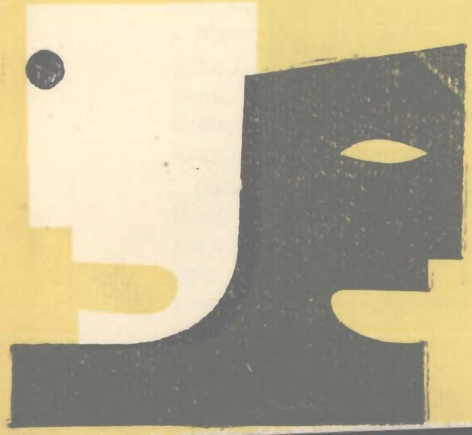
PRZEWODNIK TEATRALNY



LOPE DE VEGA

GWIAZDA SEWILLI

Lope de Vega

ALEKSANDER MALISZEWSKI

Lope de Vega — Autor „Gwiazdy Sewilli"

Urodził się 25 listopada 1562 roku w Madrycie. Mając lat 5, jak sam przyznaje, układał wiersze, nie umiejąc jeszcze pisać. Dziesięcioletni Lope de Vega jest już autorem przekładu „Porwania Prozerpiny" Claudiana. Pierwszą komedią „El verdade rex amante" (Prawdziwy kochanek) napisał w roku 1574. Miał wtedy lat dwanaście.

Mocniej i już na całe życie zwiąże go ze sceną miłość do aktorki Heleny Osorio, córki madryckiego zespołu teatralnego.

Pisze dla niej role, przeżywa jej sukcesy, bierze udział w pracach zespołu. Trwa to dość długo — około pięciu lat. Ojciec Heleny dość łaskawym okiem spogląda na zakochanego młodego autora, ale matka ma inne plany, zwłaszcza, że pojawił się godniejszy wielbiciel pięknej Heleny — bogaty i ustosunkowany.

Idą w ruch intrygi i plotki. Dotknięty do żywego de Vega pisze pamflet na całe towarzystwo. Madryt szaleje z uciechy, a stary Osorio skarży autora o obrazę i uzyskuje wyrok. Lope de Vega zostaje skazany na osiem lat wygnania z Madrytu i dwa lata wygnania z Kastylii.

To była ciężka kara. W owym czasie do Królestwa Hiszpanii, oprócz terenów dzisiejszych należały Niderlandy, królestwa Neapolu i Sycylii, a za oceanem — obszar większy, niż cała Europa.

Centrum tego organizmu państwowego była właśnie Kastylia. Wszystkie kluczowe stanowiska obsadzone były prawie wyłącznie przez Kastylczyków. Tu również był ośrodek całego ówczesnego życia kulturalnego Hiszpanii i tu również były większe możliwości na urządzenie sobie życia.

Ciężkim ciosem dla pisarza było również wygnanie z rodzinnego miasta — Madrytu. Do tej swojej „Przygody serca" w wiele lat później wróci Lope de Vega, pisząc dialogową opowieść „Dorotea". Stanie się ona cennym przyczynkiem dla badaczy życia i twórczości wielkiego poety.

Tymczasem — z niewielkim dobytkiem w węzełku i z najczarniejszymi myślami, udaje się Lope de Vega do Walencji, ale zaraz następnego dnia zastępuje mu drogę nowa miłość. Izabella de Urbina jest córką urzędnika królewskiego dworu. Ojciec nie godzi się na jej małżeństwo z włóczęgą bez imienia, bez domu, bez majątku. Jakoś po wielu perypetiach, przeszkody zostają przezwyciężone i Lope de Vega mieszka z małżonką w Walencji.

Zdawałoby się, że najbliższy okres życia poety będzie okresem szczęścia, pracy i spokoju. Stało się inaczej. Z niewyjaśnionych dotąd przyczyn, w trzy miesiące po ślubie, Lope de Vega wstępuje jako ochotnik do „Niezwyciężonej Armady" i odpływa, aby walczyć z Anglikami. Armada okazała się zwyciężona i Lope de Vega, po wielu przygodach, dobija wreszcie do brzegu na uszkodzonym „San Juanie". Teraz zaczynają się prawdziwe kłopoty rodzinne. Przychodzą na świat dzieci. Lope de Vega na próżno usiłuje piórem zapracować na życie. „Pisałem komedie nie dla przyjemności, ale dla wyżywienia rodziny", zwierza się w wiele lat potem.

Co kilka dni nowy utwór wędruje do teatrów hiszpańskich. Dochodzą wieści, że tu i ówdzie grają, ale pieniądze nie dochodzą. W miarę jak rośnie sława autora dramatycznego, życie pisarza staje się coraz nędzniejsze. Na progu jego domu staje widmo głodu. Ratunek przychodzi niespodziewanie. Książę Alba, dowiedziawszy się o sytuacji materialnej poety, proponuje mu stanowisko sekretarza. Lope de Vega przenosi się z rodziną najpierw do Toledo, a następnie do Alba de Termez.

