym się z teatru ludowego, kultywuje formy powieściowe w stylu realistycznym z elementami ostrej satyry. Drugi, stworzony przez pisarzy popierających władzę królewską, realizuje hasło „jedności narodu z dobrym królem". Dobry król w dramacie — postać znana z utworów Lope de Vegi, wypiera popularny przedtem typ „króla-tyrana".

Miguel Cervantes (1547—1616), jedna z czołowych postaci opozycyjnej grupy, do czasu napisania don Kichota występuje jako dramaturg; pod względem formalnym, „konserwatysta", w pierwszym okresie swej twórczości zagorzały przeciwnik Lope de Vegi, którego język i forma były dla Cervantesa zbyt wulgarne, stworzył tragedię „Numbucja" symbolizującą bohaterstwo starej Hiszpanii i dążenia wolnościowe całego narodu. W drugim okresie twórczości Cervantes przejmuje jednakże wszystko nowe, co wprowadził Lope de Vega na scenę. Ale Cervantes nie odtwarza życia realnego, jak to czyni Lope de Vega, lecz szuka natchnienia w baśniach i podaniach ludowych.

Do doskonałości doprowadził formy teatru narodowego największy dramaturg Hiszpanii Lope de Vega (1562—1635), który w swej ogromnej spuściźnie literackiej odzwierciedlił krótkotrwały rozkwit polityczny i gospodarczy kraju.

Montalvan podaje, że Lope de Vega napisał około dwóch tysięcy komedii i czterysta „autos". Tematyka jego jest niezwykle różnorodna, ale koncepcja dramaturgiczna da się sprowadzić do kilku zasadniczych typów: komedie o świętych, komedie „płaszcza i szpady" komedie, oparte na motywach autentycznych lub pasterskich, lub tematycznie związane z kronikami, albo z legendami ludowymi. Osoby działające w jego komediach niezależnie od tego, czy noszą imiona świętych, imperatorów rzymskich, królów hiszpańskich, czy tradycyjne konwencjonalne imiona postaci komediowych, są to realne typy Hiszpanów czasów Lope de Vegi, lub umowne postaci „uczonej komedii" epoki Odrodzenia. Znaczny wpływ na jego twórczość wywarła commedia dell'arte; wykorzystując jej schemat, potrafił Lope de Vega pisać po jednej komedii na dobę. Jako stronnik umiarkowanej grupy, głoszącej hasło „jedności narodu z dobrym królem", nigdy nie był „rewolucjonistą", jak chętnie sugerują niektórzy krytycy na podstawie jego sztuk: Fuente Ovejuna (Owcze źródło), Peribaniez, czy też „Zdetronizowany król". Wierzący katolik, mający łączność z Inkwizycją, wierny poddany króla — zawsze i we wszystkich sztukach,

nawet rewolucyjnych wyprowadzał tezę „jedności narodu z dobrym królem". Jeśli smaga kogoś, jeśli walczy, to przeciw przedstawicielom feudalnej arystokracji, którzy dyskredytują w oczach narodu ideę władzy królewskiej. Idealizacja władzy królewskiej wypływa z pobudek naówczas postępowych: Lope de Vega walczy swoją sztuką o mocną scentralizowaną władzę królewską, sprawiedliwą i dbałą o dobro narodu, w pierwszym rzędzie o chłopstwo. Jego „dobrzy królowie" to ideały mające służyć za wzór żywym władcom. Walcząc z na nowo odradzającym się feudalizmem, Lope de Vega podkreśla wartość jednostki, która dzięki walorom indywidualnym przebija sobie drogę w życiu. Większość jego bohaterów to ludzie nie należący do warstw uprzywilejowanych: stąd piętno demokratyzmu na twórczości wielkiego dramaturga. Komedie Lope de Vegi to barwny płaszcz, którym poeta przykrywa ułomną rzeczywistość hiszpańską. Wielki przedstawiciel Odrodzenia, epoki, która jak mówi Fryderyk Engels „zrodziła tytanów myśli o niezwykłej sile charakteru, niegasnącym zapale twórczym i wszechstronności umysłu" — całą swą twórczością wyraża protest przeciw starym formom: najwyższą wartość ma dla niego życie ziemskie, pełne radości i bólu, ale zawsze żywe i barwne. Dlatego jego komedie, podobnie jak dramaty Szekspira, są przesycone afirmacją doczesności, walką ze wszystkim, co przeszkadza ludziom żyć. W twórczości jego nie mało pozycyj wywodzących się z hultajskiej czy awanturniczej powieści ludowej XV i XVI wieku, również z „Celestyny" (szczególnie obyczajowa komedia „Calan Castrucho", w której niepoślednią rolę odgrywały kurtyzany).

Wspaniały rozwój teatru w końcu XVI w. i jego wpływ na masy ludowe zaniepokoił warstwy rządzące. Wydano szereg ograniczeń; dekret Filipa III z r. 1600 wprowadza zakaz występowania kobiet w męskich strojach, aktorki mają prawo grania tylko razem ze swymi ojcami lub mężami; udziela się pozwolenia na granie komedii tylko 4 trupom teatralnym itd. Te zarządzenia wskazują, że teatr odbiegł od państwowej linii politycznej. Wtedy to właśnie (XVII w.) Kościół i król zaczynają uprawiać protekcję w stosunku do dramaturgów, nadając im świeckie i duchowne stanowiska (Tirso de Molina, Calderon). Zmuszony tworzyć dla sceny dworskiej, dla wybranego widza, odrywa się pisarz od gleby ludowej, która tak ożywczo działała na teatr Lope de Vegi. Dramat hiszpański traci charakter ludowy, nabiera cech poetyckiej rafinady. Wzmożenie reakcji feudalno-kościelnej w XVII w. wnosi do dramatu elementy pesymizmu, mistyki, i fanatyzmu. Daje temu wyraz twórczość wielkich dramaturgów owego okresu: Tirso de Moliny i Calderona. Pod pseudonimem „Tirso de Molina" pisał dramaty Gabriel Telez (1571—1648). Praca pisarska nie przeszkadzała mu zajmować wysokie stanowiska w hierarchii kościelnej, być wspaniałym kaznodzieją i historykiem swego zakonu. Tirso de Molina to mistrz intrygi, planowej i logicznej akcji. Dialog jego jest mistrzowski. Ale brak w jego twórczości tak charakterystycznego dla Lope de Vegi organicznego związku z narodem hiszpańskim. Jego dramat przesiąknięty jest mistycyzmem i fanatyzmem religijnym. Równie znamienity jest współtwórca niektórych komedii Tirso de Moliny Juan Ruiz de Alacron (1571—1639), który nie był doceniony przez współczesnych.

O ile Odrodzenie znalazło swego wielkiego malarza w Lope de Vega, to Hiszpania feudalno-katolickiej reakcji, stroniąca od ludu, wpatrzona w mistyczne sfery, ma odtwórcę w osobie wielkiego Calderona. Twórczość Don Pedra Calderona de la Barca (1600—1681) odzwierciedla tę właśnie cechę współczesnej rzeczywistości, która zaciążyła w połowie XVII w. na losach Hiszpanii i doprowadziła kraj do katastrofy. Jeśli Lope de Vega jest przedstawicielem narodu hiszpańskiego, to Calderon — przedstawicielem tej warstwy, z której wyszedł i której był ideologiem.

Na główne motywy jego dramatu składają się: osobista wierność dla króla, bezgraniczna wiara w Kościół i idea honoru. Wewnętrzny konflikt, walka człowieka z samym sobą, prowadzi w konsekwencji do powstania teatru poetycko-filozoficznego. Od realistycznego stylu wczesnej twórczości (wpływ Lope de Vegi) przechodzi Calderon do symbolicznej wyszukanej formy poetyckiej: Od „Alcalda z Zalamei", „Damy-niewidki", „Lekarza swego honoru", do „Życie snem", „Wielki dziwoląg-zazdrość", w którym to utworze będącym prawie abstrakcyjnym schematem, idee występują zamiast żywych ludzi. Calderon był mistrzem formy i techniki teatralnej. Jemu zawdzięcza teatr hiszpański powstanie swoistego dramatu religijnego i „auto sacramental".

