

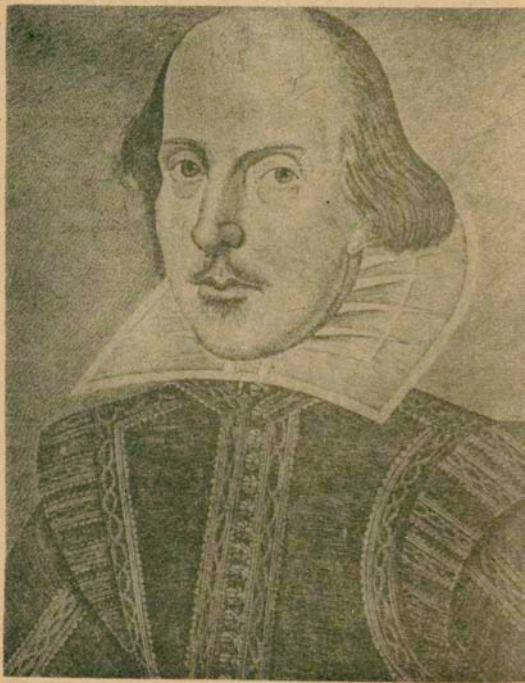
PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE
JELENIA GÓRA — WAŁBRZYCH
SEZON — 1959/60

Exemplarz bezpłatny

ARTYSTYUM

195

SEN NOCY LETNIEJ



WILIAM SZEKSPIR

(1564 — 1616)

BEN JONSON
PAMIĘCI MOJEGO UKOCHANEGO
MISTRZA
WILIAMA SZEKSPIRA

Szekspirze! nie z zazdrości ku mistrzowi potędze
Tak górnie składam hołdy twej sławie i księdze...
To głos wszystkich. Nie! nie tą drogą uwielbienia
Ja czić chcę majestat twojego imienia.
Zaprawdę, splamiłbym się tym głupoty grzechem,
Co grzmiąc najgłośniej, tylko cudzych słów jest
echem,

Lub ślepym zachwyceniem, co prawdy przed oczy
Nie stawia, nie posuwa, lecz omackiem kroczy;
Lub z złością i podstępem, co pod maską chwały
Rzekomo czcząc, podkopać i zgubić-by chciały:
Nie! Ty stoisz bezpieczny, wyższy nad grę losów,
Nad złość, a pochlebnych nie trzeba ci głosów.
Więc tak zacząć: ty duszo wieku i do zgonu
I po zgodnie, ty cudzie sceny Albjonu,
O, powstań, mój Szekspirze! Za dźwięki twe
wieszczce,

Ja ciebie przy Chaucera boku nie umieszczę,
Ni przy Beaumencie, ale przy wielkim Spenserze,
Lub żeby posunęli swe śmiertelne leże
Dla ciebie, o to prosić nie będę ich obu:
Wszak ty jesteś sam sobie pomnikiem, bez grobu,
I żyjesz jeszcze póki twa księga żyć będzie,
Czarując duchy w wiecznym ku pięknu popędzie...

Balkon służył za łożę dla bogatych widzów w przedstawieniach, w których nie był potrzebny do gry aktorów.

Brak kurtyny w charakterystyczny sposób odbijał się na literaturze dramatycznej. Pisarz musiał wprowadzać i wyprowadzać ze sceny wszystkie swe postacie. Wyniesienie trupa Poloniusza przez Hamleta, Hamleta przez żołnierzy Fortynbrasa, Króla Leara w zakończeniu tragedii jest rozwiązaniem niewygod sceny w sposób genialny.

Dlaczego między dwoma kolumnami proscenium nie zawieszono kurtyny, umożliwiając, pod tą osłoną, usunięcie „trupów”, bez pobudzenia śmiechu widowni? Teatr elżbietański jednak nie użył tego środka; kurtyna pojawi się w Anglii dopiero pod koniec XVII wieku.

Wiadomości o architekturze teatru elżbietańskiego są bardzo skąpe. Wiedza nasza opiera się przede wszystkim na rysunku podróżnika holenderskiego J. de Witt'a z roku 1516, który przedstawia teatr „Łabędź”. Ciekawe są również rysunki wyobrażające widok teatrów z zewnątrz, między innymi panorama dzielnicy teatralnej Londynu nad Tamizą z 1620 roku, na której widać wszystkie osiem teatrów: wysokie pierścienie lub wielokąty oznaczone chorągwiemi.

DEKORACJE

Dekoracja była uboga, lecz nie ograniczała się jedynie do napisów. Czasami napisy były stosowane, przede wszystkim nad bramami dla oznaczenia miasta, z którego wychodzą, lub do którego wchodzi żołnierze. Przeważnie jednak używano dekoracji fragmentarycznej. Z wieży nad sceną opuszczano drzewo — to dekoracja lasu, żagiel oznaczał okręt, krata więzienie. Te konwencje teatralne były doskonale rozumiane przez publiczność, zresztą dekorator ówczesny operuje równie często „przystawkami” w celu technicznego rozwiązania licznych zmian. W owym czasie toczył się zażarty spór między teatrem klasycyzującym, którego autorowie uważali się za dziedziców Sofoklesa, a teatrem awangardowym Marlowe'a, Szekspira i wielu innych; trwał również spór między poetami, odgrywającymi rolę kapłanów wyższej sztuki, a dramatopisarzami, pogardzanymi i źle płatnymi.

