

1956/56
MYSLE, że nikt rozsądny nie może mieć pretensji do teatru o pewnych (uzasadnionych) ambicjach, że w repertuarze swoim wychodzi poza żelazne pozycje popularyzowanych u nas pewnych autorów, że sięga do dramaturgii obecnej współczesnej i bardziej odległej, lecz w jakiś sposób mogący zaciekawiać i dziś — czy to przez typowe dla epoki konflikty, czy charakterystyczne odrębności utworu, stanowiące o specyfice twórczości autora, lub dramaturgii czasów, które reprezentował.

Wprowadzenie sztuk Lope de Vegi na scenę współczesną usprawiedliwiają wszystkie wymienione wyżej względy, bo w bogatej, śmiałej i pełnej rozmachu twórczości poety znajdziemy nie tylko ciekawą i dla dzisiejszego widza intrygę, lecz barwnie nakreślony rysunek obyczajowy i społeczny epoki, znajdziemy teatr naprawdę hiszpański, reprezentujący równocześnie postępową myśl swoich czasów. Dotyczy to zwłaszcza najlepszych komedii historycznych i obyczajowych Lope de Vegi.

Grana na scenie lubelskiego teatru sztuka Lope de Vegi — „Nauczyciel tańców“, napisana w roku 1594 zaliczana jest do tzw. grupy „komedii płaszcza i szpady“, tj. utworów dramatycznych o charakterze obyczajowym, odtwarzających życie hiszpańskie ze scenami na balkonach, serenadami i nieodzownymi rekwizytami — gitarą, szpadą, sztyletem, itp. Cieszyły się one dużą popularnością wśród widzów plebejskich, którym poświęcił Lope de Vega większość swoich utworów, w sposób wyraźny przystosowując nieraz ich treść do gustu publiczności. A że tworzył przeważnie dla ludu mieszczańskiego, stąd z wyraźną sympatią kreślił swoich

szlachetnych bohaterów, roztropnych, choć często ciemnogłowatych służących, stąd prawie zawsze szczęśliwe zakończenie i triumf biednych nad przewrotnością, intrygą możnych.

Przypominam te najogólniejsze cechy charakteryzujące komedie obyczajowe Vegi nie bez powodu. Rozumiem w zupełności niebezpieczeństwo grożące dziełu, gdy się zechce na siłę, kosztem prawdy artystycznej uwypuklać problem społeczny, lub szukać zjadliwej satyry tam, gdzie tych elementów nie ma. Wiemy do jakich absurdów dochodziliśmy w nadgorliwym poszukiwaniu tych problemów w każdej sztuce (że chociażby przypomnę „Pana Jowialskiego“ Fredry) i jak ten swoisty scholastyzm zwięził w konsekwencji repertuar naszych teatrów, ale przecież nie popadajmy w drugą krańcowość: nie zacierajmy tego problemu — jeżeli istnieje i jest w wyraźnej zgodzie z twórcą, charakteryzuje go, staje się ponadto pomostem porozumienia między sztuką zamierzającą przesłuchać, a współczesnym odbiorcą.

Nie trzeba specjalnie głębokiej analizy, aby zauważyć, że „Nauczyciel tańców“ jest śmiałą społecznie komedią XVI wieku. Awans intruza, ubogiego „hidalgo“ poprzez małżeństwo z arystokratką, ta „demokratyzująca“ siła miłości która niejednokrotnie przewija się przez twórczość Vegi, ośmieszenie zarozumiałego Vandalino, zazdrosnego i oszukiwanego Tebano, pokrzyżowania planów przewrotnego Felice-

Czy to jest Vega?

ny i pełny triumf „chudopachołka“ — Aldemaro i jego przyjaciół — to przecież w okresie absolutyzmu wcale odważne i bynajmniej nie schlebające gustom możnych, postawienie problemu.

Lope de Vega znakomity dramaturg i reformator, kształtujący na całe stulecie oblicze teatru hiszpańskiego, jest jak dotąd reprezentowany na scenie lubelskiej dość jednostronnie, ze szkoda dla wyrazistości jego sylwetki, jako twórcy (widzieliśmy w Lublinie dwie komedie Vegi: „Płaszcz ogrodnika“ i „Nauczyciel tańców“, obie z gatunku „płaszcz i szpada“ podczas, gdy najlepsze jego dramaty jak np. „Gwiazda Sewilli“ czy „Owce źródła“, są w dalszym ciągu nieznane naszemu widzowi).

