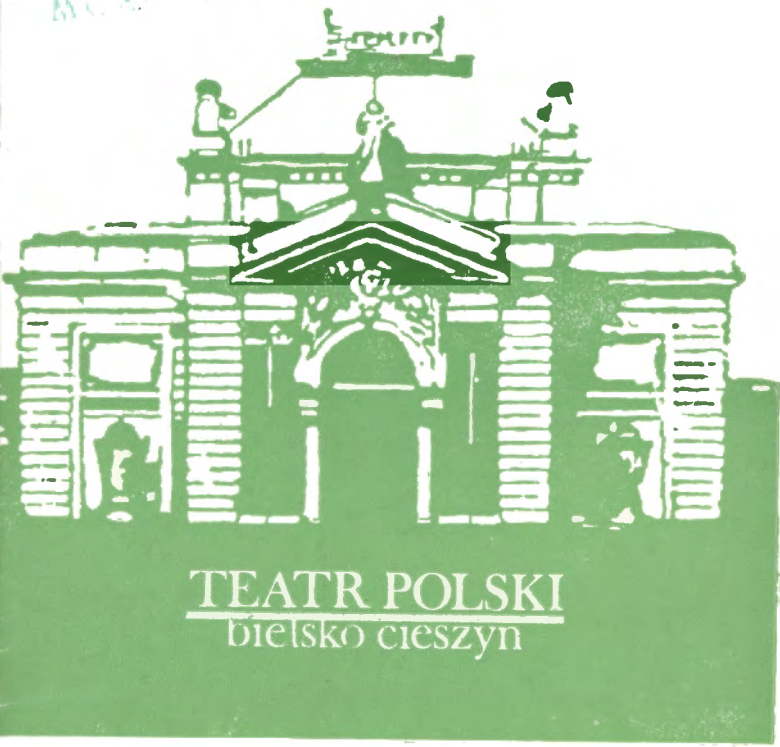

Zielony Gil

Teatr Polski
Bielsko-Biała,
ul. 1 Maja 1
tel. 284-51

Teatr
im. A. Mickiewicza
(scena
Teatru Polskiego)
Cieszyn,
Plac Teatralny 1
tel. 201-31

Dyrektor Naczelny i Artystyczny

Jan Sycz

ZE ZBIORÓW

Tirso de Molina

Zielony Gil

w przekładzie i adaptacji
JULIANA TUWIMA

PREMIERA — 11 MARZEC 1988

JAN SYCZ proponuje

Z „Zielonym Gilem" wiążą mnie związki zaiste przedziwne — poznałem ten utwór czytając bardzo dawno temu afisze „Teatru Rozmaitości" (dzisiaj „Bagatela") w Krakowie, który wspaniale tę rzecz wystawił.

W 1977 roku oglądałem tenże spektakl, a właściwie plenerowe widowisko w Krems, małej miejscowości w Austrii, dokąd liczne rzesze wiedeńskich teatromanów przyjeżdżało, by oglądać dzieło Tirso de Moliny.

Nie było tam tak bogatej muzyki jak w polskiej wersji. Byłem świadkiem realizacji „Gila" w Katowicach, kiedy pracowałem nad „Wygnańcami" Joyce'a.

Cieszę się, że dzisiaj prezentujemy nową wersję tego wielkiego utworu na deskach Teatru Polskiego, nową w szerokim tego słowa znaczeniu. Zachowujemy muzyczność spektaklu chcąc jednocześnie ujawnić inne wartości tego jakże wyrafinowanego dzieła, które tzw. „tuwimowska" kabaretowa wersja zakryła przed oczami widzów. A jest to utwór niezwykły. Napisany przez spowiednika, który dobrze znał przywary ludzkie i to, że mit don Juana musieliśmy stworzyć, gdy tymczasem doña Juana, czyli „Zielony Gil" żyje odkąd człowiek uzyskał świadomość.

Jan Sycz

Tradycje teatru hiszpańskiego

Zainteresowanie literaturą hiszpańską pojawiło się w Polsce dość późno, dopiero w wieku XIX. Zaczęło się jednak od razu wspaniale: trawestacja *Księcia Niezłomnego* Pedro Calderona de la Barca — dokonaną przez Juliusza Słowackiego. Ale *Książę Niezłomny* pozostał na długo samotnym osiągnięciem, wyjątkiem, który przez sto lat nie znalazł kontynuacji. W poezji polskiej, aż po wiek dwudziesty, pokutował obraz Hiszpanii obiegowy i sztuczny zarazem. Rodem z *Carmen* Bizeta albo pełen wytwornej zadumy neoromantyków wzdychających na ruinach. A przecież klasyka hiszpańska, szczególnie jej barok, z którego korzystało tyle innych literatur — przekazuje nam inny, odmienny świat. Świat ciekawych kontrastów: świetności i ubóstwa, przepychu i gospodarczego ucisku, wykwintu i nędzy, galanterii i łotrostwa, wyrafinowania i włóczykijstwa, pogoni za uciechą i posuniętej do skrajności religijnej ascezy oraz hołdowania zabobonom.

