PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI
IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI
IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH
ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY
I KLASY
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
MIECZYSŁAW DASZEWSKI

CERVANTES

DON KICHOTE

PRZEKŁAD: EDWARD BOYÉ

ADAPTACJA: LIDIA ZAMKOW

PREMIERA • LISTOPAD • 1965

CERVANTES

...„Jak to możliwe, by Hiszpania nie żywiła takiego człowieka na koszt państwa?"

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA urodził się w roku 1547-ym jako czwarte z siedmiorga dzieci zubożałej rodziny drobnoszlacheckiej. Do dziś nie udało się ustalić miesiąca urodzenia. Wkrótce po śmierci Cervantesa zaczęły się też długotrwałe spory o miejsce jego urodzenia. W końcu stwierdzono, że urodził się w mieście Alcalá, nad rzeką Henares w Kastylii.

Ubóstwo towarzyszyło Cervantesowi od kołyski do końca życia. Jego ojciec — Rodrigo, człowiek mało przedsiębiorczy, podający się za chirurga, był raczej często zmieniającym miejsce pobytu felczerem, o niestałej klienteli i więcej niż skromnych dochodach.

O studiach Miguela nie posiadamy ścisłych informacji. Jedno tylko wiadomo z całą pewnością, że był w Studium Madryckim uczniem głośnego humanisty Juana Lopeza Hoyosa, gorącego wielbiciela dzieł Erazma z Rotterdamu. Jego filozofia prześladowana oficjalnie przez kościół, w decydującej mierze ukształtowała osobowość Cervantesa. Pociągała go zwłaszcza przepojona optymizmem nauka o dobroczynnej potędze natury oraz uwielbienie wolnego rozumu i krytycyzmu. Uderzająca przy czytaniu DON KICHOTA i innych dzieł Cervantesa — rozległa wiedza i ogromna kultura autora jest raczej wynikiem wielkiego oczytania i doświadczenia życiowego, niż gruntownych studiów. Przy chronicznym ubóstwie los nie poskąpił mu bogactwa doświadczenia.

Karierę życiową rozpoczął Cervantes od roli pokojowca u legata papieskiego na dworze hiszpańskim — kardynała Acquavivy, z którym opuścił Hiszpanię w 21-szym roku życia.
Do dziś nie wiadomo, czy zdecydował się na to tylko dla chleba. Istnieje bowiem dokument, skazujący jakiegoś Miguela de Cervantesa na 10 lat wygnania i ucięcie prawej ręki za usiłowanie zabójstwa. Nie wyjaśniono jednak dotąd, czy skazanym był przyszły autor DON KICHOTA.
Po dwuletniej służbie u kardynała we Włoszech zaciągnął się Cervantes jako żołnierz do armii formowanej przeciw Turkom. Dzięki służbie wojskowej poznać mógł bujne życie Włoch późnego Odrodzenia.
Brał udział w licznych wyprawach przeciw Turkom. W roku 1571-ym w głośnej bitwie pod Lepanto, był ciężko ranny w szturmie na galery tureckie. W następnym roku uczestniczył w wyprawie przeciwko Turkom na Korfu, poczem znów za rok w wyprawie na Tunis i Goletę. Jeszcze raz w roku 1574-tym znalazł się w gronie tych, którzy spieszyli z odsieczą oblężonej przez Turków Golecie. Po pięcioletniej służbie wojskowej udał się wraz z bratem na roczny urlop do Hiszpanii. W czasie podróży morskiej wpadł w ręce korsarzy i pięć i pół roku spędził w niewoli u Maurów algierskich. Wykazał tu niezwykły hart ducha i nie uległ najdrastyczniejszym nawet formom terroru. Podejmował, bez powodzenia, cztery próby ucieczki. Powrócił do Hiszpanii wykupiony przez trynitarzy za pożyczone pieniądze. Jednak nawet jako okryty chwałą wojenną bohater nie znalazł w ojczyźnie ani uznania, ani chleba. Do końca życia szukał dla siebie jakiegoś zajęcia, by zapewnić sobie i rodzinie (ożenił się w roku 1584-tym z Cataliną Salazar de Palacios) minimum egzystencji. Hiszpania nie miała jak Francja i Włochy mecenasów przygarniających artystów. Cervantes niezaradny, jak jego ojciec, chwytał się różnych prac. Był w Andaluzii komisarzem żywnościowym „Niezwyciężonej Armady" a po jej klęsce ubiegał się daremnie w Zarządzie Kolonii o jakąś posadę w Ameryce. Udało mu się następnie uzyskać skromne stanowisko poborcy podatkowego w Grenadzie.
Nie ominęły go, w tych niewdzięcznych obowiązkach ciężkie ciosy. Nie oszczędzono mu ekskomuniki. Trzykrotnie — wprawdzie tylko na krótko — musiał zapoznać się z więzieniem. Po tych niepowodzeniach próbował szczęścia na dworze, podążał za nim do Valladolidu i Madrytu, ale tu także mu się nie powiodło.

