

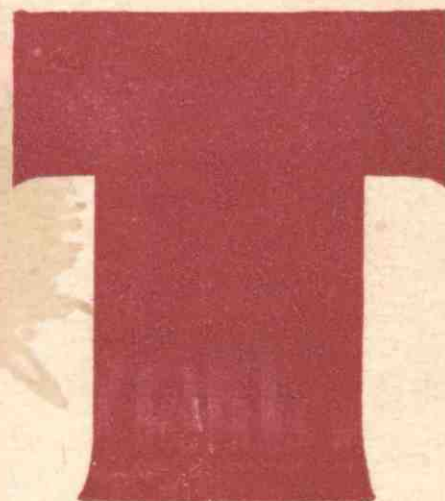
XIV 7.2 1972

TEATR im. JULIUSZA OSTERWY w GORZOWIE WLKP.



1845

Sezon 1971/72



Lope de Vega Carpio

NAUCZYCIEL TAŃCA

Siódma premiera sezonu

Lope de Vega Carpio
NAUCZYCIEL TAŃCA

przekład: Włodzimierz Słobodnik
opracowanie dramaturgiczne: Zdzisław Dąbrowski

Dyrektor Teatru
CELESTYN SKOŁUDA

Kierownictwo Artystyczne
KRYSTYNA TYSZARSKA
CELESTYN SKOŁUDA

Z-ca Dyrektora ds Administracyjnych
PIOTR WOŁOSZYN



Lope de Vega Carpio — sztych I. de Courbésa, ok. 1600 r.

O S O B Y:

<i>Aldemaro</i> , młody szlachcic	WALDERMAR SZOPA
<i>Belardo</i> , jego służący	STANISŁAW POKS
<i>Ricardo</i> , jego kuzyn	LECH M. SULIMIERSKI
<i>Alberigo</i> , stary szlachcic	STANISŁAW KAMBERSKI
<i>Florella</i>	KRYSTYNA NIEMCZYK
<i>Felicjana</i> , jego córka	JANINA WOJTCZAK
<i>Tebano</i> , mąż Felicji	EUGENIUSZ B. MARYNOWSKI
<i>Vandalino</i> , młody szlachcic	ADAM WOLAŃCZYK
<i>Tulio</i> , jego służący	MAREK PUDEŁKO
<i>Cornejio</i> , marszałek dworu	ALEKSANDER BEDNARSKI
<i>Licena</i> , służąca Florelli	BOLESŁAWA FAFIŃSKA

Scenografia:
ZOFIA PIETRUSIŃSKA

Choreografia:
ZYGMUNT KAMIŃSKI

Reżyseria:
ZDZISIAW DĄBROWSKI

Muzyka:
WOJCIECH NAŁĘCZ

Premiera: czerwiec 1972 r.



Lope de Vega Carpio — sztych I. de Courbésá, ok. 1600 r.

Prawdą jest, że nieraz pisałem stosując się do sztuki, która niewiele jest znana; ale później, widząc nieprawdopodobne potworności, na których oglądanie zbiega się tłum i kobiety, które robią świętość z tego smutnego produktu — wracam do barbarzyńskiego obyczaju; i gdy mam pisać komedię, zamykam się na siedem spustów, usuwam z mego pokoju Terencjusza i Plauta, by mnie nie upominali, bo prawda woła z niemych książek. I piszę wedle takiej sztuki, jaką wymyślili ci, co dążyli do zdobycia oklasków tłumu. Ostatecznie, to tłum płaci, więc słusznie jest mówić po głupiemu, aby dostosować się do jego smaku.

ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS
(1609. w. 33—48) tłum.
K. Niklewicz

Władysław Tatarkiewicz

SZTUKA DLA OKLASKÓW

Poeta Hiszpanii, dramaturg, Lope de Vega (1562-1635), będący około 1600 r. u szczytu powodzenia, dał obszerny wyraz swym poglądom na poezję, a poglądy te nie były szablonowe. Na życzenie Akademii Madryckiej napisał on w roku 1609 mały traktat pt. *Nowa sztuka pisania komedii*. Opowiada w nim, że gdy ma napisać komedię, nie liczy się z przyjętymi regułami; zamyka się na siedem spustów, usuwa ze swego pokoju Plauta i Terencjusza i pisze wedle tej sztuki, jaką wymyślili ci, którzy zabiegali o oklaski tłumu. Boć ostatecznie to publiczność opłaca te głupstwa, więc słusznie jest stosować się do jej smaku. Był to pogląd bardzo radykalny, a mimo to nie odosobniony: Castevetro jeszcze cyniczniej liczył się z sądem publiczności; Malherbe jeszcze trzeźwiej patrzył na zawód poety.