Jednak nie mistyczny, choć mistrzowski pod względem formy i głęboki w swych założeniach dramat Calderona, ale realistyczna, z nurtów narodowych czerpiąca dramaturgia Lope de Vegi odkrywa przed nami Hiszpanię XVI i XVII w. Niestety, to dziedzictwo po starej Hiszpanii leży do dziś dnia u nas odłogiem, nieopracowane i prawie nam obce.

Według S. Ignatowa: „Teatr w Hiszpanii w w. XVI i XVII" opracował Ludwik René.

Nowa literatura hiszpańska

Stanisław Brucz

FEDERICO GARCIA LORCA

Najwybitniejszy poeta hiszpański przedwojennego dwudziestolecia, Federico Garcia Lorca, padł pod kulami frankistowskich zbirów w pierwszych dniach sierpnia 1936 roku, to znaczy w drugim tygodniu wojny domowej. Stało się to na szosie nieopodal Grenady, którą poeta uważał za swe miasto rodzinne i gdzie zwykł był spędzać letnie wakacje. Dzisiaj wiemy, kto był właściwym inicjatorem tego zabójstwa: rozkaz zamordowania Lorki sięga poza kwaterę gen. Franco do berlińskiego „ośrodka dyspozycji", jakim był osławiony „Instytut Ibero-Niemiecki", kierowany przez kata kultury hiszpańskiej, hitlerowskiego generała Wilhelma von Vaupla. Lorca, republikanin i antyfaszysta, figurował tu na jednym z czołowych miejsc indeksu skazańców.

Oburzenie nasze na myśl o tej zbrodni byłoby mniejsze, gdybyśmy winą obarczyć mogli jedynie generała-rebelianta i jego niemieckich mocodawców; toć wiemy oddawna i doświadczyliśmy na własnej skórze, że walka z kulturą jest naczelnym postulatem faszyzmu. Ale za trupem Lorki ciągnie się coś więcej: — ciągnie się tchórzostwo Europy, żałosna polityka nieinterwencji, zdrada demokracji, trwająca po dziś dzień. Widmo Lorki wciąż woła o pomstę z nad pól Hiszpanii, dławionej przez generała Franco. Czarna kałuża faszyzmu cuchnie nieprzerwanie na skraju Europy, zatruwa powietrze jej w krwawym trudzie odzyskanej wolności i przypomina nam codzień, iż jesteśmy w błędzie sądząc, że wojna się skończyła, tak jak jedenaście lat temu, kiedy z Hiszpanii dochodziły nas odgłosy armat, byliśmy w błędzie sądząc że wojna się jeszcze nie rozpoczęła.

***

Ten hiszpański poeta był poetą hiszpańskim. To znaczy: elementy kultury ludowej składają się na organizujący i krystalizujący motyw, wokół którego Lorca osnuwa świat poetycki kunsztownie zbudowany, autonomiczny i, chciałoby się powiedzieć, nadrealny. Rzeczywistość, przełamana przez pryzmat analizy spontanicznej, to rzeczywistość wiejska i cygańska, której składniki poeta zespala odnowa z suwerenną swobodą twórcy, wrażliwego na wszystkie prądy współczesności. Rzecz znamienna: kiedy w roku 1919 dwudziestoletni Lorca ogłosił swą pierwszą „Książkę wierszy"

(Libro de poemas), ultraiści hiszpańscy (iberyjska odmiana futuryzmu) zagarnęli go pod swój sztandar, podobnie zresztą jak później próbowali przywłaszczyć go sobie surrealiści francuscy. I jedni i drudzy mieli potrosze rację: poeta autentyczny, Lorca, odrzucając konwencje, usiłuje ujrzeć świat po raz pierwszy i wizję swą **wyrazić** bezpośrednio, nie przepuściwszy jej przez utarte logistyczne filtry. To go spokrewnia z uczniami Walta Whitmana, z poezją Supervielle'a i Eluard'a, z twórczością północno-amerykańskich poetów, którą się Lorca przejął podczas pierwszej swej bytności w Stanach Zjednoczonych. Ale te wpływy, niewątpliwie uświadomione, Lorca w sposób szczególny zaszczepia pieśni andaluzyjskiej (cante jondo), w której naprzemian okrucieństwo i czułość wibrują w chropawych i nostalgicznych modulacjach — ostrze na ostrze.

Próżno szukalibyśmy w wierszach Lorki podanych explicite, leżących na wierzchu wątków społecznych i politycznych. Znajdziemy tu natomiast wszystkie akcesoria żywiołu hiszpańskiego: wiatr, księżyc, noc, oliwki, stoki górskie, muły, „słone jutrzenki" Andaluzji, „rtęciowe oczy niebios", cyganów (aniołowie o twarzy cyganek), umierających torreadorów. Najpełniejszy wyraz osiąga ów stop hispanizmu i nadczułości człowieka współczesnego w „Romancero cygańskim", którego poszczególne wiersze, wyzbywszy się imienia autora, stały się już częścią dobytku liryki ludowej Półwyspu. Poeta ludowy w najlepszym sensie tego słowa, Lorca gloryfikuje swój naród właściwymi sobie środkami poetyckimi i to go stawia w pierwszym rzędzie postępowych pisarzy Hiszpanii.

Rewolucja hiszpańska zastała Lorkę w Ameryce. Po powrocie do kraju powitał gorąco Republikę i opowiedział się po lewej stronie barykady. Nie biorąc udziału w starciach ulicznych, nie występując na wiecach, nie redagując propagandowych ulotek, Lorca korzysta jednak z każdej okazji, aby uwydatnić swą postawę antyfaszystowską. Podpis jego znajdujemy pod manifestem grupy rewolucyjnych pisarzy hiszpańskich, „Październik", ogłoszonym w kwietniu 1933 w obronie ofiar hitlerowskich więzień i obozów. W okresie tak zwanego „czarnego dwulecia" 1934—1935 (rządy prawicowe Lerroux), staje się przedmiotem zaciekłych napaści faszyzujących reakcjonistów, zwłaszcza po premierze „Yermy", tragedii macierzyństwa, której wystawienie zbiegło się z krwawym uśmierzeniem powstania górników asturyjskich. To jednak nie przeraża Lorki i w roku 1935 sygnuje antyfaszystowską odezwę, ogłoszoną w Barcelonie przez katolońską inteligencję postępową.

Po zwycięstwie Frontu Ludowego organizuje wespół z José Bergaminem, Rafaelem Alberti i Marią Teresą Leon madrycki Związek Inteligencji Antyfaszystowskiej. Równocześnie pisze i wystawia sztuki, które, wybiegając poza granicę Hiszpanii, zyskują mu rozgłos w krajach Ameryki Łacińskiej, gdzie, ilekroć przepływa ocean, jest witany jako „poseł kultury hiszpańskiej".

***

Jakie są idee przewodnie Lorki? Odpowiedź najbardziej przejrzystą na to pytanie znajdziemy w jego twórczości dramatycznej, której poeta poświęcił ostatnie lata swego życia. Idee tkwią korzeniami w specyficznej mentalności hiszpańskiej, tym samym więc nawiązują do wielkiej tradycji klasycznego teatru Calderona, Lope de Vegi, Barreiry, Lope de Rueda. Sztuki Lorki: „Mariana Pineda", „Krwawe Gody", „Cudowna szewcowa", „Yerma", „Dom Bernardy Alby", Donia Rosita czyli język kwiatów" — zawierają w stężeniu sumę problemów, które nurtowały dramatopisarzy Złotego Wieku. Istotą hispanizmu, według Miguela de Unamuno, jest „tragiczny sens życia". Tragiczność ta wypływa z paru prostych i elementarnych konfliktów, rządzących psychiką hiszpańską, takich jak gra życia i śmierci, honoru i miłości, ucieczki i czczości wszelkiego pościgu za ideałem. Te kompleksy metafizyczne splatają się ze sobą w patetycznej walce, determinują się wzajem, zacierają niekiedy dzielące je granice. Umysłowość Lorki zaprząta przede wszystkim problemat honoru, który w jego sztukach chłopskich staje się siłą dobroczynną, zakorzenioną w instynkcie życia, o ile nie jest na usługach dumy rodowej, pychy burżuazyjnej lub ambicji władczej. Chłopka Yerma, trawiona potrzebą płodności, pojmuje macierzyństwo jako honor kobiety i zabija męża, który przez skąpstwo odmawia jej i sobie potomstwa. Mariana Pineda, postać historyczna, bohaterka ruchu wyzwoleńczego z czasów Ferdynanda VII, woli zginąć na szafocie, aniżeli wydać uczestników spisku, chociaż mogłaby za tę cenę ocalić swe życie. „Cudowna szewcowa", sekutnica i zalotnica, wbrew pozorom i pokusom okazuje się strażniczką czci małżeńskiej. W „Krwawych godach" honor pokrywa się z ludowym poczuciem sprawiedliwości. I odwrotnie, w „Domu Bernardy Alby", tym hiszpańskim „domu kobiet", honor jako narzędzie mieszczańskiego prestiżu staje się siłą destrukcyjną, siejącą zniszczenie i śmierć.