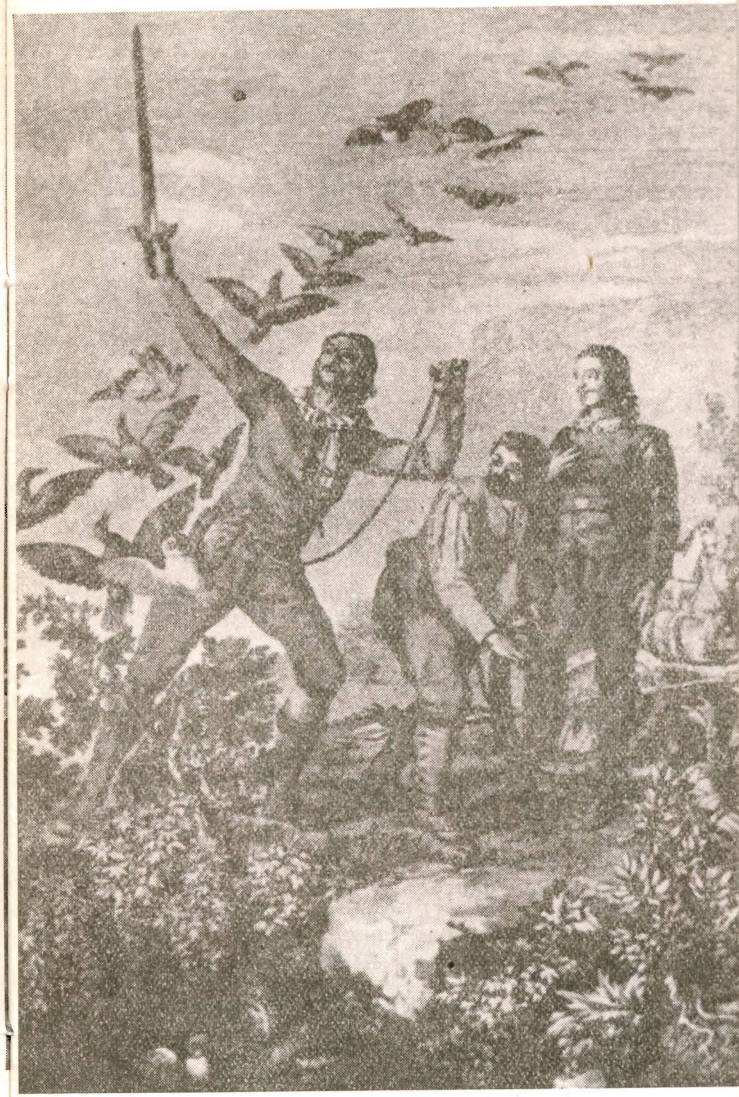
Kiedy w roku 1615-tym cenzor drugiej części Don Kichota — Francisco Marquez zapytany przez gości francuskich o nowe hiszpańskie dzieła literackie, wspomniał o DON KICHOCIE, zaczęli wypytywać o autora, którego znali już z GALATEI. Cenzor mógł jednak, nie bez zawstydzenia, poinformować ich tylko, że ten dawny żołnierz, mocno schorowany popadł w skrajne ubóstwo.
„Jak to możliwe — zapytał wtedy jeden z Francuzów — by Hiszpania nie żywiła takiego człowieka na koszt państwa?". W rok później — 23-go kwietnia 1616 Miguel de Cervantes umiera w Madrycie w nędzy i zapomnieniu. Brakło środków nie tylko na najskromniejszy nawet nagrobek, ale zabrakło i na napis.

GANDALIN, GIERMEK AMADISA Z GALII, DO SANCZA PANSY, GIERMKA DON KICHOTA

Sonet

Witaj nam, mężu słynny, kiedy w giermka szaty
Odziało ciebie, Sanczo, mądre przeznaczenie,
Było tak ci życzliwe i łaskawe, że nie
Naraziło cię wcale na bolesne straty.
Już porzuca lud rolę, sierpy i łopaty
Dla błędnego zawodu, już dzisiaj jest w cenie
Szczerość giermków, co pysze ciska oskarżenie,
Że pod stopy chce rzucić księżycowe światy.
Budzi zazdrość twój osioł i twoje nazwisko,
I twym sakwom wypchanym także zazdrościmy,
Przezorności dowodem pełność twego trzosa.
Witaj raz jeszcze, Sanczo, poczciwe chłopisko,
Z uszanowania tobie nasz Owid rodzimy
Da ucałować rękę... i przytrze ci nosa.

przekład: Anna Ludwika Czerny



ALEKSANDER WIDERA

„DON KICHOTE" LIDII ZAMKOW

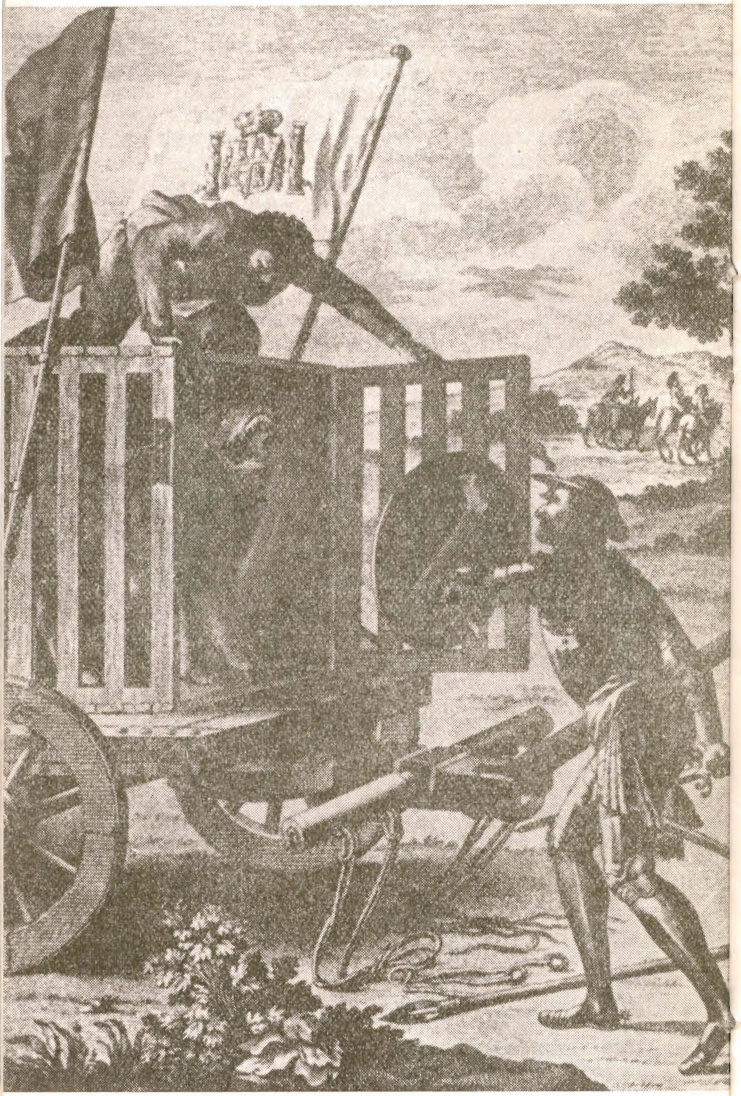
Adaptacja sceniczna powieści tak złożonej jak cervantesowski „Przemyślny hidalgo Don Kichot z Manczy", transpozycja przebogatej fabuły powieściowej jedynego w swoim rodzaju utworu na język sceny-utworu obszernego nie tylko pod względem objętościowym, ale i narracyjnie tak bujnego, hojnego i rozgawędzonego jak rzadko które dzieło światowej literatury pięknej — postawiła przed doświadczonym praktykiem teatru, Lidią Zamkow, zadanie obiektywnie niełatwe, w jakimś sensie, bo w całej pełni w ogóle niewykonalne, wymagające od adaptatora szczególnej dyscypliny teatralnej i literacko-intelektualnej; zwłaszcza jeżeli założymy, że przystosowanie utworu literackiego do potrzeb dzisiejszego teatru nie może być mechaniczne, musi natomiast — i to nie ma rady — odpowiadać współczesnym wymogom sceny, jednym słowem — musi być twórcze. Do tego rodzaju przedsięwzięcia predystynować mogą jedynie szczególne umiejętności, którymi Lidia Zamkow wykazała się już parokrotnie osiągając jako adaptator i inscenizator pomyślne wyniki w swoich poprzednich pracach (np. „Sen" Dostojewskiego, „Cichy Don" Szołochowa).

