

Nr 6 (24)

VI. 1948/49

B. P.  
1948

73



ŁÓDŹ  
TEATRALNA

1875

# ŁÓDŹ TEATRALNA

Rok IV Nr 6 (24)

1948 49

LOPE DE VEGA:

»PIES OGRODNIKA«

TEUM, TADEUSZ PEIPER

Stefania Ciesielska Borkowska

## LOPE DE VEGA — TEATR RDZENNIE HISZPAŃSKI

Na przełomie wieku XVI, a zwłaszcza po śmierci Filipa II (1598), Hiszpania wchodzi po raz pierwszy w okres swobodniejszych obyczajów, szerszego stosunku do życia — w okres, w którym społeczeństwo żądne wrażeń, przygody, przyjemności, stawia pewne postulaty pisarzom.

Po raz pierwszy pojawia się w Hiszpanii to, co byśmy dziś nazwali „zamówieniem społecznym“ w najszerszym znaczeniu.

I nikt spośród ówczesnych wielkich mistrzów pióra nie odpowiada na nie tak ochotnie, tak bezpośrednio jak ten, który przez lat czterdzieści z górą panuje we wszystkich dziedzinach literatury hiszpańskiej, a przede wszystkim włada niepodzielnie teatrem: „dziw natury“\*, „feniks geniuszów“ — Lope de Vega.

Stworzył on teatr dla wszystkich w całym tego słowa znaczeniu. Komедie jego wyrastają z realnych rzeczywistych upodobań zbiorowości i wracają do niej, przepuszczone przez pryzmat wielkiego talentu, w szacie artystycznej dostępnej dla mas. Podążał on za aktualną rzeczywistością, a nawet ją w pomysłach wyprzedzał (bunty chłopskie, emancypacja kobiet w „Źródle Owczym“ itd. Identyfikuje się Lope de Vega z duszą swego ludu — sam, choć szlachcic, wychowany był w skromnych warunkach — i stąd obiektywna ludowość jego sztuk.

Patrząc z tego stanowiska, inaczej zrozumiemy te niemile z pozoru, poniżające dla wielkiego twórcy słowa w *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* („Nowy sposób pisania komedii w tym czasie“), poemacie zawierającym jego credo dramatyczne: „Lud płaci, więc przystoi mówić doń językiem pospolitym, by mu się podobać“. Wydawałoby się, że nie godzi się tak wielkiemu pi-

\* jak go nazwał Cervantes.

sarzowi dbać o „nagrodę“, o poklask publiczności, którą gdzie indziej traktuje z pogardą. A właśnie przez świadomość tego, co się „ludowi podoba“, znajomość smaku masowego odbiorcy, stworzył Lope de Vega dramat naprawdę narodowy.

Główne jego zarysy znalazł wprawdzie w przeszłości, ale rozwinął je, wzbogacił i utrwalił, a pełne uznanie narodu zdobył własną, niezmqordowaną działalnością, nie tylko dzięki wysokim zdolnościom poetyckim, ale dzięki czysto ludowemu ujęciu, w jakim swe utwory podawał.

Rozprawa Lope de Vegi o nowej sztuce dramatycznej miała być również odpowiedzią dla tych, którzy mu zarzucali liczne błędy przeciw dotychczas obowiązującym klasycznym zasadom sztuki teatralnej. Nie na próżno kazał zamknąć na cztery spusty przepisy Arystotelesa, Terentiusa i Plauta. Żaden bowiem z jego poprzedników nie zdawał sobie tak jasno sprawy, że publiczność jest jedynym kompetentnym sędzią dramatu. Dlatego też konsekwentnie stosował się do tego założenia i trafiał do smaku mas jak nikt przedtem. Równocześnie wypowiadał śmiało swoje poglądy, rzucał szczerą dłońią nowe myśli, słowem — bawił, czarował i kształcił swych wdzięcznych widzów.

Było to szczęście, że taki właśnie geniusz podporządkował się niejako smakowi ogółu. Umiał bowiem utrzymać umiar, jasny sąd, a kierując się natchnieniem, pociągać innych swym wysokim lotem. Połączył smak narodowy ze wszystkimi danymi, które znamionowały wielkiego twórcę. Sublimował i kształtował artystycznie surowy materiał, jakiego mu dostarczała rzeczywistość hiszpańska. Naród widział w jego komediach fragmenty własnego życia, siebie, własne uczucia i myśli, skłonności, zewnętrzne i wewnętrzne formy bytowania w różnych epokach, skryte pragnienia — w sposób plastyczny i pełny.

Zresztą l u d o w o ś ć wykazywał w tym czasie jedynie dramat. Poezja tonęła w naśladownictwie włoskich wzorów i popadała w napuszoność i przesadę. Od upadku Granady w r. 1492 romanca straciła wartość. Tylko komedia mogła być pośredniczką między narodem a sztuką. Komedia, której uosobieniem był Lope de Vega. On to sprawił, że stała się tym w wieku XVII, czym była romanca w wiekach XII i XIII. Hiszpański dramat wykwił z romancy. Toteż Lope de Vega nie tylko tak często wplata w akcję romancy, nie tylko posługuje się w komedii wierszem romancy, ale niejedna jego komedia jest u d r a m a t y z o w a n ą r o m a n c ą. Obie mają wspólną istotę, a przede wszystkim charakterystyczne stopienie diametralnie różnych elementów, tragicznych i komicznych — jako odbicie prawdziwego życia.

