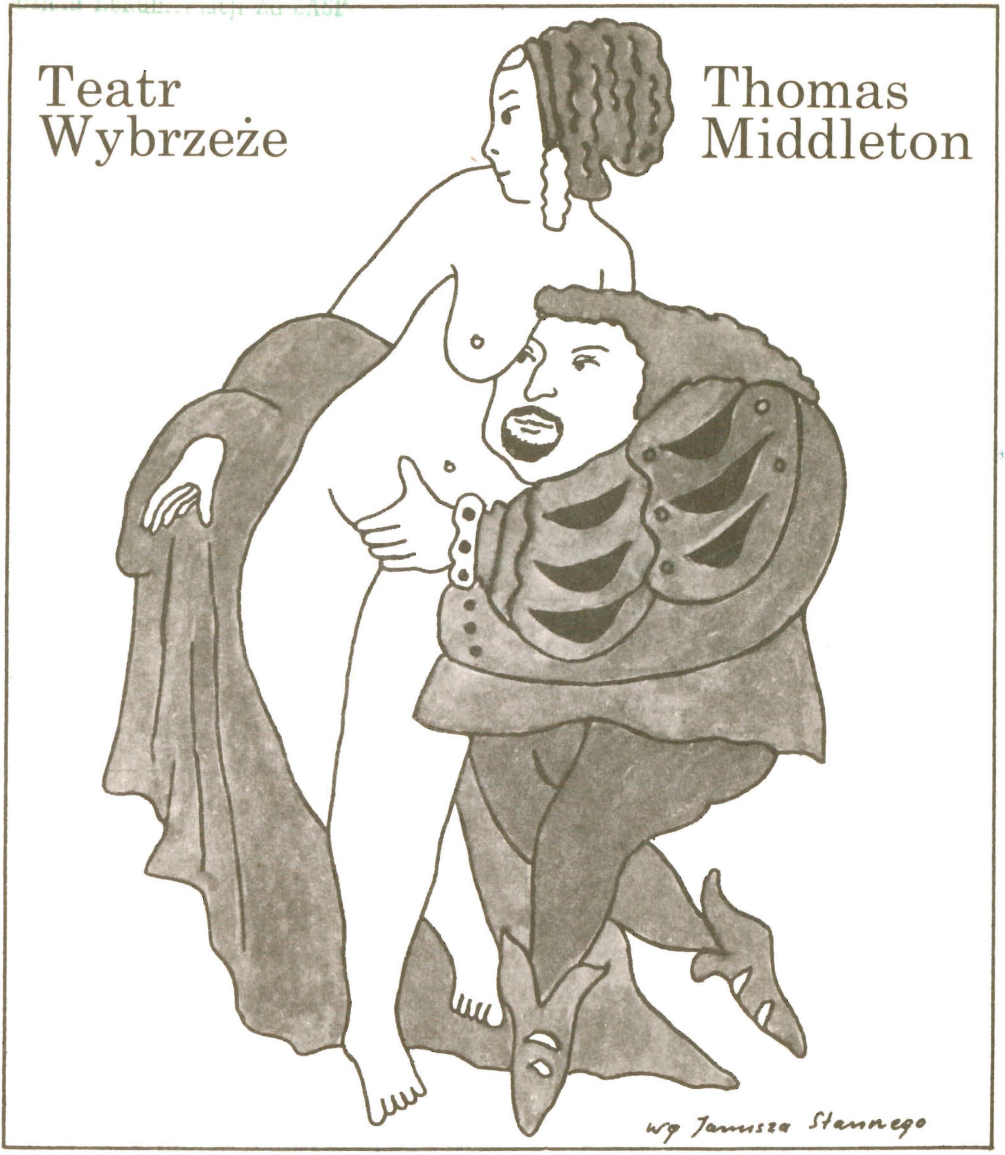
Teatr
Wybrzeże

Thomas
Middleton



CNOTLIWA PANNA Z ULICY TANIEJ

Czwarta premiera sezonu 1988/89
Dnia 21 stycznia 1989 r.
TEATR NA TARGU WĘGLOWYM

Dyrektor naczelny i artystyczny:
STANISŁAW MICHALSKI

Kierownik literacki:
WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI

Kierownik muzyczny:
ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

Zastępca dyrektora:
WOJCIECH KLIMKIEWICZ

Thomas Middleton

CNOTLIWA PANNA Z ULICY TANIEJ

(A Chaste Maid in Cheapside)

Jerzy Limon

Z CZEGO ŚMIAŁ SIĘ SHAKESPEARE?