Niejeden z tych ponurych akcentów odnajdujemy w literaturze i sztuce XVII wieku. Cervantes i Quevedo, Lope de Vega i Calderon nie wahają się przedstawiać nędzy jednych i niesprawiedliwości drugich. Idąc w ślady Łazika z Tormesu, bohaterowie powieści łotrzykowskiej sprytem i cynizmem będą się starali wydobyć z nędzy na powierzchnię życia. Malarstwo współczesne, obok kalek i ulubionych królewskich karłów, często portretuje nędzarzy, obdartusów, okrytych łachmanami i brudnych obywateli dumnej, wspaniałej i pięknej Hiszpanii.

Niezwykła to epoka, pełna blasków i cieni. Blaskiem świeci literatura i teatr, nieprzytłumionym nawet przez kontrreformację. Badania naukowe wykazały, że wpływ inkwizycji na sztukę w ogóle należy oceniać jako zaskakująco nikły. Nie poniosła w każdym razie uszczerbku wybujała wyobraźnia. W cieniu natomiast skrywa się nieudolność panujących, słabość i niezdar-

ność królów: Filipa III (1598—1621) i Filipa IV (1621—1665). Hiszpania wplątana w wojnę trzydziestoletnią traci hegemonię w Europie na rzecz Francji. W roku 1640 odłącza się Portugalia, korona hiszpańska traci również Niderlandy. Liczne powstania znamionują niezadowolenie ludności, którego główną przyczyną jest postępujące zubożenie kraju.

Upadek polityczny i gospodarczy Hiszpanii nie idzie jednak — na zasadzie kolejnego kontrastu — w parze z upadkiem kultury. Przeciwnie, wiek XVII jest tu złotym okresem nauk i sztuk. Widać to szczególnie w malarstwie, reprezentowanym przez El Greca, Velasqueza i Murilla, oraz w teatrze, którego świetność i oryginalność porównać można z dramatem Anglii elżbietańskiej.

W owym stuleciu, nazywanym najczęściej „złotym wiekiem teatru hiszpańskiego" powstało na Półwyspie Iberyjskim przeszło trzydzieści tysięcy sztuk teatralnych. Dorobek to fenomenalny, choć może nie dziwić, skoro niekwestionowany władca sceny hiszpańskiej tamtych czasów, Lope de Vega, pozostawił po sobie tysiąc pięćset samych tylko utworów dramatycznych, z czego mniej więcej jedna trzecia zachowała się do naszych czasów. Są wśród nich komedie, sztuki „płaszcza i szpady", dramaty heroiczne, filozoficzne, historyczne i obyczajowe, sielanki pasterskie i dramaty religijne, tzw. *autos sacramentales*. Ukoronowaniem i ostatnim zarazem akordem tego okresu była twórczość geniusza Hiszpanii, wspomnianego już Calderona.

Jeden i drugi nie mieli jednak długo szczęścia do przekładów. Dziewiętnastowieczni tłumacze stroili Calderona i Lope de Vegę w częstochowskie rymy i rytmy, upraszczali, pozbawiali wszelkiego uroku i wartości. Kastrowali też bez zastanowienia rubaszny język i dosadną metaforykę ich barokowego teatru. Prace Balińskiego, Szujskiego, Święcickiego, a nawet powstałe w latach osiemdziesiątych liczne tłumaczenia Porębowicza są dzisiaj martwymi zabytkami, nie nadającymi się do wykorzystania w teatrze. Nie powiodło się również i w dwudziestoleciu międzywojennym uczonemu doktorowi Edwardowi Boyé, którego przekład *Życia snem* Calderona brzmi miejscami jak niezamierzona parodia oryginału. Tego zresztą przekładu użyć musiał Wilam Horzyca, tak bardzo zasłużony w dziejach recepcji klasyki hiszpańskiej na polskiej scenie, jak również — o wiele później — Krystyna Skuszanka.