I motywy komediowe odziedziczone po poprzednikach umie Lope przetwarzać indywidualnie. I tak np. g r a c i o s o, wesolek, nie jest u niego jedynie błaznem obdarzonym tanim dowcipem. Jest najczęściej przedstawicielem zdrowego chłopskiego rozumu, samorodnego rozsądku, nieuczonej a wrodzonej obserwacji życia. Przeciwstawia się nieraz powszechnym opiniom dla uniknięcia jednostronności i wzbogacenia poglądu na świat.

Pisano już nieraz o cechach męskości hiszpańskiej kobiety. Havelock Ellis w „Soul of Spain“ mówi o „virility“ Hiszpanek i wspomina dla przykładu, że w chórze klasztoru Senioras de las Huelgas jest zawieszony sztandar, zdobyty w roku 1220 na Maurach przez ich przeorysę.

Lope de Vega jest również głosi-cielem znaczenia kobiety w życiu społecznym i politycznym. Wszak w „Źródle Owczym“ na apel kobiety zrywa się lud do walki z tyranem!



Lope de Vega w okresie 1607—1620  
(Portret Tristana)

Nieomylny instynkt dramatyczny kieruje wyborem tematów jego komedii: tu wysuwa na pierwszy plan jakieś zagadnienie społeczne, tam znów osią akcji jest jakiś fakt historyczny, gdzie indziej obraz społeczny, to znów zupełnie fantastyczna konstrukcja każe podziwiać jego oryginalność. Ta niesłychana różnorodność Lope de Vegi, lekkość, z jaką się przenosi z tematu na temat, sprawia, że widz czy też czytelnik wciąż go odkrywa na nowo.

Nerw dramatyczny Vegi przewyższa wartości literackie jego sztuk, ponieważ wykonanie pomysłu jest u niego przeważnie zbyt pośpieszne.

Natomiast gdy jakiś temat opracuje staranniej uczuciowo i formalnie, powstaje dzieło wielkiej miary.

---

Równoczesność życia i działalności literackiej, identyczna dziedzina twórczości nasuwają mimo woli porównanie między Szekspirem (1564—1616) a Lope de Vegą (1562—1635). Dramat Szekspira jest w swym ujęciu tym samym, co komedia hiszpańska, którą stworzył Lope de Vega.

A jednak...

Angel G a n i v e t, autor *unius libri* na przełomie wieku XIX i XX — *Idea rium espaniol*, jedynej książki, ale jakże bogatej w myśli głębokie, zastanawia się, dlaczego Lope de Vega, tak płodny i oryginalny geniusz dramatyczny, nie pozostawił dzieła tak skończonego jak „Hamlet”. „Wszak jego zdolności twórcze nie były mniejsze od genialności Szekspira” — mówi Ganivet.

Odpowiedź na postawione pytanie wyprowadza z następującej tezy: twierdzi mianowicie, że gdy Hiszpan weźmie do ręki pióro, pędzel czy inne narzędzie pracy artystycznej, można się spodziewać nieomylnie, iż jest w równej mierze zdolny do stworzenia arcydzieła, jak do spłodzenia zdumiewającego dziwoląga. Wypływa to z wybujałego indywidualizmu hiszpańskiego, który nie znosi żadnych więzów i dąży do absolutnej swobody twórczej.

Każdy artysta hiszpański, większy czy mniejszy, rozpoczynając dzieło ma ledwie słabe pojęcie o tym, co chce stworzyć, ufny bez granic we własne siły. Tak też i Lope de Vega. „Szekspir strzelał, gdy już dobrze wymierzył, i trafiał prawie zawsze w sam środek tarczy” — mówi Ganivet. Lope „strzelał w powietrze, nie mierząc nigdy”, dlatego trafiał tylko przypadkowo. Kiedy szczęśliwa intuicja podsunęła mu dobry pomysł, który miał czas opracować — stwarzał arcydzieło. Ale właśnie, ponieważ tworzył zbyt pośpiesznie, to pomimo niedoścignionego, zarówno ilościowo jak i jakościowo, bogactwa tematyki, nie ma w puściźnie literackiej Lope de Vegi tytułu arcydzieła co u Szekspira.

Brak mu również szekspirowskich akcentów ogólnoludzkich. Lope de Vega jest bowiem przede wszystkim Hiszpanem. Posiada wady i zalety swego narodu: ognisty temperament, żywiołowość, fantazję i szybką orientację. Dlatego to mógł podświadomie, w sposób zupełnie naturalny być przedstawicielem powszechnego smaku, mógł pozwolić swobodnie bujać własnemu geniuszowi. Umiał b y ć s o b ą i tworzyć rzeczy w najgłębszej istocie hiszpańskie.

Życie i dzieło sprzegły się u niego w sposób charakterystyczny dla czasów Renesansu i dla kultury hiszpańskiej. Lope reprezentuje bowiem problemy Renesansu i Baroku, a równocześnie konflikt między namiętnością a żarliwą pobożnością, gwałtowny temperament i najwyższą nietolerancję religijną. Ma w sobie wszelkie znamiona wielkości, a popełnia w życiu czyny niskie, niegodne sławnego twórcy, wykazując wloty i upadki tak bardzo hiszpańskie.