Polski kanon przekładów dzieł Shakespeare'a powstał w drugiej połowie dziewiętnastego wieku i pod wieloma względami można go uznać za twór postromantyzmu. Tak więc, archaiczność rozlicznych przekładów z tego okresu jest tylko pozorna i w żadnym wypadku nie można jej uważać za próbę znalezienia polskiego ekwiwalentu językowego, to znaczy za stylizację na polszczyznę z przełomu szesnastego i siedemnastego wieku. Takiej próby nikt jeszcze nie podjął i zapewne nie podejmie, nawet jeśli narodzi się w naszym kraju mistrz sztuki translatorskiej na miarę nieprześcignionego Boya. Po pierwsze, zabytki rodzimej dramaturgii z tego okresu są niezwykle ubogie i można właściwie powiedzieć, że ówczesna polszczyzna nie wytworzyła jeszcze własnej stylistyki dramaturgicznej. Nie ma zatem nawet punktu odniesienia w historii naszego języka. Po drugie, nawet gdyby taki punkt istniał, to język ten byłby dla wielu współczesnych widzów po prostu niezrozumiały. Podobnie jak i dzisiaj dla znacznej części angielskojęzycznych widzów czy czytelników w dużym stopniu niezrozumiały jest język Christophera Marlowe'a, Thomasa Dekkera, czy też samego Shakespeare'a.

Wynika to nie tylko z warstwy leksykalnej utworów renesansowych i faktu, że wiele słów po prostu wyszło z użycia, bądź też zmieniło znaczenie, nie tylko z zawiłej składni, idiomatyki, czy przysłów których już nikt nie pamięta. Niezrozumiałość tekstu wynika w równie dużym stopniu ze stosunkowo niewielkiej dzisiaj znajomości realiów epoki, która te dzieła wydała. Nawet i wykształconemu odbiorcy anglosaskiemu umykają wszelkiego rodzaju rozsiane w tekście odniesienia do współczesnych wydarzeń, ironia, satyra, aluzje polityczne i literackie, niedopowiedzenia, przeróżne odautorskie zabiegi mające na celu zmylić czujność cenzora itp. Całe bogactwo tego wyjątkowego w dziejach teatru i dramatu okresu umownie zwanego elżbietańskim (a jest to określenie nieścisłe, bowiem w istocie obejmuje również lata panowania Jakuba i Karola I) jest nam dzisiaj dostępne w niepełnym kształcie. To prawda, że wiele pokoleń szekspirologów i historyków stara się ten fragmentyczny obraz epoki wypełnić, ale nadal jest wiele miejsc (nawet w dziełach samego Shakespeare'a, najlepiej ze wszystkich krytycznie opracowanych), których nawet najwybitniejsi przedstawiciele nauki nie potrafią wyjaśnić. Na przykład w *Miarce za miarkę* wspomina się o „pokoju", który zawarł „król węgierski" i do dziś nikt nie wie o którym królu jest mowa, o jaki pokój chodzi, ani też co właściwie aluzja do niego oznacza. Wiadomo jedynie, że autor był przekonany, iż będzie to ustęp zrozumiały dla odbiorców jego dzieła. Czas zrobił swoje i dziś w wielu poważnych edycjach krytycznych co rusz napotykamy na przypis „unexplained" – niewyjaśnione.

Nie będzie przesadą powiedzieć, że sferą najbardziej podatną na upływ czasu jest komizm, bardzo silnie uwarunkowany kulturowo i mocno osadzony w realiach epoki. Nie wszystkich dziś śmieszą figliki Reja. To nie tylko sprawa czasu, stuleci jakie nas dzielą od czasów Shakespeare'a. Humor kabaretu politycznego z lat sześćdziesiątych naszego stulecia będzie zapewne w znacznej mierze niezrozumiały dla dzisiejszej młodzieży. A komedie elżbietańskie w dużym stopniu spełniały właśnie funkcję kabaretu politycznego (prasa też jeszcze nie istniała). Na bieżąco komentowano na scenie ostatnie wydarzenia polityczne, powtarzano plotki z dworu królewskiego (za co aktorzy i dramaturdzy nieraz popadali w tarapaty), naśmiewano się z przywar ludzkich, nie oszczędzając żadnej z klas społecznych (może z wyjątkiem anglikańskiego kleru, który był nietykalny). Jest zatem komedia elżbietańska nasycona realiami epoki w stopniu chyba nawet większym, niż utwory późniejsze. Stąd biorą się głównie trudności w zrozumieniu tekstu przez dzisiejszego czytelnika, czy widza. Stąd nie lada orzech do zgryzienia dla tłumacza.