Okazuje się jednak, że zasady tej sztuki dla oklasków bardzo mało różnią się od zasad tradycyjnych. Boć wymagają one, jak Lope de Vega twierdzi, by sztuka dramatyczna naśladowała działania ludzi; by operowała trzema środkami: mową, wierszem, muzyką; by była zwierciadłem obyczajów, obrazem prawdy; by przestrzegała prawdopodobieństwa; by umacniała ludzi w cnocie. „Nie malujcie nigdy — zalecał Lope de Vega — rzeczy niemożliwych, bo pierwszą maksymą sztuki jest, że może ona naśladować jedynie to, co prawdopodobne”. A co do moralności: „Malujcie, o ile możności, czyny cnotliwe, bo cnota wszędzie jest wielbiona”. Wynikałoby z tego, że tradycyjnymi klasycznymi zasadami stały się właśnie te, które pozwalały zbierać oklaski tłumu.

Różnica między jednymi a drugimi ujawni się jednakże, gdy się od ogólnych i rozciągliwych zasad odróżni szczegółowe i sztywne przepisy. W teatrze Włoch i Francji przepisy takie obowiązywały. „Natomiast w Hiszpanii — pisze Lope de Vega — wyrzekliśmy się ich i traktujemy je *sans fracon*”, on sam był w teorii zwolennikiem tych sztywnych reguł, ale poddał się modzie swego kraju i smakowi publiczności. „Jestem na tyle bezczelny, że daję przepisy w b r e w s z t u c e, narażając się na to, że we Włoszech i Francji mieć mnie będą za ignoranta”. I obliczył, że z 483 jego komedii wszystkie, z wyjątkiem sześciu, ciężko grzeszyły przeciwko „przepisom sztuki”. Ale odczuwał to jako odstępstwo od „sztuki”. Czyli przez „sztukę” rozumiał zespół sztywnych konwencjonalnych przepisów. A dziś nikt nie ma wątpliwości że temu odstępstwu od sztuki zawdzięcza miejsce w jej historii.

Szukał przynajmniej rozwiązania pośredniego i usprawiedliwienia teoretycznego odstępstw, jakie robił w praktyce. „Skoro publiczność ulega błędom i nie jest możliwe trzymać się reguł dawnych, chciałbym znaleźć wyjście p o ś r e d n i e między dwoma krańcami”. Znalazł to wyjście w dystynkcji: ścisłe reguły sztuki obowiązują w teatrze tragicznym, nie obowiązują w komediowym. Między tymi dwoma rodzajami teatru widział niewiele wspólnego: tragedia trzyma się historii, komedia fikcji. Komedia powinna posługiwać się mową codzienną, w stylu zaś tragicznym jest miejsce na słowa wielkie, świetne, przesadne, wspaniałe brzmiące. W ten sposób teoria została dopasowana do praktyki, „sztuka” do smaku widzów, dawne zasady utrzymane, a jednak nowe zapoczątkowane. Że Lope de Vega, choć sądził, że sztywne klasyczne przepisy obowiązują, jednak ich nie stosował, było symptomatyczne dla tej wyjątkowej, romantycznej chwili, w której pisał.

ESTETYKA NOWOŻYT-
NA
Ossolineum 1967,
t. III, s. 358-360

Jan Kłossowicz

HISZPAŃSKI TEMAT

Zainteresowanie literaturą hiszpańską pojawiło się w Polsce dość późno, dopiero w wieku XIX. Zaczęło się jednak od razu wspaniale — trawestacją, czy raczej, jakbyśmy ją dzisiaj za J. M. Rymkiewiczem nazwali „imitacją” *Księża niezłomnego* dokonaną przez Słowackiego. Ale *Księżę 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. Bliższy *Carmen* Bizeta niż noweli Merimée, pełen wytwornej zadumy neoromantyków wzdychających na ruinach. Tak jest w pięknym przeciwieństwie wierszu Lechonia.

Najgłębiej dotąd chyba spośród polskich poetów umiał sięgnąć do pokładów hiszpańskiego baroku, z którego korzystało tyle innych literatur — Miciński. Napisał on tylko trzy „hiszpańskie” wiersze, spośród nich — najbardziej fascynujący: *Quemadero*

*Sztabą przykuty do proroka,
gdzie pocałunków lśnią motyle
a z ust mych płynie krwi posoka,
a w uszach dźwięczą krotofile.*

*Ogień buchnął — i czarne mantyle
dech zaparły, jak fala głęboka —
tylko jednej przechściance z Maroka
oczy gasną jak gwiazdy w mogile.*

*Wczoraj z braćmi łamałem się w celi
pleśniącym komunii chlebem,*

*a bartóg zamiast pościeli,
a ciemny loch był nam niebem.
Król złotą błysnął ku nam szpadą,
na ogień dziatki moje kładą.*

Między wspaniałą trawestacją Słowackiego i tym wierszem, który brzmi jak opis spektaklu w teatrze Grotowskiego, leży nieplewiony ogród dziewiętnastowiecznych przekładów z dramaturgii hiszpańskiej. Przekładów, które nie mogły przemienić w ciało istniejącego w teatrze zafascynowania dramaturgią „złotego wieku”. 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 metaforę ich barokowego teatru. Ba, poczytywali to sobie nawet za obowiązek i zasługę. Karol Baliński pisał we wstępie do wydanego w roku 1858 przekładu Calderonowskich *Kochanków nieba*:

Co do niniejszego przekładu to tylko rzec mogę, że usiłowałem, aby był jak najwierniejszy... zmuszony więc jestem wytłumaczyć się pokrótce jak pojmuję znaczenie wyrazu „wierność”. Nie masz wierności bez miłości, a obie wypływają z wiary... wierność więc chrześcijańska, wierność prawdziwa, jest to służenie bliźniemu w wolności i miłości prawdziwej, jest to praca dla jego zbawienia jak dla naszego... Tych to chrześcijańskich pewników trzymałem się i w przekładzie niniejszego dzieła. Wszystkie więc słowa niegodne Calderona, jako złe uczynki, które on sam dziś by niezawodnie zagładził, gdyby to było w jego mocy, usunąłem z jego dzieła; wszelkie zaś myśli zacne, prawdziwe, pomocne, lecz dla nawału pracy, którą był obarczony, niewykończone nieraz, a czasem ledwo napomknięte, usiłowałem, ile było w mojej mocy, rozwinąć i wykończyć...

Zasiadł więc pocziwy Baliński do przekładu i napisał:

*O! głowo ty moja, głowo!
Z twoją władzą umysłową!
Jakżeś ciasna, ciemna, mylna,
Bezpojęta i bezsilna,
Gdy nie możesz ni troszeczkę
Pojąć z tej lichej księżeczki,
Którą przypadkiem, bez celu,
Wyjąłem spomiędzy wielu.
Nad nią jedną dni już tyle
Myślę, męczę się i siłę,*

*Próżno myślę, próżno ślęczę,
Na nic trudy i zgłębiania,
Próżno siłę się i męczę
Na nic wszystko! ani zdania!*

Podobnie było też z wieloma innymi przekładami. Prace 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 dwudziestolecu międzywojennym uczonemu doktorowi Boye, którego przekład *Życia snem* brzmi miejscami jak niezamierzona parodia oryginału. Przez cały wiek dwudziesty, aż po lata sześćdziesiąte snuje się w naszym teatrze nić fascynacji nieprzebranymi pokładami dramatów hiszpańskiego baroku i zarazem ciągnie się linia kiepskich na ogół tłumaczeń. Dlatego choć grywa się i Lope de Vegę i Calderona, to jednak nijakie poetycko i językowo przekłady nie najlepiej też wybranych dramatów przesuwać się przez teatry prawie nie zauważane. Inaczej ma się rzecz z recepcją Lorki, którego wszystkie najciekawsze sztuki zostały po wojnie przełożone, choć nie zawsze najlepiej.

Zastanawiająca jest ta cała fascynacja „tematem hiszpańskim”. Nie o szesnasto czy siedemnastowieczną Hiszpanię w niej chodzi, ale o barok (zdają sobie sprawę z nieprecyzyjności tego terminu), o barok, który coraz bardziej staje się, w nowym wydaniu, stylem współczesnej polskiej sceny, od Dejmka i Świnarskiego aż po Grotowskiego. Zresztą i w historii groteski, która wciąż zajmuje tak ważne miejsce w dzisiejszej dramaturgii, barok odegrał ogromną rolę. Jednocześnie, wielu badaczy za ojczyną groteski w ogóle, uważa Hiszpanię. Barokowy teatr leży u podstaw dramaturgii Ghelderode'a tego niezwykłego heretyka, mistyka i surrealisty, którego jeszcze dzisiaj pobożni Flamandowie nie chcieli pochować na poświęconej ziemi. Ale nie powinny nas też dziwić neobarokowe tendencje pojawiające się we współczesnym polskim teatrze. Przecież najbardziej typowe, sarmackie tradycje w sztuce wywodzą się właśnie z baroku.



Strój szlachty hiszpańskiej w XVII w. Miedzioryt P. de Jode wg rys. Sebastiana Vrancxa.

Marcelin Defourneaux

NIEZWYKŁE ŻYCIE FELIKSA LOPE de VEGI CAPRIO

W świat literacki Siglo de Oro wprowadzi nas najlepiej Lope de Vega, nie tylko z racji swego wyjątkowego geniuszu i p'odności, ale też dlatego, że życiorys jego streszcza w sobie wszystkie blaski, a zwłaszcza nędze życia literata. Pozycja, jaką zajmowała osobistość tak niezwykła w społeczeństwie Wieku Złotego, rzuca poza tym ciekawe światło na niektóre choroby moralne całego organizmu społecznego.