Inscenizacja lubelska „Nauczyciela tańców“ przesunęła punkt ciężkości utworu na taniec — pozatekstowy element komedii. Na sceny tańca Florelli i Aldemaro, widz czeka, cała zaś sprężysta, jedrna akcja, dobrze przeprowadzona przez autora intryga — niknie, blednie, rozwleka się, gubi w płaschach, kupletach i piosneczkach. Rozprasza się też humor — w przedstawieniu za mało jest prawdy, za mało wesołości. Podziwiamy zręczność S. Mikulskiego i wdzięk H. Kazimierowskiej, cierpliw słuchając „wiersza“ Słobodnika (czy naprawdę nie ma lepszego przykładu?).

Dla ilustracji pozwolę sobie przytoczyć jeden urywek z dialogu:

Felicjana: Nie broń go słotnyco,
Weras naszcelo zrozumiałam.

Ze me zamęcie to Bóg wi co,
Ze żądzą innych wrażeń pałam.
Florella: List ten podrę
I zacznę sobie wnet na dobre(!?)

— Naprawdę współczuję aktorom. Zresztą trzeba tym ostatnim przyznać, że w nakreślonych przez reżysera ramach, dali z siebie bardzo wiele. Wykonawcy ról „nietańczących“ — cienie drugoplanowe i nie istotne wobec koncepcji: „miłość wyrażana tańcem“ — mieli siłą rzeczy utrudnione zadanie. Mimo to aktorsko przedstawienie jest wyrównane. Wyróżniłabym tu przede wszystkim parę służących: Tullo i Belardo (A. Chmielarczyk i S. Michalik); Irena Miszke z konsekwencją nakreśliła sylwetkę zepsutej Felicjany. S. Litwiński, aczkolwiek nie wyszedł poza swój ulubiony „genre“, scharakteryzował w miarę giętko, co śmieszność, bogatego rolgacza Tebano. Również Zbigniew Jankowiak, choć potraktował postać Vandalino za bardzo groteskowo (właściwie dlaczego?) potrafił wydobyc — o ile na to pozwalała koncepcja roli — główne rysy swego bohatera. Ładną służącą Licenę grała z wdziękiem Teresa Lasota. Antoni Cezarewicz (Cornejo) i Leopold Matuszszak (Ricadero) oraz Stanisław Maleszewski (Andronio) nie mieli wprawdzie okazji specjalnego zabyśnięcia, niemniej jednak role ich w kompozycji całości należy uznać za udane. Najwięcej zastrzeżeń budzi postać Alberigo — żenująco sztynna i nieporadna aktorsko (Zbigniew Okaza). O parze wykonawców czołowych ról — S. Mikulskim (Aldemaro) i H. Kazimie-

rowskiej (Florella) już wspominałam. Dodać należy, że bezsprzeczna zasługa obojga jest to, że potrafili przekonać nas o swojej miłości i zjednać przychylność widza.

Oprawa plastyczna, jak rzadko w naszym teatrze, dobrze „siedzi“ w charakterze sztuki, jest elementem współtworzącym i organizującym spektakl. Skrótowość, aluzyjność dekoracji Wojciecha Krakowskiego — aczkolwiek oparta na doświadczeniach najnowszej plastyki — najtrafniej charakteryzuje teatr Vegi, jak wiemy, również bardzo oszczędny i raczej metaforyczny pod tym względem, Krakowski dodał więc spektaklowi lubelskiemu nieco „hiszpańskości“ zagubionej przez reżyserię. Na uznanie zasługują kostiumy Teresy Targońskiej, choć nie zawsze barwy są skontrastowane z tłem (ciemne kotary, ciemna suknia).

Muzyka stanowi dość istotną część przedstawienia, nie wniosła ona jednak do widowiska elementu dość wyraźnie określającego klimat sztuki. Braknie też, jakiegoś bardziej zdecydowanego w kształcie, finału — tak w sensie muzycznym jak wizualnym. Wszystko to sprawia, że przedstawienie lubelskie choć przyjemne, jest jednak nie dość wyraźne w rysunku jako całość, trochę rozwlekłe w tempie, nieorganizowane. No, i najważniejszy zarzut: nie daje widzowi dostatecznie jasnego wyobrażenia o istocie teatru Vegi.

Wiera Korneluk

Państwowy Teatr w Lublinie
Lope de Vega „Nauczyciel tańców“ —
Przekład Wł. Słobodnik
Reżyseria — Wanda Laskowska
Asystent reżysera — Sławomir Litwiński
Scenografia — Wojciech Krakowski
Kostiumy — Teresa Targońska
Choreografia — Witold Graca
Muzyka — Aleksander Warski

Sit and ar ludu z du. 9. IV. 1956 r.

ze zbioru Stanisława Mikulskiego