Nie tutaj miejsce rozstrzygać, w jakim stopniu, sensie i zakresie adaptacja „Don Kichota" udała się. W danym wypadku, sprawdzianem wartości i przydatności teatralnej zaadaptowanego przez Lidię Zamkow dla potrzeb sceny, genialnego dzieła Cervantesa będzie jej własna inscenizacja, własna reżyseria, oznaczająca jednoosobową jednoznaczność wizji artystycznej scenarzysty i realizatora udramatyzowanej opowieści o najpopularniejszych w dziejach literatury ogólnoludzkiej postaciach, Don Kichocie i Sancho Pansie.

Z jakimi problemami musiał uporać się adaptator, by to wybitne dzieło powieściowe w ogóle mogło przybrać kształt sceniczny, w dodatku odpowiadający wymaganiom, jakie dzisiaj stawiamy tego rodzaju przedsięwzięciu? Problemów tych jest oczywiście więcej niż te, które tutaj zostaną wyszczególnione.

Zagadnieniem nadrzędnym dla każdej adaptacji jest wybór wątków i epizodów podporządkowanych określonym założeniom kompozycyjnym, ideowym i artystycznym, oraz wybór postaci, gdyż zazwyczaj dzieło powieściowe obfituje w większą ich ilość, niż liczba osób mogących występować w utworze dramatycznym. Żeby sobie zdać sprawę, w jakim stosunku pozostają do siebie proporcje ilościowe, jeżeli idzie o powieściowe ramy „Don Kichota" i jego wersję udramatyzowaną, wystarczy wspomnieć, że wydane przez „Książkę i Wiedzę" pokaźne dwa tomiska przekładu Edwarda Boyé liczą ni mniej ni więcej tylko tysiąc kilkadziesiąt stron, podczas gdy egzemplarz teatralny (o znacznie mniejszej pojemności) nie ma nawet dziesiątej części tego, natomiast z sześciuset sześćdziesięciu dziewięciu postaci występujących w powieści znalazło się w sztuce zaledwie trzydzieści jeden. Jak trudny więc problem przedstawiała eliminacja wątków fabularnych i postaci powieściowych do potrzeb dramatu, nie ma potrzeby szerzej wyjaśniać.

Żeby osiągnąć konieczne dla potrzeb dramatu, więcej niż dziesięciokrotne zmniejszenie — że tak powiem — materii powieściowej, nie wystarczyła jednak eliminacja większości postaci i wątków fabularnych, ale potrzebna jeszcze była znaczna kondensacja poszczególnych, przejętych do dramatycznego opracowania epizodów. Ta potrzeba kondensacji wymagała od autorki adaptacji tym dalej idącej ingerencji, że Cervantes bynajmniej nie grzeszył oszczędnością słowa, lecz wręcz przeciwnie — szafował nim hojnie na wszystkie strony, szafował nim tym bardziej, że w swoim czasie mógł sobie na tę rozrzutność pozwolić. Świadczyła ona tylko o jego bogactwie, o jego renesansowej wielostronności umysłowej, której wyrazem w dziedzinie leksyki była nie tylko umiejętność łączenia żywego słowa humanisty z potoczną mową ludu, ale i nowatorstwo werbalne. Nie dziw więc, że zarówno ze względu na szatę językową jak i na narracyjno-fabularną rozlewność utworu, któryś z krytyków przyrównał powieść Cervantesa do oceanu. W świetle tego porównania tym wyraźniej rysują nam się adaptacyjne problemy, zagadnienia związane z przystosowaniem tworzywa powieściowego do



warunków i potrzeb teatru. Nieunikniona konieczność rezygnacji z niektórych elementów tego tworzywa zakłada równocześnie konieczność t w ó r c z e g o ustosunkowania się adaptatora do powieściowej materii, zakłada nie tylko eliminację wielu postaci i wątków oraz kondensację odnośnych epizodów, ale i transpozycję epiki na język teatralny, wprowadzenie nowych form dramatycznej wypowiedzi i — w miarę możności — także i środków artystycznych, adekwatnych dla scenicznego kształtu osadzonej w estetyce dramaturgicznej prozy. Tylko taki stosunek do adaptacji scenicznej utworu powieściowego może zapewnić harmonię między tymi dwoma gatunkami, może sprawić, że pochodne dzieło sceniczne będzie ściśle paralelnym odpowiednikiem powieści, z której się narodziło.