Oto jak w „Obronie Poezji” F. Sidney opisuje niedostatki teatru, dając nam zarazem obraz ówczesnej inscenizacji:

„Mamy Azję z jednej strony sceny, Afrykę z drugiej i tyle na dodatek królestw, że aktor gdy wchodzi, musi powiedzieć, gdzie się znajduje. Widzimy

trzy kobiety pochylające się jakby zbierały kwiaty — należy wyobrazić sobie, że scena przedstawia ogród; nagle dwie armie rzucają się na siebie, uzbrojone w cztery tarcze i miecze, i jakież serce okaże tyle zatwardziałości, by nie podziwiać tu potężnego starcia?"

Skromna dekoracja w połączeniu z architekturą sceny stwarzała właściwy teren gry. Dzięki temu konieczność zmian nie hamowała akcji dramatów elżbietańskich. Nie było antraktów; potrzebę odpoczynku myślowego widza zaspakajały sceny burleskowe, grane przez kłownów na kanwie tekstu, a czasem i bez żadnego związku ze sztuką.

Spis zachowanego inwentarza dowodzi istnienia materiałów dekoracyjnych: kilka domów, niebo, piekło, las, pięć gór, dwie studnie, dwa więzienia, 16 murów obronnych, pustynia...

Spis rekwizytów: śnieg, potwory, węże, owoce, zbroja, broń...

Kostium bardzo bogaty, z prawdziwych i drogocennych materiałów, jaskrawy, mieniący się, przeładowany i modny, stosowany był we wszystkich sztukach, zarówno starorzymskich co współczesnych. Kostium historyczny z pretensją do wierności wejście w użycie dopiero w okresie romantyzmu. Postacie z krajów odległych, fabularnych, potwory, zjawy ubierają się nieco dziwaczniej, lecz bez żadnej dbałości o wierność, folklor czy konsekwentną jednolitość fantazji. Kostium był elementem najbardziej dekoracyjnym w teatrze elżbietańskim.

PUBLICZNOŚĆ

Publiczność możemy podzielić na trzy kategorie, według zajmowanych w teatrze miejsc. Najbiedniejsi, lud, drobni rzemieślnicy i mieszczenie, marynarze wreszcie, obsadzają miejsca na parterze, stoją na ziemi. Bogatsi siedzą na galeriach, dworzanie na proscenium. Ci byli niemile widziani przez aktorów, którym przeszkadzali w grze, rozmawiając między sobą, przybывая z opóźnieniem, wychodząc z hałasem podczas akcji celem zwrócenia na siebie uwagi. Nienawidził tej publiczności prosceniowej również i lud zbity u stóp pomostu, któremu arystokracja zasłaniała aktorów, przeszkadzała w uważnym słuchaniu pasjonującej akcji.

Ponieważ teatr był miejscem niemoralnym, kobiety dobrych obyczajów, chcące uczestniczyć w widowisku zakrywały twarz maską. Panująca wówczas moda amerykańska palenia fajeczek, nawet przez kobiety, dopełniała obrazu widowni elżbietańskiej.

Przedstawienia odbywały się po południu, kończyły się przed wieczorem; na znak końca spektaklu

opuszczano chorągiew teatru. Podczas przedstawienia palono wonne gałęzie. Wstęp był płatny, teatry nie mogły liczyć na subsydia rządowe. Czasem wysiłki były wynagradzane z kasy królewskiej, lub przez lorda protektora.

Jednakże smak artystyczny widzów, mimo różnic klasowych, był do siebie zbliżony. Obyczaje dworu mało różniły się od ludowych. Naiwność, grubiaństwo, porywczność, zabobon, cechowały jednych i drugich. Dramaturg elżbietański pisze dla publiczności o wyrównanym poziomie umysłowym. Między sceną i widownią istnieje kontakt wspólnego przeżycia rzeczywistości teatralnej; dlatego w wieku Elżbiety jest tylu genialnych pisarzy, dlatego możliwe są spory o autora „Hamleta”: książę czy aktor. Sztuk teatralnych między 1580 a 1600 rokiem napisano więcej niż 1200. Wiele zaginęło, zaś tekst niemal wszystkich zachowanych jest zdeformowany.

ARTYŚCI

Sytuacja aktorów była początkowo niełatwa. Traktowani na równi z żebrakami i złodziejami byli narażeni na więzienie i pręgierz. Toteż zespoły teatralne szukają protekcji lordów, miłośników sztuki.

W 1574 Leicester otrzymuje patent królewski, gwarantujący wolność dla jego trupy. W dwa lata później, w roku 1576 powstaje pierwszy teatr angielski założony przez Jamesa Burbage. Była to niewielka scenka przeznaczona dla możnych widzów, ale początkowoje ona wspaniała, choć pół wieku tylko liczący okres rozkwitu Teatru Elżbietańskiego.

W końcu XVI w. Londyn ma siedem teatrów, nie licząc dworskich i uniwersyteckich; mieszkańców liczy wówczas ledwie 200 tysięcy.

W roku 1599 powstaje słynny teatr „Globe” zbudowany przez Ryszarda Burbage, syna Jamesa. Z czasem dyrektorem tego teatru zostaje Szekspir; tu grane są jego najslawniejsze dramaty. Znakiem „Globe” jest Herkules dźwigający kulę ziemską.