Po wojnie, choć sporadycznie, niektórzy pisarze lub poeci zainteresowali się z kolei dziełami Lope de Vegi. Tadeusz Peiper tłumaczył *Psa ogrodnika*, L.H. Morstin *Owcze źródło*, Aleksander Maliszewski *Dziewczynę z dzbanem*. Dopiero jednak ostatnie tłumaczenia Jarosława Marka Rymkiewicza, które on sam nazywa „imitacjami", można nazwać nowym, dwudziestowiecznym kanonem przekładów Calderona, podobnie jak Jerzy S. Sito czy Maciej Słomczyński przełożyli i uwspółcześnili Szekspira.

Najmniej szczęścia, nie tylko w przekładach, miał trzeci z kolei najbardziej znaczący komediopisarz złotego wieku, **Tirso de Molina**, którego twórczość długo była zapomniana.

W powolnym procesie próby nowej oceny teatru hiszpańskiego, rozpoczętym w okresie europejskiego romantyzmu, literackie zasługi Tirsa zostały uwydatnione dopiero przy końcu ubiegłego wieku. Począwszy od tej chwili, zaczyna się doceniać w Europie główne zalety jego teatru: jasność ekspozycji, psychologiczną przenikliwość rysunku charakterów, myślową precyzję i ciętość satyry, fantazję i wdzięk niektórych jego komedii. A napisał on ich „zaledwie" ponad trzysta, z których zachowało się około osiemdziesięciu.

Nawet jego biografia skąpa jest w fakty i zawiera również wiele informacji niepewnych. Gabriel Téllez (bo tak brzmi jego prawdziwe nazwisko) urodził się w Madrycie w 1584 roku, najprawdopodobniej jako domniemany bastard księcia Osuny. Pisał komedie pozostając w klasztorze mercedariuszy. Madryt posiadał wówczas 40 zespołów teatralnych, a komedie pisał nawet król Filip IV. Nie dziwi więc zbytnio, że w epoce ogarniętej pasją teatralną zajmowano się twórczością sceniczną nawet w klasztorze. Ale Tirso pisał w duchu zdecydowanie świeckim, który uznano za gorszący. Na skutek oskarżeń i ataków parokrotnie kierowano go do innych, odległych klasztorów. Jednocześnie z powodu zakazów porzucił komedię, by zająć się dramatami religijnymi i prozą opisową. Ogłosił kronikę klasztoru w okręgu Kastylii. Został doktorem teologii, a na trzy lata przed śmiercią przeorem w Sorii, gdzie zmarł w 1648 roku.

Pisał komedie intrygi, komedie charakterów i komedie religijne. Tworzył również liryki, pisma histo-

ryczne i teoretyczne, a wreszcie urocze nowele, zebrane pod tytułem *Ogrody Toledo*. Na tle pięknego miasta przedstawia nam tu grupę dam i młodzieńców, którzy szukają miłego chłodu ogrodów, aby się schronić przed upałem. Te spotkania są sposobnością do szeregu krótkich opowiadań psychologicznych, z których najbardziej znane mówi o trzech oszukanych mężach (*Los tres maridos burlados*).

Niewątpliwym arcydziełem Tirsa jest jednak jego fantastyczny dramat *Uwodziciel sewilski* (*El burlador de Sevilla*), pierwsza spośród licznych wersji dramatycznych legendy o Don Juanie. Znany ze starych romanc lekkomyślny młodzieniec, który nie wahał się zaprosić szkieletu na wspólną ucztę i został za to surowo ukarany, staje się pod piórem hiszpańskiego dramaturga typem zbrodniczego uwodziciela. Uwodzi najpierw hrabiankę Izabelę, zakradając się do niej jako jej narzeczony Oktaw; kiedy musi uchodzić z Neapolu, okręt jego tonie u wybrzeży Hiszpanii; wyratowany przez rybaków, uwodzi młodą rybaczkę, przyrzekając jej małżeństwo. W Sewilli wdziera się podstępnie do mieszkania donii Anny, a gdy na jej krzyk nadbiega jej ojciec, komandor Don Gonzalo, Don Juan nie waha się przebić go szpadą. Uchodząc ponownie na wieś, trafia przypadkiem na wesele. Okłamuje wszystkich, uwodzi pannę młodą i wraca do Sewilli. Dostrzegłszy w jednym z kościołów statuę grobową komandora, zaprasza go na wspólną ucztę. Tu wreszcie wyczerpuje się lista jego zbrodni i następuje interwencja sił nadprzyrodzonych. Kamienny komandor skinieniem głowy wyraża zgodę na zaproszenie; kiedy przybywa na ucztę, a Don Juan podaje mu rękę, pełna płomieni otchłań otwiera się przed potępionym, którego pochłania ziemia.