Znakomitym przykładem umiejętności przystosowania tworzywa epickiego do wymagań sceny jest personifikacja obu zwierzęcych odpowiedników prześwietnej cervantesowskiej pary głównych bohaterów, obdarzenie mową ludzką konia Rosynanta i osła Siwca, stanowiących od strony wyglądu i charakteru podobne przeciwieństwa jak rycerz Don Kichote i giermek Sancho Pansa. Personifikację rumaka i osła wykorzystuje jednak autorka adaptacji nie tylko dla opowiedzenia przez nich — zmieniając w danych wypadkach formę autorskiego opisu, a więc np. trzecią osobę na pierwszą lub drugą — niektórych partii epickich (i to nie tylko odnoszących się do obu zwierzęcych bohaterów, ale także i do Don Kichota, Sancho Pansy oraz innych postaci powieści), lecz również dla przekazania zaczerpniętych zarówno z tego jak i z innych dzieł Cervantesa (a czasem wręcz spreparowanych przez adaptatorkę) utworów poetyckich, wierszowanych dodatków, przypisów i dygresji, włączonych lub przyłączonych do powieściowej konstrukcji fabularnej. W adaptacji Lidii Zamkow owe poetyckie albo po prostu wierszowane wstawki pełnią rolę podobną lub identyczną, co słynne songi Bertolta Brechta.

Jest zresztą adaptacja Lidii Zamkow świadomym nawiązaniem do brechtowskiej konwencji, co zresztą pozostaje w ścisłym związku z jej upodobaniami, z jej aktorską, inscenizacyjną i reżyserską realizacją „Matki Courage". Można zresztą, na dobrą sprawę, markietantkę Annę Fierling zestawić w jakimś sensie także i z Don Kichotem, a może z Sancho Pansą, lub bodaj z jakimś wyimaginowanym skrzyżowaniem tej pozornie antynomicznej, ale znakomicie przecież uzupełniającej się pary. Brechtowska markie-

tanka łudzi się, że wojna przynosi jej konkretne zyski, podobnie Don Kichote i Sancho Pansa żyją złudną nadzieją, że rycerskie rzemiosło przyniesie każdemu z nich realną korzyść, odpowiednią dla rodzaju ich pragnień. Można by tutaj na potwierdzenie tej tezy przytoczyć sporo paralelnych cytatów z „Matki Courage" i „Don Kichota". Ot, choćby na przykład takie zdanie wyjęte z ust Anny Fierling: „Z grubsza można powiedzieć, że nas, prostych ludzi, zwycięstwo i klęska drogo kosztują". Don Kichote zaś — jak usłyszymy ze sceny — tak się skarży: „Jestem tak szczęśliwy, że mogę rzec wraz z królem Rodrygiem: „Wczoraj jeszcze byłem Hiszpanii panem. Dzisiaj zasię ani jedna wieża nie jest już moja, a tym samym uboższy jestem od biednego pasterza. Straciłem cały mój dobytek, a zanim go odzyskam, pewnie siedem koszul przepocę".

Wspomnieliśmy wyżej, że autorka adaptacji miała do rozwiązania ogromny problem dysponując potężną masą wątków fabularnych i postaci, problem z podjęciem decyzji, co przejąć do swojej adaptacji, a co pominąć. Sama decyzja scenicznego opracowania „Don Kichota" wyniknęła zresztą ze świadomości kapitalnej przydatności tego arcydzieła literatury światowej dla teatru. Jakże bowiem sceniczne jest na przykład, tak w tradycji teatralnej zakorzenione, występowanie postaci męskich w strojach kobiecych i na odwrót! Ileż teatralnego komizmu nastręcza, exempli gratia, Pleban w stroju dzieweczki, którego rola w doprowadzeniu do końca dramatycznej intrygi jest paralelna do roli drugiego „przebierańca", jakże intrygującego w swej zbroi z zasuniętą przyłbicą, bakałarza Szymona Carrasco?! A z kolei Dorota w stroju męskim, jakże nowoczesna nawet w dzisiejszym pojęciu ze swoją męską zdobywczością, w wyodrębnionym poniekąd samodzielnym konflikcie miłosnym, w którym ona wraz z don Ferdynandem, Luscindą i Kardeniem tworzą klasyczny czworobok!

Konstruując, w oparciu o powieść, teatralną wersję „Don Kichota", zmieniła Lidia Zamkow niejednokrotnie kolejność scen, wcześniejsze wydarzenia powieściowe przesuwając na czas późniejszy i na odwrót. Tak więc na przykład scena z galernikami, Złodziejem, Rajfurem, Kazirodcą i Rozbójnikiem, wyprzedza w opracowaniu Lidii Zamkow scenę z wiatrakami, odwrotnie niż w powieści. Dramaturgicznie o wiele bardziej słuszne jest takie właśnie postawienie sprawy, scena z galernikami jest bowiem mimo wszystko mniej absurdalna niż scena z wiatrakami. Motyw walki z wiatrakami musiał zostać poprzedzony

czymś mimo wszystko bardziej logicznym, wymagał jakiegoś przygotowania, konieczne było stopniowanie szokujących elementów fabuły czy akcji. Przed uderzeniem zbyt mocnym musiało nastąpić najpierw nieco słabsze. Wymagały tego prawidła ekspozycji, logika sceny, konieczność zarysowania najpierw patologicznego wizerunku rycerza z Manczy, co właśnie w scenie z galernikami znalazło swój właściwy wyraz, a potem dopiero ukazanie go w całej pełni i sile. Nie byłaby też autorka adaptacji człowiekiem teatru z prawdziwego zdarzenia, gdyby w swej dramatycznej wersji „Don Kichota" nie wykorzystała elementów teatru lalkowego w kapitalnej scenie z Mistrzem Piotrem, demonstrującym kukły. Tu kukły, tam wiatraki, gdzie indziej jeszcze bukłaki z czerwonym winem, które w dotkniętym psychozą umyśle Rycerza Posępnego Oblicza wywołuje wrażenie ludzkiej krwi... Analogie, paralele... Jakże to wszystko plastycznie uwydatnia potęgę i grozę rycerskiej manii, która równocześnie tyle ma w sobie porywającej pasji, tyle wewnętrznej logiki i poetyckiego uroku, tyle pogodzonych ze sobą sprzeczności i powikłań!