Teatr madrycki w epoce Lope de Vega

Sam o sobie mówi, że pisze dwiema rękami, podobnie jak Tycjan, który dwoma pędzlami malował. Jeżeli bowiem jest może legenda, iż napisał 2000 komedii poza innymi utworami lirycznymi i epicznymi, jeżeli nawet 1500, do których sam się przyznaje, jest liczbą nieściłą, to jeszcze wobec zachowanych przeszło sześciuset komedii pozostanie on zjawiskiem jedynym w swoim rodzaju w literaturze świata. Jego twórczość, gorączkowa, zawrotna improwizacja, niedościgniona przez nikogo ze współczesnych, była też w y ż y w a n i e m się w swoim rodzaju. Była w znacznej części wpływem niepokoju, buntu, dynamizmu — zamiętnego dla czasu i kultury — i jedną stroną niezwyklego zjawiska psychologicznego, jakim był Lope de Vega.

W Hiszpanii ówczesnej chcąc wyrazić piękno jakiejś rzeczy, używano porównania: *hermoso como Lope* — piękne jak Lope. We Francji wieku XVII mówiono: *beau comme le Cid*, piękne jak „Cyd“...

Inne jest jednak piękno sztuki dramatycznej wieku XVII, inne francuskiego klasycyzmu. Francuska tragedia klasyczna, która zresztą dużo czerpała z Hiszpanii, to niby jakaś roślina egzotyczna, wyhodowana w arystokratycznej cieplarni dla jednej tylko klasy społecznej. Teatr Lope de Vega to żywioł i nieokiełznana fantazja. Artystyczna wypowiedź jest w nim zawsze wierna życiu i prawdzie hiszpańskiej i ludzkiej, zrozumiała dla najszerszych warstw społeczeństwa. Komedia jego przedstawia zawsze ż y w y c h ludzi, charaktery w rozmaitych sytuacjach.

Nie są to zamierzone lekcje prawdy, ale czysta sztuka, a ta uczy prawdy, jeżeli jest szczerą. Taka jest formuła artystyczna komedii de Vegi. Sztuka jego wypływa z wyobraźni, którą modyfikują fakty z życia ludzkiego. Jego twórczość jest tak indywidualna, że nie można wychodzić z jakiegoś ogólnego schematu, by oceniać jego utwory — ale od czysto obiektywnej analizy danego dzieła. Musi się szukać niepisanych norm jego sztuki.

---

Nic dziwnego, że dziś, kiedy zainteresowanie teatrem święci niebывały tryumf, gdy we wszystkich krajach kulturalnych teatr stał się potrzebą życiową najszerzych warstw społeczeństwa, najmiłą rozrywką a zarazem szkołą dla mas pracujących, zwrócono się też do teatru hiszpańskiego.

Są tylko dwa teatry nowożytne, które potrafiły uwolnić się od tyranii wpływów klasycznych, stanąć na gruncie rodzimym i zabłysnąć narodową indywidualnością: to teatr Szekspira i teatr hiszpański wieku XVII.

I w Anglii, i w Hiszpanii wywodzi się sztuka dramatyczna z tradycji ludowej, odrzuca jedność miejsca i czasu tragedii greckiej i rzymskiej, a nawet jedność akcji bywa w niej zagrożona nadmiarem epizodów, luźnych scen nie związanych z głównym tokiem spraw, mnogością wątków scenicznych, nagromadzonych obok siebie, a przysyłających centralne zagadnienie.

Jeżeli jednak idzie o Polskę — istnieje różnica w stosunku do tych dwóch teatrów.

Szekspir jest grany od tak dawna na scenie polskiej, że służy wielu krytykom i aktorom za kryterium oceny wszelkich utworów dramatycznych. Jest on nam tak bliski, bo zżyliśmy się z nim, z jego problematyką i techniką sceniczną.

Tymczasem żywołowy teatr hiszpański jest widzowi polskiemu prawie zupełnie nieznanym, musimy się dopiero uczyć przeżywać go i rozumieć. Musi on wychować publiczność, aby umiała korzystać z jego swojego nastroju i piękna.

---

Spośród wielkich dramaturgów hiszpańskich wieku XVII Lope de Vega najbardziej odpowiada dzisiejszemu światu, strukturze człowieka powojennego, który żąda silnej więzi między sztuką a życiem, bogactwa wrażeń i żywości akcji. Poza tym Lope de Vega wyprzedza swój wiek jako wyraziiciel idei społecznych, które porusza po raz pierwszy i to w sposób śmiały i wyrazisty.

Toteż po wojnie jego sztuki coraz częściej ukazują się na wielkich scenach świata. Dotarły i do naszego teatru. Wystawiono w Krakowie „*Źródło Owczę*“ (*Fuenteovejuna*), uznane w krytyce europejskiej za jedno z najlepszych dzieł Vegi. Obecnie przysłała kolej na uroczą komedię „*Pies ogrodnika*“ (*El perro del hortelano*), wymienianą również wśród najlepszych jego utworów.



Lope de Vega nie zdobył sobie jeszcze polskiej publiczności, tak jak mu się to słuszenie należy.