W roku 1595 umiera Izabella, a wkrótce po niej — dwie córeczki. Prawie jednocześnie Lope de Vega otrzymuje list, w którym stary ojciec Heleny Osorio pisze, że nie może się z tym pogodzić, żeby wszystkie teatry grały komedie Lope de Vegi, a tylko jego teatr nie miał na to prawa. Stary zawiadamia, że już nie czuje się obrażony i że gotów jest wyjednać u króla anulowanie wyroku. Lope de Vega zgadza się i wkrótce wyjeżdża do Madrytu. Radość z tego powodu jest

wielka, ale nie trwa długo. Z powodu śmierci Infantki zamknięto wszystkie teatry na znak żałoby. Lope de Vega znowu jest w biedzie. Przyjmuje każdą pracę, jaka mu wpada w ręce — podobno pełni nawet funkcje lokaja i sprzątacza — wreszcie zostaje sekretarzem markiza de Malpica, a później — młodego księcia de Sarria. Jednocześnie żeni się po raz drugi. Juana Guardia jest córką bogatego handlarza mięsem. Ten okres swego życia Lope de Vega uważa za najszczęśliwszy. Wprawdzie koledzy — pisarze organizują kampanię przeciwko „okupantowi scen hiszpańskich", ale sława Lope de Vegi jest już ugruntowana, a popularność ogromna. Teraz następują ciosy: umiera sześcioletni syn i umiera żona, dając życie córeczce. W twórczości Lope de Vegi zaczynają niespodziewanie pojawiać się akcenty religijne. W roku 1609-tym Lope de Vega mówi o usunięciu się od świata. W pięć lat po tym otrzymuje święcenia kapłańskie. Co się stało? „Odszedłem od świata do stanu duchownego — pisze w liście — bo mnie to odejście ratuje i chroni..."

Twórczość Lope de Vegi, według ówczesnych pojęć, była twórczością rewolucyjną. Biskup Gaspar de Villarcel grzmiał: „Mówią, że Lope de Vega napisał tysiąc komedyj. On więc sam jeden zapełnił świat tyloma grzechami, że tysiąc diabłów tej roboty wykonać by nie było w stanie..." Taka laurka pachniała stosem. Duchowieństwo hiszpańskie wprzęgnięte było do bezwzględnej walki ze wszystkim, co nowe, a co ich zdaniem, mogło w jakikolwiek sposób godzić w zwartość i siłę kościoła katolickiego. Aparatem do umocnienia fundamentów kościoła była Inkwizycja. Instytucja ta istniała wprawdzie już od dawna, bo od roku 1198, ale jedynie w Hiszpanii pełniła swoje zadanie z niesłabnącą żarliwością. W roku 1481 Ferdynand i Izabella wzmocnili jej znaczenie nowym dekretem i zamienili w instytucję narodowo-polityczną.

W oficjalnym liście do władz duchownych Lope de Vega nie pisze, oczywiście, że jego odejście od świata, „ratuje i chroni", ale, że: „...Przyjąłem święcenia, bo trzeba nareszcie zaprowadzić jakiś porządek w moim nieporządnym życiu..." Należy przypuszczać, że prawdą było i jedno i drugie. W każdym bądź razie Lope de Vega z prawdziwą żarliwością oddaje się praktykom religijnym, pokucie i pracy charytatywnej. Kościół z zadowoleniem przyjął „nawrócenie

grzesznika" i szybko związał go, obdarzając daleko idącymi łaskami. Lope de Vega zostaje zaufanym... Inkwizycji i tercjarzem bractwa Świętego Franciszka z Asyżu.

Jeden z biografów — K. Dierżawin — twierdzi, że była to akcja przemyślana. Chodziło o związanie rąk jednemu z najsławniejszych, najbardziej bojowych pisarzy i podporządkowanie jego twórczości swoim celom.

A jednak Lope de Vega nie zostaje pisarzem Kościoła Walczącego. Przeciwnie, akcenty religijne w jego twórczości bledną, a on sam, jakby ze zdwojoną energią „zapełnia świat grzechami", które mu tak wypominał biskup Gaspar de Villarcel. W dalszym ciągu ostrze jego pióra skierowane jest przeciwko każdej niesprawiedliwości świata tego. Nie brakło „ojcowskich" upomnień ze strony przełożonych, ale jakoś nie zdołały one ugasić płomienia buntu w sercu poety. Jego sława pisarska była wielka. Już wtedy wśród ludu hiszpańskiego znane było powiedzenie „hermos come Lope" — „piękne, jak Lope".

