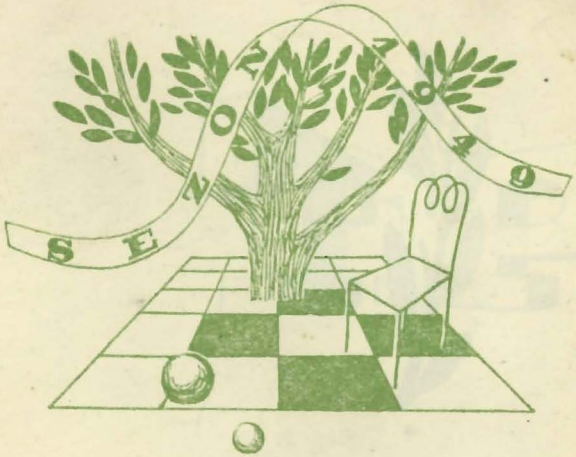
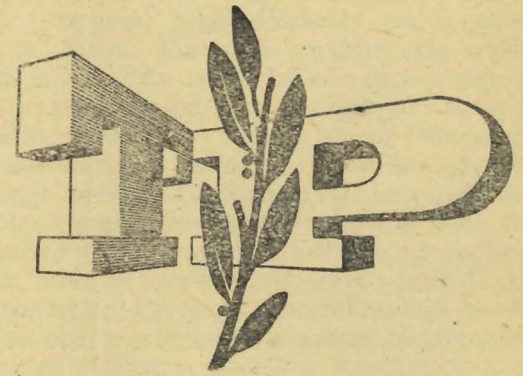
PAŃSTWOWY

TEATR POLSKI



WIELE HAŁASU O NIC



WIELE HAŁASU O NIC

PRZED PODNIESIENIEM KURTYNY

Fakt powstania Państwowego Teatru Polskiego w Szczecinie ma swoją specjalną wymowę i specjalne znaczenie. Jest on jednocześnie głęboką konsekwencją tych przemian, jakie dokonały się w całym kraju i przede wszystkim na tej ziemi. Pozornie mogłoby się wydawać, że w 1945 r. przyszliśmy tu jako ludzie nowi, którzy przedsięwzięli gigantyczną pracę, zaczynając od podstaw, od korzeni. Sąd taki byłby z gruntu fałszywy. Nauczyciel, literat, historyk — zjawili się tu jednocześnie z robotnikiem, który odbudował wartości materialne, podczas gdy oni nie potrzebowali tak jak robotnik wznosić fundamentów, lecz jedynie usuwać z nich — wprawdzie długowieczne, ale powierzchowne obce uwarstwowienia. Równoległość wysiłków budowniczych kultury sprawiła, że budowniczowie domów, fabryk, mostów i torów kolejowych poczuli się u siebie w domu, a nie jak obcy przybysze. Za ekipą robotników szli — nauczyciel, literat i historyk — szli jak czujni tropiciele, szukając zagubionych w czasie śladów odwiecznej naszej kultury. Na tym fundamencie rozpoczęli tworzyć jednolitą budowlę. Ale praca ta nie była i nie jest łatwa. Bo sami budowniczowie stanowili zespół wprawdzie pełen entuzjazmu i gotowości do najofiarniejszej pracy, ale zróżniczkowany pochodzeniem zarówno co do środowisk jak i miejsc urodzenia. Trzeba więc było zespalać, uczyć i wychowywać.

Gmach nasz, gmach tego teatru jest właśnie typem szkoły wyższego rzędu. Służy on bowiem wychowaniu oraz nauce wzniosłości i piękna. Rozpoczynając tak trudną pracę pragniemy wyraźnie stwierdzić, że zdajemy sobie najdokładniej sprawę z ciążących na nas obowiązków i odpowiedzialności. Odopowiedzialności za wychowanie nowego człowieka.

Wiemy, że sztuka, a sztuka teatralna w szczególności, jest potężnym, ale i obosiecznym orężem. Zdajemy sobie sprawę, że niema teatru, który mógłby stać się obojętnym i nie działać wychowawczo — w sensie złym lub dobrym. Zadaniem naszym jest, aby nie uroniwszy nic z największych wartości artystycznych wychowywać nieomylnie dobrze.

Z pośród wszystkich dziedzin sztuki — nie ma sztuki tak uspołecznionej jak teatr. Scena nie jest jeszcze teatrem. Dopiero połączenie sceny i widowni — autora, aktora i widza, dopiero suma tych trzech czynników stanowi teatr.

W pracy naszej będziemy pamiętać, aby nie naruszyć tej równowagi. Mając stale na uwadze sugestywność sztuki teatralnej bacznie śledzić będziemy widownię. Nie damy się zwieść najgorętszym oklaskom, jeśli się okażą wyrazem złego smaku. Przeciwnie taka reakcja sali, zdwoi naszą czujność w sensie wnikliwszego przemyślenia metod naszej pracy.

Problem nowego widza — jest jednocześnie problemem repertuaru. Wierzymy, że potrafimy nie obniżając poziomu — po przez wzruszenie i artystyczne przeżycie zbliżyć widza do problematyki dnia dzisiejszego. Na etapie, który przeżywamy, znadziemy repertuar, który będzie budził w człowieku wiarę w postęp ludzkości i konieczność kroczenia po wytkniętej obecnie drodze.

Kończąc, chcemy słuszność poprzednich sformułowań poprzeć autorytetem Stanisławskiego. Stanisławski powiedział, że teatr jest białą kartą papieru. Podobnie jak papier służyć może do utrwalenia najróżniejszych myśli, — złych i dobrych. Tak też i teatr może służyć zarówno wzniosłości jak i miernocie.

My dziś, otwierając księgę Państwowego Teatru Polskiego w Szczecinie, rozpoczynamy pisanie rejestru.

Po stronie „winien" i „ma". Mamy najgorętszą wiarę, że w bilansie ostatecznym przewaga będzie po stornie — „ma".

Pragniemy jedynie zapewnić , że po stronie „winien" — nie znajdzie się żadnej pozycji, któraby była rezultatem braku zapału do pracy i braku zrozumienia obowiązków w służbie społeczeństwa, któremu nieść będziemy piękno i naukę.

KIEROWNICTWO TEATRU

ZESPÓŁ
PAŃSTWOWEGO TEATRU POLSKIEGO W SZCZECINIE

Kierownictwo teatru

1. Dyrektor — Zbigniew Sawan
2. V-ce Dyrektor — Tadeusz Laskowski

Zespół artystyczny

1. Kierownik literacki — Julian Borzym
2. Kierownik muzyczny — Felicjan Lasota
3. Art. Kier. Prac. Kraw. — Lidia Wysocka

Reżyserzy

1. Zbigniew Sawan
2. Tadeusz Laskowski
3. Seweryn Butrym

Asystenci reżysera

1. Lidia Wysocka
2. Włodzimierz Kwaskowski
3. Stanisław Malatyński

Aktorki

1. Boryta Jaga
2. Feldman Krystyna
3. Janczewska Jadwiga
4. Karniewska Hanna
5. Korwin Lidia
6. Malicka Maria
7. Masiejewska Janina
8. Ogińska Janina
9. Rajkowska Hanna
10. Stajewska Maria
11. Szydłowska Janina
12. Wysocka Lidia