Dokoła „Źródła Owczego“ podniosły się głosy niesprawiedliwej dla wielkiego twórcy, niekiedy aż pogardliwej krytyki, która omijała właściwe zagadnienia sztuki, a drogą najmniejszego oporu wybierała to, co nieistotne, zarzucając mu naiwność i niemoralność.

Spierano się o szczegóły tak ogólnie znane, jak np. czy *wójt i alcaalde* (sędzia) może być jedną osobą, chociaż otworzenie najskromniejszej encyklopedii może każdego poinformować o tym, że sędzia w Hiszpanii od Średniowiecza sprawuje władzę wójta, który sędzi w sprawach cywilnych i karnych\*.

Tym, którzy nie doceniają Lope de Vegi, oburzając się na błahość jego utworu (oczywiście zasadnicze nieporozumienie!), trzeba przypomnieć, jak przyjmowano w Polsce pierwsze przedstawienia dramatów Szekspira. Bogusławski pisał o wprowadzeniu „nieprzyzwoitych osób“ w „Hamlecie“. Inni twierdzili, że Szekspir jest dziki „nieuk, grubianin, wariat“. Pisano także, biorąc rzecz od właściwszej strony, że „słaby przekład uzuchwała marnego nawet czytelnika“ (Matlakowski, „Hamlet“ Hołowińskiego).

Oczywiście, że dobry przekład odgrywa kapitalną rolę, a najlepszą rękojmnią wnikliwości jest tłumaczenie bezpośrednio z oryginału. Ale



Wieśniak hiszpański, z epoki Lope de Vegi (około 1577 r.)

\* „Dans l'ancienne constitution municipale de l'Espagne l'alcaide était à la fois maire, juge, au civil et au criminel“. (E. Baret, Oeuvres dramatiques de Lope de Vega [1870], p. 7).

ważna jest również konkretyzacja dzieła teatralnego, która nie zawsze — jak wykazuje Ingarden — pokrywa się z dziełem i intencjami autora. Nawet przy zachowaniu wiernego tekstu czynniki zewnętrzne, zarówno reżyseria (gra aktorska), jak oprawa sceniczna mogą stworzyć przedstawienie o wartości estetycznej i stylu różnym od zamiaru autora. Dzieło bowiem nie rozstrzyga w dyktatorski sposób, jak ma być przeprowadzone jego wystawienie, lecz pozostawia dość dużą swobodę.

Sztuchy współczesne dowodzą, iż widowiska teatralne na wolnym powietrzu były już zakrojone na dużą miarę, brały w nich bowiem udział liczne zespoły. Z drugiej jednak strony wiemy, że Madryt nie miał wtedy jeszcze stałego teatru, a warunki sceniczne były zupełnie prymitywne. Aparat sceniczny — mówi Cervantes w przedmowie do swych komedii — mieści się w worku od pszenicy. Są to cztery kaftany, biała skóra owcza ze złożonymi frędzlami, cztery sztuczne brody, cztery peruki i cztery kije pasterskie. Sam Lope de Vega nie lubił wielkiego przepychu w teatrze i mówił, że wystarczają mu „cztery deski, dwaj aktorzy i jedna namiętność“, co zresztą pozostaje w sprzeczności z wielkimi zbiorowymi scenami, tak częstymi w jego utworach.

W „Źródle Owczym“ złowrogiemu autorytetowi siły brutalnej Komandora przeciwstawia Lope de Vega prymitywną kulturę naiwnego uległego ludu, który jednak potem dorasta do walki z niesprawiedliwością i zwierzęcymi instynktami potężnej a złej jednostki. To lud zwyczajny, z którego n a k a z c h w i l i robi bohatera.

Przejścia od wyrażenia najwyższej wesołości i radości życia do najgłębszej tragedii i przeżyć najboleśniejszych odpowiadają naszym własnym przeżyciom.

Zdaje mi się więc, że przyczyną naszego dotychczasowego niedocenia-  
nia teatru hiszpańskiego jest jego o d r ę b n o ś ć, którą musimy  
uchwycić i zrozumieć przez lepsze i wszechstronniejsze jego poznanie.

---

Włoska komedia Cinquecenta, tak modna w Złotym Wieku w Hiszpanii, znalazła również oddźwięk w twórczości Vegi. Jej lekka miłosna galanteria, charakter rozrywkowy, węzeł tragiczny rozwiązywany łatwo i bezkrwawo, subtelność i błyskotliwość okraszona swoistym wdziękiem hiszpańskim, podbudowane głębszą treścią, dawały w rezultacie sztukę świeżą i zawsze aktualną.

Do komedii wywodzących się najogólniej z tego źródła, które mają rysy wspólnego ludzkiego dziedzictwa i dlatego można je dziś ożywić, należy niewątpliwie „Pies ogrodnika“ (E l p e r r o d e l h o r t e l a n o).

W języku rosyjskim tytuł ten został dowcipnie przełożony na „Sobaka na sienie“ (P i e s n a s i a n i e). Istnieje bowiem w rosyjskim powiastka i przysłowie ludowe:

[Leżył] „kak sobaka na sienie: i sam nie jest, i drugim nie dajot“.

[Leży] „jak pies na sianie; i sam nie je, i innym nie pozwala jeść“.

W polskim języku jest mniej znana zagadka: „Co to jest? Sam nie je trawy i krowie nie daje“.