Feliks Lope de Vega Carpio, z rodziny niewątpliwie bardzo skromnej, pochodzącej z Montana (tzn. z Asturii), nie oparł się przesądom szlacheckim swej epoki. Jakkolwiek jego ojciec był tylko „hafciarzem” (ściślej mówiąc właścicielem pracowni hafciarskiej i z tego tytułu korzystał z przywilejów związanych z zawodem uważanym za szczególnie szacowny), Lope zapragnie później, kiedy już zacznie zdobywać sławę literacką, dodać do niej nimb szlacheckiego urodzenia, wiążąc drugą część swego nazwiska z Bernardem del Carpio — bohaterem legendy hiszpańskiej i zwięzcą Rolanda w wąwozie ronsewalskim — i przyjmując jego również legendarny herb, zdobny dziewiętnastu wieżami.

Naukę rozpoczyna jako jedenastoletni chłopiec w 1572 r. u jezuitów w Madrycie, a jego przedwczesna dojrzałość umysłowa jedna mu protekcję wysokiego dostojnika kościelnego, Hieronima de Manrique, późniejszego biskupa Kartageny; dzięki niemu młody Lope dostaje się do jednego z wielkich kolegiów w Alcalá, kolegium Santiago, los jego wydaje się już przesądzo-

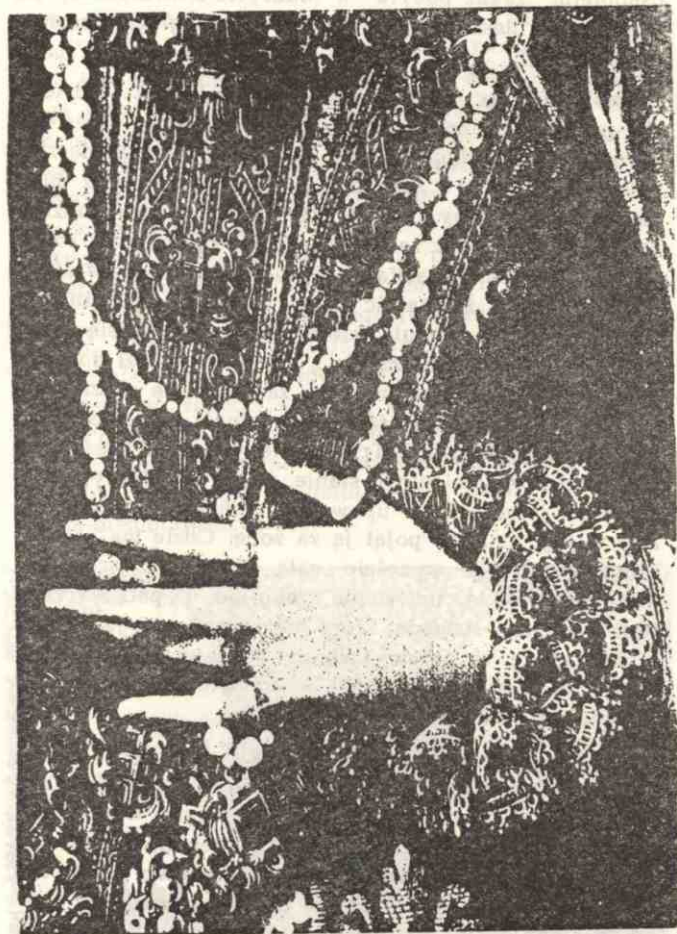
ny: zostaje duchownym i żyć będzie — jak jego anta-
 gonista, Gongora — z jakiejś prebendy lub kościelnego
 beneficjum. Ale czy uczęszcza na wykłady uniwersy-
 teckie? Nazwisko jego nie figuruje w spisach immatry-
 kulacyjnych, jakie zachowały się z tego okresu i za-
 pewne z życia studenckiego zna tylko swobodę, związki
 koleżeńskie i zabawy. W każdym razie opuszcza Alcalę
 nie uzyskawszy żadnego stopnia uniwersyteckiego
 i przez parę lat, najmniej znanych w jego biografii, pro-
 wadzi zapewne awanturniczy żywot w gronie aktorów
 i aktorek; i tak zaczyna się jego kariera dramatopisa-
 rza i uwodziciela.

Odnajdujemy go w Madrycie w 1583 r., w grupie
 młodzieży tworzącej „cyganerię”, chciwą użycia, ale
 także przygód i sławy. Nadarza się okazja: przygoto-
 wuje się wyprawa na Azory, które nie uznały zajęcia
 Portugalii przez Hiszpanię. Lope de Vega zaciąga się
 wraz z kilkoma towarzyszami, ale powodzenie wyprawy
 nie zachęca go do obrania kariery wojskowej; wróci-
 wszy do stolicy poświęca się muzom i tym, które wcielają
 je na deskach scenicznych. Dostarcza on Hieronimowi
 Velazquez, „autorowi” (tzn. dyrektorowi trupy aktors-
 kiej), sztuk teatralnych, które jemu dają sławę, a Ve-
 lazquezowi — pieniądze. Lope nie jest jednak w tym
 wypadku tak całkiem bezinteresowny: zaleca się do córki
 Velazqueza, Eleny (która ma wprawdzie męża-aktora,
 ale nie żyje z nim) i prawdopodobnie z pomocą jej
 matki bez trudu zdobywa jej względy. Nie na długo
 wszakże: korzystając z wyjazdu Lopego do Sewilli,
 Elena znajduje sobie bogatszego i bardziej wpływowego
 partnera. Lope mści się: nie tylko zostaje stałym dos-
 tawcą sztuk Velazquezowego konkurenta, ale ponadto
 pisze satyryczne wiersze, w których okrutnie atakuje
 Elenę i jej rodziców:

*Na licytację ciała swe wystawia dama
 i choć milczący ojciec wdzięki jej sprzedaje,
 matka jak pod młotkiem cenę jej podaje,
 więc temu, kto ją zechce, sprzeda siebie sama*.*

Ale aktorzy bronią się i oskarżają pisarza o znies-
 ławienie. Lope zostaje aresztowany podczas przedsta-

*) przekł. K. Jeżewski



Infantka Izabel'a Klara Eugenia — fragment, J. Pantoja
 de la Cruz

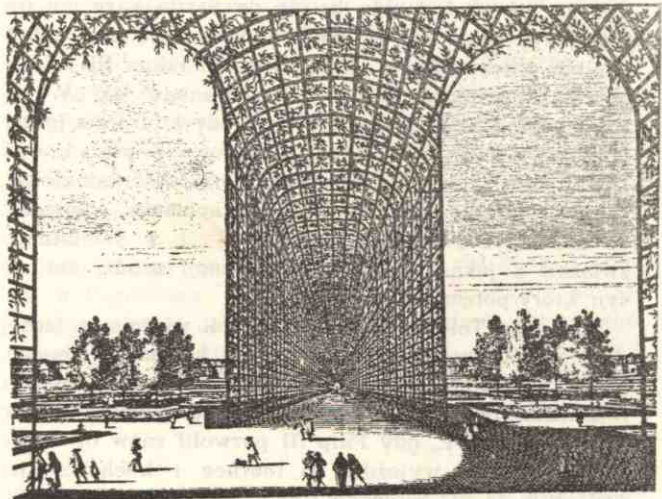
wienia w ich teatrze, gdzie przyszedł, aby z nich szydzić. Bezcelnie zaprzecza wszystkiemu, choć wszystko świadczy przeciwko niemu. Zapada surowy wyrok: ośmioletni „zakaz pobytu” w Madrycie i dwuletnie wygnanie z królestwa (tzn. obszarów podległych koronie kastylijskiej).

Musi się więc w dwa tygodnie wynieść z Madrytu, ale przedtem popełnia jeszcze jedno ciężkie przestępstwo: porwanie. Lope zdążył się już bowiem pocieszyć po zdradzie Eleny i zakochać się w dziewczynie z mieszczańskiej rodziny, Izabeli de Urbina, której rodzice ani myślą wydawać za gołego poetę. Zjednawszy sobie pomoc jakiegoś alguazila, który udał się do dziewczyny i „oznajmił jej, że ma iść z nim w imię świętej inkwizycji” — groźna formuła, której nikt nie śmiał się opierać — Lope wywabił Izabelę z domu i wywiózł do Walencji. Było to wielkie ryzyko; za porwanie grozi kara śmierci i sprawiedliwość może ścigać przestępcę na terenie całej Hiszpanii. Trzeba więc uciekać. Nieszczęsna Izabela, w odmiennym stanie, wraca do Madrytu, ale przedtem jeszcze Lope upoważnia jednego z przyjaciół, aby w jego imieniu pojął ją za żonę. Gdzie ma szukać schronienia? Na szczęście cała Hiszpania przeżywa wówczas wielkie uniesienie religijne i patriotyczne: Niezwyciężona Armada, która ma złamać potęgę Anglii, gromadzi się w porcie Lizbony i zewsząd napływają ochotnicy, aby wziąć udział w tej wielkiej wyprawie. Decyduje się na to i Lope.

Lope de Vega nie zdobył na statku „San Juan” takich laurów, jakie o piętnaście lat wcześniej przypadły Cervantesowi w bitwie pod Lepanto. Powraca więc, przekradzszy się przez Kastylię, do Walencji, do swojej żony Izabeli, tymczasem bowiem małżeństwo *per procuram* uwolniło go od oskarżenia o uprowadzenie. Walencja pasjonuje się teatrem i *corral de la Olivera* jest szczęśliwy, że ma dla siebie tego „fabrykanta” sztuk, o ugruntowanej już sławie, on zaś korzysta w całej pełni z rozrywek, jakich mu dostarczyć może to miasto, które uchodzi za najweselsze i najbardziej rozbawione w całej Hiszpanii.