Nie musiał już teraz kłopotać się o sprawy materialne. Był bogaty. Trzeba tu wspomnieć, że w owe czasy godności duchowne były często (jak i w tym wypadku) godnościami tytularnymi. Nie były związane z obowiązkiem czuwania nad duszami wiernych. Lope de Vega urządził w swoim domu prywatną kaplicę, do której mało kto miał dostęp. Tutaj się modlił i odprawiał praktyki religijne. Zdarzyło się pewnego razu, że pięćdziesięciokilkuletni Lope de Vega musiał udać się z jakąś misją do Toledo. Jedzie więc i, jak na osobę duchowną przystało, przymyka oczy na wszelkie pokusy tego świata. Musiał jednak nie dość szczelnie oczy zamykać, bo go biografowie znajdują na kwaterze u znanej aktorki Jeronimy de Burgon. Była to ponoć ostatnia miłość w życiu Lope de Vegi.

Rok 1635 przynosi znakomitemu poecie dwa ciosy: tragedię miłosną córki i śmierć syna w bitwie morskiej. Wieści te powaliły go na śmiertelne łoże. Miał lat siedemdziesiąt trzy.

Możnaby powiedzieć, że zadania, które Lope de Vega nakreślił dla komedii w swoim traktacie poetyckim pt. „Nowa sztuka pisania komedii w naszych czasach" zostały przez niego samego wykonane z niemałą nadwyżką. O wiele szersze kręgi zagadnień obyczajowych i społecznych obejmują jego utwory. Występuje w nich przeciwko tyranii i despotyzmowi królów, poniewieraniu godności ludzkiej przez możnych, przeciw zbrodniom nie karanym, intrygom dworskim, przeciwko ocenie człowieka nie według jego mora'e, ale według urodzenia i majątku, przeciwko społecznemu upośledzeniu kobiet i wielu, wielu innym skazom ówczesnego życia, którym zawsze przeciwstawia dobroć, szlachetność, miłość, sprawiedliwość, honor. Te cnoty zawsze zwyciężają ku aplauzowi widowni. Teatr w Hiszpanii nie był teatrem dworskim, ale teatrem ulicy. Lud wydawał sąd o wartości sztuki i lud coraz tłumniej zapełniał widownie właśnie na komediach Lope de Vegi. Trzeba tu przypomnieć, że słowo „komedia" miało w literaturze dawnej Hiszpanii inne, niż obecnie znaczenie. Komedią nazywano każdy pełnospektaklowy utwór dramatyczny, napisany wierszem. Lope de Vega tworzył bardzo dużo. Jego pracowitość i płodność literacka jest bez precedensu w historii. Jeśli chodzi o twórczość dramatyczną to w „Dziewczynie z dzbanem" wyznaje, że jest to jego tysiącpięćsetna komedia.

Mentalvan — przyjaciel i pierwszy biograf poety — twierdzi, że Lope de Vega jest autorem 1800 komedii i ponad 400 scen alegorycznych. Z całego tego dorobku dramatopisarskiego dotarło do naszych czasów 426 utworów dramatycznych pełnospektaklowych i 48 różnych scen i jednoaktówek. Ponadto — ustalono 179 tytułów, których teksty zaginęły. Trzeba do tego dodać poezje i poematy. Obliczono, że Lope de Vega napisał 50 tysięcy wierszy poematów epickich i 2989 sonetów. Jak sam stwierdza — nie było roku bez poematu, tygodnia bez nowej komedii, a niektóre z nich powstawały w ciągu jednej nocy, aby rankiem powędrować do teatru. Mówi o sobie, że często pisał obydwiema rękami — tak, jak Tycjan obydwiema rękami malował.

Ten pośpiech, oczywiście, na wielu utworach Lope de Vegi odbija się w sposób niekorzystny. Brak ostatecznego wykończenia, niecierpliwość w opracowywaniu szczegółów, dużo łatwizn i powtórzeń — jakby podczas procesu tworzenia odbywał się wyścig pióra z wyobraźnią. Wartość teatru Lope de Vegi ma dość często charakter pozaliteracki, do dzisiejszego dnia jednak niejeden z jego utworów potrafi utrzymać uwagę widza w napięciu — dzięki wielkiej zręczności autora w budowaniu intrygi, dzięki wyrazistości sytuacji i postaci scenicznych, dzięki różnorodności i bogactwu tematów. W teatrze Lope de Vegi nie ma miejsca na rozważania, ref-

leksje, analizę uczuć — nie ma miejsca dla Hamletów. Postacie sceniczne działają pod presją różnych pasji — przede wszystkim działają. Resztę — niech sobie dopowie widownia. Niektórzy biografowie są zdania, że taką formę wypowiedzi Lope de Vega stosował celowo i że nie bez wpływu na to było istnienie Inkwizycji, która nauczyła ludzi nie uzewnętrzniać swoich myśli. Inni natomiast twierdzą, że była to po prostu cecha temperamentu i charakteru hiszpańskiego.

Cervantes napisał, że Lope de Vega „zapełnił świat swoimi komediami". Grały go teatry hiszpańskie, francuskie, włoskie, a niejeden przedsiębiorca teatralny, wykorzystując popularność Lope de Vegi, podpisywał jego nazwiskiem obce utwory, co z kolei utrudniało później badaczom pracę nad identyfikacją twórczości poety.