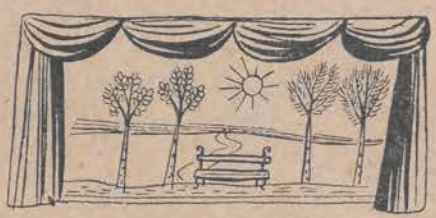
W odróżnieniu od klasyków hiszpańskiego teatru, Lorca oddaje pierwszeństwo kobiecie, która we wszystkich jego sztukach jest główną protagonistką i bohaterką. Jeśli chodzi o formę utworów scenicznych Lorki, to źródłem jego inspiracji jest farsa średniowieczna, rapsod kastylski i misterium ludowe; — stop, który, przetykany wierszami i pieśniami, tworzy osobliwy rodzaj, nazwany przez pewnego krytyka „romansem dramatycznym".

W istocie, jest to teatr poetycki. Lorca uważa teatr za „jedno z najpotężniejszych narzędzi w rękach kraju", za „barometr wskazujący jego wielkość i upadek". „Naród, który nie sprzyja rozwojowi swego teatru, jeśli nie umarł, bliski jest śmierci — pisze Lorca. — Podobnie teatr, który nie nasłuchuje społeczno-politycznego tętna swego kraju, który nie odzywa się na troski swego narodu, który nie przejmuje się jego duchem, nie płacze jego łzami, nie śmieje się jego śmiechem — taki teatr nie ma prawa nazywać się teatrem; jest to przybytek hazardu albo — co gorsza — miejsce gdzie zabija się czas".

W roku 1931, po powrocie z Ameryki, Lorca, dzięki poparciu ówczesnego ministra oświaty a swego starego przyjaciela i mistrza, Fernanda de Los Rios, założył objazdowy teatr studencki „La Barraca", który obwoził po wsiach hiszpańskich, poza sztukami samego Lorki, klasyczne dzieła Lope de Rueda, Cervantesa i Lope de Vegi. Najbardziej do rozgłosu Lorki - dramatopisarza przyczyniła się aktorka madrycka Małgorzata Csirgu, która w roku 1927 wystawiła „Marianę Pinedę", później w r. 1933 woziła jego repertuar do Argentyny, gdzie największy sukces odniosły „Krwawe Gody".

Teatr Lorki jest prosty i w prostocie swej majestatyczny. Wyrastając z tak odrębnego, tak niemal egzotycznego świata, jak hiszpański geniusz ludowy, jest w swej wymowie, odruchach i gestach uniwersalny, przemawia do każdej widowni. Jego tematem centralnym jest bowiem godność prostego człowieka, ta godność, którą sponiewierał Franco i w obronie której walczyli między innymi polscy żołnierze brygad międzynarodowych. To czyni nam poezję Lorki szczególnie bliską i drogą. Teatr, który pierwszy w Polsce wystawi sztukę autora „Yermy", spełni nie tylko pionierską misję artystyczną, ale i obowiązek społeczny. Winniśmy to Hiszpanii ludowej, walczącej o swoją wolność.

Stanisław Brucz



KRONIKA

KRONIKA POLSKO - HISZPAŃSKA

Zjazd Dąbrowszczaków.

W początkach listopada 1945 roku odbył się pierwszy zjazd uczestników walk w Hiszpanii w latach 1936—39. Ten Zjazd Dąbrowszczaków był pierwszym w Polsce żywym odgłosem tragicznych i bohaterskich zmagań ludu hiszpańskiego z faszyzmem. Znaczny udział społeczeństwa polskiego w uroczystych obradach, prowadzonych pod przewodnictwem generała Karola Świerczewskiego (w Hiszpanii znanego jako gen. Walter), w obecności dostojników państwowych, najwyższego dowództwa wojskowego i delegacyj zagranicznych, odezwał się szerokim echem w prasie polskiej.

Dąbrowszczacy stali się w Polsce ambasadorami sprawy hiszpańskiej, kultury hiszpańskiej. Z ich inicjatywy powstało w Warszawie Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Hiszpańskiej.

Wystawa obrazująca udział Polaków w walkach Republiki Hiszpańskiej w latach 1936 — 39

W lutym 1946 roku została otwarta w Łodzi „Wystawa obrazująca udział Polaków w walkach w Hiszpanii w latach 1936—39" w Centralnym Rob. Domu Kultury. Z tej okazji odbyła się Akademia z bogatym programem artystycznym, na który składały się utwory muzyczne hiszpańskich twórców, poezje i pieśni ludowe i bojowe w polskim przekładzie.

Po całomiesięcznym pobycie w Łodzi, wystawa przeniosła się do Bydgoszczy, a następnie do Warszawy, gdzie pozostała na stałe w Muzeum Wojska Polskiego.

Koncert hiszpański

Dnia 26 maja 1946 r. odbył się koncert muzyki (Rotstadtówna), tańca (Lerska), pieśni (Zyczkowska) i poezji hiszpańskiej (Łapicki, Chojnacka) w Teatrze W.P.

Przemianowanie fabryki

Dnia 18 lipca 1946 r. w dziesięciolecie walki ludu hiszpańskiego z międzynarodowym faszyzmem — odbyła się w Fabryce Obrabiarek JOHNA uroczystość przemianowania na Fabrykę im. JÓZEFA STRZELCZYKA (Jan Barwiński), dowódcy Brygady Dąbrowskiego w Hiszpanii, poległego w partyzantce w Polsce w 1942 r.

Po przemówieniach przedstawicieli Władz, Związku Dąbrowszczaków, robotników fabryki i przedstawicieli Zw. Zawodowego Metalowców — nastąpiła część artystyczna, złożona z pieśni bojowych Hiszpanii Walczącej (Cecylia Izygrymówna) i deklamacji (Z Nowicki).

Wizyta przedstawicieli rządu Republiki Hiszpańskiej i generałów

Dnia 18 lipca 1946 r. w Warszawie odbył się wiec z częścią artystyczną przy udziale przybyłych z Paryża działaczy republikańskich i generałów — bohaterów wojny 1936—39 Listera i Modesto, Antonio Mije i Gonzalez Penia.

W dniach 19, 20 i 21 lipca odbywały się w Łodzi Akademie w C.R.D.K. połączone z programem artystycznym i w fabrykach łódzkich: u Poznańskiego i w świeżo przemianowanej fabryce im. Strzelczyka.

Na pożegnalnym bankiecie w Tivoli licznie zebrani serdecznie żegnali hiszpańskich gości.

Dnia 21-go odbyła się Msza Św. na intencję Republiki Hiszpańskiej w kościele garnizonowym przy udziale p. Sanchez Guerra i generałów.

Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Hiszpańskiej sprowadza artystów hiszpańskich z Paryża

W sierpniu 1946 r. bawiła w Polsce trupa artystów hiszpańskich ze sławną tancerką LA JOSELITO na czele. W Łodzi odbyły się spektale w Teatrze W.P., w „Syrenie" i (bezinteresownie) w fabryce Poznańskiego. Artyści wystąpili w Warszawie, Łodzi, Krakowie, Chorzowie.

Akcja protestacyjna na ręce sekr. Organ. Nar. Zjedn.