Mimo wszystkich uroków hiszpańskiego Lewantu wzdycha jednak do Kastylii. W 1590 r. wygasa wyrok

wygnania poza granice „królestwa”; nie mogąc zamieszkać w Madrycie (skąd wygnano go na lat osiem), osiada w Toledo jako służyący i sekretarz Francisca de Ribera, ale już w następnym roku udaje mu się zdobyć możniejszego protektora: Diego Alvarez de Toledo, książe Alba, zabiera go do Alba de Tormes, swojej siedziby. Alba jest małą mieściną, ale pobliska Salamanka przyciąga tego eks-studenta z Alcalà jako ożywiony ośrodek uniwersytecki. Urządza tam częste wypadki i przeżywa parę miłosnych awantur. Zresztą w Alba de Tormes książe Alba utrzymuje mały dwór i pałacową „akademię”, gdzie jego domownicy urządzają turnieje poetyckie. Upływa w ten sposób pięć lat, płodnych z literackiego punktu widzenia, po czym Lope, poróżniony z księciem, opuszcza jego rezydencję i wraca do Toledo. Wraca sam, gdyż Izabela właśnie umarła niedawno; ale spada na niego i drugi cios, bardziej może dotkliwy: po śmierci księżnej Katarzyny Sabaudzkiej, córki Filipa II, najpierw kazano teatrom przerwać działalność, a następnie, na usilne starania pewnej grupy teologów, zamknięto je definitywnie, uważając, że są szkołą niemoralności (1598).



Ogrody w Aranjuez. Miedzioryt z *Les Delices de l'Espagne* Juana Alvareza de Colmenar, Leyda 1707

Z czego więc miał żyć Lope? Nie mógł już sprzedawać swoich sztuk dyrektorom zespołów aktorskich, księgarze zaś płacą za dzieło zarówno prozaiczne, jak wierszowane śmiesznie mało. Musiał więc raz jeszcze szukać oparcia u wielkich tego świata; na szczęście Lope poznał księcia de Sarria (jest to późniejszy hr. de Lemos, protektor Cervantesa) i zostaje jego sekretarzem, szczególnie od korespondencji miłosnej. Lope zamierza ponadto wyciągnąć korzyść z własnych miłostek, a raczej swojej nowej miłosnej komedii: zaleca się do Juany de Guardo, córki hurtownika wyspecjalizowanego w dostawach żywności dla miasta Madrytu, bardzo bogatego, który mógłby sutym posagiem zrekompensować brzydotę panny. Mimo oporu ojca, mało wrażliwego na piękno poezji, Lope, którego urokowi kobiety nie mogą się oprzeć, „finalizuje sprawę”, ale — niestety — teść nie zamierza wypłacić przyrzeczonego posagu. Co prawda, poeta szybko stara się powetować sobie braki Juany; nie minęło jeszcze trzy miesiące od zawarcia małżeństwa, a już płonie dla bezrobotnej aktorki Micaeli de Lujan, lat 27 lub 28; jest ona piękna, dowcipna, ale już ma męża, marnego aktorzynek i troje dzieci. Lope jeszcze jej nie zdobył, gdy ksiądz de Sarria każe mu towarzyszyć sobie do Walencji, gdzie mają się odbyć wielkie uroczystości z okazji zaślubin Filipa III z Małgorzatą Austriacką. Wśród licznych zabaw jak „Walka Karnawału z Postem”, corridy, zawody i turnieje (gdzie Lope występuje, aby mową wierszowaną prezentować „paladynów”, i wygłosić panegiryk na cześć monarchy), znajduje jeszcze czas, aby nie tyle zapomnieć o Micaeli, co uśmierzyć swe gorące afekty — i z przelotnego związku z jakąś mieszkanką Walencji urodzi mu się syn, który potem wstąpi do zakonu.

Wróca do Toledo, a że mąż Micaeli właśnie wyjechał do Ameryki, ustępuje ona wreszcie błaganiom Lopego, który przez kilka lat będzie lawirował pomiędzy dwiema rodzinami, prawą i nieprawą, w obu płodząc liczne dzieci. W 1600 r., gdy Filip III pozwolił znów otworzyć teatry, Micaela wyjeżdża na tournée i kochanek jej podróżuje za nią niejednokrotnie do Grenady i Sewilli, gdzie andaluzyjskie środowiska literackie przyjmują zazwyczaj z entuzjazmem najsynniejszego z hiszpańskich dramaturgów. Nie brak jednakże i zazdrośników, którzy

potępiają jego wiersze oraz, z większą słusnością, jego tryb życia. Na karcie tytułowej powieści *El peregrino en su patria* (Pielgrzym w swojej ojczyźnie) kazał wyryć słynny herb z dziewiętnastu wieżami Bernarda del Carpia, co wywołuje złośliwe dowcipy jego rywali na polu poezji, przede wszystkim Gongory:

Choć na twego herbu tarczy
wież na lodzie dziewiętnaście,
zetrzyje je, Lope, waści,
bo ci lodu nie wystarczy*.