Temat ten był później wielokrotnie wykorzystywany w literaturze, dramacie, operze i płodny w dalszym rozwoju piśmiennictwa, podejmowany przez całą plejadę przednich twórców: Moliera, Mozarta, Goldoniego, Byrona, Zorillę, Merimée, Dumasa; w Polsce chociażby przez Rittnera; w teatrze ostatnio przez Rogera Vaillanda (*Pan Jan*) i Maxa Frischa (*Don Juan, czyli miłość do geometrii*). I stało się to, co z hiszpańskim *Cydem* Guillena de Castro z 1618 roku, którego Corneille wziął za wzór dla swojego utworu. Popularność tych wielkich postaci literackich spowodowała, że cały świat nie zna jednak Cyda czy Don Juana hiszpańskiego. Zna tych bohaterów w Corneillowskim lub Molierowskim wydaniu. Oba te oblicza obce są także polskiej tradycji literackiej i teatralnej. I nic w tym dziwnego. Cyda znamy przecież z tragedii Corneille'a, którą wymienia się jednym tchem obok *Hamleta, Fedry, Fausta* czy *Edypa*. Nie pomogą spóźnione żale Hiszpanów skarżących się, że Corneille ukradł im narodowego bohatera. Hiszpania wniosła trzy wielkie postaci do światowej literatury, ale tylko Don Kichot pozostał własnością Hiszpana Cervantesa; dwaj wspaniali bohaterowie teatru, Don Juan i Cyd zdobyli sobie rozgłos za pośrednictwem Francuzów. Molier zresztą nie skończył na tym. Dzięki innej sztuce Tirso de Moliny, zatytułowanej *Pobożna Marta* (*Marta la piadosa*) — zawdzięczał swój pomysł *Świętoszka*.

Uwodziciel sewilski, a także drugie arcydzieło przypisywane twórcy Don Juana — *Potępiony za zwątpienie* (*El condenato por desconfiado*) — czekają nadal na swe polskie odkrycie. Może ktoś się pokusi we współczesnym teatrze o nową zupełnie wizję hiszpańskiego „złotego wieku", a także — przy okazji przekładów — o nowe kreacje literackie. Póki co cieszmy się więc, dzięki swobodnej transkrypcji Juliana Tuwima, *Zielonym Gilem* (*Don Gil de las calzas verdes*), sztuką zdecydowanie świecką, kipiącą radością życia, ukazującą drugie, komediowe oblicze tego zuchwałego mnicha.

Niewielu pisarzom udało się w komediach prześcignąć Tirsa, jeśli chodzi o dowcip, fantazję, wdzięk i wyrafinowanie, zręczną grę psychologicznych subtelności i powikłań, szczególnie kobiet. Jego bohaterki, a można by z nich zestawić nader urozmaiconą galerię, są prawie zawsze niezależne, przebiegłe i bardzo wrażliwe na podniety miłosne. Swoboda, z jaką ten hiszpański zakonnik przedstawia niektóre miłosne powikłania, będące najczęściej machinacjami jego bohaterek, graniczy nieomal z nieprzyzwoitością, co ściągnęło na pisarza reprymendy jego przełożonych. Bo też zadziwia u zakonnika tak głęboka znajomość psychik i charakterów, taki wnikliwy realizm, tym bardziej, że tę „znajomość życia" zdobywał przecież w klasztorze. Znawcy jego twórczości utrzymują, że umiejętność poznania natury ludzkiej, zwłaszcza psychiki kobiet i ich namiętności — pogłębił w konfesjonale jako spowiednik.

TIRSO DE MOLINA

Zielony Gil

(Don Gil de las calzas verdes)

przekład i adaptacja
JULIANA TUWIMA

Obsada:

DOŃA DIANA (DOŃA JUANA) — JADWIGA GRYGIERCZYK ● **QUINTANA** — ALEKSANDER SOKOŁOWSKI ● **CARAMANCHEL** — MAREK ŚLOSARSKI ● **DON MARTIN** — JERZY DZIEDZIC ● **DON PEDRO** — ZBIGNIEW CIEŚLAR ● **OSORIO** — BARTŁOMIEJ BERTOLDI (adept) ● **DOŃA INEZ** — MARTA KOTOWSKA ● **DON RICARDO** — IRENEUSZ OGRODZIŃSKI ● **DOŃA CLARA** — DOROTA BIAŁY, GRAŻYNA TOBIASZ ● **DON DIEGO** — STANISŁAW KOSMALEWSKI ● **DON ANTONIO** — ALEKSANDER PESTYK ● **CELIO** — MIROSŁAW SAMSEL ● **FABIO** — * * * ● **DECIO** — * * * ● **AGUILAR** — KUBA ABRAHAMOWICZ ● **VALDIVIESO, ALGUASIL** — ROCH WAJSER ● **CHÓR** (Anioły) — LIDIA CHRZANÓWNA, GRAŻYNA TOBIASZ, DOROTA BIAŁY, ANNA PAPRZYCA (adeptka) ● STRAŻ MIEJSKA — * * *, * * *, * * *