Obok zaś przedziwnej, rozumnej pomimo obłędu, wzniosłej pomimo śmieszności, postaci Don Kichota — kapitalna antynomia bohatera tytułowego, giermek Sancho Pansa, Marchołt i Salomon w jednej osobie, którego salomonowe rządy i sądy na wyspie Barataria jakże wspaniale nadają się do prezentacji na scenie! To będzie szczególnie wdzięczne pole do popisu dla odtwórcy tej postaci w sztuce osnutej na tle cervantesowskiego arcydzieła. W przeróbce scenicznej Lidii Zamkow partie odnoszące się do gubernatorstwa Sancho Pansy zostały oczywiście odpowiednio okrojone, po prostu przystosowane do możliwości scenicznych.

Chciałbym tu jeszcze zwrócić uwagę na niektóre bardzo nowatorskie chwyty techniczne i pomysły inscenizacyjne autorki adaptacji, jak na przykład na wyznaczenie Rosynantowi roli sprawozdawcy sportowego, relacjonującego scenę bójki w szopie przy zajeździe z udziałem obu głównych bohaterów oraz Mulnika i dziewki karczemnej Meritornes, albo — na duet śpiewany przez konia i osła przed kurtyną, do którego oba zwierzaki same sobie akompaniują na gitarach.

Kompozycyjnie przeróbkę sceniczną „Don Kichota" rozplanowała Lidia Zamkow na trzy akty. Wychodząc od sceny palenia ksiąg rycerskich, których zgubny wpływ a raczej wykazanie zgubnego wpływu na psychikę ludzką (aż po wywoła-

PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: MIECZYSŁAW DASZEWSKI

KIEROWNIK LITERACKI: ZBIGNIEW TARGOSZ

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji ZG ZASP

CERVANTES

DON KICHOTE

Obsada:

Don Kichote	Emir BUCZACKI
Sanczo Pansa, jego giermek	Stanisław BRUDNY
Rosynant, jego koń	Jerzy POŁOŃSKI
Siwiec, osioł Sanczo Pansa	Wincenty GRABARCZYK
Pleban	Janusz CHEŁMICKI
Bakałarz	Jerzy KORCZ
Kardenio, obłąkany pasterz	Tadeusz MADEJA
Ferdynand, syn księcia.	Andrzej MROŻEWSKI
Gospodarz oberży	Mieczysław JASIECKI
Książę Ryszard	Bolesław MIERZEJEWSKI
Złodziej	Jerzy ROGOWSKI
Rajfur	Jerzy BIELECKI
Kazirodca	Bogdan ZIELIŃSKI
Rozbójnik	Władysław KORNAK
Marszałek	Antoni FUZAKOWSKI
Medyk	Stanisław KOSSOWSKI
Staruch z kijem	Piotr POŁOŃSKI
Staruch bez kija	Władysław PRZEBIŃSKI
Poganiacz bydła	Bogdan ZIELIŃSKI
Chłop	Jerzy BIELECKI
Mistrz Piotr, pokazywacz kukieł	Andrzej MROŻEWSKI
Woźnica lwy wiozący	Romuald BOJANOWSKI
Mulnik	Zbigniew ŻWAK
Strażnik I	Zbigniew ŻWAK
Strażnik II	Stanisław KOSSOWSKI
Gospodyni	Michalina DĄBROWSKA
Maritornes, dziewka karczemna	Hanna WIETRZNA
Dorota	Bogumiła MURZYŃSKA
Luscinda	Elżbieta WILL
Księżna	Zofia MICHALSKA
Zniewolona dziewka	Barbara MIKOŁAJCZYK

scenografia
Lidia **MINTICZ**
Jerzy **SKARŻYŃSKI**

współpraca reżyserska
Wojciech **ZIĘTARSKI**

opracowanie muzyczne
Michał **BANASIK**

reżyseria
Lidia **ZAMKOW**

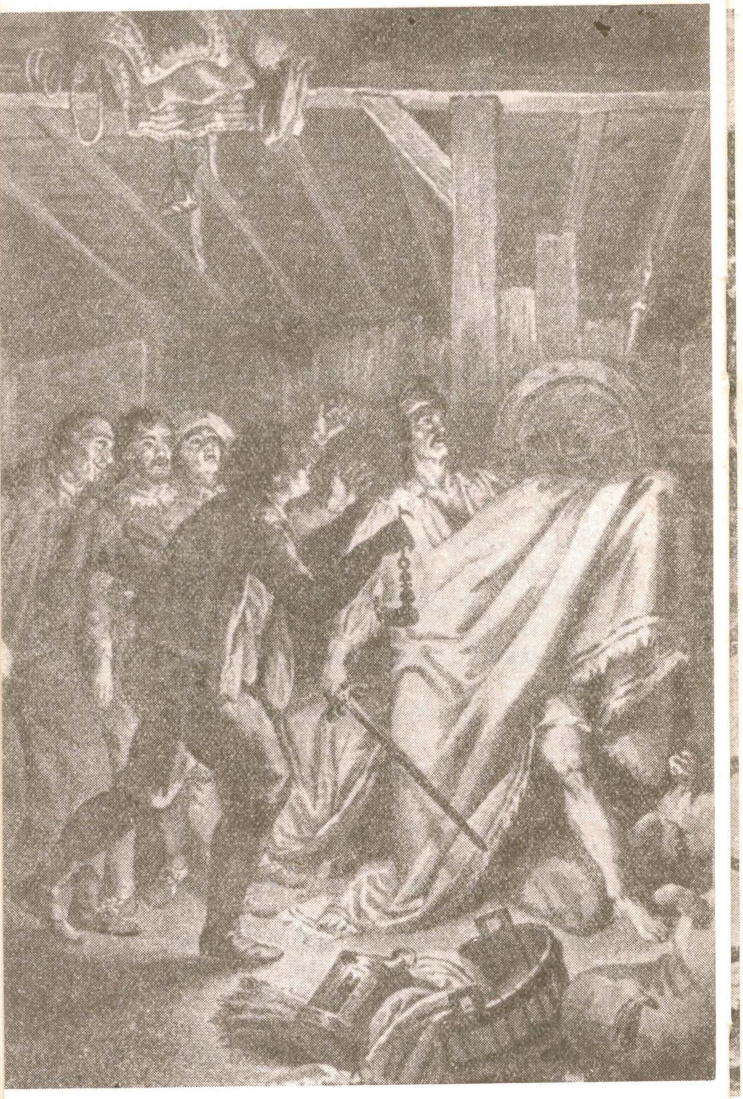
nie psychozy głównego bohatera) miało być rzekomo nadrzędną intencją Cervantesa, szczególną rolę w osnowie dramatu wyznaczyła adaptatorka Plebanowi i Bakałarzowi, którzy najpierw uczestniczą w paleniu ksiąg, a potem przez cały ciąg akcji wędrują za Don Kichotem i jego giermkiem, by sprytnie obmyśloną intrygą skłonić ich do powrotu. Nie wszystko tu, zwłaszcza gdy idzie o postać Bakałarza, pokrywa się z powieścią, ale to raczej nieistotne. Szczególna rola w powiązaniu poszczególnych elementów i wątków dramatu w konstrukcyjnie dobrze rozplanowaną całość przypada również Rosynantowi i Siwcowi, o czym już zasadniczo była mowa. Wydaje się, że adaptacja Lidii Zamkow łącząca harmonijnie komiczne i parodystyczne treści „Don Kichota" z jego dydaktyką i renesansową ideologią osiągnęła cechy udanej artystycznie syntezy, nie uszczuplając ponadczasowej uniwersalności genialnego dzieła.