We wrześniu i październiku 1946 r. z inicjatywy C. K. Z. Z. i innych organizacyj, wysłano z Polski dziesiątki tysięcy kartek protestacyjnych i telegramów z żądaniem zerwania stosunków dyplomatycznych i ekonomicznych z rządem gen. Franco. Depesze takie wysłały z Łodzi: C. K. Z. Z., Liga Kobiet, ZWM Życie, Zw. Uczestn. Walk o Wolność i Demokrację.

Obchód dziesięcioletniej rocznicy bohaterskiej obrony Madrytu

Dnia 6 listopada 1946 r. w Warszawie i w Łodzi odbyły się akademie dla upamiętnienia bohaterskiej obrony Madrytu, w której odegrały poważną rolę Brygady Międzynarodowe, w skład których wchodziła Brygada Polska im. Dąbrowskiego. Akademię w Łodzi o bogatym programie artystycznym z udziałem pp. Bonackiej i Lerskiej, zaszczycił swoją obecnością Min. Pełnomocny Republiki — p. Sanchez Arcas. Scenę dekorował Wł. Daszewski.

Wieczór Towarzyski Dąbrowszczaków

Dnia 15 marca 1947 r. odbył się Wieczór Towarzyski Dąbrowszczaków z udziałem p. Min. Sanchez Arcas z żoną i córką. Zabawę rozpoczęła część artystyczna z udziałem pp. Bonackiej i Lerskiej. Dochód przeznaczono na pomoc Hiszpanii Republikańskiej.

Polskie wydawnictwa o Hiszpanii

W latach 1946—47 ukazały się następujące książki, dotyczące Hiszpanii walczącej:

HISZPANIĄ WALCZĄCA — Wyd. „Książka", antologia poezyj hiszpańskich w przekł. Zofii Szleyen i wybór utworów poetów polskich o Hiszpanii.

BOJE W HISZPANII — Sprawozdanie ze Zjazdu Dąbrowszczaków w Warszawie w listopadzie 1945 r. (Nakładem Związku Dąbrowszczaków).

PIEŚNI HISZPAŃSKIE — Zebrała, opatrzyła wstępem i objaśnieniami Zofia Szleyen. Opracowanie muzyczne Wł. Raczkowskiego.

HISZPANIA — Jerzy Borejsza, II-gie wyd. „Książka", 1947.

W przygotowaniu: „Ziemia przeklęta" Blasco Ibaniez — „Książka". „Don Quijote" Cervantes, przekład Boyé'go — „Wiedza", nowy przekład S. Ciesielskiej Borkowskiej, wyd. „M. Kot", Kraków.

Rocznica Cervantesa

Cały świat kulturalny święci w tym roku 400-tną rocznicę urodzin Cervantesa i we wszystkich krajach demokratycznych zapowiada się dla uczczenia tej rocznicy tzw. „rok hiszpański", który powinien pokazać czytającej publiczności nieznane skarby kultury hiszpańskiej i sprawę walczącego ludu Hiszpanii uczynić naprawdę sprawę całej cywilizowanej ludzkości.

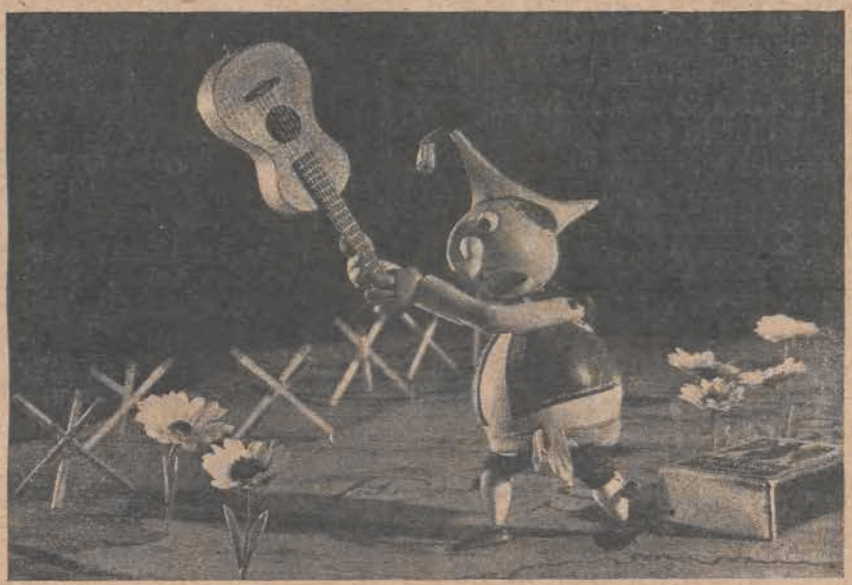
CZESKI FILM KUKIEŁKOWY O GENERALE FRANCO

Istnieje w Czechach mało znany w Polsce, a bardzo pożyteczny i pracowity ośrodek filmowy. W pobliżu pogranicza polsko-czeskiego najbogatszy finansista Bata zbudował centralne zakłady przemysłu skórzanego i gumowego, a wokół fabryk wzniósł miasto.

Miasto Zlin nie jest ładne. Patrząc na domy budowane pod jednen szablon, prosto, bez ozdób, z myślą o ich najistotniejszym wykorzystaniu, nie estetyce, łowi się okiem z przyjemnością bliski głęboki las. Właśnie droga po przez ów las wiedzie do nowoczesnego budynku, stojącego tu zupełnie samotnie. Jest to miejskie atelier filmowe w Zlinie. Zbudował je przed wojną Bata dla potrzeb swojego przemysłu. Na krótkich metrażach taśmy filmowej reklamował tu swoje obuwie, gumowe pończochy i obcasy. Dziś atelier filmowe Baty należy do miasta, a dawny jego właściciel uciekł do Brazylii. Czesi zaś sądzą go zaocznie za haniebną współpracę z okupantem i zdradę ojczystego kraju. Cały dawny personel batowskich filmów krótkometrażowych został zwolniony, na jego miejsce zaangażowano nowych ludzi, młodych i reprezentujących demokratyczne Czechy. Zwiedzającemu atelier filmowe w Zlinie wydaje się jakby wszedł do szkoły — tyle tu młodzieży i tyle przejawów młodości. Młodzi pracownicy życzliwie odnoszą się do zainteresowań zwiedzających, bardzo chętnie pokazują swoje próby i osiągnięcia, wyczerpująco objaśniają wyświetlane filmy, proszą o uwagi i ocenę.

Zlińskie atelier filmowe produkuje 12 — 15 krótkometrażówek rocznie. Prócz tego kopiuje filmy zagraniczne i czeskie oraz opracowuje wszelkiego rodzaju reklamy.

Troską wszakże największą i najwyższym zainteresowaniem młodego zespołu zlińskiego są krótkometrażówki artystyczne. Pokazywano mi ich dużo. Na szczególną uwagę zasługują „Cloveckove" („Mali ludzie) i „Vanocni sen" („Sen Świąteczny"); pierwszy wyprodukowany na moskiewską wystawę „Książka i dziecko", drugi nagrodzony pierwszą nagrodą na festiwalu w Cannes.



Franco miażdży gitarą kwiaty Hiszpanii.
Z czeskiej krótkometrażówki reż. L. Zastery „Gra z ogniem".

Jednym z najciekawszych filmów ostatnio produkowanych jest krótkometrażówka o temacie politycznym, wymierzona przeciwko hiszpańskiemu faszyzmowi. Zlińskie atelier scentralizowane w obrębie jednego gmachu ma, jak się później okazało, odskocznię w parterowym oddzielnym domku, w którym odosabniają się reżyserzy, szukający ciszy i samotności, a pracujący jednocześnie nad szczególnie ważnym zadaniem. Tu, w prymitywnie urządzonym, niezbyt obszernym pomieszczeniu znalazłam reżysera L. Zasterę, pogrążonego w pracy nad filmem o generale Franco. Film ten, przygotowywany wówczas na festiwal w Cannes, był w całości dziełem tego jednego człowieka. Ograniczone możliwości zlińskiego studia zmuszały do zacieśnienia akcji filmu, dlatego gen. Franco stał się drobną figurką z drzewa, a polem jego działania pięknie wykonana mapa Hiszpanii. Na tak wyobrażonej ziemi hiszpańskiej hula błazen z kiepskiej opery, zakochany w własnym głosie, któremu przypisuje czarodziejską moc, moc przemocy, gwałtu, ujarzmiania ludzi i rzeczy. Z gitarą przewieszoną przez ramię, wystrojony jak na paradę udaje czułego i oddanego pieśni trubadura, podczas gdy wokoło niego pali się już ziemia, deptana i niszczona przez niego — fałszywego błazna.