INSCENIZACJA I REŻYSERIA:
Wojciech Brzozowicz

MUZYKA:
Andrzej Markowski

OPRACOWANIE MUZYCZNE I ARANŻACJA:
Leszek Figiel

ASYSTENT REŻYSERA:
Aleksander Sokołowski

INSPICJENT:
Janusz Gawlas

SCENOGRAFIA I KOSTIUMY:
Ewa Stankiewicz

UKŁADY KASKADERSKIE I SZERMIERKA:
Lech Adamowski

KOREPETYCJE MUZYCZNE:
Bożena Alejska i Grzegorz Thiel

SUFLER:
Renata Sladeczek

A1

PREMIERA — MARZEC 1988

Taką śmiałą i przedsiębiorczą kobietą, górującą nad innymi mężczyznami zręcznością i sprytem jest też tytułowa bohaterka *Zielonego Gila*, przebiegła, rezolutna dziewczyna, która — nie czekając na sprawiedliwość boską — sama decyduje o swoim losie, stawiając czoła nakazom obyczajowym. W męskim przebraniu krzyżuje szyki niewiernemu narzeczonemu, by go w końcu odzyskać i poślubić, udaremniając w ten sposób jego plany małżeństwa z inną dziewczyną.

Temperament i odwaga — to, co cechuje także Don Juana — wyróżnia bohaterkę niniejszej komedii. Swym śmiałym, wręcz wyzywającym zachowaniem ukazuje ona zarówno rozwiązłość epoki, jak i gorset obyczajowej zależności od mężczyzny. Ta kobieta, ścigająca kochanka w męskim ubraniu, w zielonych spodniach, i zmuszająca go do dotrzymania przysięgi — poszerza grono późniejszych feministek, emancypantek i sufrażystek.

Oprac. KRYSTYNA OKRZESIK

TADEUSZ JANUSZEWSKI

Tuwimowska adaptacja *Zielonego Gila*

W 1615 roku *Don Gil de las calzas verdes* (*Don Gil w zielonych spodniach*), napisany najprawdopodobniej rok wcześniej, został wystawiony na scenie. W tym samym roku ukazała się drukiem część druga *Don Kichota*. Rok potem umarł Szekspir.

Długa jest lista sztuk, w których intryga komediowa opiera się na przebieraniu. Kilkanaście lat przed wystawieniem *Gila* Szekspir napisał *Wieczór Trzech Króli* i *Jak wam się podoba*. W *Wędce Faniksany* Lopego de Vega (wyd. 1617) Dinarda w męskim stroju goni za swym ukochanym. *Wieśniaczka z Vallecas* Tirsy de Molina wykazuje tyle powiązań z *Don Gilem*, że właściwie należy ją traktować jako inną, odległą wersję tego samego dzieła. Nie w oryginalności zatem, w kontekście ówczesnej literatury, tkwi wartość *Don Gila*, ale w fakcie, że obiegowemu schematowi Tirso nadał wysokie walory artystyczne, a zwłaszcza konstrukcyjne. *Don Gil* jest komedią intrygi, zdumiewającą maksymalnym wykorzystaniem pomysłu i wirtuozerią w opracowaniu.

Intryga komedii ograniczona została do manewrów miłosnych. Pozostałe przeszkody są nieistotne i autorowi nie zależało na zachowaniu prawdopodobieństwa w ich pokonywaniu. Jeśli osoby komedii tak łatwo dają się wyprowadzić w pole, a potem są tak mało zdziwione, że zostały oszukane, to sprawa konwencji. W niej tkwiły podstawy do zabiegu, którego podjął się Tuwim. Polega on na przemianie komedii intrygi w komedię muzyczną. Zabieg to zresztą delikatny, przy zachowaniu szczegółów tekstu. Intrydze, która toczy się w tak szybkim tempie i tak się wciąż wikła, dzięki nieporównanym talentom Gila, że nie możemy złapać oddechu, Tuwim jeszcze dodał skrzącej się lekkości, ale jednocześnie uczynił ją bardziej błahą. Zdecydował o tym jednak gatunek komedii muzycznej.

Pomysł umuzycznienia nie był nowy ani w dziejach *Don Gila*, ani w dotychczasowej twórczości poety. Z wyjątkiem *Płaszcza*, według Gogola, wszystkie opracowania i adaptacje Tuwimowskie miały w efekcie dać widowisko muzyczne.

