

Stefania Ciesielska Borkowska

Lope de Vega - prawodawca i pierwszy teoretyk teatru nowożytnego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 40, 9-31

1952

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

I. R O Z P R A W Y

LOPE DE VEGA — PRAWODAWCA I PIERWSZY TEORETYK TEATRU NOWOŻYTNEGO

Rien ne vaut un texte pur
Pour qui sait lire.

Charles Peguy

Lope de Vega mówi w liście dedykacyjnym do syna poprzedzającym komedię „El verdadero Amante“ (Prawdziwy kochanek), że kwiaty rozpraszają jego troski i podsuwają mu pomysły („flores me divierten cuidados y me dan concetos“). Jest on zamilowanym ogrodnikiem. Lubi życie wiejskie i zajmuje się z pasją swym mizernym ogródkiem, po ukończeniu pracy literackiej sam go podlewa i cieszy się wyhodowanymi roślinami. A legenda głosi, że ostatnią śmiertelną chorobę Lopego spowodowało przeziębiecie skutkiem skrapiania grządek wczesnym rankiem.

Te drobne na pozór szczegóły podkreślają szczerłość i bezpośredniość, z jaką Lope de Vega odnosił się zawsze do natury, podkreślają jej realny udział w jego życiu.

Dlaczego przytaczam je, mając pisać na temat „Lope de Vega — pierwszy teoretyk teatru nowożytnego“?

Otóż istniało przez wieki wielkie nieporozumienie co do wartości dzieła Lopego de Vega, związku jego twórczości z jego życiem, nieporozumienie, które wyniknęło z jednej strony z początkowego bałwochwalczego kultu, z drugiej z niedoceniań go a raczej niezrozumienia, którego walną przyczyną jest to, że do dziś nikt prawie nie przeczytał wszystkich jego utworów.

A temat „Lope de Vega“ jest tak bezmierny jak ocean, „un tema

¹ Studium niniejsze (w skróconej formie) przedstawiłam na Komisji Filologii zachodnio-europejskiej PAU dnia 3 czerwca 1950. (Streszcz. w Sprawozdaniu PAU).

oceánico“, jak się wyraził Antonio Pastor, prof. hispanistyki z Anglii w styczniu 1950 na wykładzie w Institut des Etudes Hispaniques w Paryżu.

I dlatego dopiero uważne wczytanie się w utwory Lopego, tego „monstruo de la Naturaleza“ cudu natury, „Fenix de los Ingenios“ feniksa geniuszów, „Cisne Hesperio“ łabędzia hiszpańskiego, „Poeta de la tierra y' del cielo“ poety ziemi i nieba może z czasem, na tle znajomości ówczesnych stosunków w Hiszpanii, wydobyć całą ich głębię i genialność.

Jakaś nowa biografia, która należy się pisarzowi tej miary co Lope, największemu może temperamentowi poetyckiemu świata, powinna uchwycić w sposób właściwy tę postać, fascynującą zarówno pełnią życia, jak ogromem twórczości.

O ile najdawniejsi krytycy z Montalbanem, autorem „Fama póstuma“ (1636) na czele, przedstawiali Lopego jako ideał wartości moralnych i intelektualnych, przemilczając jego bujne życie erotyczne, od roku 1890 i ukazania się monografii La Barrera, „Nueva Biografía de Lope de Vega“, zdzierają z Vegi-człowieka nimb chwały i świętości, ogłaszając tendencyjnie jego intymną korespondencję², a Vedze - pisarzowi zarzucają nieszczerłość i zmienność poglądów, słowem **a b s o l u t n ą r o z b i e ż n o ś ć** życia i dzieła, praktyki i teorii. Łagodzi ten druzgocący osąd Menéndez Pidal³ w artykule tak bogatym i ważkim w sądach, że spełnia rolę lepiej niż niejedna imponująca rozmiarami monografia, wykazuje konsekwentny paralelizm życia i twórczości wielkiego pisarza.

Ale jeszcze po tej jasnej, opartej na dowodach rzeczowych a więc obiektywnej apologii, w powojennych rozprawach o Lopem de Vega pojawia się jeden szczególnie zarzut: zarzut sprzeczności, zwłaszcza, gdy idzie o zestawienie teorii dramatycznej z jej wykładnikiem — komediami.

Myślę w tej chwili m. in. o wnikliwym zresztą i oryginalnym artykule T. Peipera w „Twórczości“ z roku 1949:⁴

„Najbardziej jasny w swych komediach. Niezupełnie jasny w swych wypowiedziach o sztuce dramatycznej“ — mówi Peiper.

„Fenomen wielorakich zdolności, istny cud natury zawsze pomniejszać będzie Lope de Vega wartość swej wiedzy na rzecz własnych twórczych osiągnięć, zawsze będzie nazywał siebie ignorantem...

² Agostín Amezá, *Lope de Vega en sus cartas*, 1935.

³ *Revista de Filología Esp.* T. XXII, 1935, s. 337—398.

⁴ *Twórczość*, 1949, Luty, z. 2, s. 67—82.

i barbarzyńcą, w dziedzinach, które lekcewał, zawsze będzie wśmiewał skromność w gigantyczne wybuchy wielkości“ (s. 69). „Dla pomniejszenia wagi własnych śmiałych idei, powtarza wielokrotnie, że to co robi nie jest sztuką“ (s. 75)

A tymczasem klucz do jednolitego ujęcia zarówno życia i twórczości jak swych dzieł i śmiałych poglądów estetycznych daje sam Lope de Vega, wyrażając się, że jego życie to napisane przez niego książki.

I to bez wyjątku. Każda z nich istotnie zawiera fragmenty wielkiego wyznania. A rozważania teoretyczne nie są bynajmniej sprzeczne z praktyką. I dziś w okresie rewizji wartości w każdej dziedzinie, świeżość koncepcji teatru u Lopego jest tym bardziej zdumiewająca. Nie można jej jednak zacieśniać do jednego tylko traktatu teoretycznego.

Obniżanie własnych zasług jest zaś nie tyle osłoną dla głoszenia buntowniczych poglądów estetycznych, ile typowym zjawiskiem w literaturze hiszpańskiej. Choćby słowa Cervantesa w Prologu do I-szej części „Don Kichote’a“ o sobie jako „ingenio estéril y mal cultivado“ (umyśle jałowym i źle kształconym) wskazują na tego rodzaju styl autorów w stosunku do własnych poczynań, świadczą o konwencjonalności samooskarżeń. A romantycy ex. gr. Zorilla? Nie tylko zresztą hiszpańscy. I Victor Hugo rozpoczyna swą rewolucyjną „Préface de Cromwell“ (1827) zapewnieniem, że:

„le drame qu'on va lire n'a rien qui le recommande à l'attention ou à la bienveillance du public... Il s'offre aux regards, seul, pauvre et nu comme l'infirme de l'évangile: s o l u s, p a u p e r, n u d u s“.

Ponieważ główną bazą argumentów Lope de Vega w teorii teatru jest zainteresowanie i autorytet widzów, więc spotyka go również często krótkowzroczny zarzut „kokietowania mas“, a nawet po dzidziejszemu „oportunizmu“, bez jakiegokolwiek wglądu w ogólny charakter literatury hiszpańskiej i znajomości czasów, w których żył. Na to odpowiedzieć można przede wszystkim pytaniem Farinelli⁴:

⁴ A. Farinelli, *Ensayos. Caracteres de la literatura española*, Roma 1925, s. 267.