W oryginale hiszpańskim bohaterka sztuki, Diana de Belflor, nie chce się przyznać do miłości ze względu na niższość społeczną ukochanego, nie dopuszcza jednak, by zaślubił inną i dlatego Teodor, dręczony wybraniec, porównywa ją z psem z bajki, który „ani sam nie je, ani jeść nie daje, ani nie zostaje w środku, ani nie wychodzi na zewnątrz“.

W tej komedii obyczajowej, należącej do działu rycerskich „płaszcz i szpada“ (a raczej „miecza“ — *Comedia de capa y espada*) rozwinął Lope de Vega temat intrygi miłosnej z maestrią rdzennie hiszpańskiego Don Juana. Analizuje w niej subtelności duszy kobiecej, jej skryte zakątki tak trudne do zgłębienia i tragedię zazdrości. Wykazuje świetną znajomość serca kobiety przekornej i kapryśnej w miłości, arbitralnej, przyzwyczajonej do hołdów mężczyzny niezależnie od stanu i stosunku osobistego do niej — która jednak w końcu potrafi pokonać przesady i przekonać samą siebie, że kocha się nie wielkość rodu, lecz „zharmonizowanie z duszą tego, czego się pragnie“.

„Pies ogrodnika“ jest komedią o żywej i bogatej akcji, której głębszym podkładem jest zagadnienie wartości człowieka, rozwiązane w duchu demokratycznym. Lope de Vega daje niejednokrotnie wyraz przekonaniu, że ktoś niższy urodzeniem może przewyższać innych wartością etyczną (*costum bres* — wypowiedź Jacinty w „Źródle Owczym“). I tu Diana de Belflor, młoda piękna hrabina, pochodząca z jednej z najświetniejszych rodzin Neapolu, zakochała się w swoim sekretarzu niewiadomego pochodzenia. Jego jedynym mieniem są zalety osobiste inteligencji i wykształcenia. Sam mówi o sobie:



Pomnik Lope de Vega  
w Madrycie

jestem synem ziemi  
i nie znałem inego ojca  
jak własny umysł, literaturę  
i swoje pióro.

Usiłują przez zręczną intrygę dorobić mu to pochodzenie (motyw tak częsty w literaturze francuskiej), ale szczerść i bezpośredniość hiszpańska wymaga innego rozwiązania konfliktu: uznania obiektywnej wartości bohatera, podniesionej jeszcze przez miłość.

I znów występuje wielkie bogactwo treści i formy, różnorodność wątków psychologicznych poza głównym zagadnieniem wartości obiektywnej człowieka, rozwijającym się w cieniu atmosfery dworu neapolitańskiego i miłości Diany, która w nim króluje.

Znów każda z osób występujących w akcji jest indywidualnością ciekawą i odrębną: i służący panów, grający niezwykle role, i dworki, z których każda jest inaczej naszkicowana. Bardzo ludzki, pełen naturalności jest Teodor, sekretarz hrabiny. Ze stanowiska bezwzględnie etycznego postępowanie jego zasługuje na potępienie. Nie kochając szczerze Marceli, przysięga jej miłość i małżeństwo, a zaniedbuje ją, ilekroć widzi przeblisk łaskawości u Diany. Psychologicznie jednak jest bardzo prawdziwy.

Komedie w podobnym stylu pisał dwa z górą wieki później Alfred de Musset: niezrównane *Comédies et proverbes*.

Szukano bezpośredniego podobieństwa dla „Psa ogrodnika“ u Musseta i zestawiono go z jego komedią „Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée“. (Trzeba, aby drzwi były otwarte lub zamknięte). Można się na to zgodzić tylko do pewnego stopnia, wzięwszy pod uwagę ogólny ton i wyrafinowaną subtelność. Jednakże już z samego faktu różnorodności czasu i epoki wynika różnica między oboma utworami, jakkolwiek środowisko pozostaje to samo.

Lope de Vega podobny temat podmalował szerzej, więcej powiedział o ludziach i charakterach, podjął szereg zagadnień psychologicznych. Romantyczny ośrodek jest podobny: wielki świat, w którym rządy sprawuje kobieta. Ale nie taka sama, albowiem hrabina włoska Condessa de Belflor jest z pewnością całkiem inna niż trochę drwiąca, choć zapewne na swój sposób zakochana paryżanka z pierwszej połowy wieku XIX. U Musseta nie ma zresztą żadnych trudności, żadnego konfliktu. Toteż Lope de Vega kończąc akcję, po usunięciu wszystkich przeszkód, beztronską pieśnią życia, może to uczynić z większą pełnią miłości i optymizmu.