Dalsze zabiegi poety zmierzały do odświeżenia tekstu. Tuwim prowadzi często dialog samodzielnie ulegając własnym pomysłom, idąc za dowcipem i rozbijając przy okazji dłuższe wypowiedzi. Jednocześnie wprowadza ciągłą zmianę rytmiki, ogromną różnorodność wiersza, a część tekstu tłumaczy prozą.

Wśród toczących się wydarzeń natrętnie brzmi motyw „siedemdziesięciu tysięcy dukatów" odsłaniający sprężyny, jakie poruszają utytułowanymi figurami. Sumy rent i zapisów powtarzane są wielokrotnie, według nich szacuje się siebie i innych. To wszystko tkwiło w tekście i podtekście, ale Tuwim sprawił, że zabrzmiało ponownie jako satyra społeczna i krytyka moralności hidalgów, kryjących swe prawdziwe oblicze za frazesami o honorze i cnocie. Satyryczny temperament i proste, ludowe poczucie sprawiedliwości, cechujące twórczość Tuwima, a dopingowana ówczesnymi wymaganiami, doszły tu znów do głosu.

Ludziom możnym przeciwstawiono, jako przy nich zacnych — złodziei, nicponiów i obwiesiów. Mieszanie pierwiastków tragicznych i komicznych znane było dobrze w teatrze złotego wieku, podobnie jak w teatrze elżbietańskiej Anglii. Lope de Vega wprowadził do swych sztuk *gracioso* — trochę błazna i niedojdę, a trochę hultaja, który reprezentował komiczną i prozaiczną stronę życia. *Curriculum vitae* Caramanchela nawiązywało świadomie do powieści łotrzykowskiej, do biografii Łazika z Tormesu. Sługa Diany to już nawet nie plebejusz. On wszystko już robił, wszystko poznał, spychany całe życie na dno, wie, że tyle jego, co oszuka lub przypadkiem chwyci. Dorobił się gorzkiej i trochę cynicznej filozofii na własny użytek. Poznając wiecznie tę gorszą stronę, nie ma złudzeń, jaki jest świat, a mimo to nie traci radości życia.

Takim pozostał Tuwimowski Caramanchel, choć znać na nim kabaretowe doświadczenia poety. W uatrakcyjnienie tej postaci, wzbudzającej chyba więcej zainteresowania widowni niż precyzja intryg Diany, włożył Tuwim najwięcej inwencji, obdarzając ją znacznym zapasem dowcipów i pomysłowości.

Ingerencje poety wykraczające poza swobodne, twórcze tłumaczenie mają charakter parodystyczny. Najwięcej cięgów dostał Don Ricardo (w oryginale Don Juan; podobnie uległo zmianie imię Doñi Juany na Doña Diana). Postać nieciekawą, ale najbardziej psychologicznie prawdopodobną, człowieka dręczonego niepokojami zazdrości, Tuwim obdarzył rysami farsowo-operetkowymi, które z trudem mieszczą się w konwencji komedii. Od Tuwima pochodzą cechy obiegowo hiszpańskie w wydaniu parodystycznym: tasiemcowe nazwisko Ricarda, jego przekleństwa czy prześciganie się Pedra i Martina w uprzejmościach na początku sceny 3 aktu I.

Istnieje obiegowa opinia, że Tuwim odświeżał stare teksty wtykając w nie własne dowcipy jak rodzynki. Stosunek poety do tekstów był bardzo niejednolity, mimo kilku wyraźnych linii w jego scenicznych opracowaniach. Jako że dowcip nie zawsze rodzi się na zamówienie, a Tuwim miał warsztat rozbudowany niebywale, miał również swój magazyn dowcipów. Zachował się taki zbiór pomocniczy do ostatniej i nie ukończonej adaptacji farsy Nestroya. W *Zielonym Gilu* można również wskazać zwroty pochodzące z jakiejś nie zachowanej kartoteki. Rodzaj dowcipu, który przeważał w wielu wcześniejszych opracowaniach: mylenie słów o podobnym brzmieniu i zupełnie różnym znaczeniu — nie występuje, błyskotliwa definicja pojawia się raz (definicja filantropa), kilka razy spotykamy wywrócony tytuł „ekscelencjo". Pojawiają się nowe triki: przysięgi Caramanchela i zaklęcia Ricarda. Ale przecież nie te nieliczne rodzynki czy triki farsowe nadają ton opracowaniu, lecz niecodzienna nawet u Tuwima językowa „giliada" i „gilomatias", giętkość i migotliwość słowa. Decyduje inwencja językowa wyrastająca z tekstu, a nie przylepiona.