ALEKSANDER WIDERA

DON BELIANIS Z GRECJI DO DON KICHOTA Z MANCZY

Nagły jak błyskawica, siekłem, ciąłem, biłem
Bardziej niż który błędny rycerz w świecie całym;
Byłem praw, byłem dzielny i byłem zuchwały,
Tysiąc krzywd naprawiłem, sto tysięcy mściłem.
Byłem dwornym kochankiem, zawsze rozkosz piłem;
Wielkich czynów dla wiecznej dokonałem Chwały;
A każdy olbrzym przy mnie wydawał się mały,
W pojedynku miecz każdy zawsze zwyciężyłem.
Chyliła się Fortuna do mych stóp, klęcząca;
A z łysego Przypadku moje męstwo kpiło
Pieniąc się ponad miarę w zwycięskim bulkocie,
Jednak jak chmura rogi zakrywa miesiąca,
Tak szczęście me zazdrością tylekroć ściemniło
Poczucie twoich przewag, wielki Don Kichocie!

przekład: Anna Ludwika Czerny



PROF. ZYGMUNT CZERNY

DON KICHOTE

DON KICHOTA czytają do dziś miliony ludzi we wszystkich językach świata. Zaśmiewają się do rozpuku wykształceni i półanalfabeci, młodzi i starzy, z czego i jak kto potrafi. Z niespodziewanych starć nowego błędnego rycerza z przeciwnościami i przeciwnikami tryska niepospolity komizm pod najrozmaitszymi postaciami. Jest wesołością, jest żartem, dowcipem, kpinami, jest humorem, ale jest też ironią, a nawet sarkazmem. Poza bogactwem rodzajów komizm DON KICHOTA oznacza się niezmożoną werwą i świeżością, daleki jest od wszelkiej sztuczności. Tu Cervantes najpełniej legitymuje się swym nierozerwalnym związkiem z ludowością. A jaka mnogość rozmaitych metod komizmu. Częsty jest komizm wyrazowy — owe gry słów, kalambury, przemówienia się, niby- pomyłki, powiedzonka oparte na dźwiękowym dowcipie, niezliczone gadki, żarty chłopskie, jak o przewoźniku i kozach, o dwóch rynkach, o ulicznikach barcelońskich, o chłopcu, który wobec wielkorządcy postawił na swoim. Lubuje się też w komizmie zewnętrznym niezrównanych karykatur, w grubym komizmie wywołanym przez przedstawienie obżarstwa, pijaństwa, kłamstwa, tchórzostwa, strachu, zarozumiałości. Niezrównany jest komizm sytuacyjny: spotkanie nocne Don Kichota z dueną, ciekący ser w hełmie rycerza, Sanczo związany między dwie pawęże, podróż na Kołkowcu, pasowanie na rycerza, nocne nieporozumienia na stryczku z Maritornes. A w końcu owe niezliczone mistyfikacje, nieraz tak dotkliwie bolesne jak napad kotów na Don Kichota.

Obok Arystofanesa, Rabelais'go i Ariosta Cervantes jest równorzędnym mistrzem komizmu kontynentalnego.

Lecz nie tylko rozrywka jest treścią DON KICHOTA, nie tylko kpiny z błędnego rycerstwa zawiera ta powieść. Równocześnie bowiem sam Cervantes głęboko przeżywa romantyczną piękność błędnego rycerstwa, z którego drwi, bo jest

ono już wówczas anachronizmem; wyczuwa się wszędzie, jak wzniośle uwielbia ten zryw heroiczny, który huraganem gnał synów Hiszpanii od Ameryki po Turcję i od Flandrii do Afryki w szumie orlich skrzydeł, w dźwięku przeklętego złota i w powodzi na darmo przelanej krwi dla zaborczych mrzonek. Ale ten sen o wczorajszym pięknie i potędze pęka jak bańka mydlana w zderzeniu z niedolą ludu, z brakiem nadziei na lepsze jutro, z koniecznością zdobywania chleba codziennego środkami często sprzecznymi z górnolotnym ideałem.