W kilka lat po śmierci Lope de Vegi siła reakcji w Hiszpanii wzrosła. Równolegle z ograniczeniem swobód obywatelskich, następował upadek teatru. Utwory Lope de Vegi, jako niemoralne, zostały zakazane i wiele lat musiało upłynąć, zanim znowu wróciły na sceny. Lud opuścił widownie, teatr cofnął się do zamków, stawał się sztuką dla możnych. Mówiono wtedy, że król Filip tak umiłował teatr, że aż go odebrał ludowi.

*

* *

„Gwiazda Sewilli" (La Estrella de Sevilla) powstała prawdopodobnie w roku 1623, a więc w tym okresie życia poety, kiedy już „odszedł od świata" do stanu duchownego.

Akcja dramatu rozgrywa się za panowania króla Sancho IV, nazwanego Dzielnym z powodu wielu zwycięstw nad Maurami (1284—1295). W okresie jego panowania toczyły się krwawe walki z bratankami króla o prawo do tronu. Historycy przekazują nam obraz króla Sancho IV-tego w niepochlebnych barwach. Mówi się o nim, że był okrutny, dwulicowy, bezwzględny. Nazywają go tyranem. Do Sewilli przybył w roku 1284, aby pozyskać możnych Andaluzji dla swoich planów marszu na Gibraltar. Ten właśnie moment wybrał Lope de Vega dla rozegrania dramatu „Gwiazda Sewilli".

Jeszcze przed wojną turystom zwiedzającym Sewillę, pokazywano domy, w których mieszkali bohaterowie „Gwiazdy Sewilli" — Busto Tabera i Sancho Ortiz — oraz drzwi, przez które zakradł się król do pięknej Estrelli. Na tych samych zasadach do dziś pokazują nam w Weronie balkon, z którego szekspirowska Julia prowadziła dialog miłosny z Romeo, oraz jej grób, zawsze obsypany kwiatami przez ludzi z całego świata, składającymi hołd wielkiej miłości i wielkiemu dziełu pisarza.

Do naszych czasów dotarły z XVII wieku dwie wersje „Gwiazdy Sewilli". Pierwsza — to oddzielny druk bez oznaczenia daty i miejsca wydania, a pochodzący prawdopodobnie z lat 1623—1624, drugi — tekst wydarty z jakiegoś zbioru utworów dramatycznych, wydanego prawdopodobnie około roku 1640, a więc już po śmierci Lope de Vegi. Wersje różnią się ilością wierszy i odmiennością niektórych sformułowań. Przez pewien czas uważano, że obydwie wersje wyszły spod pióra Lope de Vegi. Wreszcie została przyjęta teza, że druga wersja jest adaptacją utworu, dokonaną przez któregoś z ówczesnych dramaturgów dla teatru, przygotowującego premierę.

W roku 1853 ukazały się w Madrycie „Komedie zebrane Feliksa Lope de Vega Carpio". W wydaniu tym umieszczo-

na została pierwsza wersja „Gwiazdy Sewilli" i od tego czasu stała się podstawą dla przekładów na inne języki.

Pierwszy polski przekład „Gwiazdy Sewilli" J. A. Święcickiego (Warszawa — 1881) również oparty jest na pierwszej wersji. Przypadkowo stwierdziłem, że J. A. Święcicki korzystał z egzemplarza „Komedyj wybranych" (Coleccion de las majores obras nacionales y externieras — Madryt 1880). Tym samym egzemplarzem posługiwałem się, pracując nad niniejszym przekładem.

„Gwiazda Sewilli" wielokrotnie pojawiała się na scenach świata, ale, o ile mi wiadomo, nigdy w dosłownym przekładzie, a zawsze w czyimś opracowaniu. Jest to zrozumiałe, gdyż utwór, obok dużej wartości dramatycznej i odwagi w przedstawieniu ówczesnego świata, posiada cechy dzieła niewykończonego. W tekście są nawet niewielkie luki, a kilka scen oryginału robi wrażenie szkicu. Zdarzają się powtórzenia i nawroty — relacje o tym, co się przed chwilą na scenie zdarzyło. Mój przekład, który robiłem dla teatru, również więc nie jest dosłowny.

Pracując nad przekładem i adaptacją „Gwiazdy Sewilli", poświęciłem wiele uwagi, aby nie zgubić charakteru i atmosfery dramatu Lope de Vegi.

Aleksander Maliszewski

JANUSZ STRASBURGER

O teatrze, aktorach i publiczności w dawnej Hiszpanii

Bez architektury, scenografii, krytyki teatralnej, wspólnym wysiłkiem dramatopisarzy, aktorów i całego narodu widzów, powstał najbogatszy teatr świata w szesnastowiecznej Hiszpanii. Może jedyny w pełni narodowy, jedyny naprawdę powszechny i ludowy (nie zawsze uzmysławiamy sobie treść tak oklepanych wyrazów!).