„Czyż dziś jesteśmy do tego stopnia podobni do naszych przodków, że możemy odkrywać ich charakter w naszym, a ich upodobania, tendencje, aspiracje i uczucia widzieć w doskonałej harmonii z tym, co tkwi w n a s z y m sercu i n a s z rozum porusza?“⁵

A dalej: Lope, tworząc „nową sztukę“, spontanicznie idzie z prądem literatury rodzimej, w której ludowość i realizm odgrywają niepoślednią rolę. Dowodzi przy tym głębokiej znajomości i zrozumienia jej istotnych tendencji. Niespotykana w innych literaturach c i ą g ł o ś ć tradycji, przywiązanie do pewnych ulubionych tematów, prymitywnych legend poetyckich, silnie związanych z ziemią, na której powstały, z walkami bohaterskimi, z pieśniami pełnymi prostoty, energii i tężyzny. Z nieskończonej bujności życia i bogactwa przekazanych motywów mogło się piśmiennictwo odradzać w późniejszych wiekach, mogli z nich czerpać najwięksi twórcy, a w pierwszym rzędzie teatr, który szczególnie rozwijał się według własnych praw, gdy silniejsze odgraniczenie od reszty Europy nie pozwalało na większą wymianę kulturalną. W wieku XVII sprzyjał temu zbieg wielkich zdolności i zdarzeń, tak, że nawet dramat liturgiczny osiąga większą oryginalność, niż francuskie misteria.

Dawna tematyka wchodziła w nowe ramy społeczne, włączała się w nurt życia nowoczesnego, wzmacniając je wspomnieniem wielkich czynów uwielbianych przez lud bohaterów. Lud o tak żywej fantazji i pamięci, tak wierny, jak lud hiszpański tradycjom, od których go nawet nie zdołał oddzielić Renesans!

Wizja realistyczna świata, rozsądek i zdrowy instynkt, spontaniczność i naturalność, właściwa ludowi hiszpańskiemu, w połączeniu z tendencją do nieskomplikowanej ludowej formy ekspresji, przejawiające się w literaturze hiszpańskiej tak mniejszych i większych pisarzy, jak i twórczości zbiorowej, znalazła więc w końcu u jednego z największych potwierdzenie teoretyczne, które wypłynęło z prawdziwego przekonania o wartości rodzimych elementów sztuki, a nie z chęci schlebiania tłumom.

* * *

⁵ „Somos nosotros hoy día tan parecidos a nuestros antepasados, para descubrir su caracter en el nuestro, sus gustos y tendencias y aspiraciones y sentimientos en perfecta consonancia y armonía con lo que hierve en nuestro corazón y mueve nuestro entendimiento?“ (*ibid.*)

Nowa teoria dramatyczna Lopego de Vega obiektywna, oryginalna a poparta praktycznie tysiącami jego komedii, wzorów realnie wartościowych sprawdzających ją, nie mieści się jedynie w większej rozprawie wierszowanej „El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo“ (Nowa Sztuka pisania komedii w naszych czasach), którą się zwykle przytacza jako jedyne *c r e d o* pisarza. Jest ona rozszkana w wielu komediach i utworach nie-dramatycznych, we wstępach do poszczególnych części pierwodruku jego komedii, a w świetle tego materiału jaśniej występują myśli dwa razy wypowiedziane obszerniej, w dwóch większych ogniwach estetyki Lopego „El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo“ i „Egloga“ (lub „Epistola) a Claudio“ („List do Klaudiusza“), które równocześnie znaczą wyraźnie dwa etapy *e w o l u c j i* jego teorii.

I znów czas raz ostatecznie zerwać z takimi sądami jak Menéndez y Pelayo, że „Arte Nuevo“ jest „una lamentable palinodia“ (żalonym odwołaniem win), „superficial y diminuto, ambiguo y contradictorio“ (powierzchnowym i ułomnym, dwuznacznym i pełnym sprzeczności); ze zdaniem, jakie wypowiedział Fitzmaurice-Kelly w niefortunnej Historii literatury hiszpańskiej:

„Lope est un esprit peu critique: toutefois ce qui prend dans cet aveu la forme d'une excursion n'est en réalité qu'un légitime accès d'orgueil“;

lub surowym a gołosłownym, lakonicznym osądem A. Morel-Fatio⁶: „une assez pâle et pédante dissertation érudite“.

Przeciwnie: „Nowa Sztuka pisania komedii w naszych czasach“ to odrzucenie uczonych wzorów („sabios moldes“) w teatrze, to śmiałe zerwanie z regułami starożytnych w imię nowej rzeczywistości, gardzącej formą sztuczną, w której znajdują upodobanie tylko wybrani, uczeni, to postawienie zupełnie nowej zasady estetycznej przez zbliżenie ideologii i praktyki społecznej, żądanie wzajemnego przenikania się geniuszu artysty z geniuszem ludu, uprawnienie ludu do stawiania własnych postulatów sztuce, to wyznaczenie pisarzowi roli kierownika, wychowawcy społeczeństwa, nałożenie nań obowiązku sublimowania ludowego smaku, wyzłacania błędów tłumy („do-rando el error del vulgo“), — to pierwszy moment walki o uwspółcześnienie teatru.

⁶ *Bull. Hisp.* 3/1901, s. 368.

„Arte Nuevo“ nie jest więc bynajmniej nieśmiałym publicznym kajaniem się, wyznaniem *mea culpa*, lecz — jak mówi Menéndez Pidal — „afirmacją buntowniczej estetyki“ („afirmación de una estética rebelde“) ⁷.

* *
*

Ażeby uświadomić sobie jasno czyn Vegi w dziedzinie teatru hiszpańskiego, trzeba przypomnieć, co w nim zastał, gdy zaczął tworzyć. Albo komedie uczone, pisane na wzór i według prawideł starożytnych i teoretyków włoskich, sztuki, których widz hiszpański nie uznawał, albo dziwolągi bez reminiscencji klasycznych, kicze, pełne nieprawdopodobieństw i cudowności, przyjmowane z zachwytem przez tłum nieoświecony i kobiety — jak sam mówi.

Zapóżyczając termin od Menéndeza Pidała, który określa niektóre zjawiska literatury hiszpańskiej jako „owoce późne“ kultury („frutos tardíos“ — np. Renesans), nazwę teatr hiszpański, który Lope de Vega postawił teoretycznie i praktycznie na zdecydowanie nowym gruncie owocem wczesnym („fruto temprano“), bo dopiero w dwa wieki później Europa dojrzała do spożycia go, a uznanie wielostronnych jego wartości i należyte ich wyzyskanie jest jeszcze kwestią dzisiejszych i przyszłych czasów.

* *
*

Za najbliższego poprzednika Lopego de Vega uważają niektórzy poetę z Sewilli Juana de la Cueva, który pierwszy rzekomo głosił konieczność uwolnienia teatru hiszpańskiego od narzuconych reguł.