Podajmy parę przykładów ze sztuk powszechnie znanych. Cała scena rozmowy Hamleta z Rozenkrantzem o aktorach będzie zupełnie niezrozumiała dla kogoś, kto nie zna kulis „wojny teatrów", to znaczy szalonej konkurencji między kompaniami aktorskimi dorosłymi i dziecięcymi, jaka rozgorzała na początku siedemnastego wieku w Londynie. Podobnie, kiedy Hamlet mówi Poloniuszowi, że mu przypomina sprzedawcę ryb, to humor tego stwierdzenia nie polega tylko na nieprzystawalności porównania kanclerza dworu królewskiego do prostego człowieka, lecz głównie z tego powodu, że w czasach Shakespeare'a powszechnie wierzono, iż sól konserwuje nie tylko ryby, lecz również i ludzi parających się handlem rybami. Dlatego też sprzedawca ryb jest niejako z natury „zakonserwowany" jako mężczyzna, wraz z jego nieustająco młodzieńczą potencją. Tak więc Hamlet mówi Poloniuszowi, że jest w jego oczach, ni mniej ni więcej, a starcem chutliwym. Kiedy Malwolio w *Wieczorze trzech króli* zakłada żółte pończochy, to jest to fakt śmieszny tylko dla tego, kto wie, że w epoce elżbietańskiej żółty był kolorem prostytucji (również i w tradycji teatralnej sięgającej czasów rzymskich). Natomiast, kiedy w *Straconych zachodach miłości* Król mówi do Rosaliny, że jest ona niczym księżyc (rodzaj żeński w języku angielskim), a on mężczyzną, to żaden tłumacz z tym sobie nie poradzi, chyba że zna popularne w tamtych czasach przysłowie o „człowieku na księżycu" (ang. „a man in the Moon"; chodzi tu o zarys „twarzy" widoczny na tarczy księżyca). Wykorzystując

identyczne brzmienie w języku angielskim słów „mężczyzna" i „człowiek" („man"), król pozwala sobie na dość frywolny żart: chce być właśnie tym „człowiekiem", który pokryje księżyc. Zbliżony żart napotykamy zresztą w *Cnotliwej pannie*. Podobnych przykładów można by mnożyć wiele.

Wewnątrz sfery komizmu bodaj najbardziej nieprzystępny dla dzisiejszego odbiorcy jest szeroko pojęty humor obyczajowy. Dotyczy to w dużej mierze renesansowego języka, który — jak wiadomo — nieomal obsesyjnie nasycony jest erotyką. Jest to temat rzeka i nie sposób omówić go w programie teatralnym. Warto jednak to rzadko u nas w pracach krytycznych poruszane zjawisko zasygnalizować, już choćby dla lepszego zrozumienia *Cnotliwej panny* Thomasa Middletona. Z erotyką utworów Rabelais czy Moliera jesteśmy niejako oswojeni, a to głównie dzięki aktywności translatorskiej i popularyzatorskiej wspomnianego już Boya. Z Shakespearem natomiast zapoznajemy się w znacznej mierze poprzez przekłady z końca dziewiętnastego wieku, powstałe w okresie kiedy smak i dobry ton epoki nie zezwalał na zbytnią frywolność. Dlatego też szekspirowski kanon jest mocno przez samych tłumaczy ocenzurowany, a więc z gruntu fałszywy. To prawda, że każdy przekład jest interpretacją oryginału, lecz w tym konkretnym przypadku mamy do czynienia ze świadomym okaleczeniem tekstu na rzecz „przyzwoitości". W ostatnich latach wiele zrobiono, aby ten stan rzeczy zmienić, co jest zasługą takich tłumaczy jak Maciej Słomczyński, czy Jerzy Sito (do których ostatnio dołączył Stanisław Barańczak) lecz na scenach wciąż jeszcze królują przekłady dawniejsze, grzeczne i układne, wygładzone aż nieprzyzwoicie. Krąży też po naszych scenach widmo przekładów nowszych, których autorzy (na szczęście nieliczni) wykazują rażące niezrozumienie języka oryginału i jego semantycznego bogactwa.