Przykład dał „ojciec" tego teatru, rzemieślnik z Sewilli Lope de Rueda, gdy z kilku towarzyszami — aktorami, ze skromnym zapasem przyprawionych bród i skór owczych wędrował po miastach i wsiach Hiszpanii ciesząc swym nielada talentem komicznym królów lub pasterzy, arystokratów lub czeladników.

Historia literatury przechowuje komedie i farsy (intermedia) Ruedy. Trudno sobie wyobrazić coś bardziej ludowego. Ich język do dziś świeży, dziś jeszcze prawdziwy, zdaje się potoczystszy, pełnokrwistszy od najlepszych dialogów, wypreparowanych przez naszych współczesnych. Tylko z doskonałego dialogu może powstać doskonały teatr. Tak było w Hiszpanii.

Dialog zajmujący, zajmująca intryga — mamy tu dwa niezbędne warunki teatru powszechnego. Bystra akcja, częsta zmiana scenerii, sytuacji. Te elementy kształtują się już w teatrze Lope de Ruedy. Klimat ludowej sceny był zabójczy dla zwartego kręgu klasycznych trzech jedności; krąg został więc pospiesznie, bez żalu i litości, rozerwany. Później Lope de Vega zamykał na klucz Plauta i Terencjusza, gdy siadał do pisania komedii; nie chciał „słyszeć ich jęków".

Lope de Vega dokonał dzieła zapoczątkowanego przez swych poprzedników: stworzył oryginalną komedię hiszpańską, nie będącą ani tradycyjną farsą, ani komedią klasyczną, ani komedią w potocznym znaczeniu słowa w ogóle. Nie rezygnował z żadnego oblicza rzeczywistości, mieszał komizm z tragizmem, fantazję i fakty, wolę ludzką i przypadek, wielkość i małość; pokazywał całe społeczeństwo, rozwinął całą gamę pobudek i konfliktów. Tylko w ten sposób mógł wykrzesać ze swego genialnego umysłu niewiarygodną spuściznę dramatopisarską — prawie dwa tysiące utworów!

Tylko w warunkach powszechności, ludowości teatru mogły powstać tysiące pełnych życia komedii hiszpańskich wielkiej epoki.

O ile jednak dość już częste inscenizacje zapoznały trochę naszą publiczność z dramatem hiszpańskim, o tyle sam teatr ówczesny i jego publiczność pozostają bezmała dla wszystkich okryte mrokiem tajemnicy. Uchylenie jej rąbka wydaje mi się tu najbliższym zadaniem.

W drugiej połowie XVI wieku poczęły wędrować po Hiszpanii grupy aktorów. Nie równa była ich liczebność i możliwości. Więc najpierw *bululu* — jeden samotny aktor, umiejący na pamięć całą komedię i kilka prologów. Przyszedłszy do wsi udawał się do proboszcza, prosił o sprowadzenie na widowisko cyrulika i zakrystiana, poczem przed zebraną trójką recytował sam wszystkie role, zapowiadając w odpowiednich momentach: „Oto wchodzi dama" itd. Dostawał zwykle parę groszy, kilka kromek chleba, miskę rosołu od duszpasterza — i ruszał dalej „za swoją gwiazdą", jak powiada ówczesny autor.

Bogatszy nieco repertuar prezentowała dwuosobowa *naque*: intermedium, fragmenty religijnego auto, dwa lub trzy prologi. Aktorzy przyprawiali sobie brody z sierści, grywali na tamburynie. „żyli zadowoleni, spali w ubraniu, chodzili goło, jadali głodno, oganiając się w lecie od pcheł, a w zimie z chłodu nie czując wszy swoich".

Gangarilla to już trzech czy czterech mężczyzn oraz chłopię do roli damy. *Cambalec* przewiduje w swym składzie autentyczną kobietę, „która śpiewa", i pięciu mężczyzn. Dysponuje repertuarem złożonym z jednej komedii, dwóch autos, trzech lub czterech intermediów. Popisuje się na dziedzińcach za opłatą w gotówce i naturze, pozostaje w każdej miejscowości cztery do sześciu dni.

W zespole zwanym *garnacha* występowała kobieta w roli pierwszej damy, a chłopak w roli drugiej. Posiadano skrzynię z garderobą, brodami i perukami. Grywano cztery komedie, trzy autos i tyleż intermediów. Podróżowano w ten sposób: „przodem dama na ośle, zrzędząc, za nią mężczyźni pieszo, poganiając zwierzę".

Dwie aktorki, chłopiec i sześciu lub siedmiu aktorów tworzyło znów *bojigangę*. Pokazywała ona sześć komedii, trzy do czterech autos, pięć intermediów, rozporządzała dwiema skrzyniami, z których jedna była przeznaczona wyłącznie dla płci nadobnej. Wynajmowało się cztery muły, jednego dla bagażu, dwa dla pań, na czwartym paradowali kolejno aktorzy, zmieniając się co ćwierć mili. Występy odbywały się w dnie powszednie wieczorami, a kończyły tak późno, że zespół „znajdował zawsze kolację zimną".