Szybko organizują się nowe zespoły aktorskie. Kierownikiem teatru jest dyrektor. Aktorzy dzielą się na członków i pensjonariuszy. Pierwsi byli udziałowcami teatru, drudzy otrzymują wynagrodzenie miesięczne. Współpraca była uregulowana szczegółowym kontraktem, zabraniającym gry w innym teatrze, karzącym surowo spóźnienia i zniszczenie kostiumu.

Kariera aktorska rozpoczynała się w wieku młodzieńczym. Kobiety w teatrze elżbietańskim nie występowały, role żeńskie powierzano najmłodszym aktorom; niejeden wsławiony w tych rolach za młodu, gra je również w wieku późniejszym, wywołując

czasem kpiny publiczności barytonowym głosem, którym przemawia Ofelia. Aluzje do tego spotykamy u Szekspira. Rozalinda mówi: „Gdybym była kobietą, pocałowałabym tych spośród was, którzy mają brodę”. Kleopatra w oczekiwaniu na przedstawienie: „...i zobaczę męską Kleopatę naśladowaną moją osobę miauczeniem”.

Najlepsi aktorzy zyskali sławę, nazwiska ich i portrety zachowały się: R. Burbage, wykonawca roli Hamleta, Field i Knyaston, którzy występowali w dramatach Marlowe'a.

Grę aktorów utrudniali arystokraci, siedzący na proscenium, a również i hałas panujący na widowni, gdzie nie brakowało złodziei, pijaków i prostytutek. Tę atmosferę wykorzystywali kłowni dla pokazów sztuczek akrobatycznych, budząc śmiech widowni, lecz jednocześnie odrywając uwagę od sztuki. Szekspir piętnuje aktorów chcących w łatwy sposób zdobyć poklask tłumu. Hamlet takie daje wskazówki swoim aktorom: „Powiesz te wiersze tak, jak ci pokazałem — potoczyście, swobodnie. I nie polykaj wyrazów, jak to robią niektórzy. Bo w takim razie już wolałbym, żeby moje wiersze wykrzykiwał woźny sądowy. I nie machaj rękami jakbyś drzewo piłował. We wszystkim trzeba zachować miarę. Nawet, że tak powiem, w wicherze burzy, w miotaniu się namiętności powinno się osiągać pewną formę... A z drugiej strony nie trzeba być zanadto nieśmiałym. Najlepiej jest słuchać rozsądku. Trzeba miarkować ruchy słowami, a słowa ruchami. Byle tylko nie zapomnieć o naturze...”

Sława teatru i powodzenie materialne zespołu zależy nie tylko od aktorów, lecz przede wszystkim od dramatów. Teatr nabywał manuskrypt sztuki i wystawiał ją. Jeśli utwór miał powodzenie, teatry rywalizujące starały się go zdobyć przekupstwem. Gdy nie dało się przekupić suflera i aktorów, chwytało się innych sposobów: kilku specjalnych spisowaczy przychodziło wielokrotnie na przedstawienie i uczyło się sztuki na pamięć: następnie odtwarzali całość i dramat był gotów do gry lub do druku, gdyż tej pirackiej metody chwytało się również drukarze. Nie było żadnych praw, które by zastrzegały własność dzieła autorowi. Przeciwnie, teatry często fałszowały dramat wstawkami, skrótami, przeróbkami. Szekspir zaczął swoją karierę pisarską jako poprawiacz sztuk teatralnych. Jego retusze zapewne wyszły na korzyść, rzecz miała się inaczej z utworami Szekspira poprawianymi w innych teatrach przez mniej utalentowanych ówczesnych sekretarzy literackich. Brak praw autorskich ciążył szkodliwie na dziełach drukowanych. Wydania „dzikie” zniekształcały tekst utworu, pamięć „spisowaczy” zawodziła, powtarzano błędy autorów, zmieniano kolejność scen...

Element muzyczny znajduje szerokie zastosowanie: dźwięk trąb, bicie kotłów w scenach bitew, gra na lutni i pieśń wprowadzała nastrój sentymentalny.

INNE FORMY TEATRU

Należałoby wspomnieć jeszcze o teatrze dworskim, a raczej o teatrze na dworach. Zespół Szekspira pozyskał sobie sławę, toteż często gra na dworze króla, książąt i lordów. Teatr jego jest wyróżniony i korzysta z opieki i poparcia króla. Pozwolono Szekspirowi „przedstawić wedle swej wygody, komedie, tragedie, sztuki historyczne i pastorałki zarówno dla naszej (króla) rozrywki osobistej, jak i dla korzyści i przyjemności naszych poddanych w jakimkolwiek mieście, wsi lub uniwersytecie naszego królestwa”.

Przedstawienia na dworach odbywały się przeważnie w salach krytych pałacu, przy świetle pochodni i kandelabrow. Naprzeciw podium królewskiego montowano wysoki pomost służący za scenę teatralną. Przedstawienia dworskie były inscenizowane z większym bogactwem środków wizualnych, iluzjonistycznych i pirotechnicznych. Królowa Elżbieta była gorącą miłośniczką teatru, jeszcze większym adoratorem tej sztuki był Jakub I-szy, rozumiejący, że dramaty, szczególnie historyczne, podnoszą splendor i popularność władzy królewskiej.

Lecz dwór bardziej się lubował w „maskach”, wystawnych widowiskach dramatyczno-baletowo-muzycznych z zastosowaniem wszelkich maszynerii i efektów epoki.

