

Występy Moskiewskiego Teatru Dramatycznego

„Pies ogrodnika” Lope de Vegi

w Państwowym Teatrze Polskim

Oglądaliśmy niedawno tę uroczą komedię XVI-wieczną w teatrze „Płocówka”. Czytelników, którzy jej nawet nie widzieli, ale znają jej treść z recenzji, nie chcielibyśmy nuzą powtarzaniem fabuły, dość zresztą banalnej.

Powtórnym więc krótko, że piękna i bogata hrabina, o której reke ubiega się kilku wielmożów Neapolu, kocha się w swym sekretarzu. Miłość ta rodzi się właściwie z zazdrości — romans Teodora ze służą Marcjela, oświata Hrabinię oraz na urzecz miłości i zalety przystojnego sekretarza. „Honor” stanowią nie pozwala jednak pójść za głosem serca, a znowu ciągłe przypływy miłości podsyłane przez zazdrość — Teodor bowiem, odczuwany przez Hrabinię, szuka pocieszenia u nadobnej Marcjeli — nie pozwalając pójść za głosem owego „honoru”. Konflikt rozwija się szczególnie tak popularny w klasycznych komediach „deus ex machina” — w postaci starego hrabiego, który 20 lat temu utracił syna i poznaje go teraz w Teodorze.

Do tego miejsca fabuła mleści się jeszcze w ramach moralnego konwensu ówczesnej arystokracji. Ale tu następuje niespodzianka. Bo rzekome hrabiowskie pochodzenie Teodora jest oszustwem, sprytnie zaranżowanym przez „sługę slugi” — Tristana. I, co najwazniejsze, w ostatniej scenie Hrabina dowiaduje się o tym o-

szustwie i postanawia... co? Poświęcić miłość dla „honoru”? Nie — tylko starannie ukryć tajemnicę.

To jest najmocniejszy przytyczek Lope de Vegi w nos arystokratycznej publiczności. Z tym jej pocieja kasto-we nie mogłaby się pogodzić. Drugi przytyczek — to sposób przedstawiania arystokratów (prócz Hrabiny, to znów inny problem). Są zbrodniczy, ale bez śladu wielkości czy namiętności w tej zbrodni — są po prostu głupi, arcymieszni w swej głupocie.

Nie ma jednak w „Pse ogrodnika” również żadnej idealizacji ludu. Wszyscy są tu pokazani z niezwykle na owe czasy realizmem. Ani Teodor, ani Marcjela, ani nawet Tristana nie buntują się przeciw nieprawości szlachty, chcą „się urządzić” w ramach istniejących porządków. Tylko, że Tristan, właściwie centralna postać komedii, stara się „panów” sprytnie oszukiwać, kiedy się to tylko uda. I udaje się zawsze — na tym polega przewaga Tristana nad innymi. Po jego zaś stronie są sympatie autora.

Nie ma w tej sztuce zwycięstwa dobra nad złem. Jest zwycięstwo sprytu, zręczności, fantazji, dowcipu ludu nad głupotą, zaskamania moralności szlachackiej. Jest to forma buntu przeciw oszustwom, sprytnie zaranżowanym przez „sługę slugi” — Tristana. I, co najwazniejsze, w ostatniej scenie Hrabina dowiaduje się o tym o-



D. A. Wuros w rolę Marcjeli (na lewo) i S. W. Bielajewa w rolę Doroty

wszystkich hunt w imię, jak byśmy dziś powiedzieli, szarego człowieka.

Moskiewski Teatr Dramatyczny dał nam widowisko niezwykle, ustawił komedię Lope de Vegi na właściwym miejscu. Pokazał ją jako bardzo śmieszną farsę ludową, niemal burleskową. Przedstawienie w „Płocówce” oglądaliśmy z przyjemnością, z uśmiechem — a na przedstawieniu Teatru moskiewskiego śmiejemy się na cały głos. Wydobyło ono — z tekstu, z wszystkich postaci, z wszystkich sytuacji — cały plebejski, rubaszny, świeży komizm.

Doskonale jest przede wszystkim rosyjskie tłumaczenie tekstu (nazwiska autora polski program naley nie podaje). Wiersz wyraził, jedyny, lapidarny, oddaje zarówno kwintesencję namiętności dworskiego stylu, jak i dosadność i rubasność ludowej gawry. Jak wreszcie wszystkie subtelności dialogu kochanków. Wszyscy zresztą aktorzy wiersz mówili pięknie, nie zatracili ani jednego jego brzmienia, i nie było to ani na chwilę sztuczne.