Aktorzy

1. Bryliński Stanisław
2. Bugajny Władysław
3. Butrym Seweryn
4. Czabanowski Jan
5. Daszewski Jan
6. Kałuski Witołd
7. Kilarski Janusz
8. Kron Edmund
9. Kwaskowski Włodzimierz
10. Laskowski Tadeusz
11. Malatyński Stanisław
12. Petecki Kazimierz
13. Rasiński Gustaw
14. Sadzikowski Leszek
15. Sawan Zbigniew
16. Wilski Tytus
17. Zbyszkowski Karol

Suflerzy

1. Kwaskowska Krystyna
2. Twarowska Laura

Inspicjent

1. Twarowski Czesław

Korepetycja muzyczna i akompaniament

1. Matusik Laura

Zespół techniczny

1. Kier. prac. scenograficznej — Tadeusz Rajkowski
2. Inspektor sceny — Antoni Kolanowski
3. Gł. elektrotechnik — Marian Waśko
4. Kier. prac. krawieckiej — Wincenty Wesołowski
5. Kier. prac. ślusarskiej — Michał Rubinowicz
6. Kier. prac stolarskiej — Michał Lozer

Pracownicy

1. Dobierzyński Ryszard
2. Kałuża Daniel
3. Kałuża Józef
4. Kałuża Marian
5. Kaszuba Józef
6. Kiersnowski Andrzej
7. Klim Weronika
8. Klimkiewicz Jan
9. Kłym Michał
10. Kłym Romana
11. Kozub Franciszek
12. Kozub Stefania
13. Nowicki Ludwik
14. Orłowska Maria
15. Pawlak Józefa
16. Podgórski Stanisław
17. Pokrowski Aleksander
18. Porodowska Franciszka
19. Stachowiak Franciszek
20. Starnicki Paweł
21. Stasiw Włodzimierz
22. Słopecka Wanda
23. Świtelski Józef
24. Terlecka Bronisława
25. Waśko Stanisława
26. Wesołowska Adela
27. Wielga Helena

Administracja

1. Intendent — Edmund Kron
2. Radca Prawny — Leon Jakliński
3. Sekretarz teatru — Jan Wolski
4. Sekretarz dyrekcji — Izabella Osiadacz
5. Buchalter — Gorczyca Zdzisław
6. Gł. Kasjer — Zofia Rybicka
7. Bibliotekarz — Stanisław Warski
8. Magazynier — Janina Plucińska
9. Kasjerka biletowa — Stanisława Bochenkiewicz
10. Kasjerka biletowa — Barbara Smosarska

WILIAM SZEKSPIR

Miasto Stratford nad rzeką Avon jest bardzo nieznacznym punktem na mapie Anglii i wszystko napozór wskazywało na to, że pozostanie nadal skromną, prowincjonalną mieściną. Nie przebiegały tędy szlaki historycznych wydarzeń. Okolice, Pozbawione bogactw naturalnych, nie stwarzały warunków dla powstania większego ośrodka przemysłu, ani nie były dość malownicze, by przyciągać turystów. I jeżeli nazwa Stratford jest nie mniej głośna od miejscowości, upamiętnionych czyimś zwycięstwem lub klęską, wielkich miast fabrycznych, czy uzdrowisk, to stało się to jedynie dzięki temu, ze tu właśnie, w roku 1546 urodził się Wiliam Szekspir. „Niech przeklęty będzie ten, kto poruszy moje kości" — głosi napis, wyryty na grobie Szekspira w Stratfordzie Któżby się poważył na to, aby burzyć grób jednego z najgenialniejszych pisarzy świata? Być morze jednak słowa powyższe zwrócone są również do tych, którzy pochopnie starają się rozstrząsać i analizować jego życie. A takich było wielu. Na temat Szekspira i związanych z nim postaci powstawało tym więcej legend, plotek i domysłów, im mniej sprawdzonych, konkretnych faktów znajdowano w dokumentach i materiałach historycznych. Przykładem mogą być choćby komentarze do „Sonetów", najbardziej osobistych, najbardziej autobiograficznych jego utworów — a tym samym dających najszersze pole fantazji badaczy.

O stosunkach rodzinnych Szekspira wiemy tyle, że ojciec jego był zubożałym kupcem, którego kłopoty życiowe wtrąciły w nałóg pijaństwa. To też Wiliam, nie krępowany w dzieciństwie zbyt surowym nadzorem, poznawał na własną rękę okolice swego miasta, Wyprawy te dostarczyły jego wyobraźni cennego materiału w postaci legend ludowych, pieśni i opowieści.

Po kilku latach nauki w miejscowej szkole, której zawdzięczał znajomość dzieł starożytnych pisarzy — co w owych czasach byoł fundamentem wykształcenia — ciężkie warunki materialne zmusiły ojca jego do skierowania syna na drogę bardziej praktyczną: oddaje go na naukę do rzeźnika.

Ale nie sądzone było Wiliamowi pozostawać przy zawodzie, zapewniającym życie dostatnie i spokojne. Bujny temperament, bystry umysł, rwały go w świat. Pomimo małżeństwa, które zawart w 18-ym roku życia z Anną Hathaway, Szekspir opuszcza Stratford w roku 1586-ym i wyjeżdża do Londynu.

Jeszcze w rodzinnym mieście Szekspir miał niejednokrotnie sposobność widywać przedstawienia, dawane przez wędrowne trupy aktorów. Niewątpliwie wywarły one na nim duże wrażenie, które nie pozostało też bez następstw. Natychmiast bowiem po przyjeździe do Londynu Szekspir przyłącza się do trupy Jakuba Burbage, występującej w teatrze „The Globe". Biednie odziany chłopak z dalekiej prowincji nie odrazu dopuszczony został na scenę; w pierwszym stadium swojej praktyki teatralnej spełniał Szekspir najrozmaitsze podrzędne czynności; między innymi musiał podobno pilnować przed teatrem koni bogatszych widzów. W niedługim jednak czasie udaje mu się dostać parę niewielkich ról — zwraca na siebie uwagę — awansuje szybko, wykazując obok talentu aktorskiego, nieprzeciętne zdolności inscenizatorskie. Dokonywuje bowiem przeróbek dawniejszych sztuk, przystosowując je do wymagań ówczesnego widza. Z czasem staje się współwłaścicielem i dyrektorem teatru „The Globe", łącząc sławę aktora ze sławą pisarza dramatycznego. Natura obdarzyła hojnie Wiliama. Dała mu żywą inteligencję, dowcip, zdolność do wyrażania głębokich, oryginalnych myśli w formie doskonale trafnej i bogatą wyobraźnię twórczą. Prócz tego, jak świadczą współcześni, posiadał on świetne warunki sceniczne, niezbędne dla aktora: interesującą powierzchowność, dźwięczny, wibrujący głos. Utwory jego, obejmowały ogromną skalę tematów i gatunków (dramat historyczny, tragedia, komedia), a siła ich oddziaływania była tak wielka, że ulegali jej zarówno widzowie, rekrutujący się z najszerszych warstw ludności Londynu, jak ludzie wykształceni, o wyrobionym smaku artystycznym. Jeden z nich, lord Sonthampton był długoletnim przyjacielem i protektorem Szekspira.

Jak wyglądał teatr, na którego scenie odbywały się „prapremiery" „Hamleta" czy „Romea i Julii"? Przede wszystkim — to, co nazywamy sceną, było poprostu platformą na podwyższeniu, opartą, pozbawioną rulio

i tyłów. W głębi dwoje drzwi, przez które wchodzą i wychodzą aktorzy. Zamiast dekoracji — jedynie symboliczne akcesoria; wystarczy przedstawić jeden czy dwa przedmioty, a komnata pałacowa zmieni się w grotę, ubogą izbę lub plac miejski. Resztę uzupełnić musi fantazja widza. W tych warunkach możliwości autora były nieograniczone i akcja dramatu przerzucała się błyskawicznie z miejsca na miejsce — co możemy stwierdzić na podstawie którejkolwiek ze sztuk Szekspira.