Zespoły teatralne podróżują często. Zamknięcie teatrów na skutek zarazy, sankcje administracyjne za przewinienia, bójki, donosy wrogów teatru — purytanów, zmuszają aktorów do opuszczenia stolicy. Wędrują przez Anglię ze sceną na kółkach, zatrzymując się w każdej wiosce. Podscenie służy im wówczas za garderobę, a rekwizyty i kostiumy są jedynym elementem dekoracyjnym.

SCHYLEK

Z biegiem czasu przedstawienia stają się bardziej dekoracyjne, wystawne, efekty teatralne wzbogacają się. Podczas przedstawienia „Henryka VIII” zapala się dach od strzałów armatnich. I słynny „Globe” ginie w płomieniach. Przepadają manuskrypty i większość kostiumów.

Dyrekcja i aktorzy postanawiają zbudować nowy teatr i w rok po pożarze 30 czerwca 1614 roku przedstawienia są na nowo podjęte. Ale Szekspira już nie ma w Londynie.

Na wspaniały rozwój teatru nie wszyscy patrzą z zadowoleniem. W r. 1632 purytanie żądają zamknięcia jednego z teatrów — bez skutku. W następnym roku ukazuje się ostra i obszerna krytyka instytucyj teatralnych, napisana przez Prynne'a. Autor zostaje skazany na dożywotnie więzienie, lecz mimo to ataki się mnożą. W roku 1637 teatry są zamknięte na przeciąg jednego roku pod pretekstem zarazy; po upływie terminu odżywają na nowo. Lecz w 1642 r. zarządzeniem purytańskiego parlamentu teatry zostają definitywnie zamknięte, budynki rozebrane, aktorzy skazani na chłostę.

Teatr Elżbietański po 46 chlubnych latach istnienia życie zakończył.

Ostatnie lata — to okres dekadencji. Znacznie wcześniej odchodzi Marlowe, zabity w bójce, uniknąwszy w ten sposób spalania na stosie za ateizm. Greene umiera w nędzy, umiera Beaumont, w roku 1616 umiera Szekspir w swoim rodzinnym Stratfordzie, nieco później Jonson, Davenant..

Zburzenie scen elżbietańskich miało doniosłe znaczenie w rozwoju architektonicznym teatru. W braku konkurencji zwycięża scena włoska, pudełkowa, zamknięta, cofnięta od widza w swój własny świat, obfita w dekoracje kulisowe, próżna treścią, bez ideologii, bez autentycznego oblicza. Z tej sceny pudełkowej do dziś trudno się wyzwolić współczesnemu poecie dramatycznemu, inscenizatorowi, aktorom i dekoratorowi. Istnieją próby powrotu do sceny elżbietańskiej, lecz sztuczne wysiłki inscenizatorów muszą iść na darmo, jeśli potrzeby literatury dramatycznej ich nie uzasadnią. Jacques Copeau starał się wprowadzić formy owej sceny w teatrze Vieux Colombier — wysiłek bez trwałych rezultatów.

Dekoratorom współczesnym trudno oderwać się od obsesji dwupiętrowej sceny szekspirowskiej, która rozwiązuje trudności inscenizacyjne Hamleta, Romea i Julii, Burzy... Wsuniecie sceny na widownię, otoczenie aktora publicznością, niejednemu architektowi teatru przyświeca, niejednego reformatora kusi. Plan taki zaspakaja potrzebę nawiązania kontaktu z widzem, wspólnego przeżywania rzeczywistości teatralnej — ważny warunek odrodzenia teatru. Problem ten odnawia się w Polsce wobec perspektyw zdobycia nowego widza teatralnego, wierzącego, entuzjastycznego, nieprzywykłego do szablonów artystycznych.

Zenobiusz Strzelecki



Tytania

PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE

Jelenia Góra — Wałbrzych

1945 · SEZON PIĘTNASTOLECIA SCENY · 1960

Dyrektor
WŁADYSŁAW ZIEMIAŃSKI

Kierownik artystyczny
JANINA ORSZA - ŁUKASIEWICZ

Kierownik literacki
MIECZYŚLAW MARKOWSKI

WILIAM SZEKSPIR

SEN NOCY LETNIEJ

(A Midsummer-Night's Dream)

komedia w 5 aktach (dwu częściach)

Muzyka Feliksa Mendelssohna

Przekład K. I. Gałczyńskiego

Reżyser — BRONISŁAW ORLICZ

Scenograf — ANNA SZELIGA

Asystent reżysera — Andrzej Saar

Premiera 4. III. 60 r. w JELENIEJ GÓRZE

OSOBY:

Tezeusz, księżę Aten
 Egeusz, ojciec Hermii
 Lizander }
 Demetriusz } zakochani w Hermii
 Filostrates, mistrz zabaw
 i ceremonii u Tezeusza
 Pigwa, cieśla
 Spój, stolarz
 Spodek, tkacz
 Duda, miechownik
 Ryjek, kotlarz
 Zdechlak, krawiec
 Hipolita, królowa Amazonek
 zaręczona z Tezeuszem
 Hermia, córka Egeusza
 zakochana w Lizandrze
 Helena, zakochana w Demetriuszu
 Oberon, król elfów
 Tytania, królowa elfów
 Puk, czyli Robin-koleżka, elf
 Elf
 Gorczyzka }
 Groszek } elfy
 Pyram
 Tyzbe
 Mur
 Księżyc
 Lew