Wymienia się ostatnie jego dzieło, (ukończone w roku 1606), nudny i przydługi traktat poetyki „Ejemplar poético“, oparty w dużej mierze na Argote de Molina, „Discurso sobre la poesia“ z roku 1575 ⁷. Ale Juan de la Cueva ogranicza obronę nowych chwytów teatru rodzimego do stwierdzenia, że czas modyfikuje sztukę podobnie jak zwyczaje i dlatego to, co było godne poklasku w Grecji i Rzymie, może nim nie być w Hiszpanii. Apologia ani filozoficzna, ani głęboka, odbiera bowiem podstawę racjonalną poetyce, a nada je sztu-

⁷ M. Pidal, *La Epopeya Castellana a través de la lit. esp.* Argentina 1945, s. 190.

ce charakter historyczny i względny. Zresztą Juan de la Cueva broni przede wszystkim własnej praktyki: wprowadzenia do komedii królów obok plebsu, odrzucenia piątego aktu, zamiany aktów na *j o r n a d a s*, co nawet nie jest jego inowacją (lecz Torresa Naharro). Poza tym komedie te są zgodne z klasycznymi formułami, a Cueva odbiega od tematyki starożytnych tylko w sześciu romancach, opiewających momenty z historii Hiszpanii, bynajmniej nie współczesnej, a z 14 dzieł scenicznych tylko trzy mają temat hiszpański („El reto de Zamora“, „Los siete Infantes de Lara“ i „Bernardo del Carpio“). Bierze do nich jednak z kronik i starych romanc tylko anegdotę, a rozwija ją w formie erudycyjnej, pełnej aluzji mitologicznych i klasycznych pojęć.

Słusznie więc Marcel Bataillon, profesor Collège de France zapytuje, czy nie za dużo się mówi o tym, że Cueva był mistrzem Vegi? Może współcześni nie przypisywali mu tej roli? ⁸.

Krytykowali go już na pewne. I tak np. Juan de la Cueva w III-cim akcie swej sztuki „Los Infantes de Lara“ oznajmia narodziny Mudarry, a już w IV-tym występuje tenże Mudarra jako młodzieniec (*m o z o*), zdolny pomścić ojca. To oburzyło ówczesnych teoretyków (*t r a t a d i s t a s*) jak Pinciano i wielkich pisarzy jak Cervantes, który w Don Quijocie wysmiewa osobę komedii, urodzoną w pierwszym akcie, a brodatą już w następnym ⁹. Powtarza to jeszcze Boileau w swym „Art poétique“, krytykując „rimeurs“, „delà les Pirénées“ (Chant III):

„Là, souvent le héros d'un spectacle grossier
Enfant au premier acte, est barbon au dernier“

Natomiast nie wymienia Cuevy ani Cervantes w „Viaje al Parnaso“, ani Agostin de Rojas we wstępie (*l o a*) do komedii „El viaje entretenido“ (1603), gdzie daje obraz teatru współczesnego, w którym Lope de Vega jest na pierwszym miejscu, a po nim długi poczet innych dramaturgów. I Lope de Vega nie umieszcza Cuevy w swym „Laurel de Apolo“ w galerii „ingenios de España“.

⁸ M. Bataillon, *Simple réflexions sur Juan de la Cueva*, (Bull. Hisp. t. 37, 1935, s. 329—36).

⁹ Cervantes, *Don Quijote* I Cap. XLVIII: „qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto. y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?“.

Toteż Morel-Fatio stawia zapewne fałszywą tezę co do wzajemnego przemilczania o sobie i Lopego i Cuevy, na co zwrócił uwagę wydawca komedii i tragedii Juana de la Cueva, Francisco A. de Icaza¹⁰.

Bataillon przypuszcza, że z końca wieku XVI, kiedy komedia hiszpańska przybiera formę zdecydowaną, zachowały się tylko nikłe jej ślady, bo nikt nie starał się drukować utworów scenicznych. Zachował się Cueva, ale nie był to bynajmniej zapoznany geniusz, lecz komediopisarz, jeden z wielu. Również Menéndez y Pelayo nazywa go tylko połowicznym inicjatorem nowych idei w teatrze („iniciador a medias“)¹¹.

Skąpe wykształcenie Juana de la Cueva i brak talentu sprawiły, iż mimo pewne intencje i przebłycki nowatorstwa, nie zasłynął ani jako poeta uczonej, ani jako poeta ludowy i został zapomniany, chociaż do pewnego stopnia utorował drogę koncepcji Lopego, gdy w roku 1579 wprowadził do teatru jedną z legend narodowych epickich w komedii „La muerte del Rey Don Sancho“ („Śmierć Króla Sancha“).

Do niepotrzebnego rozdmuchania jego ważności przyczyniły się niewątpliwie dwie dysertacje, ogłoszone w latach 1886 i 1904 w Lund (Szwecja) w Universitets Arsskrift, pióra Wulffa i E. Walberga¹². Są one typowym przykładem, jak jałowe przyczynkarstwo (tzw. mikrografia), wyolbrzymiając z konieczności postaci drugo- i trzeciorzędne w literaturze, którym nie daje odpowiedniego tła porównawczego i możliwie wyczerpującej bibliografii, może wpłynąć na wykoślawienie sądów o autorach pierwszorzędnych.

Tak się też stało z Juanem de la Cueva, którego teatr jest rodzajem przejściowym o znaczeniu lokalnie historycznym, bez właściwej koncepcji dramatycznej, a pomysły teoretyczne nieskoordynowane, nie poparte praktyką i zawarte jedynie w końcowej części „Ejemplar poético“ (datowanego w Sewilli 1606, a poprawionego w 1609), który jest ostatnim znakiem życia autora, — nie zasługują na to, aby je przeceniać.

¹⁰ *Comedias y Tragedias de Juan de la Cueva* (publ. por la Sociedad de Bibliófilos Esp., Madrid 1917), co powtarza w Introduccióm do wydania 3 utworów Cuevy (*El Infamador, Lo siete Infantes de Lara i Ejemplar Poético*) w *Clasicos cast.* T. 60, Madrid 1924.

¹¹ Menéndez y Pelayo, *Hist. de las Id. Estéticas.* T. III, s. 131.

¹² Wulff, *Poèmes inédits de J. de la C.* 1886—7, T. XXIII E. Walberg, *J. de la C. et son Ejemplar Poético*, B. 39, Afdern I No 2.

Zupełnie co innego Lope de Vega. Nie opuszczając Hiszpanii, skupił w sobie całą współczesność i tę z Walencji i tę z Sewilli, a teatr jego rozwija się logicznie, żywo i staje się zjawiskiem o nieśląbnącej aktualności i wartości ludzkiej, którą uznaje zarówno lud jak erudyci.

* * *

Menéndez y Pelayo mówi, że traktat „Arte Nuevo“ został już żytytkowany („traído y llevado“) do ostatnich granic przez krytyków, a niektóre jego wiersze przeszły w przysłowia¹³. Istotnie. Najefektowniejsze wypowiedzi z „Arte Nuevo“ spotyka się wszędzie w mniej lub więcej przygodnej interpretacji, podczas gdy o syntezę całości nie kwapiono się i, jak mi się zdaje, przeoczono wiele. Przyczyną tego jest do pewnego stopnia sam język hiszpański, bardziej misterny niż inne, ciężący ku konceptyzmowi i kultyzmowi, ku zacieraniu jasności wyrazu, co Lope de Vega wprawdzie potępia, niemniej jego język indywidualny jest znów wybitnie lapidarny i hermetyczny.