Cervantes, potępiając złe powieści w czambuł, nie potępiał szczytnych ideałów rycerstwa. Wprost przeciwnie. Niedwuznacznie dał do zrozumienia, że każda epoka ma swe ideały i że najszczytniejszych ideałów zmarłych czasów nie można z martwych wskrzeszać, bo nurt czasu jest nieubłaganie nieodwracalny. Don Kichote bierze nieustannie cięgi i ściąga na siebie śmieszność, bo żyje w świecie iluzji wyczarowanej fantazją i uchylającej się od kontroli doświadczenia, jest pozbawiony wyczucia rzeczywistości (Bieliński). Nie tylko Cervantes zresztą wprowadza w epoce Odrodzenia parodię anachronizmów średniowiecznych. Tak samo postępuje Ariosto w ORLANDZIE SZALONYM i Rabelais w GARGANTUI I PANTAGRUELU. Cervantes uwielbia Ariosta i często go w szczegółach naśladuje, ale nie stosuje filozoficznej ironii romantycznej ani nie wyznaje sceptycznego zwycięstwa iluzji. Dla niego, jak i dla Rabelais'go świat rzeczywistości jest prawdą, a konflikt jej z fantazją i marzeniem jest tragicznym posiewem ludzkiego rozdwojenia, które wydaje się być jedną z najgłębszych idei Don Kichota, wcieloną nie tylko w antytezę Don Kichote — Sanczo Pansa, ale zmagającą się też we wnętrzu bohaterów: u jednego obłęd luzuje postawę rozumną, a u drugiego głęboka szlachetność serca walczy z niskimi instynktami. Podwójna tragikomedia Don Kichota na książęcym dworze i w nieszczęsnym spotkaniu z bakałarzem Carrasco, a Sancza na wielkorządztwie są artystyczną metaforą tej podstawowej myśli twórczej.

Atak na romansidła rycerskie w DON KICHOCIE przechodzi głęboką realistyczną krytykę ówczesnego społeczeństwa i feudalnego ustroju, samowoli administracji i sądów, anarchii i braku jedności narodowej, lekkomyślnego belicyzmu sprzecznego z interesem narodu, a także współczesnej płytkości, szarzyzny i małoduszności. Zarazem jest to jedna z najgłębszych analiz psy-

chologicznych: z jednostkowego studium maniactwa i histerii przechodzi w szeroko uogólniony obraz ówczesnej Hiszpanii, wyrażającej się w typowych postaciach i typowych sytuacjach. Tak więc DON KICHOTE wychodzi daleko poza i ponad zwykłą parodię romansów rycerskich.

Powieść Cervantesa nie pozostaje tylko „krytyczna", nie tylko jest głosem protestu przeciw uciskowi ludu przez rozkładający się feudalizm, nie tylko explicite grozi zemstą ludu. Realizm Cervantesa jest pełny, a myśl dzieła ma charakter konstruktywny: Cervantes nie chce być „reformatorem", ale powieść jego wyraża głęboką afirmację najwyższych wartości człowieczych, krytycznego rozumu, ludzkiej uczciwości i prostoty, sprawiedliwości i szlachetnej wielkoduszności. A nade wszystko wolności. (...)

Nie ma aktualnych zagadnień owego czasu, których by wprost lub w zamaskowaniu Cervantes w DON KICHOCIE nie poruszył. Toteż w tym dziele konkretna prawda historyczna musi zwyciężyć. Marzenie o wskrzeszeniu złotego wieku rycerstwa, niosącego ongiś szlachetne ideały, prysło w starciu z konkretną nieodwracalną rzeczywistością epoki. Don Kichote zwyciężony został przez bakałarza Carrasco, zawiodła próba Sancza oparcia rządów na uczciwości i rozsądku. Lecz mimo melancholii i rozczarowań ogólny wydźwięk dzieła jest optymistyczny.

Cervantes uznaje „chłopski rozum" Sancza, zryw mocy, prawości i woli warstw ludowych. Cervantes przeciwstawiając się tutaj Ariostowi zgodny jest z Rabelais'em, wskazując na walory ludu. Jednak Cervantes idzie o wiele dalej niż Rabelais, który trzyma równe szale między klasami społecznymi: u Cervantesa lud po raz pierwszy w literaturze jest górą. Toteż DON KICHOTE jest pierwszą w literaturze powszechnej epopeją gminu. Nie tylko chłop jest jednym z dwu równorzędnych bohaterów, ale autor pokazuje go jako nosiciela walorów przyszłości wobec skazanej na zagładę klasy feudalnej. Szlachcic Don Kichote musi umrzeć — oznaka nowych czasów — chłop Sanczo Pansa doskonali się i będzie żył wolny od ciężaru tradycyjnych wad i braków, które pognębiły warstwy feudalne, a będzie żył dlatego, że przezwyciężywszy szumne rojenia, nieróbstwa i włóczęgę powróci do codziennej pracy. Jakże głęboki sens. Tak samo zrobi 150 lat później Kandyd, gdy po klęskach żywota wróci „uprawiać swój ogród". Język i styl DON KICHOTA to szczytowy dorobek literacki Hiszpanii. Olbrzymia rozmaitość słownictwa, raz ludowa dosadność i barwność, raz kla-

syczna jasność, ścisłość i powaga, a raz rozlewna melodyjność i kunsztowny wykwint Baroku. Słusznie mówić należy nie o stylu, lecz o stylach Cervantesa.

W dwu głównych kierunkach idzie opracowanie językowe i stylistyczne. Raz Cervantes używa języka i stylu uczonego, literacko-artystycznego, a nawet o barokowym skomplikowaniu i wyrafinowaniu, troskliwie pielęgnowanego na modłę humanistycznych wzorów łacińskich i włoskich: skomplikowana składnia, rzadkie słownictwo nasycone kunsztownymi figurami, jak np. w wstawionych nowelach pasterskich. Ale najczęściej jest to język i styl bezpośredni, współczesny, jasny i prosty, bez śladu wyszukania, bez naśladowniczej banalności, krzepki i wyrazisty, a swobodny i świeży, silnie związany z ludem dwustu soczystymi przysłowiami, licznymi cytatami z romanc i zapożyczeniami hultajskimi. Obfite słownictwo fachowe zapewnia konkretność: rzemiosła, rolnictwo i pasterstwo, wojsko, polowanie i szermierka, podróże, kuchnia i szachy, sądownictwo i medycyna. Podziwu godna jest nie tylko niezrównana wynalazczość języka i stylu, ale i ich giętkość, zdolność przystosowania się do zmian treści, sytuacji, osób, a nawet kolejności nastrojów tej samej osoby. Jakże inaczej przemawia Don Kichote do Sancza w rozmaitych okolicznościach. Stąd to mistrzostwo dialogu modulującego się wedle wszystkich możliwych tematów i najrozmaitszych rozmówców. Stąd przede wszystkim ta wybitnie romańska dążność do pełnego i dokładnego wyrażenia niejasnego dna duszy w jej całej komplikacji i przeciwstawności.