postacie interludium
 granego przez
 rzemieślników

— Bronisław ORLICZ
 — Henryk HAŁSKI *Stanisław Moskałowicz*
 — Andrzej SAAR
 — Włodzimierz GÓRNY
 — * * *
 — Władysław ZIEMIAŃSKI
 — Stefan MIEDZIŃSKI
 — Stanisław ŁOPATOWSKI
 — * * *
 — Stanisław TUBIELEWICZ
 — Jan MARKIEWICZ
 — Jadwiga WYSOCKA
 — Ludwina NOWICKA
 — Jadwiga ZIEMIAŃSKA
 — Bolesław ANDRZEJCZYK
 — Bożena BORZYMSKA
 — Stanisław M. MASŁOWSKI
 — Janina BINKÓWNA
 — * * *
 — * * *
 — Stanisław ŁOPATOWSKI
 — * * *
 — Stanisław TUBIELEWICZ
 — Jan MARKIEWICZ
 — Stefan MIEDZIŃSKI

Rzecz dzieje się w Atenach i pobliskim lasku.

PODSTAWOWE DATY Z ŻYCIA I DZIAŁALNOŚCI SZEKSPIRA.

- 1564 roku 23 kwietnia: urodził się Wiliam Szekspir (Shakespeare).
- 1575 „ Uroczystości w Kenilworth, na których być może był obecny jedenastoletni Szekspir.
- 1576 „ James Burbadge (ojciec znakomitego aktora, Ryszarda Burbadge'a) buduje pierwszy teatr w Londynie.
- 1578 „ Pierwsze wiadomości o zaczynającym się bankructwie Johna Szekspira, ojca dramatopisarza.
- 1582 „ Małżeństwo Szekspira.
- 1583 „ 26 maja: urodziny córki Szekspira, Zuzanny.
- 1585 „ 2 lutego: narodziny dzieci Szekspira, bliźniaków: Hamneta (Hamleta) i Judyty.
- 1586 „ W tym roku (przypuszczalnie) Szekspir przenosi się ze Stratfordu do Londynu. Śmierć poety i pisarza, Filipa Sidneya.
- 1588 „ Zagłada skierowanej przeciwko Anglii floty hiszpańskiej (Niezwyciężonej Armady).
- 1590 „ (Przypuszczalnie) Szekspir rozpoczyna literacką działalność w teatrze. Znajomość z hrabią Southampton.

- 1592 „ Pierwsza wzmianka o Szekspirze w druku (w „Spowiedzi” dramaturga Roberta Geene’a).
- 1593 „ 30 maja: Śmierć Marlowe’a.
- 1594 „ Pierwsza doszła do nas wzmianka o przynależności Szekspira do trupy „Sług Lorda Szambelana”.
- 1596 „ Szekspir uzyskuje szlachectwo.
- 1597 „ Śmierć syna Szekspira — Hamneta. Szekspir nabywa jeden z najpiękniejszych domów w Stratfordzie.
- 1598 „ Wybudowanie teatru „The Globe”, którego jednym z udziałowców zostaje Szekspir.
- 1599 „ Zgon poety Edmunda Spensera.
- 1601 „ Spisek Essexu. Śmierć Johna Szekspira, ojca dramaturga.
- 1603 „ 24 marca: zgon królowej Elżbiety. Wstąpienie na tron króla Jakuba I. Trupa teatralna, do której należy Szekspir, otrzymuje nazwę „Sług Króla”.
- 1607 „ 5 czerwca: córka Szekspira, Zuzanna, wychodzi za mąż za lekarza Johna Halla. — 31 grudnia: śmierć młodszego brata Szekspira, Edmunda.
- 1608 „ „Słudzy Króla” nabywają dla zimowych przedstawień „zamknięty” teatr Blackfriars.
- 1612 „ (Przypuszczalnie) Szekspir przenosi się z Londynu do Stratfordu.
- 1616 „ 25 marca: Szekspir podpisuje swój testament. — 23 kwietnia zgon Szekspira.
- 1623 „ Ukazuje się pierwsze wydanie sztuk Szekspira, tzw. „Pierwsze Folio”.

OBSADA TECHNICZNA:

| | |
|----------------------------|----------------------|
| Kierownik techniczny | — Mieczysław Kulczyk |
| Światło | — Benedykt Zientalak |
| Brygadier sceny | — Tadeusz Tekieła |
| Kier. pracowni krawieckiej | — Heliodor Jankowski |
| malarskiej | — Alfons Domiczek |
| perukarskiej | — Emilia Rochowicz |
| stolarskiej | — Franciszek Nowak |
| tapicerskiej | — Wiktor Godyń |

Państwowe Teatry Dolnośląskie
w Jeleniej Górze i Wałbrzychu.
Dyrekcja: Jelenia Góra, Wojska Polskiego 38.
Telefony: centrala — 21-90, 21-91; sekretariat 33-95.

Cena programu 3 zł



Lizander

MIECZYSLAW RULIKOWSKI

SZEKSPIR NA SCENACH POLSKICH

I.