Na usprawiedliwienie naszych cnotliwych (bądź niezdarnych) tłumaczy można wspomnieć i o tym, że erotyka angielskiego renesansu jest często bardzo subtelna i sygnalizowana bywa niejednokrotnie na zasadzie podtekstu, aluzji, bądź kalamburu. Nie jest natrętnie jednoznaczna, lecz raczej bawi się wieloznacznością słów. Stąd można i erotycznych podtekstów nie zrozumieć, tak jak i nie rozumie ich często dzisiejszy odbiorca anglosaski, nawet ten humanistycznie wykształcony. Bo i skąd ma wiedzieć, że — by dać konkretny przykład — dla Shakespeare'a i jego współczesnych „niderlandy" to nie tylko państwo na kontynencie, ale również „nieder — landy", czyli regiony leżące poniżej ... pasa. Stąd „odwiedzać Niderlandy" jest zwrotem dwuznacznym i tłumacz musi się zdecydować na jedno ze znaczeń, biorąc pod uwagę kontekst, w jakim ten zwrot się pojawia. Utrwalony w polskiej tradycji tytuł komedii Shakespeare'a *Wiele hałasu o nic* nie oddaje dwuznaczności oryginału. W ówczesnej angielszczyźnie słowo „nic" („nothing", wymawiane przez długie „o", która to litera — za sprawą swego kształtu graficznego — też miała swoje ukryte znaczenie) miało wyraźne konotacje erotyczne: podstawowa różnica anatomiczna między mężczyzną a kobietą wyrażała się w tym, że mężczyzna ma „coś", a kobieta ma „nic". Jak plus z minusem. Widać tu zatem wyraźnie jak tłumacz zubożył jędrność oryginału.

I na podobnej zasadzie w krytykowanych tu przekładach wygładzono prawie wszystkie „drażliwe" miejsca u Shakespeare'a.

Ta sama uwaga dotyczy przekładów innych dramaturgów elżbietańskich. Przykładem może być dość znana u nas komedia Beaumonta i Fletchera *The Knight of the Burning Pestle*, który to tytuł przekładano jako „Rycerz korzennego tłuczka", bądź „Rycerz ognistego pieprzu". Obie wersje są z gruntu fałszywe. „Burning pestle" nie oznacza „korzennego tłuczka", ani też „ognistego pieprzu". „Pestle" jest jednym z rozlicznych słów w elżbietańskiej angielszczyźnie oznaczających organ męski; natomiast przymiotnik „burning" (dosłownie: „palący", „piekący") związany jest z symptomami choroby wenerycznej (w tym znaczeniu używany również przez Shakespeare'a). Przeto tytuł wspomnianej komedii mógłby brzmieć „Rycerz francowatej kuśki", a nie jakiegoś tam bezsensownego „ognistego pieprzu".

Tak więc, jedynie jak najgłębsza znajomość języka epoki z całym bogactwem jego odsyłaczy, idiomów, przysłów i aluzji może gwarantować semantyczną poprawność przekładu (inne czynniki będą decydowały o jego kształcie literackim). Trzeba też mieć świadomość różnych rejestrów językowych tamtych czasów. Inaczej mówiono na dworze królewskim, inaczej w domu kupieckim, a jeszcze inaczej w miejskim zajeździe. Zgodnie z tradycją teatralną wywodzącą się jeszcze od Arystotelesa, główne postaci tragedii elżbietańskich będą mówiły językiem wyszukanym, wypełnionym retoryką i uczonymi wtrętami, okraszone przy tym cytatami klasyków i mniej czy bardziej lotnymi aforyzmami. Wszystko zgodnie z dworskim *decorum*. Co innego w komedii — tam króluje język potoczny, więc — potoczysty, pełen lokalnego kolorytu, wyrażeń gwarowych, frywolnego humoru, a nawet tak charakterystycznie renesansowej sprośności. Tego języka nie można się *wstydzić*; nierozłącznie przynależy on do epoki, jaka go stworzyła i wszelkie zabiegi cenzorskie (również i tłumacza czy reżysera) są najzwyklejszym okaleczaniem tekstu. Niestety, czyni się to również i w krajach anglosaskich, szczególnie w Stanach Zjednoczonych, gdzie dla szkół średnich wydaje się specjalnie okrojone wersje dramatów Shakespeare'a. U nas nie ma takiej potrzeby, bowiem mistrza znad Avonu już „okroili" dziewiętnastowieczni tłumacze.

W dramacie elżbietańskim, a szczególnie w dziełach pierwszorzędnych, frywolność języka nie funkcjonuje jednak dla samej siebie. Zawsze służy ona celowi artystycznemu, jaki poecie przyświecał. Weźmy dla przykładu *Romea i Julię* Shakespeare'a, która wbrew tradycji naszego teatru jest właściwie najbardziej „nieprzyzwoitą" sztuką jaką Shakespeare napisał. W tej wczesnej tragedii jest niewątpliwie zachwianie proporcji elementów tragicznych i komediowych na niekorzyść tych pierwszych. Tytułowy bohater i jego młodzi koledzy, ilekroć są sami, nie mówią o niczym innym jak o sprawach damsko-męskich i to nie stroniąc od wulgarności. Szczególnie celuje w tym sympatyczny skądinąd Merkucjo. Jego obsceniczne żarty (zapytany przez Nianię o godzinę odpowiada: „sprośna rączka zegara spoczęła właśnie na kuśce dwunastki") spełniają jednak w tekście ważną funkcję: jest to w gruncie rzeczy sztuka o różnym rozumieniu miłości i Merkucjo reprezentuje dość pow-

szechny wśród młodych mężczyzn nurt przyziemno-fizyczny. Dzięki temu może być z nim skontrastowana miłość Romea do Rozalindy (nurt platoniczny), a następnie do Julii (nurt miłości niebiańskiej). Bez Merkucja i jego grubych żartów kontrast ten, a więc i zamysł artystyczny autora, byłby znacznie osłabiony.