Członkowie *faranduli* wędrowali już wszyscy na mułach, czy wręcz na wozach. Komplet trzech aktorek pozwalał im obchodzić się bez gołowąsów. Popasali tylko w większych miastach, zarabiali dobrze, żywili i odziewali się dostatnio.

Wreszcie pełna kompania — *compania* — szesnastu i więcej aktorów, pięćdziesiąt komedii w repertuarze, potężny bagaż, podróże konno i w powozach. Tu można było spotkać nawet szlachcica, nawet „porządną kobietę"! Mieli własnego kasjera, który „Bóg jeden wie, ile kradnie"! Zdarzały się między nimi kłótnie i zawiści, ale pracowali ciężko, powtarzali od rana do nocy...

Dla występów kampanii potrzebne już było odpowiednie pomieszczenie. W miastach stanowiły je tzw. „corrales" — dziedzińce, otoczone z czterech stron budynkami. W jednym z węższych końców podwórza mieściła się scena. Okna domów służyły za loże, przy czym najdroższe były „ventanas" pierwszego piętra, tańsze — „strychy" („devanes"). Zasiadali tam widzowie bogaci i dobrze urodzeni, m.in. członkowie rady miejskiej, ambasadorowie państw obcych; panowie przychodzili w towarzystwie dam. Obok istniejących już w budynku okien, przebijano dodatkowe. Właściciel korzystał ze swej „loży" bezpłatnie.

Parterem było samo podwórze — „el patio". Stali tam tłumnie „muszkieterowie" (hałas, który wywoływali, przypominał szczęk muszkietów), czyli po prostu lud miejski, główny widz i sędzia przedstawień teatralnych. Osoby zamożniejsze siadywały na ławkach (bancos) i krzesłach, albo

na amfiteatralnie wzdłuż ścian ustawionych stopniach (gradas), przykrytych daszkiem. Kobietom wstęp na „patio" był wzbroniony. Lokowano je (w wielkim ścisku) wewnątrz specjalnej galerii, pomieszczonej w budynku na przeciw sceny; zwało się to klatką dla kobiet (jaula de las mujeres), albo kotłem (cazuela).

Scena w teatrze hiszpańskim, niegłęboka, otoczona kotarami lecz pozbawiona kurtyny przedniej — jak szekspirowska! — dzieliła się na część frontową i tylną, wyobrażającą wnętrza. Galeria pierwszego piętra nad sceną stanowiła tzw. górę teatru (alto del teatro) naśladującą wysoko położone miejsce akcji (okna domu, wieża zamku, skała). Dekoracji scena popularna przez dłuższy czas prawie, że nie znała. Aktor, przybrany w bogaty i barwny kostium, własnym kunsztem musiał opanować wyobraźnię zgromadzonych.

Inaczej, oczywiście, wyglądał teatr dworski, ale i sam monarcha nie mógł sobie odmówić przyjemności podpatrywania teatru ludowego. Kronika notuje tu osobliwe wydarzenie; „Jego Wysokość polecił, ażeby jutro przybyły do teatru jedynie kobiety — bez krynolin, gwoli pomieszczenia większej ilości; i pragnie sam z królową przyglądać się przez żaluzję; a przygotowano kilka klatek z przeszło stu myszami tam utoczonymi, żeby wypuścić je w najgorętszym momencie zabawy, co gdy się stanie, wiele będzie do oglądania i rozrywka niemała dla Ich Wysokości!"

Publiczność teatru ludowego reagowała gwałtownie i hałaśliwie, czy to wyrażając swą aprobatę, czy — przeciwnie — niezadowolenie. Często chwytano za gwizdki, grzechotki oraz inne „muszkieterskie" instrumenty, kobiety wtórowały wrzaskiem lub gradem skórek cytrynowych i skorupek od orzechów. Nieraz brano się za łby, dobywano szpady i zachodziła konieczność interwencji stróża porządku publicznego, alguazila, do którego obowiązków należało głównie asekurowanie kasjerów, jak również, pilnowanie osobnego wejścia do damskiej „klatki" dokąd mężczyznom wstęp był wzbroniony pod surowymi karami; inaczej, przy hiszpańskim pojęciu honoru, straszne rzeczy by się działy!

Francuska hrabina, bawiąca w Hiszpanii pod koniec XVII wieku z oburzeniem stwierdza, że głównym arbitrem opinii publicznej w teatrze był pewien szewc, któremu nawet znakomitsi autorzy nosili w przeddzień premiery swe komedie do aprobaty. Albowiem na znak tego bezwzględnego człowieka wszystkie gwizdki podnosiły się do ust — i piekielny harmider uniemożliwiał kontynuowanie widowiska!