Jest w tym filmie kilka zalet wysokiej klasy. Doskonała figurka gen. Franco z wszystkimi pozorami wspaniałości przy jednoczesnym błazeństwie, artystycznie przeprowadzone zdemaskowanie fałszu od którego o krok stoi dostojeństwo, dobry poziom groteski, właściwa ostrość satyry z zachowaniem dobrego smaku. Ale nie to wszystko jest najważniejsze w filmie o ostatnim bastionie faszyzmu. Ten pożyteczny film jest niezmiernie popularny. Trafia do widza, pokazuje gen. Franco i uwiecznia go w pamięci. Jest prosty oszczędny w środkach, a jakże sugestywny! Propagandowy dobry film to chyba jedno z najtrudniejszych zadań. Krótkometrażowy film, mający skutecznie ukazać szmat historii i ludzkiego działania, tak, by widz zapamiętał, zrozumiał, ocenił i ubezpieczył się przeciw powtarzaniu raz gdzieś przez kogoś popełnionego błędu, to jeszcze trudniejsze zadanie. A te trudności przezwyciężył czeski reżyser w filmie o gen. Franco. Dokonał zręcznych syntez i potrafił przemówić językiem filmowym o nieszczęściu i nadziei Hiszpanii, o groźnym błazeństwie jej wodza.

— Żyję jak w twierdzy faszyzmu — powiedział mi na odchodnym młody reżyser. Obcuję tylko z wyobrażeniem Franco, mapą Hiszpanii, zasiekami z zapałek i z wściekłą pasją, żeby ten mój film uczynić popularnym. Widzi pani — wskazał mi w rogu pokoju łóżko — od trzech miesięcy w ogóle stąd nie wychodzę. Tu jem i śpię, a co najgorsze, w ogóle się nie golę.

Rzeczywiście nie widać było, aby to robił. Natomiast gen. Franco cały lśnił wypolerowany na glans.

W zlińskim atelier filmowym udają się rzeczy pożyteczne i ładne, ale nie dzieje się to bynajmniej przypadkiem.

Wanda Żółkiewska

KOMUNIKATY

REPERTUAR HISZPAŃSKI W TEATRZE W.P.

Kierownictwo Państwowego Teatru Wojska Polskiego zatwierdziło do wystawienia z literatury hiszpańskiej:

LOPE de VEGA: FUENTE OVEJUNA (OWCZE ŹRÓDŁO)
FEDERICO GARCIA LORCA: KRWAWE GODY.

REPERTUAR ANGIELSKI W TEATRACH ŁÓDZKICH

Najbliższą premierą Państwowego Teatru Wojska Polskiego będzie „Burza" w nowym przekładzie Cz. Jastrzębiec-Kozłowskiego, w reżyserii Leona Schillera, z Karolem Adwentowiczem w roli Prospera. Jako Miranda wystąpi Benigna Sojecka, Ariela gra Ryszarda Hanin, Kalibana — Władysław Kaczmarski, Ferdynanda — Tadeusz Woźniak, Alfonsa — Józef Węgrzyn. Dwie postacie buffo odtwarzają Stanisław Łapiński i Zdzisław Lubelski. Dekoracje i kostiumy kompozycji Wł. Daszewskiego.

Na deski Teatru TUR wejdzie, jako następna premiera „Profesja Pani Warren" Shawa. Teatr przygotowuje również „Otella" w przekładzie J. Paszkowskiego. Reżyseria Henryka Szletyńskiego, dekoracje i kostiumy Otto Axera. Role główne wykonują: Władysław Krasnowiecki (Otello), Halina Kossobudzka (Desdemona) i Leon Pietraszkiewicz (Jago).

Jednocześnie Teatr Kameralny w Łodzi wystawia dwa utwory angielskich autorów; po sztuce J. B. Priestleya „Miasto w dolinie" (Warsztat teatralny J. Rybkowskiego), wejdzie na scenę „Żołnierz i bohater" Shawa.

PAŃSTWOWY TEATR W.P. W NOWYM SEZONIE

Państwowy Teatr Wojska Polskiego rozszerzy swą działalność w przyszłym sezonie, organizując szereg widowisk muzycznych, opracowanych według wymagań nowoczesnej techniki inscenizacyjnej, zaniedbanej u nas w tej dziedzinie. Kierownictwo Teatru obejmie również jedną ze scen warszawskich.

We wczesnym okresie jesiennym ekipa Teatru WP. wyjedzie zagranicę do Czechosłowacji i Jugosławii ze specjalnym repertuarem, na który złożą się „Krakowiacy i Górale", „Kram z piosenkami" i kilka najbardziej reprezentatywnych sztuk z repertuaru obu scen.

ZAPROSZENIE L. SCHILLERA NA KONFERENCJĘ „UNESCO"

W Paryżu od 24 lipca do 1 sierpnia b.r. pod patronatem UNESCO a pod przewodnictwem głównego dramaturga angielskiego Johna B. Priestleya i najwybitniejszego reżysera francuskiego, Louis Jouvet, odbędzie

się Kongres przedstawicieli współczesnej sztuki teatralnej, którego głównym zadaniem będzie organizacja **Międzynarodowego Instytutu Teatralnego** oraz **Międzynarodowego Związku Artystów Teatru** (wszelkich gałęzi sztuki teatralnej).

„Prezydium życzy sobie gorąco obecności pana" — pisze w swej depeszy do L. Schillera Julian Huxley, stojący na czele UNESCO. — „Obecność jego przyczyni się do powodzenia manifestacji, posiadającej historyczne znaczenie".

L. Schiller zaproszenie przyjął i wygłosi w Paryżu odczyt informujący o stanie obecnym i zamierzeniach teatrów Polskiej Demokracji Ludowej.

PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA TEATRALNA

Zbliżający się ku końcowi rok szkolny w PWST dostarczy teatrom polskim reżyserów, którzy uzyskają absolutorium jako pierwsi po wojnie adepci Wydziału Reżyserskiego Szkoły. Rok 1946/47 przyniósł cztery „Warsztaty Teatralne" (prace dyplomowe uczniów-reżyserów): „Powrót posła" J. U. Niemcewicza (reżyser Wł. Kaczmarski), „Dwanaście miesięcy" S. Marszaka (praca reżyserki teatru dziecięcego R. Kowalewskiej), „Miasto w dolinie" Priestleya w Teatrze Kameralnym (reż. J. Rybkowski). Ekstern Wydziału Reżyserskiego L. Pietraszkiewicz przygotował „Szczęście Frania" Perzyńskiego w Teatrze TUR.

Słuchacze dwu niższych kursów opracowali pełne partytury (sprawozdania asystenckie opatrzone w komentarze) utworów wystawianych w bieżącym sezonie w teatrach łódzkich. Słuchacze Wydziału Scenograficznego i Dramaturgicznego współpracują stale z Wydziałem Reżyserskim, niektórzy biorą udział w montażu widowisk.

W miesiącu maju L. Schiller przeniósł część prób analitycznych „Burzy" do PWST, umieszczając je w ramach prac seminaryjnych Wydziału Reżyserskiego. Ćwiczenia odbywają się przy współpracy Karola Adwentowicza.

NAJBLIŻSZE NUMERY „ŁODZI TEATRALNEJ"

Następny numer naszego wydawnictwa poświęcony będzie zagadnieniom szekspirowskim, w związku z przygotowywanymi premierami „Otella" i „Burzy", oraz z Jubileuszem Karola Adwentowicza, który będzie uroczyście obchodzony na deskach Państwowego Teatru WP. i Państwowego Teatru Polskiego w Warszawie.

Najbliższy kolejny numer przyniesie publikację planów architektonicznych, szkiców poglądowych i artykułów teoretycznych, dających obraz przyszłego Teatru Narodowego w Łodzi.