Tak więc — uwaga widza, nie pochłonięta tym, co dziś nazywamy „wystawą" koncentrowała się przede wszystkim na aktorze i treści wypowiadanych przez niego słów. Stąd, w sztukach tej epoki nużąca często dla nas obfitość monologów i tyrad. Teatr ówczesny był przede wszystkim teatrem słowa — choć nie miało ono tam najlepszych warunków. Publiczność bowiem, zgromadzona na widowisku, nie dbała zbytnio i przestrzeganie ciszy; jedni zajadali przyniesione przezornie zapasy, inni grali w kości lub kłócili się hałaśliwie, a nierzadko dochodziło do bijatyki. W teatrze „The Globe" tylko sceny i galeria były kryte; kiedy więc padał deszcz, widzowie mokli i grzęźli w błocie po kostki. Wielka musiała być zatem dynamika zarówno zarówno treści utworu jak i gry aktorskiej, aby, przezwyciężając te wszystkie trudności, mogła porwać i przykuć uwagę niesfornej publiczności.

Teatr Szekspira posiada te cechy w wysokim stopniu. Charakteryzuje go szeroka skala tonów od szlachetnego patosu aż do humoru w stylu zbliżonym do jarmarcznej farsy ludowej. Kopniaki i błazeństwa były nieuniknioną koncesją na rzecz dość prymitywnego smaku większości widzów. Dlatego nie powinno nas dziwić, jeśli znajdujemy je w sztukach Szekspira, wplecione pomiędzy sceny pełne uroku poetyckiego i finezji intelektualnej. Musimy pamiętać jak różnorodne było audytorium, dla którego zostały napisane.

Szekspir nie przywiązywał wagi do oryginalności tematu. Osnowę do swoich utworów brał z nowel, istniejących już sztuk, czasem ze starych kronik. Na tej podstawie dopiero budował swe wielkie, niezwykle interesujące psychologicznie postaci (Otello, Hamlet) oraz konflikty o nieprzemijającej aktualności.

Życie Szekspira było urozmaicone i pełne niespodzianek. U szczytu powodzenia przychodzi nagła katastrofa. Przyjaciel jego, lord Southampton zostaje uwięziony pod zarzutem należenia do spisku przeciw królowej Elżbiecie. Trupa, protegowana przez lorda, musi opuścić Londyn — i odtąd, aż do śmierci królowej i uwolnienia Southamptona, grywa wyłącznie na prowincji. Po tym jednak, przejściowym okresie, następuje znów szczęśliwy zwrot w losach Szekspira i jego teatru. Trupa wraca do Londynu i co więcej, otrzymuje zaszczytną nazwę „Komediantów" jego królewskiej mości".

U schyłu lat dojrzałych Szekspir porzuca scenę i przenosi się do Stratfordu, gdzie umiera w 1616 roku, pozostawiając bogaty, wspaniały dorobek twórczy. Zasięg jego oddziaływania rozszerza się nieustannie w ciągu wieków. Dziś grany jest na wszystkich scenach świata.

Utwory Szekspira wysuwają się na czoło repertuaru naszych teatrów. Pisane niegdyś dla szerokich mas, znajdą z pewnością zrozumienie i uznanie wśród widzów, wychowanych przez państwo ludowe.

Zofia Zawadzka

MIECZYSŁAW RULIKOWSKI

SHAKESPEARE NA SCENACH POLSKICH

Nie zdajemy sobie sprawy z tego, jak bardzo żywym zagadnieniem — od stu pięćdziesięciu już lat — jest Shakespeare dla wcale niemałego odłamu polskich intelektualistów, nie tylko pisarzy, ale tak samo i przedstawicieli innych zawodów; ile wysiłku włożono u nas w pasojnującą pracę nad zbadaniem go i zrozumieniem; jak bogatą posiadamy o nim i o jego utworach literaturę... Brak nam jeszcze bibliografii Shakespeare'a w Polsce, ale gdy wreszcie ukaże się (oby jak najprędzej), przekonamy się, że jest naprawdę imponująca. Nie ma wtym 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 więc rzeczywiście zjawisko imponujące i zarazem zastana-

wiające wybujałością na ogólnym tle naszych poważnych zaniedbań w zakresie badań literackich. Obfitości pozycyj bibliograficznych niewiele ustępuje ich jakość. Nie mamy w prawdzie — 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 Shakespeare'a 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 świadczącą, że słowa o żywym zagadnieniu, jakim dla wielu ludzi w Polsce jest Shakespeare, 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 niego skorzystała scena? — o tym najlepiej mogą powiedzieć dzieje scenicznego życia utworów Shakespeare'a.

Nie bez racji jako początek tych dziejów uważamy rok 1797, w którym Shakesjeare po raz pierwszy przemówił ze sceny w języku polskim. Mimo to nie można zapominać, że poprzedziły ją inne fakty, z tych jeden wiąże się z historią sceny narodowej, pozostałe — z kroniką teatru obcojęzycznego w Polsce. Oto w roku 1782 wystawiono w Warszawie komedię Zabłockiego p. t. „Samochwał albo amant wiłkołak", bynajmniej — jak i cała twórczość autora „Sarmatyzmu" — nie oryginalną lecz przetłumaczoną z francuskiego, francuski zaś oryginał był przeróbką „Wesołych Kumoszek z Windsoru". Takie dalekie pokrewieństwo wyklucza chyba możność umieszczenia tej rzeczy w naszym repertuarze szekspirowskim; mamy tu raczej do czynienia tylko z dwoma opracowaniami tego samego motywu literackiego.

Niepodrabianego natomiast Shakespeare'a, choć wersji niemieckiej, ujrzała Polska po raz pierwszy znacznie wcześniej, bo już w pierwszej

połowie wieku 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 grona widzów ze sfer dworskich, nie pozostawiły śladu w życiu kulturalnym kraju i to tak dalece, że dowiadujemy się o nich wyłącznie ze źródeł obcych. Do szerszych kół publiczności, gdyż już ze sceny teatru dla wszystkich dostępnego, przemówił Shakesperae dopiero pod koniec wieku XVIII, tak samo jednak przez pośrednictwo cudzoziemców. Mianowicie grywajce w Warszawie towarzystwo aktorów francuskich wystawiło w roku 1778 „Romea i Julię", Niemcy zaś w trzy lata potem „Hamleta", a w roku 1793 „Króla Leara" i „Makbeta".

Gdy wreszcie na scenie polskiej zaczął ukazywać się Shakespeare, kolejno pojawiły się następujące sztuki:

1797. Lwów. „Hamlet w tłumaczeniu Bogusławskiego, „podług poprawy Schredera" przekładu J. J. Eschenburga.

1798. Lwów. „Groby Werony" („Romeo i Julia"). Przekład, pióra biskupa Józefa Kossakowskiego sztuki L. S. Merciera p. t. „Les Tombeaux de Verone" (1782). Mercierowi służyła za podstawę niemiecka przeróbka Chr. F. Wiedsego (1769), przetłumaczona w r. 1771 na język francuski przez d'Ozicourta.