Nie bez powodu również i w innych tragediach Shakespeare'a znajdujemy rozliczne sprośności wypowiadane nie tylko przez sługi, czy prostaków. Hamlet, na przykład, zachowuje się bardzo niegrzecznie w stosunku do Ofelii w scenie poprzedzającej występ wędrownych aktorów. A jego słynne „Idź do klasztoru!" jest w elżbietańskiej angielszczyźnie dwuznaczne (ani w Anglii ani w Danii już przecież dawno klasztorów nie było): klasztor może bowiem oznaczać i burdel, co zasadniczo zmienia sens wypowiedzi królewicza. Dwuznaczność ta jest artystycznie niezwykle efektowna, bowiem Hamlet mówi, że świat znalazł się w takim upadku, iż tylko w klasztorze, albo — paradoksalnie — w burdelu można nie być grzesznikiem. W sposób typowy dla siebie, Hamlet zwraca uwagę na fakt, iż ocena moralna może zaistnieć wyłącznie w odniesieniu do jakiegoś zewnętrznego systemu wartości. Wewnątrz burdelu grzechu nie ma; istnieje on wyłącznie w świecie zewnętrznym, gdzie obowiązuje inny niż w burdelu system wartości. W całości sztuki frywolny język Hamleta spełnia istotną funkcję kamuflażu szaleństwa, który ułatwia królewiczowi dociec prawdy. Język staje się bronią, tarczą i narzędziem poznania. Roztapianie tego języka eufemizmami, „łagodzenie" miejsc „drażliwych", odbiera mu zadziorność, a często i sens, i jest zabiegiem równie bezsensownym.co zamalowywanie nagości na dawnych obrazach. Trzeba wreszcie uwierzyć, że „nie myli się mistrz taki".

W przeciwnym razie może nasunąć się przypuszczenie, że Shakespeare nie miał poczucia humoru, albo że humor ten mocno już zwietrzał. Tłumaczenie jego dramatów przy pomocy współczesnych słowników jest zabiegiem z góry skazanym na niepowodzenie. Nie wystarczy znać świetnie dzisiejszą angielszczyznę. Tłumacz musi być po trosze i filologiem, korzystać z całego dostępnego dziś aparatu badawczego. Inaczej czekają go kompromitujące wpadki. Dla przykładu, w *Troilusie i Cressidzie* Tersytes przezywa Ajaxa „thou stool for a witch", co jeden z tłumaczy przełożył jako „Ty stołku czarownicy". Dalibóg, nie wiem, co też to przezwisko może znaczyć po polsku; jest to najzwyklejsza kalka językowa. Ale też kalka ukazująca niewiedzę tłumacza co do elżbietańskiego znaczenia tego zwrotu. Po pierwsze, „stool" nie oznacza tylko „stołka", ale również i „wychodek", „wygódkę". Tak więc, „wychodek czarownicy" jest czymś wyjątkowo śmierdzącym, przez co bliższe intencji oryginału byłoby przełożenie tej kwestii „Ty śmierdząca kloako", czy coś w tym rodzaju. Po drugie, Tersytes jest w tym przypadku podwójnie złośliwy, bowiem „pije" do imienia Ajaxa. Tak się bowiem składa, że imię to po nagielsku wymawiało się tak samo jak „a jakes", słowo które również oznacza wychodek. W przekładzie polskim wszystko to ginie, a można się postarać o wersję choć trochę przybliżoną (np. „A jak śmierdzącą jesteś kloaką!", gdzie pierwsze głoski odtwarzają niejako imię Ajax).