Koncepcja reżyserska Wyszomirskiego w „Płocówce” i Babanowej w teatrze moskiewskim są tak odmiennie, że trudno porównać oba przedstawienia. Wydaje się nam jednak, że raczej miła, Babanova, nie biorąc

zbyt „serio” ani konfliktów, ani narzuconego przez gust epoki barokowego sentymentalizmu, lecz wydobywając przede wszystkim elementy farsy. Ta koncepcja stworzyła widowisko jednolite od początku do końca, a widz nie niepokoił się z powodu tego, że Teodor i Tristan postąpili niemoralnie, a biedna Marcjela straciła ukochanego. Cała epoka jest tu osądzona i wyszydzona, wyszydzona przy tym nie przez satyrę, który widzi współczesność oczami nienawści, lecz przez mądrego filozofa, który lubi się śmiać pełną gębą z wykopanych „panów”.

Stąd inna, niż u nas, interpretacja niektórych ról, zwłaszcza Hrabiny i Marcjeli.

Trudna rola Hrabiny świetnie zagrała M. I. Babanova, zwłaszcza wtedy, kiedy jest zakochana, zazdrosna, kapryśna kobieta, czasem nawet kbieciakiem. W scenach, gdy duma walczy z miłością, Hrabina Babanowej robi wrażenie, jakby sobie zdawała sprawę z tego, że „duma” jest bardziej ustępstwem na rzecz „opini” niż prawdziwą jej cechą. To nie jest konflikt „chcę tak i chcę jednocześnie inaczej”, lecz konflikt „chcę tak a muszę inaczej”. Tylko taka interpretacja roli Hrabiny pozwala zrozumieć jej łatwe pogodzenie się z

oszustwem, kiedy się o nim dowiaduje.

Marcjela D. A. Wuros bardzo różniła się od tej Marcjeli, którą znamy. Nie była subtelna dwórka, jakby trochę przeniesioną w atmosferę rokoka, sentymentalną, bierną i bolejącą kochanką. Ta Marcjela to dziewczyna z ludu, pełnokrwista, rubaszna, umiejająca się cieszyć z życia i... walczyć pazurkami, ale nie biorąc sprawy zbyt tragicznie. To nie jest ofiara okrutnego losu, ta dziewczyna szybko się z losem pogodzi i da sobie w życiu radość.

Bariatem przedstawienia był oczywiście Tristan. B. N. Tolmadow to artysta bardzo dużej miary. Wesoly, niezwykle ruchliwy, rozbawiony i bawiący publiczność każdym słowem, każdym gestem, każdym spojrzeniem. Mądry filozof, który kpi z wszystkich i z wszystkich.

Rolę Teodora dobrze odtworzył A. P. Łukjanow, dając — na wyższym poziomie społecznym — sylwetkę podobną nieco do Marcjeli. Nie hamletyzował, nie przeżywał konfliktów wewnętrznych. Był pełen życia i chciał z życia wyciągnąć wszystko, co się da. Siłownie więc nie dramatyzował zbytino ostatniej sceny przyznania się do oszustwa — brzmiało to raczej jak „asekuracja, niż wyznanie”.

Tu mała dygresja o radzieckiej satyrze na scenie. Na ogół postacie ujęte nawet najbardziej groteskowo wyglądają tak, że mogłoby się spokojnie pojawić — w odtwarzanej epoce — po prostu na ulicy bez wzbudzenia sensacji. Satyra w teatrze radzieckim nie przesadza bowiem w

charakteryzacji ani w zewnętrznych akcesoriach, wygrywa za to do dna cały komizm tkwiący istotnie w odtwarzanej postaci. Dlatego, budując satyrę śmiechu ta satyra jest tak bardzo ludzka i tak prosta.

To właśnie mogliśmy zaobserwować na przedstawieniu „Psa ogrodnika”. Wszystkie postacie, wszystkie prawie sytuacje to po prostu kwintesencja komizmu, ale przy tym bez najmniejszej przesady. Więcej niż tylko panowie arystokracji — wspaniałe wyidealizowane granzeria — ruchów, dworskich ukłonów, sposobu noszenia maołowniczych płaszczy i kapeluszy — ale również i typy plebejskie (a przy tym jak one są zróżnicowane, jak indywidualizowane! Tu nie ma zębionów, tu są ludzie). Gra każdego z tych artystów (Wolskiego, Kirsziowa, Bacharewa, Lawrentiewa, Bałanowa, Altwskiego, Tar-Ospina, Bielajewej i Aleksiejewej) to małe arcydzieło gry charakterystycznej.

Ilustracja muzyczna — układ choreograficzny A. Eglarszajna — była lekka, melodyjna. Kostiumy W. A. Faworskiego piękne, barwne, doskonale renesansowe. Dekoracje — mimo bogactwa środków — raczej oszczędne i umowne, nawiązujące do tradycji ludowego teatru średniowiecznego. Świetnie naszym zdaniem są bardzo jej hiszpańskie niż włoskie — to przecież Neapol Lope de Vegi — z podkreśleniem nawet elementów kultury maurytańskiej.

Szkoda, że tak mało ludzi w Polsce zabiegało o piękne przedstawienie. Ed. W.