ś. † p.

JULIUSZ
OSTERWA

TWÓRCA »REDUTY«
AKTOR — REŻYSER — PEDAGOG

DYREKTOR TEATRU NARODOWEGO W WARSZAWIE
DYREKTOR TEATRU IM. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE
KAWALER ORDERU POLONIA RESTITUTA I INNYCH

zmarł dnia 10 maja 1947 r. w Warszawie

Śmierć wielkiego artysty, szlachetnego człowieka i obywatela, który na polu rodzimej sztuki teatralnej położył dziejowe zasługi, okrywa żałobą Scenę Polską i Społeczeństwo.

Państwowy Teatr Wojska Polskiego
Teatr T U R
Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
Wojewódzki Oddział ZZASP

Leon Schiller

PAMIĘCI JULIUSZA OSTERWY*

„Reszta jest milczeniem" — wyszeptał Hamlet, kończąc tragiczny poemat swego życia.

„Reszta jest milczeniem" — szeptał być może Juliusz Osterwa, kiedy musiał pogodzić się z tym, że już ani jednej stronicy do poematu życia swego nie dopisze; że kiedy łzy obeschną i dymy obrzędów żałobnych się rozwieją, być może sądzonym to życie będzie, jeśli nie surowo, to powierzchownie, w jednym i drugim wypadku krzywdząco — bo któż zechce wnikać w tajemnice polskiego artysty teatru, nie efektowne, nie budzące sensacji, we wszystkie jego marzenia, wszystkie podniety do wzlotów i przyczyny upadków; kto zada sobie trud, by odbudować rzeczywistość sprzed 1914 roku i międzywojenną, bez znajomości której trudno mówić o ludziach czasów owych; kto życie wszechstronnie utalentowanego aktora, reżysera i namiętnego działacza zarazem, ujawniające się przecież w fragmentach jeno i w kształtach nieraz irracjonalnych, logicznie scalić potrafi; kto mając przed sobą chaos pobladłych już, lecz jakże bogatych kolorów, co się składają na obraz twórczości młodopolskiego artysty, domyśli się, że fantastyczny barw tych układ wynika z konkretnie dającej się określić skali i że w całym tym szaleństwie „jest metoda"?

Mistyk i idealista czystej krwi, jak się to mówi „naturaliter christianus", człowiek, który — o ile mi wiadomo — nie przeżył nigdy kryzysu religijnego, tak typowego dla nas, jego współczesników; aktywny katolik, którego żarliwa wiara nie zafałszowana żadnym snobizmem ani spekulacją neo-tomistyczną, zachowała do ostatka prostotę i tkliwość wierzeń dziecięcych; ekstatyk zapatrzony w rzeczywistość transcendentalną, wedle jego przekonania uzupełniającą i warunkującą sens rzeczywistości empirycznej, ufny w niepojęte Miłosierdzie Pana swego, świadom, że wszystko co się tu dzieje, dzieje się zgodnie z odwiecznym planem Najwyższej Mądrości, godzi się przypuszczać, iż człowiek taki rozstawał się z doczesnością w spokoju ducha, bez najmniejszej trwogi.

Niemniej przeto, jako katolik myślący, wiedział, że ludziom (zwykłym i niezwykłym ludziom) dana została przez Stwórcę swoboda działania na ziemi i póki Rex tremendae maiestatis swego Amen nad światem nie wyrzeknie, ludzie i tylko ludzie oblicze temu światu nadawać będą, jedni starając się Plan Boży odcyfrować, inni nic o takim planie nie wiedząc, czy nie chcąc wiedzeć.

*) Przemówienie, wygłoszone na obchodzie żałobnym ku czci ś. p. Juliusza Osterwy w dniu 13. V. br. w Warszawie przed gmachem Teatru Polskiego.

Musiała zatem gnębić duszę Juliusza Osterwy troska o to, co najbardziej na ziemi ukochał, czemu od lat chłopięcych wszystkie swe poświęcił siły — troska o losy Sceny Polskiej, ściśle mówiąc — Teatru Narodowego, tego, którego wizję wspaniałą odziedziczyliśmy po Wielkich Romantykach, którego metamorfozę w stuleciu naszym ukazał Wyspiański, tego którego tradycje jeszcze dawniejszych sięgają czasów, tego co z natchnień ludowych i dla ludowego pożytku powstał, tego, którego ideał nosi w piersiach każdy rzetelniejszy pracownik polskiej sztuki teatralnej.

Tym smutniej musiał się Juliusz Osterwa z teatrem rozstawać, że zdawał sobie sprawę, jak szczupła jest garstka tych, co mogliby wziąć na barki ciężar odpowiedzialności wobec Dziejów Teatru; że patrzył na Ojczyznę już prawdziwie odrodzoną i prawdziwie wolną, na masy pracownicze wyjarzmione z niewoli kapitalistycznej, łaknące teatru, tłumnie się doń garnące, samorzutnie własny teatr tworzące, słowem na koniunkturę dla poczynań w wielkim stylu najpomyślniejszą...

I właśnie w chwili, kiedy utrudzony przeżyciami lat ostatnich Mistrz postanowił — mówiąc słowami Wyspiańskiego — „podjąć po raz wtóry ten trud, co go zabijał", kiedy kreślił plan wskrzeszenia Reduty, aby budowę przyszłej Sceny Narodowej, jak poprzednio, rozpocząć od podstaw, od warsztatu porządnie wykonywanej roboty aktorsko-reżyserskiej, technicznej i organizacyjnej, od skupienia dokoła siebie ludzi złączonych tą samą więzią ideową, dojrzałych do ofiarnej pracy zespołowej — właśnie w tej chwili nieubłagany Los kazał mu zamilknąć.

Pozostały po wielkim artyście ledwie czytelne szkice, zarysy projektów organizacyjnych, ułomki myśli rzucanych w rozmowach... Resztę pochłonęło wieczne milczenie.

Co przejdzie po Nim do potomności? Co zeń przechowa pamięć szanujących Go, miłujących i wdzięcznych za trud heroiczny rodaków? Pokolenie starszych Warszawiaków zapewne podwójną o aktorskiej sztuce Jego wyda ocenę. Jedni wspominać Go będą najchętniej z okresu pierwszych sukcesów, osiągniętych w repertuarze komediowym, „Królątku", „Papie", nawet w „Tajemniczym Jamesie". Oczywiście nie zapomną także o bardziej poetyckich kreacjach, w których czarował pięknym gestem i melodyjną dykcją. Ale zdaniem ich to były tylko chwilowe odejścia od gatunku ról, najbardziej pokrywających się z jego zewnętrznymi i wewnętrznymi możliwościami aktorskimi.

Inni nie przecząc, iż po powrocie z Rosji, po zaznajomieniu się z doktryną Stanisławskiego, Osterwa bardzo się pogłębił a role z zakresu realistyczno-psychologicznego do najwyższej doprowadził doskonałości, czego dowody złożył w „Bracie marnotrawnym", w „Kochankach", w „Przechodniu", albo w sztukach Żeromskiego i Szaniawskiego, wystawionych w Reducie, wyżej stawiać będą osiągnięcia w „Księciu Niezłomnym", „Dziadach", „Kordianie", „Mazepie", „Fantazym", „Wyzwoleniu"... Na obronę swej opinii wysuną pierwsi krytycy argument, że we wszystkich wymienionych kompozycjach aktorskich czegoś nie dostawało, za mało w nich było patosu i koturnu, że dbałość o prawdę psychologiczną

i o prawdopodobieństwo akcji scenicznej w ogólności, łamała miarę rytmiczną wiersza, wyposażała rolę w szczegóły dla istoty poematu dramatycznego, dla jego stylu, nie ważne, że realista w każdym calu, jakim był Osterwa, postawę realistyczną, chcąc nie chcąc zajmował w każdym tworzonym przez się widowisku, nawet gdy ono do gatunku fantastycznych, symbolicznych, czy idealistyczno-monumentalnych należało. Na to znów odpowiedzą zwolennicy całkiem innego na sztukę teatralną poglądu: Chwała artyście, który wierny nieśmiertelnym przykazaniom Szekspira, przemyślanym po polsku przez Wyspiańskiego, jeden jedyny cel ma przed sobą: — TEATR — ZWIERCIADŁO NATURY. Teatr Hamleta i Konrada w „Wyzwoleniu" budowany, nie Poloniuszowy, nie komediantów ze „Snu nocy letniej", nie bezdusznych, zakłamanych Masek.