Tuwim, mający w dorobku wiele przeróbek komedii muzycznych, operetek i fars, dwukrotnie po wojnie pokazał swe umiejętności w tym zakresie adaptując *Słomkowy kapelusz* Labiche'a i *Zielonego Gila*. Komedia Tirsy była pierwszą adaptacją poetycką Tuwima i nieoczekiwanie okazała się jego ostatnią adaptacją sceniczną.

Zielony Gil stanowił rekapitulację doświadczeń poety w zakresie teatru i wyjście poza nie. Właśnie *Gil*, a nie Nestroy, szalenie zabawny, lecz wzmacniany dowcipem z konserwy. Błyskotliwością i lekkością

wiersza Tirso nie miał sobie równych, a przecież przejmując *Gila* okazał się Tuwim adaptatorem niezwykłym, żonglerem na pewno nie mniejszym.

W lutym 1937 roku Edward Boyé wysłał do Tuwima list, w którym pisał m.in.:

„Mam znowu od lat w podświadomości i świadomości sztukę Tirso de Molina *Don Gil w zielonych spodniach*. Jest to wspaniała komedia. Widziałem ją w Monachium w Kammerspiele przed 15 laty (...) Komedia Tirso de Molina, przerobiona już w Rosji na komedię muzyczną nie została dotychczas opublikowana w Hiszpanii, lecz przez Hispania-Society w New Yorku. Sprowadziłem ją kiedyś — za pięć dolarów. Posiadam tylko tekst hiszpański. Tego oczywiście nikt nie zrozumie — nie przetłumaczy.

Zwracam się do pana z następującą propozycją. Po wyjeździe ze Lwowa znów zapadnę w głuchą ciszę wsi, gdzie czasem nie ma na naftę do lampy. *Don Gila w zielonych spodniach* zrobię wspaniałym ośmiozgłoskowcem w ciągu sześciu tygodni. Oddam panu całkowity tekst do „Cyrulika". Niechże pan zechce ze swej strony łaskawie zgodzić się na trzy warunki następujące: *Don Gila w zielonych spodniach* oddam do kabaretu, pan doda kilka swych wspaniałych dowcipów, podpiszemy razem: Edward Boyé tłumacz, adaptacja Julian Tuwim. Zgoda?"

Nie znamy odpowiedzi Tuwima. Może nie widział możliwości mariażu „wspaniałego ośmiozgłoskowca" z kabaretowymi dowcipami. W każdym bądź razie Boyé dokonał przekładu samodzielnie. Nie bardzo już dziś wiadomo, czy tłumaczył z inspiracji Zbigniewa Sawana, dyrektora Teatru Malickiej w Warszawie, czy przeciwnie, sam zainteresował go swym przekładem. Podjęto pierwsze próby w teatrze. Doñę Juanę miała grać Maria Malicka, Caramanchela — Tadeusz Fijewski. Okazało się jednak, że tekstowi brak lekkości i dowcipu. Z prób zrezygnowano.

Po wojnie żadnego egzemplarza tłumaczenia nie odnaleziono. W 1948 roku Sawan reżyserował *Jadzię wdowę* w Teatrze Nowym, kierowanym przez Tuwima. Wówczas i potem namawiał poetę, by podjął się przekładu *Gila*. Tuwim opierał się długo, wreszcie przekonany, że tłumaczenie Boyégo zaginęło bezpowrotnie, zabrał się do pracy. Zbigniew Sawan zapewnił sobie w zamian prapremierę komedii w Państwowych Teatrach Dramatycznych w Szczecinie, których dyrektorem był w latach 1948—1950.

Na karcie tytułowej maszynopisu *Zielonego Gila*, posłanego do Szczecina, Tuwim napisał: „Do wiadomości prywatnej: 23 VI—13 VII 1949 w Aninie. Pisane na podstawie oryginału i dwóch przekładów: francuskiego i rosyjskiego. Usilnie proszę o przysłanie symbolicznej j e d n e j z ł o t ó w k i, jako zaliczki na tantiemy".

Tuwim korzystał, oprócz tekstu hiszpańskiego, z dosłownego przekładu z francuskiego, dokonanego przez Jerzego Macierakowskiego, oraz z rosyjskiego tłumaczenia W. Pjasta wydanego w Berlinie w 1923 roku. Przełożył bardzo szybko — w ciągu 3 tygodni. Daty dokonania przekładu były dotąd nie znane, nie zanotował ich poeta nawet na rękopisie tłumaczenia. Maszynopis przesłał zapewne w październiku, bo 3 listopada Sawan wysłał ową symboliczną zaliczkę.