Sfera zainteresowań erotycznych dramaturgów elżbietańskich, objawiająca się w ich twórczości, jest imponująco bogata. Dotyczy ona przede wszystkim wybranych regionów anatomii człowieka (dla określenia których stworzono cały język), potencji seksualnej i jej braku, zdrady małżeńskiej i związanym z tym rogactwem (motyw powtarzający się wprost obsesyjnie) oraz klasycznym trójkątem małżeńskim. Sporadycznie mówi się o kazirodztwie (słynna sztuka Johna Forda *Jaka szkoda, że ona jest kurwą*) i o homoseksualiźmie (np. w *Troilusie i Cressidzie* Shakespeare'a, czy *Edwardzie II* Marlowe'a). Bardzo często wybujała zmysłowość bohaterów (równie często kobiet co mężczyzn) jest siłą napędową akcji dramatycznej. W tragedii staje się ona powodem nie tylko grzechu cielesnego, lecz również gwałtu, morderstwa, a także i zemsty, zazwyczaj bardzo krwawej. W komedii obnaża ludzką słabość, wyśmiewa bezradność człowieka wobec drzemiącego w nim popędu. Tak więc erotyzm utworów elżbietańskich spełnia funkcję w strukturze dzieła. Ponieważ dramaturgom chodziło przede wszystkim o ukazanie pewnych mechanizmów zachowań człowieka, błędem jest przykładanie do ich utworów matrycy psychologicznego prawdopodobieństwa. Takiego często się tu nie znajdzie.

Prezentowana przez Teatr Wybrzeże sztuka Thomasa Middletona nasycona jest frywolną erotyką. Prawie wszystko, co postaci dramatu mówią jest dwuznaczne. Sam tytuł może posłużyć jako przykład. W oryginale brzmi on: *A Chaste Maid in Cheapside*, co dosłownie znaczy „cnotliwa panna z ulicy Cheapside". W tytule jednak tkwi oksymoron, bowiem ulica Cheapside w Londynie Jakuba I nie słynęła wcale z cnotliwych panien: wręcz przeciwnie. Co więcej, była to ulica gdzie tradycyjnie wymierzano kary prostytutkom, między innymi wlokąc je za wozem. Było nawet słowo, którym tę formę kary nazywano: „chase", czyli „pogoń", „gonitwa". Tak się składa, że słowo „cnotliwa" („chaste") z tytułu wymawia się tak samo jak imiesłów „chased", który znaczy „goniona", czy też „zagoniona". Jedyne kobiety jakie po ulicy Cheapside „goniono", czy też „zaganiano" uprawiały najstarszy proceder świata i o wszystko można je było posądzić, tylko nie o cnotliwość. Stąd ironiczna wieloznaczność tytułu — cecha konsekwentnie ujawniana przez partie dialogowe utworu.

Reprezentuje więc *Cnotliwa panna* typ humoru nieobcy Shakespeare'owi, czy innym wybitnym poetom epoki. W swoim czasie gorszyć zapewne mogła tylko zacietrzewionych purytanów, których tak bezlitośnie wykpiwa. W przeciwieństwie do czasów późniejszych, a nawet i dzisiejszych, cenzura obyczajowa właściwie wówczas nie istniała. W wesołym, nawet frywolnym żarcie nie widziano niczego zdrożnego; a już szczególnie za czasów Jakuba I, który znany był ze swego sprośnego humoru. Wręcz przeciwnie: wielu myślicieli epoki poleca wesołą zabawę i komedię jako nieodzowne dla zdrowia człowieka. Czy humor *Cnotliwej panny*, wystawionej w kraju coraz smutniejszym, teorie te potwierdzi — pokaże czas.

Jerzy Limon

THOMAS MIDDLETON I JEGO „CNOTLIWA PANNA..."

Urodził się w 1580 roku w Londynie, w rodzinie dobrze sytuowanego murarza i przedsiębiorcy budowlanego. Debiutował mając siedemnaście lat jako poeta, a od roku 1600 związany jest z życiem teatralnym stolicy (poślubia nawet córkę jednego z aktorów). Jest współautorem wielu sztuk z tego okresu, pisanych z takimi poetami jak John Webster, William Rowley, Thomas Dekker, czy Anthony Munday. Wspólne pisanie sztuk przez kilku dramaturgów było powszechną w tych czasach praktyką; czynił to również Shakespeare. W krótkim czasie pisze też Middleton sztuki samodzielnie, bądź jest ich głównym autorem. Popularności przysporzą mu przede wszystkim komedie, takie jak *The Family of Love* („Rodzina miłości" – co jest nazwą prześladowanej i często na scenach wyśmiewanej sekty religijnej), *The Roaring Girl, Michaelmas Terme, A Mad World, My Masters* i przez wielu ludzi teatru uważana za najśmiesznejszą *A Chaste Maid in Cheapside*, czyli właśnie „Cnotliwa panna z ulicy Taniej", napisana i wystawiona w 1613 roku. Gwoli przypomnienia można dodać, iż był to rok dla życia teatralnego Londynu ważny, a to z powodu definitywnego rozstania Shakespeare'a ze sceną i jego wyjazdu, tym razem na stałe, ze stolicy do rodzimego Stratfordu. Mógł jednak Shakespeare premierowe przedstawienie *Cnotliwej panny* widzieć – a było w zwyczaju chodzić na sztuki konkurencji (Middleton pisał dla innej kompanii aktorów). W rozlicznych sztukach elżbietańskich znajdujemy aluzje, często kąśliwe, do innych współczesnych utworów. Nie ulega też wątpliwości, że nasz autor widział, bądź czytał *Romea i Julię*, której sparodiowane echo znajdujemy w scenie końcowej jego komedii.