Ci, którzy tak myślą, jako przykład wybornego aliażu realizmu psychologicznego i poezji, przytoczą postać Fircyka stworzoną w równie kunsztownej jak uroczej komedii Zabłockiego. Był to w edycji redutowej człowiek żywcem z epoki stanisławowskiej na scenę przeniesiony, nie kukła w obowiązującej dotychczas manierze stylizowana, nie bufon z rupieciarni starego teatru wyciągnięty. A przecież mówił wierszem, i to jak mówił, wykorzystując aktorsko wszystkie średniówki, dbając o różnorodność końcówek, zamykając tyrady i dialogi pięknie brzmiącymi kadencjami. A ruchy jego, którym z puktu widzenia realistycznego nic nie można było zarzucić, czyż nie były ciągłym tańcem? Tak przecież tworzył Mozart, równie o prawdę swego teatru muzycznego, jak i o piękno jego dbały.

A Konrad w „Wyzwoleniu"? Można się było z Osterwą o egzegezę niektórych momentów dramatu spierać, każdy jednak przyznać musi, że dopiero on umożliwił nam wysłuchanie ciężkiego i przewlekłego II-go aktu i dopiero on właśnie dzięki realistycznej interpretacji scen z Maskami, wiele miejsc ciemnych wyjaśnił.

Podobna rozbieżność zdań da się na pewno zauważyć, gdy mowa będzie o reżyserskich zasługach Osterwy. Jedni mistrzostwo Jego widzieć będą w arcydziełach realizmu redutowego, w opracowaniach utworów Żeromskiego, Rittnera, Orkana i Szaniawskiego, imponujących prawdą i nienagannym stylem zespołowym, co się wszelkim, niezawodnym podobno szablonom i fałszywym tradycjom śmiało przeciwstawił.

Inni twierdzą, że apogeum incenizatorskiej twórczości Osterwy — to „Książę Niezłomny", we wszystkich swoich, mniej lub więcej monumentalnych wariantach, to próby realizacji kilku dramatów romantycznych, wreszcie przez wiele lat opracowany, do głębi przemyślany, zupełnie oryginalny pomysł inscenizacji Norwidowego „Krakusa", który niestety pozostał w tece.

Działalność Reduty z okresu pierwszego pięciolecia, a więc z czasów pełnego rozkwitu, jak wówczas budziła, tak i teraz zapewne budzić będzie nie małe zastrzeżenia. Miał to być teatr awangardowy, zatem najnowszej literaturze służący i rzecz jasna ukazujący te dzieła w najnowszej formie. Oczekiwano kopii Tairowa lub Meyerholda, paryskiej Grupy Pięciu czy

też niemieckich ekspresjonistów. Szykowano się na obcowanie z Claudelem, Marinettim, Cocteau, Kaiserem albo Hasencleverem. Tymczasem Osterwa zademonstrował na swej scenie realizm, bodaj że najstarszego gatunku, lecz po raz pierwszy w Polsce doprowadzony do tej doskonałości, do tak precyzyjnego wykończenia, do nienagannej harmonii zespołu aktorskiego, promieniującej zeń prawdy i siły. Osterwa uśmiechał się, gdy mu ktoś brnięcie w naturalizm czy stanisławszczyznę zarzucał. Mówił, że nie lekceważy wszelkich formalnych eksperymentów i że nie zarzeka się inscenizowania literatury, przeciwstawiającej się realizmowi psychologicznemu, sądzi jednak, że należy wprzód aktora do takich prób wewnętrznie i technicznie przygotować, należy go przede wszystkim oduczyć kłamstwa, wyleczyć z nieznośnych szablonów i przeklętego „publikotropizmu", to jest automatycznego, na pół świadomego kokietowania widowni efektami pobudzającymi ją do oklasków. Kto chce komponować monumentalne malowidła dekoracyjne, musi wpierw opanować technikę malarską wszechstronnie, musi — rzecz najważniejsza — długo i rzetelnie studiować naturę.

Tego uczył Osterwa młodzież skupioną w Instytucie Reduty i starych aktorów, którzy tu przychodzili leczyć się ze swych chorób artystycznych i nałogów.

Życie dowiodło, że słuszność była po Jego stronie. Wszystkie bowiem eksperymenty formalne, jeśli nie były oparte na tak solidnych podstawach technicznych, jakie umiała tworzyć Reduta, lub jeśli zespół aktorski składał się z samych „udawaczy", artystów przedstawiających swoje role z myślą o sukcesie, nie zaś z takich, co role swoje przeżywają, bez względu na jakikolwiek sukces — wszystkie próby tego rodzaju załamywały się u nas wprędce i nie wiele z nich było korzyści.

Nie były słuszne ataki na Redutę za jej repertuar jednostajny i nie dość ciekawy. Osterwa uważał za swój najświętszy obowiązek, by jego malutki teatrzyk był bastionem dramatyki polskiej, która na kupiecko prowadzonych ówczesnych scenach nie posiadała tych przywilejów, jakie jej dziś przyznano. Jeśli teatr ten pierwszy w Polsce wystawił dramaty Żeromskiego, jeśli kredyt wyrobił Szaniawskiemu, jeśli sztuki Rittnera i Orkana ukazał nareszcie we właściwej oprawie scenicznej — to chyba dowiódł swej pożyteczności. Jeśli nie plamił się kolportowaniem tandety sporządzanej przez ulubionych farsopisarzy czy sztukorobów krajowych — to też za zasługę poczytać mu należy. Jeśli w poszukiwaniu nowych form dramaturgicznych nie zawsze szczęśliwego dokonywał wyboru — wybaczyć mu to trzeba, taka bowiem „Ulica dziwna" inscenizowana przez malarza-reżysera Dobrodzickiego, przeprowadziła aktorów redutowych przez nader skomplikowane ćwiczenia gestyczne, które się im w dalszej pracy bardzo przydały.

Cóż mówić o wskrzeszonych w Reducie po raz pierwszy staropolskich widowiskach ludowych, o „Pastorałce" lub o Misterium Wielkopostnym i Wielkanocnym! Śmiało dziś twierdzić można, że były one etiudami wstępnymi do „Dziadów", „Kordiana", „Samuela Zborowskiego" i tylu innych

inscenizacyj polskich dramatów monumentalnych, inscenizacyj zrywających raz na zawsze ze stylem operowym, niesłusznie powołującym się na Meiningeńczyków czy Reinhardta.

W kształt sceniczny ujęte po raz pierwszy w Reducie pieśni staropolskie i ludowe, spod pyłu zapomnienia wyciągnięty „Nowy Don Kiszot" Fredry i Moniuszki, widowiska, których sceniczności nikt się nie domyślał, dowiodły, że realizm ugruntowany na szczerości przeżycia aktorskiego, nie jest wrogiem poezji, muzyki czy stylizacji plastycznej, że tworząc na scenie postaci w życiu potocznym niespotykane, nawet dziwaczne, nie musimy ich koniecznie marionetyzować czy też wręcz dehumanizować, że rytm muzyczny nie wyklucza bynajmniej skrajnie realistycznej gry, byleby się ona w jego ramach mieściła.

Taką to uczelnią wszechumiejętności teatralnych, na wiele lat przed powstaniem PIST i dzisiejszej WST była Reduta, najukochańsze i najważniejsze dzieło Juliusza Osterwy.

Jeszcze jeden zarzut stawiano Reducie i kto wie czy go kiedyś ktoś znowu nie podniesie. Twierdzono mianowicie, że się Ruduta odgrodziła od życia społecznego, od jego aktualnych zagadnień i ślepa na okrutną niedolę chłopa i robotnika polskiego w czasach owych, zamknęła się w pięknoduchowskiej kapliczce, częścią wzorowanej na organizacji wolnomularskiej, częścią na klasztornej.

