

„Dziewczyna z dzbanem“

Jeśli prawdą jest, co mówisz — to zabiję raczej, niżbym do tej hańby miał dopuścić!... Hejzel! Słudzy!... Brac! ja!... Zywol!... Czarownic!...“

Na czym polega ta „hańba“, którą trzeba zmyć krwią? Kim jest ta czarownica?

Otóż zdaniem hrabiego ze sztuki Lope de Vega „Dziewczyna z dzbanem“ (granej obecnie przez Państwowy Teatr Nowy w Łodzi) hańbą jest małżeństwo „dobrze urodzonego“ don Juana ze „złym urodzoną“ Izabelą, a czarownicą jest „dziewczyna z dzbanem“, która rozkochala w sobie szlachcica. Dziś takie postawienie sprawy u nas w życiu codziennym (a nie na scenie) kwalifikowałoby do zamknięcia w domu wariatów. Podział rodzaju ludzkiego na „złe“ i „dobrze urodzonych“ jest w naszym ustroju w takim samym stopniu absurdalny, jak potworna w naszych oczach jest dyskryminacja rasowa w USA.

Byłoby wielkim błędem ze strony widza, jeśliby chciał zacytowane słowa hrabiego traktować jedynie jako pustą gadaninę, śmieszna, bo głupia. Słowa hrabiego są straszliwe w swej prawdzie historycznej. Przekonania hrabiów stały się w dawnych czasach powodem niejednej tragedii i krzywdy ludzkiej. Dlaczego wobec tego Lope de Vega z taką niefrasobliwością kończy swą sztukę szczegółami, dlaczego wymija katastrofę nadzwyczajnym przypadkiem? Okazuje się bowiem, że Izabela, „dziewczyna z dzbanem“, jest w rzeczywistości pochodząca z wysokiego rodu Marią de Guzman i że wobec tego małżeństwu jej z don Juanem nie stoi na przeszkodzie. Można by więc powiedzieć, że Lope de Vega w stosunku do prawdy historycznej tym razem „wykręcił się sianem“, ponieważ takie przypadki trudno uznać za typowe dla życia hiszpańskiego w XVII wieku.

Zalóżmy jednak, że tego szczęśliwego przypadku nie ma. Przed Lope de Vega stałyby wtedy dwie możliwości: albo szlachcic don Juan wyrzeknie się małżeństwa z ukochaną kobietą (w owych czasach mogła być ona jedynie jego nałożnicą), względnie też żeniąc się z nią wystąpi przeciwko swej klasie społecznej, przeciwko przepisom obyczajowości ustroju feudalnego. Oportunizm zakochanego wysunąłby w skutek na pierwszy plan tragiczny los porzuconej przez niego dziewczyny z ludu, śmiałość jego wierności dla niej natomiast nosiłaby wszel-

kie znamiona jawnego nawoływania do buntu przeciwko istniejącemu porządkowi społecznemu.

Obydwie możliwości były jednakowo niebezpieczne, rewolucyjne, niecenzuralne. W Hiszpanii Filpów było bowiem zbrodnią zarówno występowanie przeciwko podziałowi na stany, jako też czynienie z prostej dziewczyny tragicznej, pokrzywdzonej przez szlachcica, godnej współczucia bohaterki. Musiał więc Lope de Vega poszukać innego wyjścia, aby jego sztuka mogła w ostatnich scenach wymanewrować z kursu, który w owych czasach prowadził jedynie do tragicznej katastrofy (dla bohaterki lub dla autora sztuki).

Czy jednak istotnie musiał? Czy nie była to z jego strony kapitulacja? Czy szukanie kompromisu z istniejącą rzeczywistością nie było zdradą sprawy postępu? Bo przecież historia wykazała później, że przesady i uprzedzenia stanowe mogą być zniesione, że właśnie w tym kierunku potoczy się rozwój społeczeństwa ludzkiego.

Nie zapominajmy jednakże, że Lope de Vega żył na przełomie wieku XVI i XVII, a o hasło równości i braterstwa walczyć będzie dopiero rewolucja burżuazyjna w 1789 roku, że w obronie tego hasła będzie musiała wylać morze krwi. Jeśli więc pod koniec XVIII wieku siły reakcji społecznej były jeszcze tak wielkie, że trzeba było z wysiłkiem, przemocą doprowadzać je do gilotyny rewolucyjnej, to czyż można uważać za tchórzostwo ze strony Lope de Vega, że dawał swym sztukom zakończenie zgadzające się z istniejącą rzeczywistością? Jest rzeczą zrozumiałą, że nie można mieć do niego z tego powodu pretensji. Przeciwnie, należy podziwiać śmiałość, z jaką w toku akcji wkładał w usta swego bohatera zuchwałe na owe czasy słowa:

„Miłość nie pyta nawiedzionych, kto zły, kto dobrze urodzony... Wdziera się w życie niby burza...”

