

„DZIEWCZYNA Z DZBANEM“

Ta tysiącpięćsetna sztuka w dorobku Lope de Vegi, choć liczy sobie prawie czterysta lat, nic nie straciła na uroku i świeżości. Zakonserwowała ją tak znakomicie i uczyniła nieśmiertelną poezją. Bo to jest komedia poetycka. Ton poetycki utworu może być nieskończenie różny w każdym wypadku, ale zawsze cechuje go ów szczególny rys, który starożytność określała jako przejaw boskiego natchnienia, a czasy nowożytne przywykły nazywać prawdą artystyczną. Wdzięk, lotność, szczery i prosty liryzm składają się na poetycki ton komedii Lope de Vegi.

Gdy na tę komedię spojrzemy zimnym okiem analizy formalnej, z łatwością zauważymy staroświeckość w metodzie komponowania sprawy dramatycznej. Rozpoczyna ją zdarzenie wyjściowe niezwykle, o tonie niemal tragicznym. Donia Maria, mszcząc hańbę swego znieważonego ojca, niby drugi Cyd, zabija podstępnie Don Diega, konkurenta do jej ręki i serca. Dlaczego Lope de Vega rozpoczyna takim dramatycznym tonem, który nie znajduje rozwinięcia w dalszym ciągu akcji? Wykrycie konstrukcyjnej celowości samo się narzuca. Donia Maria musi uciekać, a zmieniawszy imię i stan, jako prosta dziewczyna, służąca wieśniaka, właściciela zagrody pod Madrytem, może ukrywać się przed surową ręką ścigającego ją prawa. Ta zaś sytuacja umożliwia snuć właściwej akcji? Szlachetnie urodzony Don Juan zakochuje się w Izabelli-Donii Marii, tytułowej „dziewczynie z dzbanem“.

Gdy autor po szeregu perypetii doprowadzi ów liryczny motyw — miłość z przeszkodami — do punktu kulminacyjnego, ma gotowe rozwiązanie. Gdy rozeszła się wieść, że król, jako najwyższy sędzia, przebaczył zabięcej Don Diega, biorąc pod uwagę bohaterские motywy jej czynu, Izabella ujawnia, że jest Donią Marią. Hymen (dziś! powiedziałibyśmy happy end) łączy dłoń szczęśliwych kochanków. Takie poprowadzenie i rozwiązanie akcji wydaje się sztuczne i traci swojego rodzaju deus ex machina.

W tym wszystkim przejawia się jednak artystyczny „łwi pazur“ Lope de Vega. Potrafi on nie tylko ową sztuczność zneutralizować, spychając ją niejako w głąb i wyznaczając jej wyłączną funkcję niezbędnych ram fabularnych, ale również wyzyskać ja-

ko czynnik pogłębiający akcję liryczną. Przeciwwstawienie: młody, wytworny arystokrata — prosta dziewczyna wiejska (nie zapominać przy tym, że to jest początek XVII w. w „feudalnej“ Hiszpanii) pozwala Lope de Vegi wydobyć „nagą“, czystą miłość, wyluskana z osłonek i nalołów społecznych, obyczajowych, rodowo-merkantylnych, ukazać ją jako naturalną siłę i wartość ludzkiego serca. Miłość Don Juana to nie kaprys panicza, który nie licząc się z konsekwencjami, gotów zabawić się miłością prostej dziewczyny. Pijąc źródlaną wodę z glinianego dzbana, podanego mu przez Izabellę-Donię Marię, napił się czystej miłości, której gotów jest poświęcić wszystko: zabiegając o jego serce Donię Annę i dostojność swego rodu. Donia Anna, sprowokowawszy spotkanie z rywalką, gdy pije z tego samego dzbana Izabelli-Donii Marii, mówi charakterystyczne słowa: „Smutku się napiłam z dzbana“. Uświadamia sobie inność i niższość własnych uczuć miłości w stosunku do tych, jakie roznieca Izabella w Don Juanie, uświadamia sobie również płonność i beznadziejność własnych zabiegów o pozyskanie serca Don Juana. Odkrycie właściwej ceny i wartości, jaką jest miłość, ściera z niej grzeczną pogardę, jaką ona, wytworna dama szlacheckiego rodu, miała dla Don Juana za jego „niewłaściwy“ wybór. Donia Anna przechodzi wewnętrznie i uszlachetniającą ją przemianę. Nawiasem mówiąc, zauważmy jak ten motyw prostego, glinianego dzbana i wody źródlanej urasta do wielkiej metafory, a nawet symbolu poetyckiego. Perspektywy tego symbolu obejmują również i Izabellę-Donię Marię. Jako Donia Maria była to dumna, kapryśna i egoistyczna piękność, niemal taka sama jak Donia Anna. Dokonane morderstwo, jej przymusowy stan obecny — symbolicznie ów gliniany dzban — powodują w niej głęboki wstrząs. Pogardzała oddaną jej miłością, a nawet zabiła Don Diega. Dziś, w sukni prostej dziewczyny wiejskiej, poznała miłość, pragnieniem i sercem sięga wysoko i praktycznie biorąc, beznadziejnie. Jakże straszliwe drogi losu doprowadziły ją do tego rozeznania.