W porównaniu z DON KICHOTEM inne dzieła Cervantesa są drugorzędne. Wzniesiony na tym cokole Cervantes stoi, jak o pół wieku odeń starszy Rabelais, niby drogowskaz na rozstajach dawnych i nowych czasów.

Jak o Rabelais'm powiedziano, że na swych barczystych plecach dźwiga ciężar tradycji średniowiecznej, rozjaśnionej renesansowym światłem rozumu, tak dzieło Cervantesa jest pierwszym utworem nowoczesnym, powstałym w krytycznych chwilach ludzkości, jest świętą księgą humanizmu. Obejmując sprawy i losy całego narodu, DON KICHOTE jest narodową epopeją Hiszpanii Złotego Wieku. Potęga artystycznej syntezy, uniwersalność sytuacji, postaci i problemów, ogólnoludzka wartość, jaką przez to nabywa arcydzieło Cervantesa, dają mu nową epicką godność, jakiej Hiszpania nie miała od prastarej PIEŚNI O CYDZIE z XII w. Ale jest również

jedną z najbardziej ulubionych ksiąg całej ludzkości i wszystkich czasów. Czarny kwiat gorzkich doświadczeń i życia, zmarnowanego w gnijącym ustroju wybujał w owoc jedyny w światowej literaturze.

Dusza bratnia, niepohamowana, trawiona na przemian ziemskimi namiętnościami i tęsknotą do idealnych wyżyn wydzierająca się z codziennego bagna mizernych konieczności beznadziejnej walki o byt, wykolejony student i wojskowy, złamany nie tyle niepowodzeniami, co losem niewspółmiernym z jego rzeczywistymi zasługami i możliwościami, samotnością i zapoznaniem, matnią podejrzeń, prześladowań i oskarżeń. Myśliciel zatopiony we wzniosłych zagadnieniach, humanista twórczo w sobie wypracowujący starożytny naturalizm i stoicyzm, nieustannie miota nigdy nie zaspokojoną ciekawością poznania, znamienną dla ludzi Odrodzenia, której swoista postawa, dialektycznie rozdarta między tragizmem a komizmem, wyraża tę chwilę dziejową, gdy prawda opuszczając skostniałe autorytety zostaje poddana pod oczyszczający i uzdrawiający powiew wątpienia przez Rabelais'go, Montaigne'a, Descartesa i przechodzi pod władanie nowych zasad opartych na autonomii krytycznego rozumu i postępu.

Takim był ten pisarz, którego romantycy zaliczyli do „świętej czwórki" wraz z Dantem, Szekspirem i Goethem, u którego Byron uwydatnił rewolucyjność, a Heine podkreślił tę zasługę, że pierwszy wprowadził do powieści pierwiastek demokratyczny, którego Sainte-Beuve umieścił obok Danta, Szekspira i Moliera, a Marks postawił na równi z Balzakiem, uważając ich obu za geniuszów światowej literatury. Genialnie w dzieło sztuki zaklęte hasła nieodwracalnego postępu, wiary w człowieka i prawdę, wolności i protestu przeciw uciskowi. „Gołębie serce" ożywione światłą miłością ludzkości. Najdoskonalej stosowany imperatyw realizmu, nieugiętość w walce ze zmorami reakcji zapewniają Cervantesowi wieczność, tę samą aktualność co za życia, lecz nieporównanie większy jeszcze zasięg i sławę.

Z „Posłowia" Zygmunta Czernego do książki: „Don Kichote" — Cervantesa. P. I. W. W-wa 1955

PANI ORIANA DO DULCYNEI Z TOBOSTO

Sonet

O ta, co by w ślad idąc pięknej Dulcynei,
Szukająca wygody, spokoju błogiego,
Miraflores przeniosła do Toboso twego,
A Londyn na twą wioskę zmieniła z kolei!

Ta, która czarem twoich serdecznych nadziei
Ozdobiłaby duszę, ciało, a słynnego
Rycerza, dzięki łasce twojej szczęśliwego,
Podziwiała w walk zmiennych i przygód zawiei!

O ta, co tak wstydliwie by się uchroniła
Od Amadisa żądzy, jak tyś uszła z koła
Don Kichota dwornego miłosnych płomieni!

Ta, sama nie zazdroszcząc, zazdrość by budziła
I w czasie smutku swego byłaby wesoła,
I radowałaby się miłością bez cieni.

przekład: Anna Ludwika Czerny

Inspicjent **BOLESŁAW WAWROS**, kontrola tekstu **MARIA KISIELEWSKA**, kierownik techniczny **BOGDAN CHOMIAK**, kierownik sceny **FRANCISZEK KOBYLARZ**, kierownik oświetlenia **JAN KRĘŻEL**, kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej **MICHAŁ WALCZAK**, krawieckiej damskiej **MAŁGORZATA KUCIELOWA**, perukarskiej **PAWEŁ GRABOWSKI**, stolarskiej **ROMAN SZCZEPAN**, malarskiej **ANTONI UNDEROWICZ**, modelarskiej **STANISŁAW MOŻEJKO**, tapicerskiej **JERZY RAJWA**, szewskiej **BERNARD MALINOWSKI**.

CENA ZŁ 2,–

ORGANIZACJA
WIDOWNI
P T S
TEL. 330-622

kdd 1748/65 3500 szt. — F-8