Ideologii stanowej, podziałowi ludzi na „lepszych“ i „gorszych“, wrogości, a co najmniej obojętności na losy innego człowieka (nie należącego do tej samej klasy społecznej) przeciwstawiał Lope de Vega ideologię równości wszystkich ludzi. Był więc heretykiem — nie w religijnym, ale w społecznym znaczeniu tego słowa. Przyzywczaj! lud do myśli o takiej rzeczywistości, w której Juan i Maria będą mogli się pokochać i pobrać bez względu na swe pochodzenie klasowe.



AKT III. Odsłona X. Hrabia (W. Scibor), Donja Anna (D. Korolewicz), Leonora (B. Majda), Izabela (H. Bedryńska).

Zespół Teatru Nowego trafnie odczytał i wyłożył w przedstawieniu zasadniczy sens tej zapomnianej sztuki genialnego dramaturga. Wielką zasługą Hanny Bedryńskiej jest to, że umiała przekonująco pokazać przemiany zachodzące w psychice głównej bohaterki. Maria jest w pierwszych scenach sztuki przede wszystkim szlachcianką. Gardzi adoratorami widząc właściwe powody starań o jej rękę. Zgodnie z zapamiętaniami swej klasy interpretuje pojęcie honoru. Gdyby don Diego nie był szlachcicem, Maria lub jej ojciec kazaliby swojej służbie zakatrupić go przy pierwszej lepszej okazji...

Stawiając w kolizji z prawem szlacheckim Maria musi ukrywać się, musi zmieszać się z tłumem sług i pokojówek. I dopiero w ciężkiej służbie u bogacza staje się prawdziwym człowiekiem, podczas gdy Anna do końca pozostaje jedynie salonową kokietką, znającą tylko miłostki, a nie ludzkie uczucie.

Hanna Bedryńska w scenach pełnych miłosnych przekonywająco, po ludzku, wydobyla główny ton sztuki — głęboki liryzm. Wypływający z powstawania w sercu kobiety uczucia pierwszej miłości. Kreacja Bedryńskiej nadaje tej miłości rumieniec prawdziwego przeżycia.

Stabiej natomiast wypadł Tadeusz Minc w roli partnera Marii, don Juana. W grze jego było zbyt dużo chłodu uczuciowego, właściwego jedynie w scenach z Anną. Podczas gdy Wacław Scibor w roli hrabiego przy pomocy charakterystyki, gestów i mimiiki starał się o „hiszpańską fanfaronadę“, Minc chciał podkreślić, że don Juan był innym człowiekiem niż kochanek Anny. I słusznie. Ale będąc „innym“ był mimo to jednak

przecież Hiszpanem. A tymczasem w kreacji Minca za mało było elementów, które by go określały jako Hiszpana z pierwszej połowy XVII wieku. Naturalnie, nie chodzi w tym wypadku o upodobnienie go do ludzi tego pokroju co hrabia czy też Anna (Danuta Korolewicz zagrała tę rolę bez zbytecznej szarży).

Wśród pozostałych wykonawców na wymienienie zasługuje przede wszystkim Józef Pilarski w patetycznej roli don Bernarda i Dobrosław Mater jako sprytny sługa Martin. Dobry był również w epizodycznej roli poganiacza mułów Edward Wichura. Reżyseria Hanny Maikowskiej omięła szczęśliwie manowce farsy i groteski, na które często wkraczali inscenizatorzy sztuk hiszpańskich z XVII wieku.

Dekorację Józefa Rachwalskiego można by nazwać „scenograficzną grą na jednej strunie“. Najgorzej w tym wyszła odsłona trzecia (w górach Sierra Morena). Wydaje się, że należało jednak stworzyć dwie dekoracje — plenerową i mieszkaniową, z tym, że każda z nich modelowana byłaby różnymi wstawkami i zmianami w zależności od potrzeby. Ograniczenie się do jednej tylko dekoracji uprościło sprawę z technicznego punktu widzenia, ale też zmusiło scenografa do swoistej akrobatyki, do hegemonii umowności teatralnej.

„Dziewczyna z dzbanem“ przyjęta została przez publiczność łódzką z wielkim zainteresowaniem. Zasługuje sobie na to i jako jeden z najbardziej realistycznych utworów ojca teatru hiszpańskiego i jako udane przedstawienie teatralne.

EDWARD MARTUSZEWSKI