W taki to sposób poprzez lotną, pełną wdzięku i prostoty powierzchwnię akcji miłosnej przeglądają głębie i szczyty psycho-

logicznej prawdy. Lope de Vega nie podaje ich bezpośrednio, w realistycznej nagości, lecz w perspektywach i skojarzeniach, rozświetlanych błyskami wzruszenia.

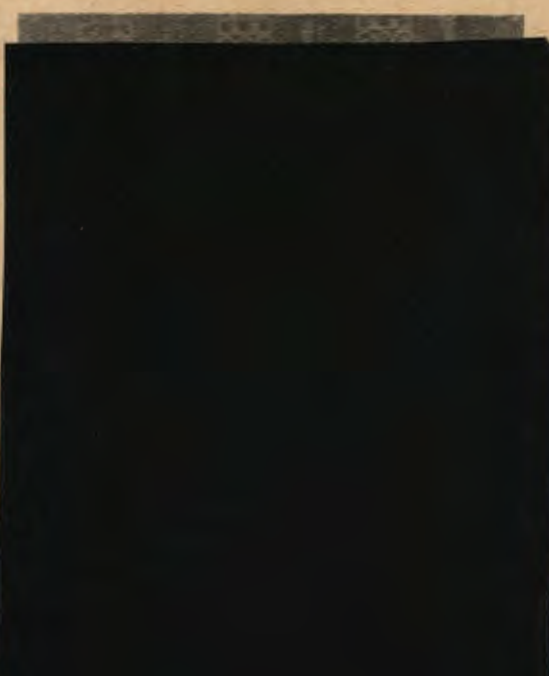
Ze komedia Lope de Vegi tchnie poetyckim urokiem i niezblakłą świeżością, wielką w tym zasługa doskonałego przekładu Aleksandra Maliszewskiego. Tłumacz nie uciekając się do archaizacji (choć pokusa była chyba duża), posługuje się językiem dzisiejszym, stosuje nowoczesny typ wiersza — 9-zgłoskowiec jambiczny o swobodnym toku rytmicznym i syntaktyczno-intonacyjnym, o swobodnym układzie rymów i asonansów — którego głębokość doskonale przystosowuje się do żywości dialogu, do powagi dłuższych tyrad i monologicznych wyznań, rozbłyska zaś kunsztem i trafną stylizacją w małym turnieju poetyckim u Donii Anny.

Konkretyzacja teatralna *Dziewczyny z dzbanem* jest łatwa i trudna zarazem. Jest łatwa, bo sztuka jest prosta, jak np. muzyka Mozarta. Ale, jak muzyka Mozarta, wymaga nie tylko sprawności, lecz i tej „mądrości“, jaką daje doświadczenie artystyczne.

Choć przedstawienie zostało przygotowane i wykonane bardzo starannie, nasuwa jednak pewne uwagi polemiczne. Jeśli chodzi o stronę aktorską, powodem do polemicznej zaczepki byłaby sprawa wiersza, jego wygłaszania. Ściśle biorąc, wygłaszanie (prozy czy wiersza) to domena recytatora. Aktor, choć też wygłasza, jest czymś więcej niż recytatorem. Aktor gra rolę, odtwarza, aktualizuje w rzeczywistości scenicznej jakąś postać ludzką. Dlatego prócz wygłaszania przepisanych mu przez rolę słów, instrumentem jego gry jest cała jego osobowość psychofizyczna. Słowa przepisane rolę stanowią bazę dla aktorskiej koncepcji wykonania. Analizując je i wydobywając zawarty w nich „podtekst“, aktor niejako dopasowuje swoją osobowość do nich tak, by brzmiały one równie naturalnie i „konsekwentnie“, jak brzmiałyby, gdyby filicyjną, bo pomyślana przez autora, postać jakimś cudem stała się rzeczywistą. Taki adekwatny stosunek między przepisnymi słowami, a tym, co mobilizuje aktor, zachodzi w dramatach realistycznych. W dramatach poetyckich, a zwłaszcza tego rodza-