Szczęśliwie zachował się nad wyraz barwny i żywy opis przedstawienia w teatrze hiszpańskim (w książce Juana de Zabaleta: „Popołudnie dnia świątecznego", wyd. 1692). Na zakończenie przytoczę stamtąd kilka charakterystycznych fragmentów:

„Szybko musi zjeść obiad w południe ten, kto zamierza udać się do teatru po południu. Chęć uzyskania dobrego krzesła na widowni nie pozwala mu długo zagrzewać miejsca przy stole. Zmierza ku drzwiom teatru i pierwszą jego czynnością jest próba wejścia na gapę. Największe to nieszczęście dla aktorów, że pracować muszą dużo, a płaci im tylko niewielu. Bo dwadzieścia osób, które wejdą za darmo, nie wyrządziłoby jeszcze większej szkody, gdyby ich przykład nie zachęcał wielu do postąpienia tak samo. (...) Wszyscy chcą korzystać z przywileju wstępu za darmo, aby pokazać innym, że nań zasługują. A ubiegają się o niego z taką gorliwością, iż o jego uzyskanie gotowi są walczyć — i walką swój cel osiągają. Rzadko się zdarza, aby ktoś, kto raz wszczął awanturę dla wymigania się od zapłaty, płacił kiedykolwiek za innym razem. (...) Czy więc skoro nie płaci, będzie choć łatwy do ukontentowania? Wręcz przeciwnie! Jeśli jeden z aktorów ma na sobie ubogą szatę — znieważa go lub wygwizduje. Chciałbym się dowiedzieć, jak ów człowiek i ci, co go naśladują mogą spodziewać się, że aktor będzie nosił piękne stroje, skoro odmawiają mu zapłaty? (...)

Nasz człowiek, by się rozerwać, idzie tymczasem do garderoby. Tam znajduje kobiety, zdejmujące swoje suknie uliczne i wkładające kostiumy teatralne. Niektóre są w takim negliżu, jakby się miały właśnie położyć do łóżka. On lokuje się na przeciwko kobiety, która przyszła do teatru na piechotę i której teraz służąca nakłada pantofle oraz pończochy. Nie sposób tego dokonać bez niejakiego uszczerbku dla skromności. Biedna aktorka musi znieść wszystko, nie śmiejąc protestować, bo ponieważ jej głównym celem jest zdobycie poklasku, boi się obrazić kogokolwiek. Gwizd obojętne jak bardzo niesprawiedliwy, dyskredytuje ją, gdyż wszyscy wierzą, że sąd tego co potępia jest lepszy niż jego własny. Aktorka ubiera się dalej i znosi cierpliwie obecność intruza. Kobieta najnieprzyzwoitsza na scenie, zachowuje trochę skromności w garderobie, tu bowiem jej bezwstyd byłby występkiem, tam natomiast należy do jej zawodu" (...)

(Ponieważ przedstawienie jeszcze się nie zaczęło, nasz człowiek) „w sposób głośny i niecierpliwy wyraża swe niezadowolenie, podniecając muszkieterów stojących w dole do obraźliwych okrzyków — celem popędzenia aktorów. (...) Takie traktowanie aktorów jest wielką niewdzięcznością, bo ze wszystkich ludzi oni właśnie dokładają największych wysiłków, aby się spodobać. Próby komedii są tak częste i tak długie, że stają się nieraz istną męczarnią. A gdy wreszcie nadchodzi czas pierwszego przedstawienia, każdy z nich dałby chętnie roczny zarobek, żeby tylko zrobić tego dnia dobre wrażenie (...) Gdy przychodzi im (aktorom) rzucać się ze skały, czynią to z odwagą rozpaczy, a wszak ich ciała są ludzkie i odczuwają ból tak samo jak każde inne. A jeśli w komedii ma być przedstawiona walka na śmierć, aktor, któremu to przypadnie w udziale, wije się na brudnej scenie— często pełnej wystających gwoździ i drzazg, nie troszcząc się bardziej o swój kostium, niż gdyby ten był z najszorstszej skóry, podczas gdy często bywa bardzo kosztowny. (...) Ja sam widziałem aktorkę cieszącą się wielką sławą, jak przedstawiała scenę w której, uniesiona szałem, drze szatę na strzępy aby spotęgować wrażenie swej gry, choć podarta rzecz kosztowała ją pewnie dwa razy więcej niż zarobiła za to przedstawienie." (...)

[Przedruk z programu „Dziewczyny z dzbanem", Teatr Ludowy, Warszawa 1956 r.]

Kierownik techniczny — Wiktor Piórkowski.

Brygadier sceny — Józef Kościuczyk.

Główny elektryk — Zdzisław Tomaszewski.

Rekwizytor — Maria Korzeniewska.