Niewątpliwie ten traktat o sztuce dramatycznej nie jest poematem dydaktycznym starego stylu, na co wskazuje choćby metrum „sermoni proprio“. Lope nie użył tercetów, jakie znajdujemy we wszystkich ówczesnych poematach poważnych, lecz napisał go białym wierszem, rymując tylko dwa ostatnie wiersze nierównych zresztą odstępów. Jest to więc lekka improwizacja, miejscami pełna subtelnej ironii i pozornych sprzeczności, typowo hiszpańskich, które jednak dadzą się rozwiązać, jeżeli zajmiemy wobec nich właściwe stanowisko. Coś wydaje nam się sprzeczne, dopóki jesteśmy niejako w złej odległości od danych przedmiotów, dopóki nie osiągniemy odpowiedniego punktu widzenia. Ewolucja patrzenia, ewolucja rozumienia zjawisk usuwa sprzeczności.

* * *

Mając na żądanie Akademii madryckiej, — jednej zapewne z akademii literackich, tworzonych w owym czasie na wzór włoskich — napisać poetykę, zgodną z upodobaniami mas nieoświeco-

¹³ Menéndez y Pelayo, *Hist. de Ideas estéticas*, T. III, s. 431.

nych, określając jej istotę i cel, wywiązuje się Lope de Vega z tego niełatwego zadania, operując pewnymi zasadniczymi terminami jak *a r t e, v e r d a d, n a t u r a l e z a, v u l g o, b á r b a r o, g u s t o, j u s t o*, którym nadaje odpowiednio do treści różne znaczenia. Te różnorodne pojęcia przewijają się wciąż przez jego rozważania, wiążą je z sobą, są tworzywem, z którego konstruuje swą teorię. Jeżeli, czytając uważnie tekst „Arte Nuevo“, uchwyci się zawsze właściwy sens terminu i zestawí z rozważań syntetyczną całość, domniemane sprzeczności jego wypowiedzi znikają, a myśli występują jasno i wyraziście.

A więc „arte“ — sztuka.

Lope de Vega rozróżnia dawną sztukę, posługującą się ustalonymi przepisami i nową — w stylu i smaku mas ludowych. Twórcami pierwszej są erudyci, teoretycy mało zajmujący się praktyką, dlatego też ich przepisy, ściśle normy estetyczne, mają charakter abstrakcyjny, schematyczny i są dalekie od życia. Jest to teoria Arystotelesa, wyłożona przez Francesca Robortello d'Udine, filologa włoskiego, który w r. 1548 wydał „Poetykę“ wielkiego filozofa greckiego.

Mówiąc więc w początkowych strofach „Arte nuevo“, że ktoś, kto mniej napisał komedii, więcej wie o „sztuce“ pisania ich („del arte de escribirlas y de todo“) — ma Lope na myśli przepisy i dodaje, że ten właśnie musi go (tj. Lopego de Vega) potępić, bo on pisze „sin el arte“ tj. bez przepisów, chociaż zna „los preceptos“ (przepisy) od dziesiątego roku życia i nauki szkolnej. Gdy więc Lope mówi „sin el arte“ czy „contra el arte“, zastąpić można termin „arte“ wyrazem „preceptos“.

Ale pojęcie „arte“ ma dla Lopego i szerszy zakres: oznacza sztukę, sztukę prawdziwą, jaką była sztuka starożytnych, oparta na prawdzie („verdad“), zanim ją sprowadzono do formulek.

Jakąż jest „arte nuevo“, nowa sztuka, o której właśnie pisze Lope de Vega?

Bo nie wystarczy odrzucić „arte“ w znaczeniu jałowych przepisów czy rzemiosła („artesa“). Lope ostrzega i wskazuje, że po tej drugiej stronie, dalekiej od zasad sztuki, są dziwy pełne nieprawdopodobieństw, które tłum przyjmuje z dobrą wiarą.

„Mas que salir por otra parte
Veo los monstros de apariencias llenos
Adonde acude el vulgo y las mujeres,
Que este triste ejercicio canonizan“

(„Arte Nuevo“, w. 35)

(„Lecz podszedłszy z drugiej strony, widzę dziwolągi pełne sztuczek, na które przybiega tłum i kobiety, co te nędzne utwory ubóstwiają“).

Sztuka opiera się na prawdzie, ale nieoświecony tłum woli fikcję.

..... „el arte verdad dice,
que el ignorante vulgo contradice“

(„sztuka mówi prawdę, której się sprzeciwia nieuczony tłum“)

Jeżeli więc chcecie sztuki w znaczeniu przepisów, przeczytajcie *Robortella* i zobaczcie, co pisze o komedii *Arystoteles*, a przekonacie się, jak wielki panuje nieporządek w obecnych pojęciach hiszpańskich o teatrze.

Jeżeli zaś chcecie opinii tych, którzy obecnie władają teatrem i jeżeli tłum ma swoje prawa ustalić dla komedii („*La vil quimera deste monstruo cómico*“) i nie ma sposobu wrócić do przepisów, a komedia plebejska urąga pięknu, trzeba obrać pośrednią drogę:

„Ya que seguir el arte no hay remedio
En estos dos extremos dando un medio“

Jest nią, „złocąc“ czyli naprawiając błędy tłumy („*dorando el error del vulgo*“), wieść go drogą własnego doświadczenia, wskazywać wzór dla „*arte nuevo*“, ustalić, czym jest w świetle nowego ujęcia komedia.

Taka jest ewolucja pojęcia „*arte*“ — od ciasnego zakresu martwych przepisów do nowej koncepcji teatru nowożytnego.

Inny termin użyty w różnych znaczeniach to „*bárbaro*“. „*Bárbaro*“ jest czasem równoznacznym z „*sin el arte*“ — barbarzyński, lub „*ignorante*“ — nieoświecony, nie znający prawideł sztuki.

(„Mas como las trataron los bárbaros
Que enseñaron el vulgo a sus rudezas“

„A aquel hábito bárbaro me vuelvo“)

(„Lecz jak je — tj. komedie — pisali nieuczni, którzy ludowi pokazywali swe szorstkości“ (utwory nieudałe). „Wracam do owego barbarzyńskiego sposobu pisania“)

„*Bárbaro*“ znaczy jednak również „*arrojado, temerario*“ — śmiały, zuchwały i w tym znaczeniu Lope nazywa siebie „*bárbaro*“ w zakończeniu „*Arte nuevo*“:

Mas ninguno de todos llamar puedo
 Más bárbaro que yo pues contra el arte
 Me atrevo a dar preceptos“...

(„Lecz nikogo nie mogę nazwać zuchwalszym od siebie, skoro ośmielam się dawać przepisy przeciwne zasadom starożytnych“)

Ośmiela się bowiem nie tylko ustalać nowe zasady sztuki, ale głosi ich równorzędność z dawnymi i przyznaje się, że tylko sześć komedii napisał według dawnych prawideł, a wszystkie inne w liczbie 480 „contra el arte“, niezgodnie z nimi.