TEATR LUDOWY w WARSZAWIE: DZIEWCZYNA z dzbanem. Kostiumy: Ewa Soboltowa, choreografia: Witold Karchowska (Donia Maria); zdjęcie środkowe — Zdzisław Ścietel oberży,



lewo: Irena Grywińska, dekoracje: Józef Rachwałski, (Donia Maria), Gerard Sutarzewicz (Don Bernardo), Maria Karchowska (Donia Maria); zdjęcie prawe — Zenon Laurentowski (Władczyk Indianin)



TEATR LUDOWY w WARSZAWIE: *DZIEWCZYNA Z DZBANEM* Lope de Vega. Inscenizacja i reżyseria: Irena Grywińska, dekoracje: Józef Rachwański, kostiumy: Ewa Soboltowa, choreografia: Witold Borkowski. Zdjęcie lewe — Jadwiga Marso (Donna Anna), Krystyna Sadowska (Juana), Janina Sereżyńska (Leonor), Zygmunt Kęstowicz (Don Juan), Maria Karchowska (Donna Maria); zdjęcie środkowe — Zygmunt Kęstowicz (Don Juan) i Danuta Gallert (Donna Maria); zdjęcie prawe — Danuta Gallert (Donna Maria) i Janina Sereżyńska (Leonor)

ju co *Dziewczyna z dzbanem*, stosunek ten jest bardziej skomplikowany. Wiersz jako techniczne uzewnętrznienie słowne treści poetyckiej, oczywiście zawiera podtekst wyznaczający aktorowi sposób jego zachowania się, ale zawiera również podtekst drugi, który nie jest już wyrażalny przez elementy psychofizyczne osobowości aktora. *Dziewczyna z dzbanem* to Izabella, Donna Maria, którą Don Juan spotkał przy źródle, ale zarazem słowa te mają sens metaforyczny, mają charakter symbolu i ta treść jest już poza postacią Doni Marii jako pewnego indywiduum. Tym drobnym przykładem chcę uczynić bardziej wyraźną moją myśl, że w poetyckiej komedii Lope de Vega słowa częściowo tylko pasują, są adekwatne do stworzonej przez autora postaci. Tej reszty gra aktorska nie może wyrazić, ale przez nieodpowiednie zachowanie się i wygłaszanie może ją przytłumić lub nawet zgasić. Ujmując rzecz w sposób uproszczony — chodzi o to, czy wykonawcy, kładąc nacisk na przeżywanie, jako podstawę kreacji, nie zaniedbali deklamacyjnej strony wygłaszania, co pozwala słowom rozbrzmiewać i unosić w tym rozbrzmiewaniu ową niewyraźną przez grę aktorską poetycką treść?

To jedna strona problemu, bo nasuwa się i druga.

Choć każdy urywek językowy jest rytmiczny, jednak w wierszu w „mowie bogów“, rytm ulega szczególnej koncentracji, nabiera szczególnej wyrazistości i siły jako intymny czynnik ekspresji. Każdy wie z własnego doświadczenia, jak, czytając wiersz, nastawia się całą swoją osobą ulegając dojmującej sile rytmu. W grze aktorskiej ta uległość również zachodzi. Prowadzi to jednak do swojego rodzaju sprzeczności między tym swobodnym zachowaniem się całej osobowości aktora, jaką mu wyznacza kreowana przez niego postać, a ową szczególną postawą uległości rytmowi wiersza. Sprzeczność ta nie jest łatwa do uzgodnienia i biorąc porównawczo przypomina trudność, jaką miewa dyrygent, gdy jedną ręką musi wykonywać takt na cztery, a drugą na trzy. W grze aktorskiej owo niezharmonizowanie wyraża się najczęściej zbyt dużym spotęgowaniem „taneczności“ ruchów, a zwłaszcza zhiperbolizowaniem ekspresji mimicznej. Może między innymi dlatego właśnie, aby uniknąć owej sprzeczności, aktor grecki używał koturnów i wdziewał maskę na twarz?