Kierownicy pracowni:

stolarskiej — Michał Nosorowski,

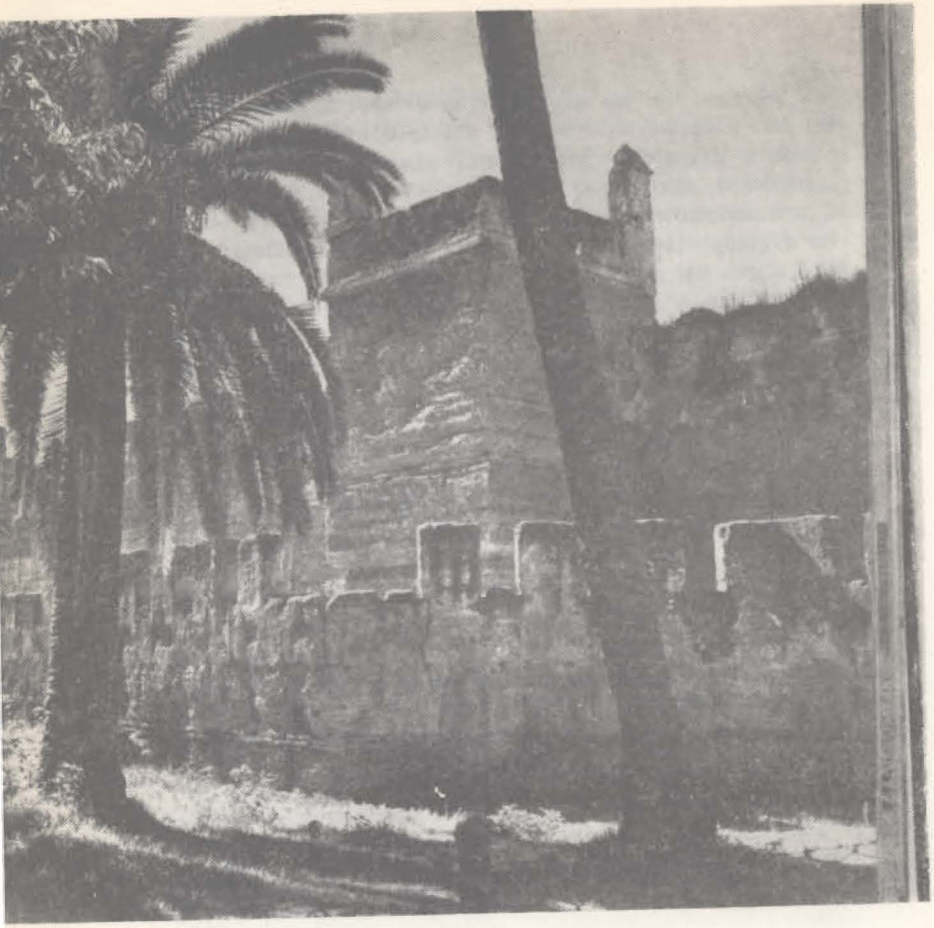
krawieckiej — Eugenia Mojsa i Henryk Żuk,
perukarskiej — Edward Laskowski,

malarskiej — Romuald Druskont,

tapicerskiej — Franciszek Molik,

modelarni — Leon Syty.

Wydawca: Państwowy Teatr Dramatyczny im. Al. Węgierki w Białymstoku. Sezon teatralny 1966/67. Projekt okładki i afisza Hilary Krzysztofiak.



Ruiny murów miejskich Sewilli

Złota Wieża w Sewilli (1220 r.)

LOPE DE VEGA

GWIAZDA SEWILLI

komedia w 3 aktach

(La Estrella de Sevilla)

Przekład i adaptacja: Aleksander Maliszewski

Obsada:

Król don Sancho, zwany Dzielnym — Eugeniusz Dziekoński
Don Arias — Marian Szul
Alkad — Mieczysław Tarnawski
Don Sancho Ortiz — Krzysztof Ziembiński
Clarindo, jego sługa — Zdzisław Latoszewski
Busto Tabera — Kazimierz Borowiec
Estrella, jego siostra — Sidonia Błasińska
Teodora } służebne Estrelli — Marzena Gajewska
Matylda } służebne Estrelli — Anna Korzeniecka
Don Inigo Osorio — Piotr Sowiński
Don Manuel — Eugeniusz Orłowski

Rzecz dzieje się w Sewilli

Reżyseria:
TADEUSZ ŻUCHNIEWSKI

Scenografia:
RYSZARD KUZYSZYN

Opracowanie muzyczne:
STANISŁAW ŻELECHOWSKI

Asystent reżysera:
Piotr Sowiński

Inspicjent — Gaja Majewska
Sufler — Stanisława Masłowska

PREMIERA DNIA 3.IX.1966 R.

Duża scena

Dyrektor Teatru — Jerzy Zegalski
Zastępca dyrektora — Witold Różycki
Kierownik literacki — Lech Piotrowski

CENA 3 ZŁ

Bitk 1821/66. 800 egz. A5 * D-3