Charakterystyczne dla estetyki Lopego jest kilkakrotne zestawienie „justo“ i „gusto“. A więc bardzo często cytowane:

..... „como las paga el vulgo es justo
 hablarle en necio para darle gusto“

A dalej:

„Yo hallo que si allí se ha de dar gusto
 Con lo que se consigue es lo más justo“

(„Znajduję, że jeżeli ma się coś podobać, to jest najstuszniejsze to, co spełnia ten cel“)

A w zakończeniu:

„Porque a veces lo que es contra lo gusto
 Por la misma razon deleita el gusto“

„Dar gusto“ znaczy podobać się, przypaść do smaku „gusto“ — smak publiczności. „Es justo“ — znaczy należy się, „Lo justo“ — to co słuszne, ale także zgodne z przepisami „con arte“.

Stąd w zakończeniu:

„Bo czasem to co niezgodne z przepisami
 Dla tej właśnie przyczyny zadowała smak“

W końcu „vulgo“ i „plebe“.

Terminem „vulgo“ oznacza Lope w przeciwstawieniu do „eruditos“ (uczni) — tłum, nieoświeconych odbiorców teatru czyli ówczesną publiczność. Natomiast „plebeya gente“, „humilde plebe“, oznacza plebs, prostaczków, tych, którzy wchodzą w akcję hiszpańskiej komedii obok królów, klasę społeczną.

Komedie plebejską, ludową reprezentuje w Hiszpanii już Lope de Rueda:

„Lope de Rueda fué en España ejemplo
Destos preceptos, y hoy se ven impresas
Sus comedias de prosa tan vulgares
Que introduce mecánicos oficios
Y el amor de una hija de un herrero“

„Arte nuevo“, w. 64

(Lope de Rueda był w Hiszpanii wzorem tych prawideł i dziś są wydrukowane jego komedie prozą, tak ludowe, że wprowadza rzemiosła i miłość córki kowala)

„vulgar“ nie znaczy tu prostacki czy jak np. w tłumaczeniu francuskim z wieku XIX „d'un genre si bas“, lecz „ludowy“.

Ale v u l g o — tłum ma w „Arte nuevo“ i pewne określenia, które go charakteryzują specyficznie. Więc „ignorante vulgo“ to jest podkreślenie niewiedzy tłumu, nieznamomości starożytnych zasad estetycznych. W „Égloga a Claudio“ Lope mówi raz w pejoratywnym znaczeniu:

„del vulgo vil sollicité la risa“

(„zabiegałem o śmiech pospólstwa lub pospólstwo pobudzałem do śmiechu“)

Mówi to wtedy, gdy, jak twierdzi Menéndez Pidal, ma już właściwie za sobą działalność literacką i może się poszczycić wychowaniem przez siebie publiczności, którą już w r. 1624 nazywa „el pueblo“.

* * *

Gdy się ustalili znaczenie najważniejszych terminów i rozgraniczy zakres i treść pojęć, jasno występują zręby nowej teorii dramatycznej, jaką buduje Lope de Vega. Można bez trudu określić, jaki jest wzór dla nowej sztuki w jego pojęciu, czym jest komedia, jaka jest jej istota i cel.

Wzorem dla nowej sztuki jest natura („naturaleza“); ta sama, którą kocha poprzez swój lichy ogród przy domu, jedyną nagrodę realną za trud całego życia. Natura, której piękno polega, zdaniem Lopego, na różnorodności, na połączeniu różnych elementów. Mieszanina tragizmu i komizmu, powagi i śmieszności.

Taka różnorodność bawi, a to jest celem teatru:

„Que aquesta variedad deleita mucho
 Buen ejemplo nos da la naturaleza
 Que por tal variedad tiene belleza“

(„Ze taka rozmaitość sprawia wielką przyjemność, najlepszym przykładem jest natura, której piękno leży w rozmaitości“).

Fakt, że Lope de Vega stawia nowej sztuce naturę za wzór, zawiera i wskaźnik na przyszłość. Zasady nowej sztuki, które wypracowuje, to nie będzie kanon znumifikowany. Podobnie jak natura się odnawia, i w sztuce tkwi konieczność ciągłej ewolucji.

Ewolucja dokonywa się i w łonie samej teorii Lopego. Z czasem widzi potrzebę modyfikacji swej formuły artystycznej. Z własnej praktyki wysnuwa wniosek, że każde działanie musi być oparte na teorii. Toteż prosta zasada, że wzorem sztuki jest natura, wymaga rozszerzenia i uzupełnienia. Dokonywa się to pod wpływem naturalnego przeobrażenia widowni i ewolucji pojęć u Lopego. Dwa etapy: „Arte Nuevo“ — rok 1609 i „Égloga a Claudio“ — rok 1632. Przez tych lat dwadzieścia z górą Lope de Vega wychował sobie publiczność. Zna jej upodobania, jest czuły na jej reakcje i wyzyskuje to dla konstrukcji nowej poetyki w równej mierze, jak dla wydobywania wyższorzędnych emocji artystycznych przy pomocy dźwięczniejszego języka, gładszego wiersza i bardziej skomplikowanej akcji.

Poetyka, którą Lope nazywa „invisible“¹⁴ (niewidzialną), zgłasza nowe zasady, różne od starożytnych i rekonstruuje „arte“ — sztukę prawdziwą.

W tym czasie Lope de Vega ma około 50—55 lat. Krystalizuje się ostatecznie jego świadomość literacka. Tworzy arcydzieła, m. in. „El Perro del Hortelano“ („Pies Ogrodnika“) i „Fuenteovejuna“ („Zróżło Owce“), ogólnie w literaturze europejskiej uznane za takie, dochodzi do szczytu popularności¹⁵, a co najważniejsze decyduje się w końcu (w r. 1617) wziąć udział czynny w wydaniu swych komedii.

¹⁴ „una pœtica invisible que se ha de sacar de los libros vulgares“ (niewidzialna poetyka, którą trzeba wydobyć z ksiąg ludowych) (*Prol. Parte XVI*, 1621 i *Prol. Parte XIX*, 1633, *Bibl. de los Aut. Esp.* LII, XXIIIa).

¹⁵ „Złoto, srebro, jado, napoje, wszystko co służy człowiekowi, nawet elementy, rzeczy martwe otrzymują imię Lope, gdy są doskonałe“ — mówi Alfonso Sanchez w *Expostulatio Spongiae*, wydanej w r. 1618 we Francji apologii nowej sztuki Lopego.

W owej epoce dojrzałości twórczej komedie przestają być dla Lopego „flores del campo de su vega, que sin cultura nacen“¹⁶ (kwiatami polnymi z jego niwy, które rodzą się bez uprawy). Dlatego też podczas gdy w „Arte Nuevo“ wskazuje naturę jako jedyny wzór dla tych co piszą „sin el arte“, w „Liście do Klaudiusza“ łączy już harmonijnie „naturaleza y arte“. Wyraża to znów przenośnie: używa porównania z polem. Pole nieuprawione daje kwiaty bez pracy o pięknych różnorodnych barwach. Ale i ząb pługa, który poruszy ziemię, nie stanowi przeszkody dla płonów. Tak samo sztuka z pomocą zasad estetycznych wydaje kwiaty naturalne. Wyraz „arte“ oznaczał bowiem wtedy m. i. „artificio“ — ulepszanie natury. A zresztą te nowe zasady estetyczne uwzględniały już, niezauważone dotychczas, zjawisko życia nowożytnego.