(1801) Warszawa. „Otello". Przekład Ludwika Osińskiego francuskie przeróbki J. Fr. Ducisa.

(1805) Warszawa. „Król Lear". Przekład tak samo Osińskiego również z ducisowskiej przeróbki francuskiej wersji P. A. La Placea (1745).

(1812) Warszawa. „Makbet". Przekład Stanisława Regulskiego przeróbki Schillera dla Teatru w Weimarze tłumaczenia Eschenburga.

Oprócz wymienionych tu przekładów istniały już w tych pierwszych latach i inne (np. „Hamleta" Andrzeja Horodyskiego oraz J. N. Kamińskiego dla teatru lwowskiego), częściowo nieznane nam, jak np. tłumaczenie, w ktróym grano w roku 1815 w Wilnie „Króla Leara", zdaniem recenzenta „Tygodnika Wileńskiego" bardziej zbliżone w postępie akcji do układu dzieła Shakespeare'a, aniżeli wersja Ducisa, do której powró-

PAŃSTWOWY

TEATR POLSKI

V.-Dyrektor — **Tadeusz Laskowski** Dyrektor — **Zbigniew Sawan** Kier. Literacki — **Julian Borzym**

WILLIAM SHAKESPEARE

WIELE HAŁASU O NIC

Komedia

tekst na podstawie przekładu Ulricha, posiłkując się przekładami Tarnawskiego, Koźmiana, Pinińskiego i Kasprowicza opracował Zbigniew Sawan

Muzyka — Marek Andrzejewski

Teksty piosenek — Krystyna Wolińska

Don Pedro, książę aragoński	Stanisław Malatyński
Don John, brat naturalny Don Pedra	Zbigniew Sawan
Klaudio, młody florentyńczyk, faworyt Don Pedra	Witold Kałuski
Benedykt, młody paduańczyk, faworyt Don Pedra	Włodzimierz Petecki
Leonato, gubernator Messyny	Jan Czabanowski
Antonio, jego brat	Gustaw Rasiński
Baltazar, sługa Don Pedra	Edward Newada
Borachio	Włodzimierz Kwaskowski
Konrad	Jan Daszewski
Ciarka } urzędnicy policji	Stanisław Bryliński
Kwasek } urzędnicy policji	Wincenty Wesołowski

Pisarz	Tytus Wilski
Mnich	Seweryn Butrym
Hero, córka Leonata	Janina Szydłowska
Beatrycze, synowica Leonata	Lidia Wysocka
Małgorzata } panny pokojowe Hero	Hanna Karniewska
Urszula } panny pokojowe Hero	Janina Masiejewska
Posłaniec	Janusz Kilarski
Strażnik I	Władysław Bugajny
Strażnik II	Leszek Sadzikowski

Scena w Messynie

Inscenizacja i reżyseria: ZBIGNIEW SAWAN
Asystent reżysera: WŁODZIMIERZ KWASKOWSKI

Kier. Muzyczne — Felicjan Lasota

Dekoracje: { projekt — TADEUSZ RAJKOWSKI
wykonanie — WOJCIECH ZAMECZNIK

Art. kier. prac. krawieckiej — Lidia Wysocka; światło — Marian Waśko i Michał Kłym; inspicjent sceny — Antoni Kolanowski; kier. prac. krawieckiej — Wincenty Wesołowski; kier. prac. stolarskiej — Michał Lozer
kier. prac. ślusarskiej — Michał Rubinowicz

Kostiumy Beatrycze, Hero, Małgorzaty, Urszuli, Don Pedra, Don Johna, Klaudia, Benedykta, Leonata, Antonia, Mnicha wykonano w pracowni własnej Państw. Teatru Polskiego w Szczecinie. Reszta kostiumów z pracowni Państw. Teatru Polskiego w Poznaniu

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 złośnicy“ (Kr.) — „Król Lear“ (Kr.)
1871 „Król Ryszard II“ (Kr.)
1872 „Król Jan“ (Kr.) — „Sen nocy letniej“ (Kr.) — „Wesołe Kumoszki z Windsoru“ (Lw.)
1877 „Powieść zimowa“ (Kr.)
1880 „Antoniusz i Kleopatra“ (W.) — „Komedia omyłek“ (Lw.) — „Jak wam się podoba“ (Kr.) — „Koriolan“ (Lw.)
1881 „Wszystko dobre co się dobrze kończy“ (Kr.)
1882 „Król Henryk IV“ (Lw.)
1883 „Wieczór Trzech Króli“ (Kr.)
1886 „Stracone zachody miłosne“ (Kr.)
1901 „Burza“ (Kr.)
1902 „Cymbelin“ (Kr.)
1916 „Troilus i Kressyda“ (Kr.)

Ogółem więc wystawiono dotąd u nas dwadzieścia siedem, a łącznie z dawniejszym „Tymonem Ateńczykiem“ dwadzieścia osiem utworów Shakespeare'a. Zaznaczyć przytym trzeba, że pierwszą datę (rok 1826) wypadnie może przesunąć nieca 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 bibliografów) nie są nam znane.

Podział według miast, w których odbyły się wymienione wyżej prapremiery, przedstawia się jak następuje:

Warszawa: „Antoniusz i Kleopatra“ — „Otello“ (ogółem dwie prapremiery).

Kraków: „Burza“ — „Cymbelin“ — „Hamlet“ — „Jak wam się podoba” — „Król Jan“ — „Król Lear“ — „Król Ryszard II“ — „Miarka za miarkę“ — „Poskromienie złośnicy“ — „Powieść zimowa“ — „Romeo

i Julia" — „Sen nocy letniej" — „Stracone zachody miłości" — „Troilus i Kressyda" — „Wieczór Trzech Króli" — „Wiele hałasu o nic" — „Wszystko dobre co się dobrze kończy" (ogółem 17 prapremier).

Lwów: „Juliusz Cezar" — „Komedia omyłek" — „Koriolan" — „Król Henryk IV" — „Król Ryszard III" — „Kupiec Wenecki" — „Makbet" — „Wesołe Kumoszki z Windsoru" — (ogółem osiem prapremier).

Uzupełniwszy powyższe dane datami premier w dwóch pozostałych miastach, otrzymamy zastawienie, pozwalające zorientować się, w jakiej kolejności główne teatry wystawiały poszczególne sztuki (dla Warszawy użyte skróty oznaczają: TW = Teatr Wielki, TL = Teatr Letni, TP = Teatr Polski):

	Warszawa		Kraków	Lwów
„Antonius i Kleopatra"	1880.14.I.	TW	—	1880. 2.IV
„Burza"	1913. 4.IV.	TP	1901.30.III.	—
„Cymbelin"	—		1902. 1.II.	—
„Hamlet"	1871.24.III.	TW	1867.30.XI.	1871. 5.III.
„Jak wam się podoba"	1891.16.X.	TW	1880.14.II.	—
„Juliusz Cezar"	19. 9.I.	TP	1925.25.IV.	1865.27.I.
„Komedia omyłek"	1915. 4.IV.	TP	1901.23..II.	1880.21.I.
„Koriolan"	1919.16.V.	TP	1881. 5.II.	1880.10.XII.
„Król Henryk IV"	1924. 8.XI.		cz. I	
„Król Jan"	cz. I. i II	TP	1902.14.II.	1882.18.XII.
„Król Lear"	—		1872. 2.III.	1872. 2.X.
„Król Ryszard II"	1879.15.VIII	TL	1868. 9.XII.	1872.13.XI.
„Król Ryszard III"	—		1871.10.VI.	—
„Kupiec Wenecki"	1899.	TW	1868.28.III.	1864.29.I.
„Makbet"	1869.17.III.	TW	1866.13.XII.	1865. 1.XII.
„Miarka za miarkę"	1878. 4.XII.	TW	1869.11.XII.	1864.13.III.
„Otello"	1933.20.X.	TP	gr. (w roku?)	—
„Poskromienie złośnicy"	1862.23.V.	TW	1871. 1.I.	1871.27.III.
„Powieść zimowa"	1873.26.VI.	TW	1867.19.V.	1877.16.XII.
„Romeo i Julia"	1905. 1.VII.	TL	1877.22.XII.	1887.24.XI.
„Sen nocy letniej"	1870.12.I.	TW	1868.17.XI.	