Stefania Ciesielska Borkowska

Stanisław Dąbrowski

## „PIES OGRODNIKA“ NA SCENACH ROSYJSKICH I POLSKICH

W poszukiwaniu oryginalnego interesującego repertuaru klasycznego trafiły teatry rosyjskie z końca XIX wieku na „Psa ogrodnika“. Komedia ta wystawiona z powodzeniem, wraca co jakiś czas na afisz stołecznych scen. Mikołaj Jewreinow, kierownik „Teatru Dawnego“, w roku 1912 podejmuje wznowienie komedii w formie ostrej stylizacji, kładąc wybitny nacisk na ujęcie jej w zdecydowanej dekoracyjnej szacie. W okresie powojennym ukazuje się nowe, poetyckie tłumaczenie M. Łozińskiego. Piękny, plastyczny, dźwięczny wiersz przekładu w pełni przyczynił się do zasłużonego powodzenia sztuki w 1936 r. na scenie leningradzkiego teatru „Komedia“ w reżyserii N. Akimowa, gdzie przeszło czterysta razy sztuka była grana. Był to jeden z największych sukcesów artystycznych tego teatru! — W 1937 r. w Moskwie wchodzi na afisz „Pies ogrodnika“ w „Teatrze Dramatycznym“ ze znakomitą artystką M. Babanową w roli Diany; może nawet zawdzięczając jej świetnej kreacji komedia ta w Moskwie odnosi jeszcze większy sukces niż w Leningradzie. Z teatrami stołecznymi poszły w zawody i prowincjonalne. W r. 1940 odbyło się głośne przedstawienie komedii w Smoleńsku w inscenizacji znanego reżysera E. Asiejewa, który podaje następujące umotywowanie charakteru wykonania: „Zespół teatralny przystępując do scenicznego opracowania tego utworu bynajmniej nie uważał go jedynie za wesołą komedię z okresu „maski i szpady“, lecz usiłował w kalejdoskopie komediowych sytuacji odnaleźć sedno prawdziwego życia. Pragnęliśmy odtworzyć na scenie istotną treść myślową Lope de Vegi, który był nie tylko błyskotliwym dramaturgiem, lecz jednocześnie jednym z najwnikliwszych myślicieli z epoki Odrodzenia, krzewicielem idei kielkujących w tym okresie. Zadanie nasze polegało na uwydatnieniu tej wewnętrznej, głębokiej treści komedii z równoczesnym zachowaniem całej jej scenicznej barwności“.

Ze względu na grę aktorską interesujące było wystawienie „Psa ogrodnika“ przez reżysera E. Brilla w „Teatrze Dramatycznym“ w Rostowie nad Donem, w r. 1940. Wedle zdania krytyki, na pierwszy plan wybił się pełną temperamentu grą E. Leondow w roli Tristana.

Ten doskonały utwór Lope de Vegi zawędrował i na scenę gruzińską i ajserbejdzańską. W r. 1941 znany gruziński reżyser i aktor J. Wasadze wystawił tę komedię w Tbilisi, a teatrolog Arus Kadzi opracował ją dla sceny stołecznej Aserbejdżanu w Baku.

„Pies ogrodnika“ w swoim czasie wzbudził wielkie zainteresowanie w teatralnych kołach radzieckich i był przedmiotem dyskusji, której te-



„Pies ogrodnika“ Lope de Vegi w interpretacji absolwentów Instytutu Teatralnego w Leningradzie

matem było ustalenie istotnych i socjalnie prawdziwych form scenicznych teatru Lope de Vegi. Do podjęcia tej dyskusji przyczynił się bezpośrednio barwny, lecz niedostatecznie ścisły i wierny, poetycki przekład Łozińskiego. Zasadnicze jego rozbieżności z hiszpańskim oryginałem pierwszy wykazał W. Uzin. Te niedokładności, zdaniem jego były powodem pewnego spaczenia istotnej myśli socjalnej nurtującej w utworze. Należało rozstrzygnąć zagadnienie, która droga inscenizacji jest właściwa: czy scenicznej barwności widowiskowej, czy też realizm socjalnej intencji autora, w którego dziełach często myśl zasadnicza, najistotniejsza jest tak ukryta, osłonięta efektami błyskotliwej teatralności, że stwarza niebezpieczeństwo pogrążenia inscenizatora w widowiskowym charakterze dzieła, nie uwzględniając jego treści wewnętrznej. Realizm życiowy, ten snycerz figur w sztukach Lope de Vegi, nakazuje zwiążanie istotnej treści z uroczymi elementami scenicznych blasków i barw komedii w jedną zwartą, spoisłą całość. Teatry radzieckie wystawiając „Psa ogrodnika“ kierują się zasadą, aby w koncepcji inscenizacyjnej uwzględnić i uwypuklić właściwą głębszą linię myśli autora, spowitą oczywiście w artystyczną ramę i szatę, odpowiadającą pięknej formie, tej starej a tak wciąż młodej komedii.

\*

Od 1886 r., wiosenną porą, w marcu, kwietniu zjawiały się stale w Warszawie zespoły pierwszorzędných rosyjskich teatrów z Petersburga

i Moskwy, dając na scenie Teatru Wielkiego cykl przedstawień z repertuaru oryginalnego, narodowego, oraz wartościowe sztuki, często klasyczne, z literatury dramatycznej zachodniej Europy.