Ponieważ wznowienie działalności teatrów pozwalało mu znowu handlować swoimi *comedias*, Lope de Vega porzuca służbę u księcia de Sarria, ale zaraz ofiaruje mu się na protektora ksiądz de Sessa, młodzieniec lat dwudziestu trzech, wielbiący wiersze i kobiety z równą namiętnością, ale z mniejszym talentem niż nasz poeta; Lope więc stanie się na resztę życia jego „sekretarzem serca”; obowiązkiem jego będzie pisać w modnym wówczas przesadnym i sztucznym stylu listy do książęcych przyjaciółek.

Tymczasem Lope zrywa z Micaelą de Lujan (pozostawiając ją z gromadą dzieci) i w 1610 r. osiada w Madrycie, gdzie przy *calle de Francos* kupuje domek z ogródkiem pełnym kwiatów. Znajduje się u szczytu sławy jako autor dramatyczny i poeta: „Zagarnął pod swą jurysdykcję — pisze Cervantes — wszystkich dramaturgów hiszpańskich”. Nie ma na półwyspie teatru, który nie grywałby jego sztuk, i wyrażenie „*To Lope*” (*se de Lope*), stało się przysłowiowym określeniem tego, „co najlepsze”. I oto poeta zaczyna jak gdyby oddalać się od świata, aby zbliżyć się do Boga: od 1608 r. przydaje do swego imienia tytuł „*familiar del Santo Oficio de la Inquisicion*” i w tym charakterze weźmie udział, w 1624 r., w procesji wiodącej na śmierć „fajzowego chrześcijanina”, któremu dowiedziono, że zbezczeszczył hostię. Wstąpił ponadto w 1609 r. do bractwa Niewolników Najśw. Sakramentu, a w trzy lata później opu-

*) Przeł. K. Jeżewski. Gra słów niemożliwa do przełożenia: *torre de viento* (wieża z wiatru) znaczy tyle co *castillo en el aire* (zamek na lodzie). *Viento* znaczy wiatr, ale też coś, co pobudza ducha, natchnienie.

blikował Cztery mono'ogi Lopego de Vegi i Izy, jakie wylał przed Ukrzyżowanym, błagając Boga o przebaczenie grzechów swoich; dzieło niezwyklej wagi dla każdego grzesznika, co chce porzucić swe grzchy i nowe życie rozpocząć. Nowe życie? Śmierć jego prawowitej małżonki, nieszczęśliwej Juany, w 1613 r., daje mu po temu okazję. W 1614 r. postanawia zostać duchownym — ma lat 52 — i otrzymuje święcenia w Toledo. Ale tegoż dnia wprowadza się do nowej kochanki, również aktorki, Jeroniny de Burgos, którą poznał przed rokiem, na parę dni przed śmiercią Juany...

Wybuca taki skandal, że nowo wyświęcony ksiądz — który zresztą nie przestaje kierować „sercową” korespondencją księcia, a ponadto wtajemnicza go we własne przygody miłosne — nie może zrazu znaleźć spowiednika. Po Jeronimie przychodzi kolej na inną aktorkę, Lucię del Salcedo, którą sam Lope w listach nazywa Szaloną (*la Loca*); choć nie piękna, ani bystra, opanowuje poetę, który nie mogąc znieść rozstania, udaje się za nią do Walencji (pod pozorem odwiedzin u syna, zakonnika), kiedy Lucja wyjeżdża na tournée.

Od „Szalonej” uwalnia go jeszcze żarliwsza namiętność: w 1617 r. poznaje młodą, dwudziestosześcioletnią Martę de Nevares, żonę nudnego starucha i matkę kilkorga dzieci. Marta jest młoda, wykształcona, pisuje wiersze i dochowuje — a przynajmniej stara się dochować — wiary mężowi. Pod osłoną swej duchownej szaty i godności Lope wciska się do jej domu, jako „przewodnik duchowy”... Wkrótce Marta jest w odmiennym stanie i na usilne prośby Lopego rozpoczyna przeciwko mężowi kroki rozwodowe, uwieńczone separacją od łoża i rozdziałem posiadanych dóbr. Mąż umiera, uznawszy wprzód nowo narodzone dziecko, a Marta wprowadza się na ulicę Francuzów, gdzie urodzi jeszcze dwie córki, córki nie tylko nieprawe, ale i zrodzone ze świętokradczego związku, gdyż ich ojciec jest księdzem i regularnie odprawia mszę w klasztorze św. Magdaleny, co wytyka mu w okrutnym epigramacie Ruiz de Alarcon.

A jednak sława Lopego jest tak wielka, że opinia godzi się ze skandalem, i Lope bierze udział w największych uroczystościach. W 1620 r. władze miejskie Madrytu zapraszają go, aby przewodniczył turniejowi poetyckiemu d'a uczczenia beatyfikacji jego patrona, św.



Dom schadzek, rysunek L. Bramera do poematu F. de Quevedo Sny.