„Stracone zachody miłosne"	1884.24.X.	TW	1872.13.IV.	1871. 2.VI. 1872.27.XII.
„Troilus i Kressyda"	—		1886.13.III.	
„Wesołe kumoszki z Windsoru"	—		1916.18.III.	1908.25.XI.
„Wieczór trzech króli"	1907.	TW	1873.25.I.	1872.22.XI.
„Wiele hałasu o nic"	1885. 2.II.	TW	1884.21.XII.	1885.16.III.
„Wszystko dobre co się dobrze kończy"	1876. 1.V. —	TW	1867.24.I. 1881.17.IX.	1873. 7.III. —

Jakim okolicznościom i komu zawdzięczamy ten nieoczekiwany impet, z którym wkrótce po r. 1860 zaczęto wystawiać Shakespeare'a w nowym kształcie?

W Warszawie tak daleko pozostającej w tyle poza Krakowem i Lwowem, było to rzeczą przypadku: „Otello" w przekładzie Paszkowskiego ukazał się tu w r. 1862 jedynie gościnie egzotycznego artysty murzyna Iry Aldridge'a, który w dniach 23, 24 i 26 maja występował w roli tytułowej: potem znowiono tę trafędię dopiero w r. 1873. Antoniusza i Kleopatrę wybrała na swój benefis Modrzejewska.

W Krakowie seria szekspirowskich prapremier przypadła na lata działalności Koźmiana. Z szesnastu (siedemnastu) granych w tym mieście po raz pierwszy sztuk wystawił on pięć jako kierownik sceny krakowskiej za czasów dyrekcji, Skorupki, siedem zaś, gdy sam został dyrektorem. Trzynasta prapremiera odbyła się za rządów Gliksona a kierownictwa artystycznego Podwyszyńskiego, może jednak z inicjatywy poprzednika jego na tym stanowisku Sarneckiego. Dwie ostatnie prapremiery dał Kotarbiński, jedną Rydel.

Lwów wysunął się w tym wyścigu na czoło dzięki Adamowi Miłaszewskiemu jesteśmy jednak skłonni przpuszczać, a raczej możemy to uważać za więcej, niż prawdopodobne, że, tak jak i w tylu innych sprawach w dziedzinie kultury, promotorem był tu Kraszewski, z którym Miłaszewskiego łączyły bliskie stosunki od czasów wspólnego ich kierownictwa Teatrem Żytomierskim. Miłaszewski, objąwszy powtórnie dyrekcję

sceny lwowskiej w r. 1881, wystawił jeszcze jedną sztukę Shakespeare'a: „Króla Henryka IV", cz. I. Dwie prapremiery odbyły się za rządów Dobrzańskich.

Tak więc znajomość — poprzez teatr — niesfałszowanego, jak przedtem, Shakespeare'a zawdzięczamy dwom scenom: lwowskiej i krakowskiej, i tym kilku wymienionym wyżej ludziom. Nie można jednak nie podkreślić, że do szerzenia kultu twórcy „Hamleta" za naszych już czasów walnie przyczynił się Teatr Polski w Warszawie. Ogólną liczbę granych dzieł (było ich w ciągu dwudziestu pięciu lat piętnaście, w tym 6 nieznanych w Warszawie), oraz imponującą liczbą 652 przedstawień zajął bezprzecznie pierwsze pod tym względem miejsce.

W r. 1948 liczba przedstawień szekspirowskich w Teatrze Polskim przekroczyła cyfrę 800.

Poza Warszawą, Lwowem i Krakowem (dawniej i Wilnem a więc w teatrach drygo i trzeciorzędnych na prowincji przed pierwszą wojną światową Shakespeare nie był prawie wcale grywany. Zjawiał się on tam tylko zokazji występów gościnnych artystów scen stołecznych, lub znacznie rzadziej, wówczas, gdy któryś z bardziej ambitnych aktorów miejscowychwybierał go na swój benefis. Po r. 1918 stosunki pod tym względem znacznie poprawiły się, podniosła się również i wielokrotność przedstawień. W Łodzi naprzykład w latach 1925 i 1926 (dyrekcja Szyfmana), „Sen nocy letniej" grany był 19 razy, „Otello" 12; w r .1928 (dyr. Goryczyńskiego) „Kupiec Wenecki" 16 razy. W Katowicach w ciągu dziesięciolecia 1924—1934 wystawiono cztery tragedie i jedną komedię — „Wieczór Trzech Króli" — i grano ją 32 razy.

W Krakowie (tu w Teatrze Miejskim Pawlikowskie w ciągu sześciu sezonów wystawił 7 utworów, Kotarbiński w takim samym czasie 11) znalazł się Shakespeare i w repertuarze Teatru Ludowego, wprowadzony tam najpierw przez Edmunda Rygiera, następnie przez Tadeusza Konczyńskiego, wreszcie za dyrekcji Józefa Wiśniowskiego (w teatrze przemianowanym na „Powszechny", w sezonie 1919 — 20, „Romeo i Julia" 10 razy przy wyprzedanej widowni).

Ostatnie lata nie przyniosły spełnienia się oczekiwań, jakie w stosunku do sztuk szekspirowskich wydawały się całkowicie uzasadnione głosami o konieczności podniesienia poziomu repertuaru naszych teatrów i przeświadczeniem, że nowej tworzącej się dopiero widowni trzeba udostępnić arcydzieła literatury dramatycznej a między niemi i utwory Shakespeare'a zdolne jak nie wiele innych przemówić do wyobraźni i uczuć nawet nieprzygotowanego jeszcze i nieobytego z teatrem widza. Niewątpliwie, różnorodne trudności, z jakimi dyrekcjom wypadoł walczyć po wojnie, sprawiły, że zamierzenia przeważnie nie były realizowane i że sztuki z tak zwanego wielkiego repertuaru, a więc i Shakespear'a rzadko pojawiały się na afiszy. W pierwszym po wojennym sezonie (1945, 1946) tylko trzy teatry wystawiły jego utwory: Teatr Polski w Poznaniu („Wieczór trzech Króli"), Teatr Ziemo Pomorskiej w Toruniu („Sen nocy letniej") i Teatr Ziemi Opolskiej („Hamlet"). Za to następny sezon obfitował w przedstawienia szekspirowskie, na skutek ogłoszenia w grudniu 1946 r. przez Ministerstwo Kultury i Sztuki konkursu. Ale i teraz dały się we znaki przeszkody niezależne od dobrej woli kierownictwa i widocznie nie do pokonania, skoro ostatecznie z 23 teatrów, które zadeklarowały udział w konkursie, tylko 13 uczestniczyło w nim, wystawiwszy 9 następujących sztuk: „Sen nocy letniej" (Katowice, Kielce, Wrocław), „Poskromienie złośnicy" (Bielsko, Cieszyn, Częstochowa), „Wiele hałasu o nic" (Poznań, Warszawa Teatr Mały), „Burza" (Łódź, Teatr Wojska Polskiego) „Hamlet" (Warzswa, Teatr Polski), „Jak się wam podoba" (Gdynia), „Otello" (Karków, Stary Teatr), „Romeo i Julia" (Toruń), „Wesołe kumoszki z Windsoru" (Warszawa Scena muzyczno-operowa w Teatrze Rozmaitości). Po tym wyjątkowym plonie znowu jakby zapomniano o Shakespeare'że w następnym bowiem sezonie (1947, 1948) tylko łódzki Teatr Wojska Polskiego wystawił „Otella" (i grał w dalszym ciągu „Burzę" tak samo jak i Teatr Polski w Warzsawie „Hamleta").