W świetle postawionego problemu wykonanie aktorskie komedii Lope de Vega — szczególnie jeśli chodzi o postaci pierwszoplanowe — nasuwa niejedną wątpliwość.

Nie wydaje mi się słuszne, że obie panie, Maria Karchowska i Danuta Gallert, kreując Donię Marię, w grze swej położyły nacisk na przeżywanie, ujawniające niewątpliwie ostre spięcia psychiczne tej postaci. Oczywiście, przeżywanie w grze aktorskiej jest zawsze elementem niezbędnym, ale w danym wypadku należało go dawać „z surdyneką“, a zaoszczędzoną energię poświęcić wzmoczonej cyzelacji wiersza. W stosunku do ich „żaru“ przeżywania Don Juan (Zygmunt Kęstowicz) wydawał się niemal „zimny“. Nie ulega wątpliwości, że Donna Maria i Don Juan to w pewnym sensie postaci kontrastowe. W niej „wszystko jest napięte i skłócone. W Don Juanie natomiast intelekt, wola, uczucie tworzą jakby jasny, harmonijnie brzmiący akord. Toteż słuszną była klarowna prostota i oszczędność w całym systemie jego zachowania się, do której dołączyło się jednak coś z posągowości. Nie w ruchach i gestach, lecz w barwie brzmienia, intonacji — w wygłaszaniu. Szczęśliwe ustosunkowanie gry z deklamacją dała pani Jadwiga Marso jako Donna Anna. Ale i u niej rzucały się w oczy pewne „plamy“. Przy całym zharmonizowaniu

ruchu, wyglądu postaci z pięknie wygłaszanym wierszem, rozdźwięk tych elementów ujawniał się w mimice twarzy, co przy perspektywicznych skrótach przestrzeni scenicznej i działaniu światła dawało efekt niepożądany.

Dość poważne wątpliwości nasuwa wykonanie roli Martina. Chodzi jednak o stronę akustyczną, słuchowo-brzmieniową, bo strona wizualna wydaje mi się bez zarzutu, a nawet z momentami prawdziwej maestrii.

Marek Wojciechowski (dublującego Mieczysława Gajdy nie widziałem) mówi głosem nieco ciamajdowatym, o głuchym tonie rozbitego garnka. Nie jest to chyba naturalny timbre jego głosu. Wojciechowski wsacza to zabarwienie świadomie, ale czy celowo, czy w harmonii z kreowaną przez siebie postacią? Martin, choć tylko służący, w istocie należy do pierwszoplanowych postaci komedii Lope de Vega. To niewątpliwie protoplasta Figara (leciutko „skrzyżowany“ z Leporellem) i nie tylko w ruchach, ale i w głosie powinien być dźwięczny, połykliwy jak iskra.

Zdzisław Słowiński i Jerzy Magórski, każdy z nich inaczej ujął postać Hrabiego. Zasadniczo różne ujęcia jakiejś roli nie muszą się wykluczać, obydwa mogą być trafne, jeżeli leżą w granicach schematu, jaki podaje ogólny kontekst utworu. Słowiński charakterem tempa, rodzajem intonacji (w połączeniu z bardziej barczystym wyglądem postaci) wydobywał akcenty satyryczno-komiczne. Nie wydaje mi się to trafne. Pod tym względem właściwiej interpretował Hrabiego Magórski, bo, podobnie jak Donna Anna w stosunku do Doni Marii, tak i Hrabia stanowi pozytywno-liryczne pendant do Don Juana.

Oto parę uwag polemicznych, dotyczących gry aktorskiej, jakie się nasunęły podczas oglądania uroczej komedii Lope de Vega.

Tak formalny czynnik jak wiersz odgrywa przecież bardzo poważną rolę w „klasyfikacji“ utworu literackiego. Czym stałby się *Pan Tadeusz*, gdybyśmy jakimś złym cudem odjęli mu formę wierszową? W dramacie, w jego konkretyzacji scenicznej, wiersz nie daje się pominąć jako element gry aktorskiej. W teatrze powojennym sceniczne mówienie wiersza zostało bardzo zaniedbane (przykładem *Dziady*, a szczególnie *Kordian*). Ale bez rozwiązania tego elementu jako problemu aktorskiego nie podobna osiągnąć poziomu i blasku „koncertowej“ gry, jakiej wymaga poezja na scenie.