* * *

Gdy ktoś chce napisać prawdziwą komedię, musi w każdym razie zamknąć na cztery spusty wszelkie przepisy starożytnych i nowszych teoretyków, którzy je rozwinęli, bo one są tylko zawadą w tworzeniu nowej sztuki.

Komedia ma być zwierciadłem współczesnego życia — oto definicja Vegi powtórzona kilkakrotnie w komediach i „Arte Nuevo“¹⁷.

¹⁶ *Bibl. Aut. Esp.* LII, XXIV b.

O łączeniu „naturaleza“ i „arte“ mówi Lope dużo w poemacie *Andromeda* (*BAE*, t. 38, s. 492—497a):

Despídase de ser jamás poeta
 Quien no bebiere aquí, por mas que el arte
 Le esfuercer, le envanezca y le prometa
 Que el n a t u r a l es la primera parte;
 Bien es verdad que le ha de estar sujeta,
 Y no pensar que ha de vivir aparte;
 Que si el a r t e y n a t u r a l juntos no escriben
 Sin ojos andan y sin alma viven.

A więc chociaż naturalność jest pierwszą zaletą poezji, poetę musi krzepić i teoria estetyczna i w akcie twórczym jedno jest równie ważne jak drugie.

¹⁷ „...las comedias...

...son de la vida los espejos“. (*Acero de Madrid*)
 „...la comedia es un espejo,
 en que el necio, el sabio, el viejo...“ (komedia jest zwierciadłem,
 w którym prostaczek, mędrzec, starzec...)
 „retrata nuestras costumbres“ (odbija nasze zwyczaje)
 „...no quieren los señores
 oír tan claras verdades“ (nie chcą panowie słyszeć tak oczywistych prawd) (*Castigo sin venganza*)

Ma ona naśladować czyny ludzkie i malować obyczaje danego wieku.

„Imitar las acciones de los hombres
Y pintar de aquel siglo las costumbres“

(„Arte Nuevo“, w. 52—3)

Każdy wtedy odnajdzie w niej siebie i to go zabawi. A to jest zadaniem teatru.

I tu znów wypowiedź, którą prawdopodobnie trzeba interpretować inaczej niż dotychczas:

„como las paga el vulgo, es justo
Hablarle en necio para darle gusto“

W przekładzie Peipera:

„Skoro za komedię płaci pospolity tłum
Głupio trza doń mówić, aby mu być w smak“.

Chociaż uważano dotychczas ten dwuwiersz za paradoks dla usprawiedliwienia nowości, za formę demagogiczną równoznaczną z wyrażeniem „udawać głupiego“, to jednak, moim zdaniem, trzeba to inaczej interpretować. „Hablar en necio“ znaczy bowiem również „mówić po prostu“, w sposób niewyszukany, zrozumiałe, więc podobne żądanie jak w trzy wieki później Romain Rolland'a w „Jean Christophe“:

„Parle droit. Sans fards et sans aprêt. Et ne crains jamais d'être trop compris“...

* * *

Badając reguły klasyczne w zastosowaniu do komedii, Lope de Vega nie odrzuca jedności akcji. Był to zresztą właściwie jedyny postulat Arystotelesa, którego do dziś nikt nie kwestionuje, bo jedność akcji wymaga homogeniczna struktura utworu dramatycznego. Resztę „jedności“ dorobili komentatorzy Arystotelesa, interpretując dowolnie V. rozdział jego Poetyki¹⁸. Arystoteles, ustalając w nim różnicę między epopeją a tragedią, mówi tylko, że tragedia usiłuje

¹⁸ Sprawę jedności czasu poruszono dopiero we Włoszech w w. XVI: 1543 Giraldi Cintio, potem Segni ustalił trwanie akcji do 24 godzin, czego konsekwencją było ograniczenie przestrzeni, w końcu 1550 — ustanowienie jedności miejsca (Maggi). Pierwszy Castelvetro (1570) mówi o trzech jednościach razem, nadając teorii tej formę definitywną i zakładając je jako reguły niewzruszone kompozycji dramatycznej (zob. M. Romera-Navarro, *Lope de Vega y las unidades dramáticas*, *Hispanic Review of Philadelphia* 1935, Vol. III, s. 190—201).

zamknąć akcję w obrębie jednego obiegu słońca albo niewiele więcej, a epopeja rozporządza czasem nieograniczonym¹⁹. W ten sposób określał tylko poprzednią praktykę teatru, ale nie narzucał reguły kompozycji dramatycznej. O jedności miejsca nie wspomina w ogóle.

Lope de Vega uważa jedność czasu za pojęcie fałszywe, ale daje dwie wytyczne: po pierwsze — akcja ma być jak najkrótsza; po drugie — trzeba unikać zbyt długich odstępów czasu między aktami. Te dwie zasady sam stosował, nie rozciągając nigdy nadmiernie akcji, a oryginalnym jego pomysłem było to, że gdy upływał dłuższy czas w przerwie między j o r n a d a s, w następnej jordanadzie zmieniał miejsce akcji.

Kwestię jedności miejsca, o której Arystoteles nie mówi wcale, i Lope de Vega lekko traktuje.

W swych komediach daje Lope przede wszystkim akcję, nie opowiadanie, i osiąga w niej niezwykłą ciągłość. Najwięcej odbiega od Arystotelesa tym, że odtwarza przede wszystkim ludzi, nie zdarzenia, przez co jest niejako inicjatorem komedii charakterów, którą potem Molière podniesie do szczytu doskonałości. Arystoteles zaś, uważa charaktery za nieistotne dla poezji dramatycznej, brak mu również poczucia ważności wątków obyczajowych i społecznych, czym znów Lope wyprzedza swe czasy.

Ukształtowanie wewnętrzne komedii musi być, zdaniem Lopego, również naturalne, nie sztuczne. Niech więc wybrany temat rozwija się w sposób zwarty i spójny jako jedna akcja bez epizodów. Pierwszy akt ma być założeniem („ponga el caso“), drugi zawiązaniem intrygi („enlace los sucesos“), a od połowy III-go aktu trzeba trzymać w napięciu ciekawość publiczności. Nie można pozwolić, by przewidziała zakończenie, bo znudzi się i odejdzie. Raczej niech się spodziewa innego rozwiązania konfliktów, a ono niech będzie dalekie od tego, co utwór zapowiadał.

*

*

*

Wśród rozważań, w których Lope rozróżnia naśladowanie formy martwej, przekazanej przez starożytność i przedstawianie żywego, współczesnego społeczeństwa, występuje często termin „ver-

¹⁹ „he (tragoidia) men (gâr) hóti málista peirátai hipò mían períodon helíu eínai e mikron exalláttein“... „ἡ (τραγωδία) μὲν (γάρ) οὐκ ἀλλοτρίως πειράται ὑπο μίαν περιόδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξάλλασσεν“...

(pierwsza stara się o ile możności zamknąć w czasie jednego obrotu słońca lub niewiele więcej). Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris 1932.

dad". Oznacza on w szerszym znaczeniu prawdę, w ściślejszym — prawdopodobieństwo. Prawdy nie odmawia Lope dziełom starożytnych, ale jako artysta renesansowy uważa, że istotą naśladownictwa nowożytnego jest prawdopodobieństwo.