To prawda, że tematyka i problematyka literatury proletariackiej nie stanowiła przedmiotu studiów redutowych i że Reduta ani jednego utworu o treści społecznej nie wystawiła — trzeba jednak wziąć pod uwagę, że literatura taka prawie w Polsce nie istniała, że znacznie później dotarła ona do nas z zagranicy i że nawet wtedy ważył się na wprowadzenie jej do teatru mieszczańskiego jeden zaledwie reżyser a wiadomo jakie stąd wynikły konsekwencje.

Nie jest jednak prawdą, by Reduta izolowała się od społeczeństwa, zwłaszcza od jego warstw uboższych. Mimo iż nie istniała jeszcze w Warszawie utworzona przez związki pracownicze agencja teatralna, Reduta za bezcen sprzedawała swoje spektakle organizacjom robotniczym i inteligenckim.

Społeczny walor posiadały wszystkie niemal jej spektakle, dzięki soczystemu, jędrnemu realizmowi, który je cechował, dzięki swej prostocie i łatwej czytelności.

Ludowym, prawdziwie ludowym teatrem stała się Reduta wówczas, gdy pierwsza w Polsce na wielką skalę zorganizowała podróż po całej Rzeczypospolitej, gdy od miasteczka do miasteczka wędrując karmiła zapomnianą przez Boga i ludzi inteligencję i biedotę miejscową piękną staropolską poezją i muzyką, zmieszaną z płodami natchnienia chłopskiego, a później — jak o tym marzył Słowacki — „Księciem Niezłomnym".

Społeczną wagę — i to niepoślednią — miało też wychowanie redutowe, surowe co prawda, lecz kierowniczym ideom instytucji całkowicie podporządkowane, wymagające zarówno od adepta jak od dojrzałego

aktora zupełnego wyrzeczenia się osobistych korzyści na rzecz zbiorowo tworzonego dzieła, zatrudniającego artystę przy warsztatach technicznych, robotach inteligentowi na ogół nie miłych, poddające bacznej kontroli moralność zespołu i — o dziwo — utrzymujące w tym zespole stale wysoką temperaturę entuzjazmu.

Społeczna rola Reduty, historyczna doniosłość tej roli polegała na tym, że ubogi teatrzyk promieniował na całą Polskę swym szlachetnym idealizmem, że metody jego pracy stały się wzorem dla wszystkich ambitniejszych aktorów i reżyserów i że kadry redutowców na czas pewien poważnie zasiliły różne zespoły teatralne, głosząc dobrą nowinę jakiegoś wreszcie innego teatru.

W czasie okupacji mętne o życiu i pracach Osterwy dochodziły do Warszawy wieści. Mówiono, że przeżywa konwersję katolicką, że stał się bigotem i że zamierza wskrzesić po wojnie Redutę, lecz nie w formie teatru czy studia. Byłoby to raczej stowarzyszenie religijne, czy rodzaj bractwa. Członkami jego mogliby być tylko czynni katolicy, a widowiska przez nich wypracowane służyłyby jedynie propagandzie katolicyzmu w masach.

I naturalnie kolporterzy tych wiadomości podawali je z uśmiechem sarkastycznym na ustach, pozwalając domyślać się, że albo ma się tu do czynienia ze snobizmem, albo też z zachodem słońca w twórczości wielkiego artysty.

My, którzyśmy lepiej i od dawna Juliusza Osterwę znali, potrafiliśmy odróżnić plotkę od kryjącej się poza nią prawdy.

Przede wszystkim nie mogło być mowy o konwersji, o cudownym nawrócenia w rodzaju tego, jakiego doznali Huysmans, Psichari, Paul Claudel czy Ewa Lavaliére, u kogoś, co, jak wiadomo, od dziecka do ostatnich chwil życia niezachwianie wierzył.

Powtóre ten, który stale propagował idee teatru niemal — religijnego, teatru wszystkich Romantyków naszych, jeśli postanowił dojść do tego ideału przez pracę skupioną, od podstaw rozpoczętą i prowadzoną zapewne w ciszy, nie czynił tego dla rozgłosu.

Jeśli sam odczuwał potrzebę oczyszczenia się i wyzwolenia ze wszystkiego, co za niegodne kierownika dusz ludzkich uważał, nie dziw, że podobnej ofiary żądał od tych, którymi miał przewodzić.

Na decyzję jego wpłynąć mogło także zetknięcie się z pięknym i mądrym życiem monastycznym, poznanie niezmiernie praktycznej, arcyludzko pomyślanej Reguły Świętego Benedykta a także i bohaterskich żywotów aktorów-męczenników, Świętego Genezjusza, Ardaliona i innych.

Rasowy człowiek teatru, dla którego sprawa tworzonej przezeń sztuki równie była ważna jak sprawa Jego życia, musiał w dążeniu do częściowej bodaj realizacji swych marzeń, powziąć koncepcję takiego właśnie teatru i takiej organizacji, której wysiłkiem teatr ten miał być budowany.

Zapyta ktoś: jakiż związek z nami obywatelami Państwa Ludowego, postępowymi demokratami, ludźmi myślącymi kategoriami materialistycz-

nymi, nieufnie odnoszącymi się do idealistycznych, ba fideistycznych omamien, jakiż związek może mieć taki teatr świątynny czy klasztorny, zdolny zainteresować w najlepszym razie elitę konserwatywnych katolików?

Odpowiemy tak: nie wchodząc w to, czy teatr taki dogadzałby tylko katolikom, czy szerszym kręgom społeczeństwa naszego, twierdzimy, iż jakąkolwiek ideologię wyznawałby teatr pretendujący do miana „teatru dzisiejszego, teatru społecznego, musiałby organizację swą utwierdzić na zasadach głoszonych i wypraktykowanych przez twórcę Reduty: na zespole pod względem ideowym i moralnym jednolitym, z heroicznym entuzjazmem robotę swą wykonującym, nie traktującym jej tak, jak to czynią aktorzy-najmici, przypadkowo skupieni tam, gdzie lepiej płacą lub gdzie łatwiejsza do osobistej kariery droga.

Nie trzeba być znawcą teatru, by wysunąć tezę, że tylko tak ideowo wyselekcjonowane zespoły sprostają olbrzymim zadaniom społecznym, jakie obecny moment dziejowy teatrom polskim narzuca.

Prawdę tę zawdzięczamy Juliuszowi Osterwie, przekazuje On ją nam niejako w swej ostatniej woli.

Dlatego imię Jego wspominać będziemy z tą samą czcią, jaką otaczamy rozumnych budowniczych Sceny Narodowej — Wojciecha Bogusławskiego i Stanisława Koźmiana.

Leon Schiller

SPIS RZECZY

Str.

Mieczysław Szleyen: Polska — Hiszpania 1

Ferdynand de Rojas: „Celestyna"

Bohdan Baranowski i Józef Piątowski: Hiszpania Ferdynanda i Izabelli . . 5
Pedro Henriquez Urenia: o „Celestynie" 8
Zofia Szleyen: „Celestyna" na tle dziejów dramatu hiszpańskiego . . 11
Stefania Ciesielska Borkowska: „La Celestina" 17
J. L. Klein o „Celestynie":
„Celestyna" a Szekspir 23
Problem miłości w „Celestynie" i „Fauście" 25
Krytycy o „Celestynie" 26
S. Ignatow: Początek i rozkwit teatru hiszpańskiego 28

Z nowej literatury hiszpańskiej:

Stanisław Brucz: Federico Garcia Lorca 34

Kronika

Kronika polsko-hiszpańska 38
Wanda Żółkiewska: Czeski film kukiełkowy o generale Franco . . . 40
Repertuar hiszpański w Teatrze W. P. 43
Repertuar angielski w teatrach łódzkich 43
Państwowy Teatr W. P. w nowym sezonie 43
Zaproszenie L. Schillera na konferencję UNESCO 43
Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna 44
Najbliższe numery „Łodzi Teatralnej" 44

*

Leon Schiller: Pamięci Juliusza Osterwy 47

Okładka i rysunki w tekście Olgi Siemaszkowej

Wydawca: Państwowy Teatr Wojska Polskiego i Teatr TUR

ZA REDAKCJĘ: Zygmunt Kałużyński

Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka" z odp. udz. w Łodzi, Piotrkowska 86, tel. 254-21

D-015901