W sumie od zakończenia wojny po dzień dzisiejszy Shakespeare grany był w 14 teatrach: dały one siedemnaście premier, z tego 13 w ramach Konkursu i tylko cztery niezależnie od niego. Dwa teatry : toruński i Wojska Polskiego w łodzi wystąpiły z dwiema premierami.

NOWOCZESNE INSCENIZACJE SZEKSPIRA

330 lat upłynęło w roku ubiegłym od śmierci Szekspira a każde stulecie i każde pokolenie znajduje inny urok w jego teatrze i odkrywa na nowo jego wielkość. Twórczość nieśmiertelnego Wiliama, naładowana tysiącem problemów, ożywiająca kolorowy tłum postaci, jest niewyczerpanym źródłem dla ludzi teatru całego świata. W Anglii, ojczyźnie Szekspira odbywają się co rok teatralne festiwale, poświęcone jego twórczości. Położone niedaleko Londynu miasteczko Stratfort on Avon, w którym 23-go kwietnia 1546-go roku urodził się, a w 70 lat później — zmarł twórca Hamleta, stało się międzynarodowym sanktuarium. Tu ściągają wielojęzyczne rzesze turystów, urzeczonych wiecznie żywym pięknem jego dzieł i pociąganych tajemniczym mitem, który snuje się dokoła jego postaci i dokoła jego twórczości.

Blisko 70 lat temu zbudowano w Stratfort on Avon „Pamiątkowy Teatr Szekspira" („Shakespeare Memorial Theatre"), w którym sztuką „Wiele hałasu o nic" zapoczątkowano pierwszy wielki teatralny festiwal, trwający dziesięć dni. „Teatr Szekspira" był dziwacznym budynkiem, najeżonym licznymi wieżyczkami, o wysokim, stromym dachu i ścianach z czerwonej cegły. Przypominał on nieco londyński, eżlbietański teatr „Globe", którego duszą, — jako dramaturg, aktor, reżyser i dlrektor — był Wiliam Szekspir.

W roku 1886-ym pojawił się na scenie stratfordskiej młody, pełen zapału, aktor Robert Benson, który rozsławił imię „Pamiątkowego Teatru", wystawiając w nim w ciągu kilkunastu lat prawie wszystkie sztuki Szekspira (łącznie nawet z trzecią częścią „Henryka VI"). Ogromną popularność zdobyły „Tygodnie królewskie", poświęcone siedmiu historycznym sztukom.

Następcą Bensona w Stratfordzie był Bridges - Adams. Gdy w roku 1926-ym pożar strawił doszczętnie teatr (uratowano jedynie bibliotekę i wspaniałą galerię obrazów!) zespół jego nie zaprzestał pracy, wystawiając arcydzieła Szekspira na scenie miejscowego kina.

W kwietniu 1923-go roku otworzono nowy „Memorial Theatre". Jest to wspaniały, ultranowoczesny gmach, wznoszący się w parku, nad stawem. W tym budynku od roku 1946-go odbywają się festiwale szekspirowskie, urządzane przez uniwersalnego Baroy Jacksona:: aktora, reżysera, dramaturga i dekoratora. Festiwale te opierają się na zasadach innych, niż nasze turnieje szekspirowskie, gdyż nie wprowadzają współzawodnictwa między zespołami aktorskimi. „Memorial Theatre" co rok wystawia w okresie 7 miesięcy 7 sztuk Szekspira. Cały Londyn odbywa coroczne procesje do teatru w Stratfordzie.

Jackson wsławił się uprzednio, jako długoletni kierownik teatru w Birmingham, w którym dał serię szekspirowskich przedstawień z aktorami, ubranymi we współczesne kostiumy. Reakcja konserwatywnej Anglii była gwałtowna. Napaści krytków, manifestacje widzów, — protestujących na przedstawieniu „Cymbelina" przeciwko aktorom w mundurach koloru „khaki" — aż następnie dzięki kapitalnemu „Poskromienie złośnicy", ukazanemu na tle „fin de siekle'u" — zwycięstwo Jacksona. Mała widownia teatru w Birmingham nie mogła pomieścić tłumów rozentuzjazmowanej publiczności.

Jackson do festiwalu w 1946-ym roku zaprosił ośmiu młodych, przeważnie nieznanych reżyserów. Atrakcją festiwalu okazał się ósmy punkt programu, komedia „Miarka za miarką" w wykonaniu zespołu akademickiego Uniwersytetu w Yale.

W roku 47-ym największe zainteresowanie wzbudził reżyser „Romeo i Julii". dwudziestojedno — letni Piotr Brook, który wprowadził wiele zmian i skrótów w tekscie, opracowanej przez siebie, nieśmiertelnej tragedii lirycznej. — Ta prowokacyjna inscenizacja, w której młodość i gwałtowność są dominującym akcentem, zaniepokoiła tradycjonalistów angielskich.

W tegorocznym festiwalu najbardziej do szablonowego ujęcia odbiegały trzy przedstawienia. Reżyserowi „Troilusa i Kressydy" A. Quayle udało się przezwyciężyć — niepokonane rzekomo dla współczesnej sceny — problemy inscenizacyjne tej niezwykle trudno skonstruowanej i dlatego rzadko ukazywanej na scenie, sztuki. W „Poskromieniu złośnicy" reżyseria

Benthalla zastosowała niewybredne cyrkowe sztuki, wprowadziła zabawną mieszaninę kostiumów, zmierzając najwyraźniej do rozśmieszenia widza. Ten jaskrawy, prawie — że jarmarczny charakter sztuki nie gorszy jednak anglików, którzy dopatrują się w nim związku ze stylem, panującym w elżbietańskim teatrze za czasów samego Szekspira.

Teatr radziecki realizację dzieł Szekspira uważa za stałą i ważną pozycję repertuaru. W Moskwie rokrocznie mają miejsce konferencje Szekspirowskie, na których Radzieccy szekspirolidzy i krytycy omawiają najnowszy dorobek w dziedzinie studiów nad twórczością Szekspira i komentują najnowsze spektakle szekspirowskie.

Wydano i rozprowadzono półtora miliona egzemplarzy sztuk Szekspira. Dzieła jego są tłumaczone na 27 języków narodów Związku Radzieckiego. Przed wybuchem drugiej wojny utwory jego grane były jednocześnie w 210 teatrach dramatycznych Z. S. R. R.