Mówi w „Arte Nuevo“ w. 284—5:

Guárdense de imposibles, porque es máxima
Que solo ha de imitar lo verisímil.

(Strzec się rzeczy niemożliwych, bo jest zasadą, że jedynie ma się naśladować to, co prawdopodobne),

a w „El Peregrino en su Patria“:

„lo que no tiene apariencia de verdad no mueve“.
(„to, co nie ma pozorów prawdy, nie wzrusza“).

Do jakiego stopnia jednak osiągnąć prawdopodobieństwo w naśladowaniu rzeczywistości? Współcześnie, w wieku XVII, różnie to pojmowano. Odwieczny konflikt Platon-Arystoteles. Dla zwolenników Platona fabuła komedii czy powieści miała być naturalna, zbliżona do rzeczywistości, ale nie mogła się zupełnie z nią pokrywać. Dla Arystotelików naśladownictwo jest równoznaczne z odtworzeniem rzeczywistości. Dzieło sztuki jest rzeczywistości artystyczną interpretacją.

Tak je pojmował Lope de Vega. Był realistą i wielkim zwolennikiem prawdopodobieństwa historycznego, którego nie odróżniał od dramatycznego.

Wybierał z rzeczywistości to, co mogło współczesnego widza zainteresować. Trudno było Hiszpanowi uczestniczyć myślowo w zdarzeniach zbyt odległych w czasie i przestrzeni, a nie związanych z jego tradycją. Wydawały mu się nierealne i nie wzruszały. Interesuje go nie jakaś sytuacja artystyczna, lecz człowiek konkretny na tle oceny rzeczywistości społecznej i politycznej, zgodnej z jego wewnętrznym nastawieniem.

Inaczej podawano widzowi rzeczywistość w starożytności. Starożytni wyznaczali swym dziełom cel moralny lub religijny. Hiszpan opowiadał lub malował, zostawiając widzowi samodzielność wysnuwania wniosków. Lope przedstawia realną prawdę, każdy może ją jak chce interpretować. Lope ukazuje fakty realne, zmieniając je tylko w interesie literackim, nie moralnym. Ufa inteligencji widzów, sądzi, że sami potrafią ze zdarzeń, z przebiegu akcji, wydobyć odpowiednie lekcje.

Lope posiada niezwykłą pomysłowość, przy tym niepospolity talent obserwacyjny, miłość prawdy, naturalności i prostoty. Urozmaica swe sztuki zaobserwowanymi odcieniami obyczajowymi, umie dobrać charaktery do danej akcji, daje mieszaninę klas społecznych, uważając, że najważniejsze jest to, aby jego bohaterowie byli ludźmi. Nie przedstawia zakrzepłych form, stereotypowych błaznów, dam i kochanków, raczej powtarza intrygę i używa stale pewnych zasadniczych sprężyn akcji, jak honor, miłość, ambicja... Tego też żąda w teorii od pisarza dramatycznego.

Do arcybutów prawdy i naturalności zalicza różnaitość tonu i stylu:

Porque se imita la verdad sin duda
Pues habla el hombre en diferente estilo...

(Bo niewątpliwie naśladuje się prawdę, gdy człowiek mówi różnaitym stylem)

Żąda więc, aby inaczej mówił król, a inaczej chłop. Sam umie zaznaczać kontrast wyrażeń, zna bowiem język każdej okolicy Hiszpanii, nawet charakterystyczne błędy. Nie uznaje tylko kontrastów uczuć u przedstawicieli różnych klas społecznych. Sprowadza wszystko do idei realnych. W „Arte Nuevo“ podaje szczegółowe wskazania co do osób komedii i wersyfikacji. Język poszczególnych osób naturalny, odpowiadający ich pozycji społecznej i momentom uczuciowym, a więc zróżnicowany, stosował już po mistrzowsku anonimowy autor „Celestyny“ oraz Cervantes w „Don Kichocie“.

Recepty metryczne, które dla każdego odcienia uczuć przypisują inne metrum, są zgodne z ówczesną praktyką. Strofy dziesięciowerszowe są odpowiednie dla skarg, sonet nada się do monologów, opowiadania występują najefektowniej w oktawach, tercety przeznaczone są dla tematów poważnych, redondilja przystoi dialogom miłosnym. Metra te używane były zrazu zwyczajowo, ale z czasem zwyczaj zmienił się w niewzruszoną zasadę.

*

*

*

Główną bazą argumentów nowej poetyki Lope de Vega jest autorytet widzów. Aż do szczegółów jak zastępowanie tańcami nudy chórów, czy przebranie kobiety za mężczyznę („disfraz varonil“) kładzie nacisk na zadowolenie publiczności i aktorów. Zmienia zupełnie stosunek twórcy do odbiorców sztuki. Twórca podlega woli

widzów, wyraża ich dążenia i aspiracje, wciąga ich niejako do współpracy. Ale zarazem musi wyśledzić w ich upodobaniach to, co słuszne, a zgodne z prawdziwą sztuką. Dzisiejszy imperatyw pracy artystycznej: konieczność pogodzenia wymogów sztuki z obowiązkiem wychowania społeczeństwa tkwi już in nuce w Lopedevogowskim „*dorar el error del vulgo*“ — wyzłacać błąd tłumu.

Już sama tematyka teatru ma, zdaniem jego, dowodzić zbliżenia sztuki dramatycznej do żywych wydarzeń. Uchwycenie życia w jego procesie rozwojowym, odzwierciedlenie rzeczywistości nadaje teatrowi znaczenie społeczne.

Teoria teatru nowożytnego, której punktem wyjścia była walka przeciw niewolnictwu teatru i sztuczności poezji, walka o naturalność i wolność sztuki, powstała niewątpliwie na tle tendencji ogólnoeuropejskich, istniejących i poza Hiszpanią, kielkujących równocześnie nieomal w umysłach Aleksandra Hardy we Francji, Heywooda w Anglii i mniejszych dramaturgów hiszpańskich przed Lopen. Ale Lope de Vega był wielkim twórcą i dlatego jako *primus inter pares* mógł nadać swym wywodom większą wagę i kształt zdecydowany. Apelując do ludu jako do źródła smaku, nawiązywał do tradycji hiszpańskich, co mu również ułatwiało zadanie.

Jego wyobraźnia była nastawiona od dzieciństwa na wdzięk i treściowe bogactwo poezji tradycyjnej starych *romanc* hiszpańskich i bohaterskich legend. Dokonało się tu wcześniej ścisłe połączenie duszy zbiorowej z duszą poety — jak mówi Menéndez Pidal („*la amorosa unión del alma de la colectividad con el alma del poeta*“), a z tego zespolenia zrodził się prawdziwy teatr narodowy. Ani erudycja, ani sława wielkiego twórcy nie osłabiła jego żywego kontaktu z ludową tradycyjną poezją. Lope nadał tym przekształconym na formę dramatyczną wątkom epicznym i romansowym charakter dynamiczny. I dlatego mógł włączyć w komedię wiele tematów poprzednio niedostępnych dla teatru. Z nadmiaru i bujności motywów czerpie szczodrze dłonią i przesuwa je w szybkim tempie przed oczyma widzów tak, że Menéndez Pidal słusznie mógł nazwać jego komedię „dramatem kinowym“ („*cinedrama*“).