Izydora Oracza: najwięksi poeci hiszpańscy wystąpili w konkursie, gdzie wyróżnił się ten, który miał po Lope odziedziczyć berło dramaturga — Calderon de la Barca. W dwa lata później *San Isidro* zostaje kanonizowany, następuje więc nowa seria uroczystości i konkurs literacki z udziałem 132 poetów: pierwszą nagrodę otrzymuje Lope, dalsze miejsca Calderon i Guillen de Castro. W tym samym roku madryckie władze miejskie organizują dla uczczenia kanonizacji św. Teresy nowy turniej poetycki, który odbywa się w pałacu, w obecności króla i królowej: „Lope de Vega Carpio był sekretarzem konkursu — czytamy w madryckich Nowinach — i trudno powiedzieć coś więcej dla wyrażenia, że święto było pod każdym względem wielkie”. Dalsze honory zawdzięcza Lope papieżowi: Urban VIII mianuje go doktorem teologii w *Collegium Sapientiae* i nadaje krzyż jerozolimskiego zakonu św. Jana.

Jest to wówczas, jak pisze jego biograf Montalban, najbogatszy i najuboższy człowiek swojej epoki. Bogactwo w dzieła literackie, których różnorodność i obfitość są zdumiewające; biedny, gdyż dochody z tych dzieł zaledwie wystarczają mu na utrzymanie jego nieprawej rodziny, bowiem dyrektorzy trup teatralnych, borykający się z nędzą i często kończący swą działalność bankructwem, płacą mu bardzo nieregularnie za sztuki, które on sprzedaje im drogo! — po 500 dukatów; poza tym brak wszelkiej ochrony „własności intelektualnej” wydaje go na pastwę plagiatorów i rabusiów literackich: niejaki Luis Ramirez de Arellano, były student z Alcala, obdarzony fenomenalną pamięcią, wyspecjalizował się w uczeniu się na pamięć jego utworów; słucha ich tekstu podczas paru spektakli, a potem przepisuje i sprzedaje. Lope na próżno zgłasza protest; fakt utrwalenia sobie w pamięci jakiegoś tekstu, powiadają sędziowie, nie może być kwalifikowany jako kradzież.

Trzeba więc szukać innych źródeł dochodu, toteż Lope kręci się nieustannie przy księciu de Sessa: to prosi o pożyczanie powozu, to o materiał na suknie dla córek, to znów o pieniądze, a chociaż słowa jego brzmią godnie, rażą nasze poczucie przyzwoitości, gdy na przykład chciałby, aby książę oficjalnie przyjął go na służbę jako kapelana, „tak żeby codziennie odprawiał dla niego mszę za niewielką opłatą”. Mamy dowody, że sam Lope czuł




Wieśniaczki hiszpańskie, drzeworyty. Joannes Sluper, *Omnium fere Gentium*. Antwerpia, 1572



doskonale swoje poniżenie: dedykując synowi jedno ze swych dzieł, pisze: „...jeżeli głos krwi namawia cię do tworzenia wierszy (od czego niech cię Bóg strzeże), dbaj pnie, aby nie to było głównym twym zatrudnieniem. Niech ja sam będę ci najlepszym przykładem, bo chociażbyś żył bardzo długo, nie wyświadcysz ojczyźnie tyle dobra co ja, i nie będziesz zasługiwał na tyle nagród; a tymczasem, jak wiesz, mam tylko ubogi dom, ubogie łoże, lichego stół i mały ogródek, którego kwiaty pocieszają mnie w smutkach.”

Młody Lope nie wstępuje w ślady ojca. Poróżniony z nim obierze karierę wojskową i zginie w Indiach Kastylijskich. Z pozostałych mu córek jedna przyobłąła welon zakonnicy u trynitek w Madrycie; druga, Maria Antonia, która wychowywała się jako jego siostrzenica, pozostała jego jedyną pociechą, gdy jej matka, Marta de Nevares, oślepla, a następnie postradała zmysły i umarla w 1632 r. Ale los nie dopuszcza, aby ten don Juan, poeta-swiętokradca i uwodziciel spokojnie dokonał żywota. W 1634 r. Marię Antonię, nie wbrew jej woli, porywa Cristobal Tenorio de Villalta, jak niegdys jej ojciec porwał Izabelę de Urbina. W parę miesiocy potem (w sierpniu 1635 r.), sładzy św. Oficjum, joannici i kongregacje księży madryckich poniosą na miejsce wiecznego spoczynku „Feniksa poetów”, Feliksa Lopego de Vega Carpio.



ŻYCIE CODZIENNE W
HISZPANII W WIEKU
ZŁOTYM
PIW, 1968, s. 150—157

W repertuarze:

Antoni P. Czechow
WIŚNIOWY SAD

Aleksander Ścibor-Rylski
RODEO

Stanisław Wyspiański
WYZWOLENIE

Aleksander Fredro
ZEMSTA

George B. Shaw
ŚWIĘTA JOANNA

W przygotowaniu:

Sofokles
ANTYGONA

Redakcja programu:

Urszula Macińska

Składał:

Józef Pauliński

Lechosław Mazurkiewicz

Łamała:

Róża Sobkowiak

Drukował:

Andrzej Majewski