Do niedawna pamiętany był Middleton tylko dzięki swym później-

szym tragediom, *The Changeling* i *Women Beware of Women*, powstałych w latach dwudziestych siedemnastego stulecia, oraz największego „hitu" całej epoki – przedniej alegorycznej satyry politycznej *A Game at Chess* (1624) – „Gra w szachy". Ten ostatni utwór do dziś zadziwia badaczy swoim nowatorstwem artystycznym: cała akcja dramatu rozgrywa się na szachownicy przy udziale figur szachowych. W ostatnim ćwierćwieczu Middletonowi przybyła niejako jeszcze jedna świetna sztuka – *The Revenger's Tragedy*, czyli „Tragedia mściciela", prawdziwy majstersztyk tragedii zemsty. „Przybyła" dlatego, że jeszcze do niedawna uważano, że jest to dzieło Cyrila Tournera; ostatnie badania filologiczne wykazały jednak ponad wszelką wątpliwość, że Tourneur tej anonimowo wydanej sztuki napisać nie mógł, a analiza stylistyczna wskazuje na Middletona jako najbardziej prawdopodobnego autora. Przybyły też komedie, którymi zajęli się badacze, odkrywając Middletona jakby „na nowo" (tak jak i w ostatnich latach „odkryto" wielu innych dramaturgów, których często świetne dzieła spoczywały dotąd w cieniu Shakespeare'a i Ben Jonsona). Komedie odkrywa też teatr angielski (nieco później amerykański), co głównie ze względów obyczajowych było dotąd niemożliwe. Blisko trzysta pięćdziesiąt lat po swojej śmierci (1627) wchodzi Middleton do kanonu lektur szkolnych.

Sporą zasługą w popularyzacji Middletona w dwudziestym wieku przypisać należy wielkiemu poecie T.S. Eliotowi, który w głośnych swego czasu esejach krytycznych poświęcił mu osobny rozdział. Uznając wybitną jakość tej twórczości, zauważa Eliot brak „osobowości" u Middletona; jest on raczej wnikliwym obserwatorem-realistą, piszącym trochę na zasadzie bezuczuciowej kamery filmowej, która rejestruje rzeczywistość „na zimno". Esej ten, napisany w trzechsetną rocznicę śmierci Middletona, zaważył przez blisko pół wieku o krytycznym stosunku do jego twórczości. W poszukiwaniu „realizmu", badano uważnie „obraz społeczeństwa angielskiego" w jego twórczości. Innymi słowy szukano w niej dokumentu społeczno-historycznego, a nawet biograficznego, w czym szczególnie celowali tacy badacze jak L.C. Knights (autor klasycznej już dziś *Drama and Society in the Age of Jonson*, wydanej w 1938 roku), a ostatnio Margot Heinemann, autorka bardzo wpływowej książki *Puritanism and Theatre* (1980).

Drugim nurtem krytycznym, będącym w opozycji do wspomnianego powyżej, jest widzenie Middletona jako wielkiego moralisty, to znaczy pisarza mającego jednak swoją osobowość, a więc i punkt widzenia. W ostatnio wydanej książce dotyczącej twórczości Middletona, *Middleton's Tragic Themes* (1984), jej autorzy konkludują iż „w swoich tragediach i tragikomediach Middleton zawsze jest kaznodzieją, dramaturgiem aż z pasją dydaktycznym, którego poczucie i zdolność do ukazania grozy moralnego występku rośnie przez całe jego życie". Nie wszyscy jednak z tym się zgadzają. Brian Gibbons, na przykład, zaprzecza jakoby u Middletona można było znaleźć cechy kaznodziejskie; jest to raczej „realizm krytyczny", gdzie nie ma jednego moralistycznego punktu widzenia, a raczej cały szereg „perspektyw", często trudnych do pogodzenia z sobą. Nie jest to brak konsekwencji autora, a raczej wyraz jego dążności do obiektywizmu. Stara się on nie ingerować zbyt otwarcie w ocenę moralną jego postaci przez widzów. Pozornie niczego nie narzuca, tylko pokazuje ludzi i sytuacje ludzkie „jakimi one są", ocenę pozostawiając odbiorcy. Dlatego nie ma w *Cnotliwej pannie* typowego podziału na postaci czarne i białe, a zamiast niego autor stosuje bardziej subtelne sposoby manipulacji odbiorcą.