Nie zdajemy sobie sprawy z tego, jak bardzo żywym zagadnieniem — od stu pięćdziesięciu już lat — jest Szekspir dla wcale niemałego odłamu polskich intelektualistów, nie tylko pisarzy, ale tak samo i przedstawicieli innych zawodów; ile wysiłku włożono u nas w pasjonującą pracę nad zbadaniem go i zrozumieniem: jak bogatą posiadamy i o nim i o jego utworach literaturę... Brak nam jeszcze bibliografii Szekspira w Polsce, ale gdy wreszcie ukaże się (oby jak najprędzej), przekonamy się, że jest naprawdę imponująca. Nie ma w tym określeniu przesady, można bowiem zaryzykować twierdzenie, że po Anglii, Ameryce i Niemczech — Polska w tej dziedzinie zajmuje następne z kolei miejsce pod względem ilościowym. Jest to rzeczywiście zjawisko imponujące i zarazem zastanawiające wybujałością na ogólnym tle naszych poważnych zaniedbań w zakresie badań literackich. Obfitości pozycji bibliograficznych niewiele ustępuje ich jakość. Nie mamy wprawdzie — co jest zupełnie zrozumiałe — prac o charakterze badawczo-filologicznym, takich, w jakich przodują Anglosasi i Niemcy, ale za to — obok nieprzeliczonych drobniejszych przyczynków — dużo jest studiów gruntownych, samodzielnych i na niezwykle wysokim poziomie. Przekładów liczba nieprawdopodobna, większość ich jednak słusznie poszła w zapomnienie. Ale to nie powinno nas cieszyć; nie byłoby ich zapewne tyle, gdybyśmy mieli całego Szekspira dobrze przetłumaczonego. Brak ten niewątpliwie sprzyjał mnożeniu się coraz nowych prób i nie uwieńczonych pomyślnym wynikiem usiłowań. Wszystko to razem, i te prace teoretyczne, i przekłady, choć przeważnie nieudolne, składa się na całość, wymownie świadcząca, że słowa o żywym zagadnieniu, jakim dla wielu ludzi w Polsce jest Szekspir, bynajmniej nie są pustym frazesem.

Jaki w tym udział miał teatr? Jaki był jego wpływ na rozwój literatury szekspirowskiej w Polsce i, odwrotnie, ile z niej skorzystała scena? — o tym najlepiej mogą powiedzieć dzieje scenicznego życia



Spój

utworów Szekspira. Zanim ktoś kiedyś opracuje ten temat gruntownie i wyczerpująco, zajmiemy się tu pobieżnie, z góry ustalając niektóre fakty. Mianowicie:

1. Wzmianki o Szekspirze rozsiane w pracach z końca XVIII w. zajmujących się teatrem i dramatem, mają charakter głównie informacyjny i dowodzą przede wszystkim rosnącego zainteresowania się angielskim poetą, ale i wśród nich są takie, które (jak obie „przedmowy” ks. generała Ziem Podolskich i artykuł w „Kalendarzu Teatrowym na r. 1780”) wyraźnie łączą się z działalnością dla teatru, mając na widoku jego repertuar.

2. Od pierwszych lat w. XIX, na długo przed wystąpieniem Ixów, gęsto zjawiają się recenzje i artykuły, wywołane krytycznym ustosunkowaniem się do sposobu, w jaki teatr zaznajamiał publiczność z utworami Szekspira (przekłady nie tekstów oryginalnych, lecz francuskich lub niemieckich przeróbek). Punktem szczytowym tej kampanii jest artykuł Maurycyego Mochnackiego pt. „Makbet Szekspira i Ducisa”. Wśród autorów zadziwiających na ogół wysokim poziomem artykułów wyróżnia się Franciszek Morawski, którego można by pasować na pierwszego u nas szekspirologa.

3. W drugim trzydziestoleciu, po r. 1831 do 1862, Szekspir rzadziej pojawia się w repertuarze scen polskich. Poprzestają one na dawniejszych przekładach bez wyraźnego sprzeciwu najbardziej w tym okresie jałowej krytyki. Jeszcze w r. 1855 Teatr Lwowski gra „Otella” według przeróbki Ducisa, w tłumaczeniu Osieńskiego z r. 1801 i „Króla Leara” w przekładzie J. N. Kamińskiego (r. 1822). Jednocześnie jest to okres pierwocin (począwszy od r. 1837) przyśwajania Szekspira wprost z oryginału, teatry jednak nie korzystają z tego długo, gdyż przez dwadzieścia przeszło lat. Osłabłe z początku zainteresowanie się twórczością angielskiego poety odżywa po r. 1850 pod wpływem ukazującego się w tym czasie dzieła Gervinusa. Pojawiają się coraz częściej prace polskich komentatorów, równie mało oryginalne jak i ich poprzedników, czerpiących wiedzę głównie z A. W. Schlegla. Wszystko to jednak z życiem teatru polskiego nie ma związku.

4. Prawie to samo można powiedzieć i o bardzo już licznych studiach i artykułach następnego okresu. Są to niemal zawsze prace akademickie, czy raczej gabinetowe, oparte na lekturze utworów Szekspira, a nie na ich wizji scenicznej. Taki sam charakter mają po części nawet szkice literata-artysty dramatycznego Józefa Kotarbińskiego; takie jest również i epokowe dzieło o „Hamlecie” Matlakowskiego (1894). Druga tej samej najwyższej miary książka, o jedenaście lat od tamtej późniejsza, tak samo poświęcona rozbiorowi „tragicznej historii księcia duń-

skiego", ma wprowadzić rodowód w teatrze („Przy-
szedł do mnie p. Kamiński mówiąc, że chce grać
„Hamleta"...), ale już w tytule uprzedza o swoim
charakterze słowami: „świeżo przeczytana i przemy-
ślana przez S. Wyspiańskiego”. Przemyślanie to jed-
nak przekroczyło granice teoretycznych rozważań
wkraczając w świat teatru przez uwzględnienie w
tekście tego niezwykłego studium projektu insceni-
zacji.