Premiera odbyła się 12 stycznia 1950 roku w Teatrze Polskim w Szczecinie. Reżyserem był Zbigniew Sawan, rolę tytułową grała Lidia Wysocka.

11 czerwca tegoż roku odbyła się premiera *Zielonego Gila* w Teatrze Nowym w Warszawie. Reżyserem był również Sawan, Doñę Dianę grała również Wysocka. Po zdjęciu *Gila* z afisza Teatru Nowego Sawan wystawił go w roku następnym (znów z Lidią Wysocką w roli głównej) w Ludowym Teatrze Muzycznym przy ul. Szwedzkiej; równocześnie komedię grano w Teatrze Letnim przy ul. Polnej 26.

Odtąd *Zielony Gil* nie schodzi ze sceny. W ciągu 25 lat było przynajmniej tyleż inscenizacji teatralnych i trzy telewizyjne.

Muzykę do *Zielonego Gila* skomponował Andrzej Markowski, zaangażowany przez Zbigniewa Sawana na stanowisko kierownika muzycznego Państwowych Teatrów Dramatycznych w Szczecinie i tworzący pod pseudonimem Marka Andrzejewskiego, co dziś nie jest już chyba tajemnicą. Stworzył muzykę niezwykle udaną, jak podkreślają zgodnie wszyscy recenzenci, związaną już na trwałe z Tuwimowską adaptacją *Zielonego Gila*.

(fragmenty ze wstępu do wydania *Zielonego Gila*, Warszawa 1976)

Zespół Artystyczny Teatru Polskiego w sezonie 1987/88 w Bielsku-Białej

dyrektor naczelny i artystyczny
JAN SYCZ

kierownictwo literackie
KRYSTYNA OKRZESIK, JERZY JARZĘBSKI

reżyser
STANISŁAW NOSOWICZ

scenograf
TADEUSZ SMOLICKI

aktorzy:

DOROTA BIAŁY, GRAŻYNA BUŁKA, LIDIA CHRZANÓWNA, EWA CZERNEK-BATYCKA, BOŻENA GERMAŃSKA, JADWIGA GRYGIERCZYK, BARBARA GUZIŃSKA, MARTA KOTOWSKA, MAŁGORZATA KOZŁOWSKA, IWONA MATUSZEWSKA-DEMBOWSKA, ANNA PAPRZYCA (adeptka), EWA POLAK-WALESIAK, CZESŁAWA PSZCZOLIŃSKA, GRAŻYNA TOBIASZ, ZBIGNIEW ABRAHAMOWICZ, BARTŁOMIEJ BERTOLDI (adept), CEZARIUSZ CHRAPKIEWICZ, ZBIGNIEW CIEŚLAR, JERZY DZIEDZIC, BRONISŁAW NYCZ, IRENEUSZ OGRODZIŃSKI, ALEKSANDER PESTYK, MIROSŁAW SAMSEL, ALEKSANDER SOKOŁOWSKI, MAREK ŚŁOSARSKI, ROCH WAJSER

Inspicjenci — JANUSZ GAWLAS
BOGUSŁAW WOJTOWICZ

Suflerki — GAŻYNA CAPUTA
RENATA SLADECZEK

ANDRZEJ ŁYŻBICKI
Dyrektor ds. administracyjnych

Koordynator pracy artystycznej:
KRYSTYNA OKRZESIK

Organizacja widowni:
KRYSTYNA BEREDA-STERNLICHT
ALICJA ŁOBOZ

Tel. 284-53

ZESPÓŁ TECHNICZNY:

Kierownik techniczny	— Paweł Nowak
Kierownik oświetlenia	— Jerzy Kocoń
Kierownik prac. akustycznej	— Tadeusz Bednarczyk
Brygadier garderób	— Kazimierz Kopytko
Brygadier sceny	— Zdzisław Giemza Andrzej Żeromski
Rekwizytor	— Czesław Fołta Władysław Konicki
Kier. prac. perukarskiej i charakteryzacja	— Ryszard Paluch
Kier. prac. krawieckiej	— Tadeusz Matejko
Kier. prac. stolarskiej	— Eligiusz Ben
Kier. prac. malarsko-butaforskiej	— Jerzy Golenia
Pracownia ślusarska	— Rudolf Bizoń
Pracownia tapicerska	— Stanisław Fołta

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

redakcja programu
KRYSTYNA OKRZESIK

projekt okładki
ANDRZEJ ŁABINIEC

Druk: Bielskie Zakłady Graficzne
zam. 980/88 3000 C-18