Trupa, która zjechała do Warszawy w marcu 1897 r. w dobrym składzie, z Cesarskiego Teatru Małego z Moskwy, pokazawszy „Hamleta“, „Szkolę mężów“, „Odettę“, „Las“, „Biada temu kto ma rozum“, oraz szereg innych sztuk, wystawia dnia 7. IV. komedię Lope de Vegi „Pies ogrodnika“. W rolach głównych wystąpili: Lesznowska (Diana), Ilijński (Teodor), Jakowlew (Tristan); figury arystokratów stworzyli: Gresser, Fiedołow, Lazarew. Anonimowy sprawozdawca, recenzent „Kuriera Codziennego“ (nr 98), opiniuje przedstawienie bardzo przychylnie, znajduje w sztuce „dowcip naturalny, pozbawiony cienia drastyczności, który dobrze oddziaływa na widza, budząc rzetelną wesołość. Archaizm charakterystyczny figur, zarówno pod względem budowy sztuki, nie odpowiadającej obecnym wymaganiom, oryginalnością swą interesuje. Motyw sztuki znakomicie pomyślany psychologicznie, doskonała satyra, którą dopatrzyć nie trudno, stawiają komedię pośród dzieł niepospolitych, stale istniejących na repertuarze pierwszorzędných scen. W całości komedia grana była bardzo sumiennie, szkoda tylko, że statyści nie starali się o uchwycenie właściwego tonu, który by nie pozostawał w sprzeczności z stylowym kostiumem“.

„Poor Yorik“, recenzent Warszawskiego Dziennika (nr 86), chwali wykonanie roli Diany przede wszystkim, a zachwyca się Jakowlewem, który stworzył figurę oscylującą giętkością i stylowością między Leprellem a Figarem.

Długi ów, modą ówczesną, wieczór teatralny dopełnił jeszcze „Skąpiec“ Moliera z Prawdinem w tytułowej roli.

Stanisław Dąbrowski



## „PIES OGRODNIKA“

### DWA LISTY

#### Wyjątki I aktu

##### HRABINA

Prosiła mnie przyjaciółka,  
żebym list jej napisała:  
nie ufa sobie, mnie ufa.  
A ja przecie, Teodorze,  
wcale nie znam spraw miłości,  
i przychodzę, Teodorze,  
byś ten list napisał lepiej.  
Weź i czytaj.

---

##### TEODOR

Wiem już z góry,  
że jest cudowne, i — czytam  
(czyta)

„Miłość z patrzenia na miłość — to zazdrość tylko?  
Ale — czyż zazdrość przed kochaniem jest możliwa?  
Wiem jedno: boli, że choć od tamtej piękniejsza —  
ciągle jeszcze nie jestem miłością szczęśliwa.  
Powinnam kochać, gdy chcę być kochana,  
lub powinnam porzucić zazdrość bez miłości.  
Lecz ja nie chcę powiedzieć nic, chcę być rozumiana,  
i że tego nie rozumie nikt prócz mnie — to złości“.

##### HRABINA

Cóż myślisz?

##### TEODOR

Wyznam: nie rozumiem.  
„Miłość z patrzenia na miłość...“

##### HRABINA

Bo tej damie, podejrzewam,  
ten mężczyzna, Teodorze,  
był tylko przyjemny, ale  
nie kochała go; dopiero  
gdy spostrzegła, że on kocha



inną kobietę, dopiero  
wtedy zaczęła no... pragnąć  
i kochać go. Więc tę miłość  
zrodziło patrzyenie na miłość.  
Pojmujesz?

TEODOR

Że to możliwe,  
przyznaję, pani. A jednak  
to, o, „zazdrość bez miłości...“  
Przecież z czegoś się zrodziła  
zazdrość. A z czego? Z miłości.  
Miłość jest tutaj przyczyną,  
nie skutkiem.

HRABINA

Nie wiem; to jednak  
czuję w owej damie; bo mi  
mówiła, że ona dotąd  
dla owego kawalera  
nie miała więcej niż skłonność,  
a dopiero gdy spostrzegła,  
że kocha inną kobietę,  
dopiero wtedy pragnienia  
wtargnęły w nią rozbrykane  
i obnażyły jej duszę  
zdzierając myśli uczciwe,  
z jakimi chciała żyć.

TEODOR

Jeśli

tak, to list — zrobiony świetnie  
i nie ośmielam się, pani,  
chcieć tej świetności dorównać.

HRABINA

Spróbuj.

TEODOR

Nie śmiem.

HRABINA

Zrób to. Proszę.

TEODOR

Waszmośćpani chce tym dowieść  
mojej ignorancji; zrobię.

HRABINA

Czekam tutaj.

TEODOR

Idę.

HRABINA

Napisane?

TEODOR

Napisałem,  
lecz bez zaufania do siebie  
i tylko na rozkaz.

HRABINA

Pokaż.

(czyta)

„Miłość z patrzenia na miłość byłaby zazdrością,  
jeśliby pochodziła tylko z takiego patrzenia.  
Lecz kto by przed patrzeniem na miłość — nie kochał,  
nie kochałby też potem, już na miłość patrząc.  
Kogo zawiść w gniew wprawia, gdy to, co mu miłe,  
widzi w cudzym władaniu, miłość swą wyznaje;  
jak na twarz kolory występują zdradne,  
tak na język to co duszę porusza.  
Nie mówię więcej, obrazić się boję.  
Nie chcę rozumieć, co nie ma być moje,  
by nie wyjawić, że moje być winno.  
To, co ukrywam, mówię mową inną“.

Bardzo dobrze.

TEODOR

Nie drwij, pani.

HRABINA

Uchowaj Boże!

TEODOR

Mów szczerze.

HRABINA

Z obu listów twój zwyciężył.