Gdy Wyspiański swą książką ukazał nam nowe ho-
ryzonty i zmusił do ponownego z nim przemyślenia
„Hamleta”, upłynęło sto osiem lat od daty pierwszego
wystawienia tej tragedii. Zobaczmy, jak od owej pa-
miętnej chwili kształtowały się dzieje Szekspira na
scenach polskich.

II.

Nie bez racji jako początek tych dziejów uważamy
rok 1797, w którym odbyła się wspomniana wyżej
premiera. Mimo to nie można zapominać, że poprze-
dziły ją inne fakty, z tych jeden wiąże się z historią
sceny narodowej, pozostałe — z kroniką teatru
obcojęzycznego w Polsce. Oto w r. 1782 wystawiono
w Warszawie komedię Zabłockiego pt. „Samochwał
albo amant wilkołak”, bynajmniej — jak i cała
twórczość autora „Sarmatyzmu” — nie oryginalną,
lecz przetłumaczoną z francuskiego, francuski zaś
oryginał był przeróbką „Wesołych Kumoszek z Wind-
soru”. Takie dalekie pokrewieństwo wyklucza chyba
możliwość umieszczenia tej rzeczy w naszym repertua-
rze szekspirowskim; mamy tu raczej do czynienia
tylko z dwoma opracowaniami tego samego motywu
literackiego. Niepodrabianego natomiast Szekspira,
choć w wersji niemieckiej, ujrziała Polska po raz
pierwszy znacznie wcześniej, bo już w pierwszej po-
łowie w. XVII, dzięki długoletniej gościnie na dworze
Zygmunta III i Władysława IV „komediantów
angielskich”. Repertuar ich przypuszczalnie obejmował
m.in. „Hamleta”, „Juliusza Cezara”, „Króla
Leara”, „Romea i Julię”, „Kupca Weneckiego”.

Przedstawienia te, przeznaczone dla szczupłego gro-
na widzów ze sfer dworskich, nie pozostawiły śladu
w życiu kulturalnym kraju i to tak dalece, że do-
wiadujemy się o nich wyłącznie ze źródeł obcych.
Do szerszych kół publiczności, gdy już ze sceny tea-
tru dla wszystkich dostępnego, przemówił Szekspir
dopiero pod koniec w. XVIII tak samo jednak przez
pośrednictwo cudzoziemców. Mianowicie grywające
w Warszawie towarzystwo aktorów francuskich wy-
stawiło w r. 1778 „Romea i Julię”, Niemcy zaś w
trzy lata potem „Hamleta” grany był czterokrotnie,
inne sztuki jeden raz.

Gdy wreszcie i na scenie polskiej zaczął ukazywać
się Szekspir, kolejno pojawiły się następujące sztuki;



Elf

1797. Lwów. „Hamlet”, w tłumaczeniu Bogusławskiego „podług poprawy Schroedera” przekładu J. J. Eschenburga. (Pierwotny tekst, według którego grano tę rzecz początkowo, różnił się od poprawionego później przez Bogusławskiego i zamieszczonego w tomie I jego „Dzieł”. Autograf tej wcześniejszej wersji znajdował się w Bibliotece ord. Zamoyskich i tam spłonął w r. 1944).

1798. Lwów. „Groby Werony” („Romeo i Julia”). Przekład, pióra biskupa Józefa Kossakowskiego sztuki L. S. Merciera pt. „Les Tombeaux de Vérone” (1782). Mercierowi służyła za podstawę niemiecka przeróbka Ch. F. Weissiego (1769), przetłumaczona w r. 1771 na język francuski przez d'Ozicourta.

1801. Warszawa. „Otello”. Tłumaczenie Ludwika Osieńskiego francuskiej przeróbki J. Fr. Ducisa.

1805. Warszawa. „Król Lear”. Przekład tak samo Osieńskiego również z ducisowskiej przeróbki francuskiej wersji P. A. La Place'a (1745).

1812. Warszawa. „Makbet”. Przekład Stanisława Regulskiego przeróbki Schillera dla Teatru w Weimarze tłumaczeniu Eschenburga.

Oprócz wymienionych tu przekładów istniały już w tych pierwszych latach inne (np. „Hamleta” Andrzeja Horodyskiego oraz J. N. Kamińskiego dla Teatru Lwowskiego), częściowo nieznane nam, jak np. tłumaczenie, w którym grano w r. 1815 w Wilnie „Króla Leara”, zdaniem recenzenta „Tygodnika Wileńskiego”, „bardziej zbliżone w postępie akcji do układu dzieła Szekspira”, aniżeli wersja Ducisa, do której powrócono w roku następnym dla grającego rolę tytułową Bogusławskiego. O tym, że i nad Wilnią, podobnie jak w Warszawie, powstawano przeciw fałszowaniu szekspirowskich tekstów, świadczą następujące słowa w tymże artykule „Tygodnika”: „Wczoraj (16 maja 1816) dana była na naszym teatrze tragedia Szekspira „Król Lear”, tłumaczona z angielskiego na język francuski przez Laplasa, z Laplasa naśladowana przez Diusysa, z Diusysa przełożona na język polski, a to z tak doskonałym stopniowaniem, że między tyłą rękami geniusz Shakespeare'a nie wiadomo gdzie się podział”. Wszakże Teatr Warszawski postępował sobie jeszcze bardziej bezceremonialnie, gdy w r. 1829, zarzucając poprzednio grywaną wersję Schillera — Osieńskiego, wystawił „Makbeta” w stokroć bardziej zniekształcającej tę tragedię przeróbce Ducisa, a tłumaczeniu Franciszka Gąsiorowskiego. Niefortunne to i niczym nieusprawiedliwione posunięcie wywołało w prasie powódź protestów; ukoronowaniem ich był wspomniany już artykuł Mochneckiego, wydrukowany w „Gazecie Polskiej” w dniu premiery (10 maja 1829), a zapowiedziany przez redakcję na parę dni przedtem, jako pomszczenie „zniewagi, mającej się wyrządzić Shakespeare'owi i teatrowi narodowemu”.