Wybitny szekspirolog radzeicki prof. Morozow z dumą podkreśla fakt, że na terenie Związku liczba przedstawień szekspirowskich przewyższa ilość spektakli w pozostałych krajach Europy i Ameryki. Przedstawienia poszczególnych sztuk dochodzą w Z. S. R. R. do zawrotnej liczby. Komedia „Wiele hałasu o nic" święciła niedawno w teatrze Wachtangowa jubileusz sześćsetnego wieczoru.

Morozow wydał ostatnio dwa dzieła, związane z teatrem Szekspira, mianowicie: „Najsłynniejsi aktorzy w szekspirowskich rolach" i „Komentarze do sztuk Szekspira". Jest to przegląd wszystkich scen świata.

Realizacja teatru Szekspira ulega w Rosji radzieckiej ciągłym ewolucjom. Przed kilkunastu laty Akimow zadziwił krytyków i zgorszył szekspirologów, wystawiając „Hamleta", jako komedię satyryczną. „Romeo i Julia" na tle konstruktywistycznych dekoracji było przedstawieniem, którym szczycił się moskiewski Teatr Rewolucji. „Otello" w Teatrze Mossowietu, z Mordwinowym w roli tytułowej i Oleminem w roli Jagona — zdobył nagrodę im. Stalina. „Wiele hałasu o nic", „Wieczór trzech króli" i „Poskromienie złośnicy" — to potrójny triumf Teatru Czerwonej Armii, oraz jego kierownika i reżysera Popowa. W przedstawieniach tych uderza pietyzm w stosunku do szczegółu historycznego. Kostiumy wzorowane są

ściśle na strojach autentycznych i cudownie sharmonizowane w kolorach właściwych dla włoskiego Odrodzenia. Wystylizowane, pomysłowe, dopełnione dekoracją kotarową, widowiska robią wrażenie ożywionych obrazów starych mistrzów.

Teatr Radziecki — to nietylko wspaniałe przybytki w Moskwie czy Leningradzie, ale dziesiątki scen narodowościowych. Są w ich liczbie teatry o bardzo starej tradycji, jak na przykład — Gruziński, który liczy 50 scen. Najsłynniejszy teatr Gruzji nazwany jest imieniem Rustawelego. Wystawiony tam niedawno „Otello" z Chorawą i Wasadze w rolach głównych, uważany jest za wielkie wydarzenie w dziejach radzieckiej sceny.

W Teatrze Sundukiana w stolicy Armenii, „Hamlet" wramach zorganizowanego tam festiwalu szekspirowskiego, miał dwóch interpretatorów głównej postaci. Aktor Bianibekian reprezentował postać tradycyjną, zaś Wagarszian — nowatorską, stwarzając „Hamleta" bezwzględnego, niezłomnie zmierzającego do celu.

Rozgłos, jaki w ostatnich czasach zdobyło „Poskromienie złośnicy" skłoniło teatr Jermołowej do śmiałej próby. Wystawiono mało znaną farsę Flechtera, autora angielskiego z czasów elżbietańskich, zatytułowaną „Poskromienie pogromcy". Jest to zuchwała odpowiedź na sztukę Szekspira. Eksperyment teatru Jermołowej jest dowodem wysokich dążeń artystycznych scen radzieckich, a także dużego, kulturalnego wyrobienia widza, który z zaciekawieniem śledzi, omawia i porównuje te dwa, tak krańcowo odmienne przedstawienia. W moskiewskim państwowym Teatrze Żydowskim z ogromnym powodzeniem wznawiany jest co pewien czas „Król Lear" z Michoels'em w roli tytułowej.

Kult Szekspira w Czechosłowacji, zapoczątkowany przez J. J. Kolara, kontynuują Jarosław Kwapil, oraz K. H. Hilar, którego słynna inscenizacja „Hamleta" stała się wzorem dla jego uczniów, późniejszych awangardowych reżyserów: Emila F. Buriana i J. Honzla. Do najciekawszych przedstawień Narodowego Teatru Pragi w ciągu ostatnich lat należą: „Wieczór 3 króli", „Poskromienie złośnicy" i „Wesołe kumoszki z Windsoru".

Jeden ze zdolnieszych reżyserów, J. Frejka, wystawił „Opowieść zimową" i kładąc główny nacisk na feeryczny charakter utworu, wyczaro-

wał niezwykle barwne i bogate widowisko, omawiane szeroko przez prasę zagraniczną.

Ostatnio w Czechosołwacji przy wystawianiu dramtów Szekspira zarysowała się tendencja do ich aktualizowania, oraz stylizacji. Emil F. Burian — długoletni męczennik obozów koncentracyjnych, — ujął „Romea i Julię", jako sen więźnia. Romeo, tęskniący do ukochanej budzi w umyśle reżysera asocjacje z więźniem, który marzy o wolności i ojczyźnie. Ten dość sztuczny pomysł daje pole do rozwinięcia fantastyczności, związanej z marzeniem sennym. Znajdują wówczas logiczne uzasadnienie takie „tricki" reżyserskie, jak przesuwanie się nierealnych sylwetek — cieni w scenach balu u Capulletich, czy też poszczególne fragmenty, pokazane, jako mętne odbicia w lustrach. Aanaliza tego typu przedstawień wymyka się spod kanonów krytyki. „Romeo i Julia" Buriana odwołuje się przede wszystkim do wyobraźni.

Żelazny repertuar Francji opiera się na Molierze i Szekspirze. Wystawiony niedawno w paryskim teatrze „Marigny" Hamlet wywołał huragan sprzecznych wypowiedzi krytyków. Najbardziej interesujący aktor i reżyser Barrault, inscenizujący sztukę i grający główną rolę, zajął stanowisko odmienne od przedwojennego ujęcia swego wielkiego poprzednika Pitojewa, który był Hamletem zdeterminowanym, z góry predysponowanym do cierpienia. Barrault, jako królewicz duński, jest gwałtowny, kapryśny, nieopanowany; wahania jednak nie osłabiają jego aktywnej woli. Tempo przedstawienia jest wartkie. Zamiast dekoracji reżyser manewruje kotarami. Rekwizyty teatralne uległy jaknajdalej posuniętej redukcji. Przekładu „Hamleta" dokonał senior dramaturgów Francji — Gide. Niebawem ma być opublikowany inny przekład — Pagnol'a. Stanowić on będzie pierwszą pozycję w serii tłumaczeń Szekspira, pióra najwybitniejszych współczesnych pisarzy dramatycznych Francji.

Uczeń słynnego reżysera Gemier'a Aldebert wystawił w paryskim „Palais de Chaillot" „Kupca Weneckiego", okazując specjalną dbałość o sharmonizowanie gry zespołu i podnosząc do maximum widowiskowe wartości dramatu. José Spuinnel w roli Shylocka usiłuje być jaknajbardziej ludzki, nie chce wywołać uczucia odrazy i stara się reakcje widza

ograniczyć do współczucia. Ciekawą imprezą artystyczną były przedstawienia pod gołym niebem na podwórcu zabytkowego pałacu paryskiego w Avignonie, z których największym uznanie cieszyła się tragedia Szekspira „Ryszard II" w inscenizacji jednego z młodszych reżyserów francuskich Jana Vilar.

W ostatnich tygodniach ożywione i interesujące dyskusje wywołuje w prasie paryskiej „Otello" w wykonaniu zespołu Miejskiego Teatru Lozanny. Jest to trzecie już po wojnie wznowienie tej sztuki w Paryżu, tym razem w świetnym przekładzie nieżyjącego pisarza szwajcarskiego Piachaud. (głośny jest jego przekład „Koriolana") Rolę tytułową objął najznakomitszy aktor szwajcarski — nazywany przez krytyków „ostatnim wielkim tragikiem" — Leopold Biberti.