...„PIES OGRODNIKA“

Wyjątki II aktu

TEODOR

Godzinę czytałem twój list  
i... wnikałem w twoje myśli.  
Tchórzostwo moje... pochodzi  
z szacunku dla ciebie, pani;  
ale... wobec twych pośpiechów...  
taki tchórz... winny głupoty...  
tak więc postanawiam wyznać,  
że cię kocham... że cię kocham.  
Przy tym... tym się uniewinniam,  
że cię kocham i poważam.  
Drzę, niech to cię nie przeraża.

HRABINA

Ja ci wierzę, Teodorze.  
Czemuż nie miałbyś mnie kochać,  
skoro jestem twoją panią  
i cenię cię i wyróżniam  
spośród innych moich sług.

TEODOR

Takiej mowy nie rozumiem.

HRABINA

Tylko to w niej jest, co jest,  
i nie należy wychodzić  
myślą poza jej granice  
ani o atom. Okiełznaj  
wszelkie pragnienia, okiełznaj;  
kobieta świętego rodu,  
gdy okazuje fawory,  
Teodorze: choćby małe,  
— tym bardziej że wartość twoja  
tak jest niska — każdy fawor,  
choćby najmniejszy, wystarcza,  
żebyś żył zadowolony,  
Teodorze: zaszczycony,  
przez całe twoje życie.

TEODOR

Pewne jest, że waszmościani  
— proszę mi śmiałość wybaczyć —  
czasem ma w swych wypowiedziach  
— chociaż wcale nie w swych myślach —  
hm, lucida intervalla.

Już mniej więcej miesiąc temu  
ciążące szczęście sprawiło,  
żem runął; chory — musiałem  
leżeć w łóżku. Po co budzić  
nadzieje, z których wynikają  
takie stany? A po drugie:  
cóż to za postępowanie?  
Gdy pani widzi, że stygnę,  
rozpala się w pani ogień;  
gdy pani widzi, że płonę,  
czysty lód osiada w pani.  
Proszę: zostaw mnie z Marcelą.  
Bo ja wiem już: waszmośćpani  
to tak jak pies ogrodnika.

HRABINA

Jaki pies?

TEODOR

No ten z tej bajki:  
jadło przed nim, lecz on nie je,  
a drugim jeść nie pozwala.

HRABINA

Słucham, słucham, sługo grzeczny.

TEODOR

Gdy widzisz, że Marceli nie chce,  
ty, pani, nie chcesz mnie także,  
a gdy do niej wracam, wtedy  
rozpłomieniona zazdrością  
nie chcesz, żebym się z nią żenił.  
Albo jedz, albo jeść pozwól.  
Bo ja tu się nie pożywię,  
jeśli tu jak w bajce bają.  
Nie? to stąd idę gdzie indziej  
kochać tam, gdzie mnie kochają.

HRABINA

O, to nie; z góry oświadczam,  
że Marcela nie; ku innej  
zwróc oczy; ku jakiegokolwiek;  
Marcela — to wykluczone.

TEODOR

Wykluczone? Waszmośćpani  
— gdy ona mnie kocha, ja ją —  
chcesz, żebym szedł do innej  
i tam robił próby serca?

Mam nieść mój smak — gdzie? w niesmaczne?  
Uwielbiam Marcelę, ona  
mnie uwielbia, i ta miłość  
bardzo jest uczciwa.

HRABINA

(porywa się na niego)

A ty

łobuzie haniebnym!

(Teodor powstrzymuje jej ramiona)

Ja was

zabić każę.

TEODOR

Waszmośćpani

co czyni?

HRABINA

(szamocąc się wśród ramion Teodora)

Wymierzam policzki

waćpanu, boś łobuz.

TEODOR

(sam)

Jeśli to nie jest miłość, jakież wtedy imię  
trzeba będzie przydzielić takim pożądaniam?  
Po to mnie karała, by być blisko przy mnie  
i żeby blask honoru mimo to trwał nad nią.

Lecz jeśli tak kochają wielkie panie, to je  
Furiami nazwę, a nie kobietami. Przecie  
nierówni mogą w miłości być równi, i moje  
lica — o! nie tak służyć powinny kobiecie.

O, ręko, piękna ręko, jeśli mnie zabijesz,  
któż cię będzie całował, nawet gdy go bijesz?  
Okrutna władczyni, srogość w tobie wzbiera, aż  
ujrzysz: że zabijając mnie, sama umierasz.

Thum. T a d e u s z P e i p e r

## SPIS TREŚCI

Lope de Vega :  
«Pies ogrodnika»  
Tłum. Tadeusz Peiper

	Str.
Stefania Ciesielska Borkowska — Lope de Vega — teatr rdzennie hiszpański . . . . .	1
Stanisław Dąbrowski — „Pies ogrodnika“ na scenach rosyjskich i polskich . . . . .	11
„Pies ogrodnika“ (fragmenty) . . . . .	14

Okładka i przerywniki w tekście Olgi Siemaszkowej

---

WYDAWCA: Państwowy Teatr Wojska Polskiego  
ADRES REDAKCJI: Łódź, ul Stefana Jaracza 29  
ZA REDAKCJĘ: Tadeusz Sivert  
Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka“ z odp. udz.  
w Łodzi, Piotrkowska 86, tel. 254-21  
D-032376