Niezwykle jest u Lopego poczucie rzeczywistości — bierze z niej bezpośrednio elementy, które wciela w swe dzieło, zdarzenia, których jest naocznym świadkiem. Stąd to niezrównane w jego komediach wrażenie życia. Potęguje je fenomenalna bystrość, z jaką umie wnikać w istotę osób, które ukazuje w najrozmaitszych sytuacjach, kładąc w ich usta zawsze właściwe i naturalne słowa.

Lope de Vega rozwija zatem równolegle nową praktykę twórczą o najwyższym nasileniu i nową teorią dramatyczną „arte nuevo“, którą pierwszy sankcjonuje. Jako bojownik nowych idei pragnie dać zarówno podstawę dla nowej treści, jak i zapoczątkować nową formę. Podobnie jak natura, jest Lope de Vega „único en su multiplicidad“ — jednolity w różnorodności — jak się wyraził Francisco A. de Icaza²⁰, który nie zauważył w tym jednak i nie podkreślił owego uderzającego podobieństwa do natury.

Lope de Vega tworzy jak natura. Bez najmniejszego wysiłku i jakiegokolwiek ekonomii energii rzuca pomysły twórcze jak nasiona na wiatr, a te produkują tysiące dzieł, mniej lub więcej doskonałych, podobnie jak to się dzieje w przyrodzie. Jak siła natury, nie dba o dobra, którymi rozporządza. Oto charakter jego twórczości artystycznej.

Jako artysta, tworzył Lope de Vega nie dbając o moral i użyteczność, ale sprawdzianem wartości jego dzieła było ogólne entuzjastyczne uznanie i wpływ, jaki wywierały te komedie, tak, że sztukę jego można słusznie uważać za formę aktywności społecznej.

Własną teorię sprawdza przy pomocy swych komedii, dowodzi jej wartości i prawdy realnie własną literacką działalnością. Jego praktyka niezbędna do wypracowania teorii — to praktyka społeczna. Stwarza wzory realnie wartościowe dla wszystkich ludzi, dla mas, które powołuje do krytyki swych osiągnięć. Dąży do pogodzenia sztuki i prawdy („arte y verdad“) jak starożytni, ale na innej płaszczyźnie: na płaszczyźnie życia współczesnego własnego społeczeństwa, nie martwych wzorów z odległej przeszłości.

Ukazuje nowego człowieka i umiejętnie wydobywa piękno charakterystyczne z nowej codziennej rzeczywistości. W tym leży jego humanizm, który nazwę realistycznym, podobnie jak humanizm Cervantesa w *Don Kichocie*.

Nie trzeba przesadnie podkreślać owego obniżania własnej wartości i zasług, czy to szczerego czy pozornego, rzekomo dla osłony śmiałych i nowych idei. Wystarczy zestawić konwencjonalne samooskarżenia ilościowe i jakościowe z wypowiedziami, świadczącymi o dobrym samopoczuciu twórczym, wypowiedziami, z których widać jak Lope de Vega świadomie tworzył nową sztukę i nową poetykę, dając Hiszpanii własnym wysiłkiem kompletną literaturę dramatyczną o olbrzymim zakresie. Może najbardziej wy-

²⁰ Przedmowa do wyd. Juana de la Cueva, *Clas. Cast.* 60, s. 54.

mowny w tej kwestii jest w tak znamienym utworze autobiograficznym czy testamentem poetyckim, jak „List do Klaudiusza“, napisanym, jak zwykle u Lopego, stylem dość hermetycznym.

Wszak zaznacza tam wyraźnie, że sztuka dramatyczna jemu zawdzięcza początek, rozwój, tematykę i typy, brane z współczesnego społeczeństwa.

Lope zdaje sobie sprawę z wielkości własnego dzieła i z całą świadomością prowadzi je do końca. To jedna z pobudek jego gorączkowej pracy. Chce kształcić i podnosić smak swego narodu, zdobyć dla ludu hiszpańskiego prawo występowania w komedii obok królów i prawo oceny i czynnego udziału w tworzeniu nowej sztuki.

Wcale nie ma sprzeczności i troski w jego umyśle („contradicción y aflicción en su espíritu“) z powodu ścierania się w nim dwóch ludzi: poety ludowego hiszpańskiego i artysty, wykształconego na sztuce starożytnej i włoskiej jak jego współcześni — jak sądzi Menéndez y Pelayo.

Walki wewnętrzne, wzloty i upadki są związane z każdą silniejszą indywidualnością, dążącą do coraz wyższych stadiów rozwoju. Lope dobrze zna wartość tych „kwiatów polnych na swej niwie, które rodzą się bez uprawy“, a które mu zapewnią nieśmiertelność.

W wielu komediach umieszcza siebie pod imieniem Belardo. Otóż w komedii „Si no vieran las mujeres“ (Aby nie wiedziały kobiety) przez usta owego Belarda wyraża się zadowolenie wewnętrzne Lopego ze stworzonej przez siebie sztuki w sposób może najsilniejszy, jako pewność, że ona ma nieskończone możliwości na przyszłość:

(B. No habéis visto un arbol viejo....)

„Czy nie widzieliście starego drzewa
którego pień zmurszały
wieńczę zielone pędy?
Otóż tak macie to rozumieć,
że czasy przeminają,
a ja przetrwam siebie samego“.

A myślał o tej jedynie formie przetrwania: przez dzieła swego geniuszu.

LITERATURA:

- Lope de Vega, *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* 1609. (Biblioteca de Autores Españoles, T. 38, s. 230-32 Madrid 1878).
- Lope de Vega, *Égloga a Claudio* 1632. (Bibl. de Aut. Esp. T. 38, s. 431-34 Madrid 1878).
- Juan de la Cueva, *Ejemplar poético* 1606-9. Introd. Francisco A. de Icaza (Clásicos Castellanos 60, s. 185-246 Madrid 1924).
- A. v. Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. Frankfurt 1854.
- A. Morel-Fatio, *La Comedia espagnole du XVII siècle*. Paris 1885.
- Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas* T. III, s. 382-528. Madrid 1882-91.
- A. Morel-Fatio, *L'Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega* (Bulletin Hisp. 3, 1901, s. 365-405).
- J. Fitzmaurice-Kelly, *Littérature espagnole* 2 éd. Paris 1913.
- R. Menéndez Pidal, *Algunos caracteres primordiales de la literatura española* (Bull. Hispan. XX, 1918, s. 205-232).
- R. Schevill, *The dramatic art of Lope de Vega, together with „La Dama boba“*. California Berkeley 1918.
- J. de Entrambasaguas, *Una guerra literaria del siglo de oro* 1932.
- Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*. Zürich 1933.
- R. Menéndez Pidal, *Lope de Vega* (Revista de Filología Española, T. XXII 1935, s. 337-398).
- M. Romera-Navarro, *Lope de Vega y las unidales dramáticas* (Hispanic Review of Philadelphia 1935, vol. III, s. 190-201).
- Maurice Bataillon, *Simple réflexions sur Juan de la Cueva* (Bull. Hisp. T. 37, 1935, s. 329-36).

Stefania Ciesielska Borkowska