Szekspir w Stanach Zjednoczonych należy do najchętniej wystawianych autorów.

Sensacją Nowego Yorku było przez dłuższy czas przedstawienie „Antoniusza i Kleopatry" w którym mistrzowską kreację stworzyła jedna z sześciu najjaśniejszych gwiazd scenicznych U. S. A. Tallulah Bauhead.

Młodą generację amerykańskich inscenizatorów charakteryzuje dążenie do uwspółcześniania tragedii Szekspira. „Juliusz Cezar", grany przez aktorów w strojach epoki dzisiejszej, potraktowany został, jako utwór o wyraźnie propagandowym nastawieniu.

W Nowym Yorku jednocześnie można obejrzeć dwie wersje „Hamleta". Jedno widowisko oparte na tradycyjnym szablonie, w drugim — znany aktor Maurycy Evans wystąpił z koncepcją, która akcję dramatu przenosi do XIX-go wieku. Modernizacja kostiumów i dekoracji była już, jak wiemy, niejednokrotnie stosowana; Evans jednak w nowoczesne ramy wtłacza nowoczesną sylwetkę i tworzy nowego „Hamleta": mocnego, prostolinijnego.

Francuscy aktorzy ryzykowali nieśmiałe odchylenia od tradycyjnego „Hamleta", Evans poprostu kształtuje postać, która jest dla nas Kimś nieznanym: jest to jego własny „Hamlet".

Zagadnienia i niepokoje, dręczące tajemniczego księcia duńskiego, kryją się wstydliwie w cieniu. Evans, major armii amerykańskiej, prze-

prowadzał ryzykowne próby i wystawił arcydzieło Szekspira na scenach żołnierskich z udziałem przygodnych aktorów w mundurach. Echa tych przedstawień docierały do Europy z wysp, zagubionych wśród mórz południowych. Na Hawajach pomagali Evansowi w pracy Schefer i dekorator Stover.

Do krain Dalekiego Wschodu wpływ Szekspira nie docierał.

Chiny naprzyk'ad nie interesowały się dotychczas prawie wcale klasycznym repertuarem teatrów Europy. To też niespodzianką jest wystawienie w Czung - Kongu „Romea i Julii" w języku chińskim. W roli Julii wystąpiła znakomita aktorka sceniczna i filmowa wpsółczesnych Chin Pai Yang, czyli — „biała topola".

Maria Serkowska

ARTUR MARIA ŚWINARSKI

„WIELE HAŁASU O NIC"

Przez tę komedię snują się dwie intrygi, czarna i biała. Czarna, uknuta przez ludzi złych, chce rozłączyć parę kochanków, Klaudia i Hero. Biała, przez ludzi dobrych zainscenizowana, pragnie skojarzyć parę, która się czubi, więc się lubi, Benedykta i Beatryczę. Obie sprawy są kunsztownie ze sobą splecione, a główny węzeł supła się w chwili, gdy katastrofa małżeńska pary Klaudio — Hero przyśpiesza małżeństwo pary Benedykt — Beatrycze.

W partii czarnej dzieją się rzeczy groźne lub też pozornie groźne: a więc — owa katastrofa ślubna w czasie samego obrządku: śmierć panny młodej (pozorna): wierszowana klepsydra i pienia żałobne przed pustym grobem... Sprawca czarnej intrygi, Don John,, to jeszcze nie Jagon z „Otella", a raczej, może chory na wątrobę złośliwiec drobnego kalibru, uprawiający intrygę jako sztukę dla sztuki: nie ma z niej żadnej korzyści, przeciwnie, musi czymprędzej uciekać z gościnnego dworu i spod skrzydeł łaski wyrozumiałego brata, zostaje schwytany i pod eskortą doprowadzony na miejsce występku. Poeta nawet nie zajmuje się ukaraniem Don Johna,

zapowiada je tylko mimochodem — bo ostatecznie nic się nie stało (...wiele hałasu o nic!).

I kara dla łatwowiernego kochanka, Klaudia, osobliwa: ma się ożenić z inną, nie mniej piękną panną, sobowtórem pierwszej — i miast jednego posagu otrzyma dwa... Kara figlarna, bo przecież nic się nie stało. Hero żyje i przebacza. Było tylko wiele hałasu i awantur...

Byłoby ich mniej, gdyby nie para bałwanów sędziów, która już już mogła zapobiec katastrofie ślubnej. Ale wtedy nie byłoby tej sztuki, przynajmniej jej części czarnej. Zresztą retardacja sędziów Ciarki i Kwaska, w genialny sposób umiejscowiona przed samą sceną w kościele jest pozycją w aktualnej dzisiaj walce — z biurokracją i kunsztowną mową pełną obcych wyrazów.

* * *

Tę całą czarną część komedii ściągnął Szekspir, swoim zwyczajem i zwyczajem swoich czasów, z gotowego wzoru. Względnie z trzech wzorów: z noweli Bandella, z piątej pieśni poematu Ariesta „Orlando furioso", oraz z współczesnej mu sztuki angielskiej „Ariodante and Genevora". I potrochu ściągnął z własnej komedii p. t. „Wszystko dobre, ci się dobrze kończy": tu porzuca Bertram swą Helenę w dzień ślubu, jak tam Klaudio swą Hero. Dla kompletu należy dodać, że cały pomysł także tej komedii ściągnął poeta żywcem z Boccaccia.

Natomiast część biała komedii „Wiele hałasu o nic" jest własnym konceptem Szekspira. Wprawdzie... autor ściągnął parę Benedykt — Beatryczę trochę z własnego „Poskromienia złośnicy": i tu trafia kosa na kamień, i tu Kasia i Petrukio dochodzą do łoża małżeńskiego po długich tarapatach i kłótniach, chociaż bardziej rubasznych niż wykwintni kochankowie z „Wiele hałasu o nic". Dla kompletu należy dodać, że cały pomysł „Poskromienia złośnicy" ściągnął poeta żywcem z współczesnej mu sztuki angielskiej o podobnym tytule...

* * *

„Wiele hałasu o nic" jest komedią słów, słów ironicznych, sarkastycznych, kąśliwych, jadowitych; pierwsze słowa, które mówi Beatrycze w sztuce, to coprawda pytanie o losy Benedykta (czy wraca zdrów z wyprawy wojennej), ale odrazu darzy go panna złośliwym przezwiskiem. Połowa dialogów składa się z kłótni i przekomarzań, przycinków i szpilek. Kaskada słów części białej ma tempo zawrotne, zagaduje na śmierć całą prawie część czarną, zahałasowuje ją, zahukuje, przysłania swym nurtem jej tragiczne spięcia — tak mądrze skomponował wielki poeta swe dzieło. Najsmutniejszą scenę, scenę przerwanego ślubu, umieszcza między wesołym gadulstwem sędziów a wyznaniem miłosnym Benedykta i Beatryczy: nie pozwala nam się długo smucić. I przede wszystkim właśnie tempo tej komedii utrzymało ją tak długo przy życiu podobnie jak „Wieczór Trzech Króli". Inne Komedie Szekspira, mądrzejsze, głębsze i bardziej poetyczne, poszły w zapomnienie.

A „Wiele hałasu o nic" przy każdym wznowieniu zwycięża na nowo.

Artur Marya Swinarski

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Hawkowalta

Druk. „Polskie Pismo i Książka" Szczecin. 4968 x-097324