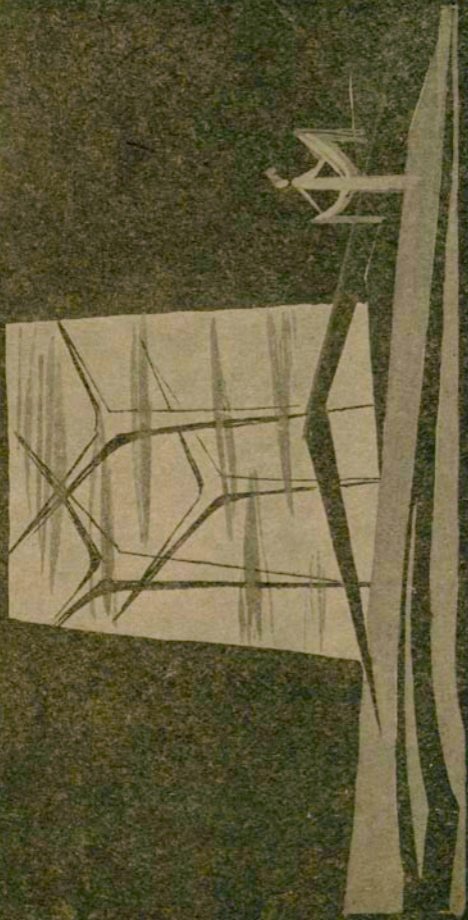
Przez ćwierć wieku repertuar szekspirowski scen polskich nie wyszedł poza krąg pięciu tragedyj. Grywano je jednak dosyć często; w Warszawie za dyrekcji Bogusławskiego (to znaczy do d. 30. IV. 1814) „Hamlet” miał ogółem 26 przedstawień, „Groby Weroni” 10, „Otello” 10, „Król Lear” 14, „Makbet” 6. Z czasem doszły do tego dwie komedie: we Lwowie po 1820 „Wiele hałasu o nic” w przeróbce Beka pod tytułem „Trapiące duchy” i, również we Lwowie oraz Krakowie — „Poskromienie złoŃnicy”, r6żnie na afiszu nazywane („Recepta na złoŃnicę, czyli Mił6ść wszystko może”, „Wojna z kobieta”, „Mił6ść wszystko może, czyli Przewycięzenie opornicy”, „Ułaskawienie sekutnicy”). W r. 1832 Teatr Krakowski wystawił szóstą z kolei tragedię: „Koriolana” (w r. 1941, grano ją pod tytułem „Obilino”).

III.

Nowa epoka w dziejach Szekspira u nas zaczęła się z chwilą, kiedy teatry zdecydowały się wystawić go w przekładach z oryginału. Kolejność tych szekspirowskich prapremier była następująca:

- 1862. „Otello” (W.),
- 1864. „Król Ryszard III. (Lw.) — „Makbet” (Lw.).
- 1865. „Juliusz Cezar” (Lw.) — „Kupiec wenecki” (Lw.).
- 1867. „Wiele hałasu o nic” (Kr.) — „Hamlet” (Kr.).
- 1868. „Romeo i Julia” (Kr.) — „Poskromienie złoŃnicy” (Kr.) — „Król Lear” (Kr.)
- 1871. „Król Ryszard II” (Kr.).
- 1872. „Król Jan” (Kr.). — „Sen nocy letniej” (Kr.) — „Wesołe Kuzoszki z Windsoru” (Lw.).
- 1877. „Powieść zimowa (Kr.).
- 1880. „Antoniusz i Kleopatra” (W). „Komedia omyłk” (Lw.). — „Jak wam się podoba” (Kr.) — „Koriolan” (Lw.).
- 1881. „Wszystko dobre, co się dobrze kończy” (Kr.).
- 1882. „Król Henryk IV”. (Lw.).
- 1884. „Wiecz6r trzech kr6li” (Kr.).
- 1886. „Stracone zachody miłosne” (Kr.).
- 1901. „Burza” (Kr.).
- 1902. „Cymbelin” (Kr.).
- 1916. „Troilus i Kressyda” (Kr.).
- 1933. „Miarka za miarkę” (W).

Og6łem wi6c wystawiono dotąd u nas dwadzieŃcia siedem utwor6w Szekspira. Zaznaczyć przy tym trzeba, że pierwszą datę (r. 1862) wypadnie może przesunąć nieco wstecz, gdyż jeszcze przed warszawskim „Otellem” grano w Teatrze Wileńskim (19. I. 1861 jako wznowienie) „Hamleta” w przekładzie K. Czarnego, zarówno jednak osoba tego tłumacza, jak i jego praca (niezanotowana przez bibliograf6w) nie sã nam znane.



Anna Szeliga — Projekt dekoracji