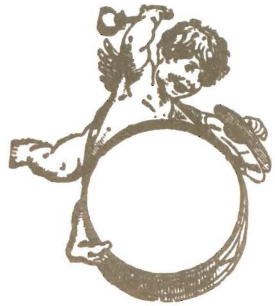
Oprócz tragedii, komedii i tragikomedii, pisał też Middleton scenariusze do różnego rodzaju miejskich imprez (np. do corocznych inauguracji burmistrza Londynu), a także i tak specyficznie angielskie „maski" dla dworu (były to niezwykle kosztowne przedstawienia, będące iście barokowym połączeniem teatru, baletu i opery). Największe zainteresowanie jednak, zarówno krytyczne jak i ludzi teatru, wzbudzają jego komedie. Z reguły określa się je mianem „komedii miejskich" (ang. „City comedy"), której twórcą, obok Middletona jest sam Ben Jonson i John Marston (ten ostatni u nas zupełnie nie znany – a szkoda!). Utwory te rozgrywają się zawsze w Londynie, a ich bohaterami są z reguły mieszczanie aspirujący do awansu społecznego, bądź też zubożali szlachcice szukający bogatych mieszczańskich panien, lub innych sposobów na wypełnienie pustej kiesy. Tak więc konflikty społeczne i etyczne przebiegają zazwyczaj na styku dwóch klas (sporadycznie tylko pojawiają się tu przedstawiciele arystokracji i dołów społecznych).

Nie znaczy to jednak, że londyńskie tło tych utworów czyni je wiernym odbiciem jakiegoś wycinka z dziejów społeczeństwa angielskiego – jakby to chcieli widzieć badacze o zacięciu marksistowskim. Świat przedstawiony w dramatach „miejskich" może co najwyżej być podobny do jakiejś rzeczywistości społecznej, ale nigdy nią nie jest. Nie stawia sobie nawet takiego celu. Jest to bowiem świat wybiórczy, skonstruowany ze świadomie dobranych elementów rzeczywistości pozatekstowej, w którym obowiązują jednak inne prawa, niż w świecie empirycznym. Są to przede wszystkim prawa teatru,

konwencji literackiej i scenicznej. Nie bez powodu tak wiele scen i postaci w komediach Middletona jest dla odbiorcy często rozpoznawalna jako zapożyczenia z bogatej tradycji komediowej. Sięga Middleton po elżbietański kanon postaci i sytuacji komediowych, które wprawny widz od razu rozpozna (np. zadowolony z siebie rogacz, rozpustny szlachcic, ladacznica udająca cnotkę, naiwny bogaty mieszczanin, purytanin-hipokryta itp.) Jednakże, jak to już w krytyce zauważono, zapożyczenia te spełniają często istotną funkcję w danym utworze: konwencję, często już ograną, stosuje autor nie dlatego, że brak mu nowych pomysłów, lecz by ją obnażyć z całą jej „sztuczności" i teatralnością. W ten sposób ujawnia się umowność sztuki teatru, co dla dramaturgów tej pod wieloma względami prekursorskiej epoki nie było rzeczą wstydliwą. Nie ma tam „udawania", czy prób stwarzania iluzji rzeczywistości empirycznej. Jest natomiast „zabawa w teatr", gdzie obie strony — aktorzy i widzowie — wykazują nadzwyczajną znajomość reguł gry.

Wracając do *Cnotliwej panny*, godzi się zauważyć, że oprócz pary młodych kochanków, których cnotliwość jest nie tyle podkreślana, co raczej nie jest podważana, trudno właściwie wskazać w tym utworze choćby na jedną osobę, która nie grzeszy myślą bądź uczynkiem. Są tu jednak grzesznicy sympatyczni, jak chociażby pan Ognistek senior, jak i niesympatyczni — osobnicy pokroju szlachcica Kurwikuśki. Obok niekontrolowanego popędu natury (tak dobrze widocznego u Ognistka), siłą napędową, decydującą o niemoralnym postępowaniu postaci dramatu, są pieniądze. W świecie przedstawionym cały czas mówi się o pieniądzach; marzy się o nich; dla nich sprzedaje się duszę i ciało. Pan Rogacki godzi się na rogactwo ze względu na korzyści finansowe jakie mu to przynosi; państwo Kikutowie tak bardzo pragną mieć dziecko głównie dlatego, by odziedziczyć .majątek, który w przeciwnym razie przejdzie na rzecz ich krewniaka Kurwikuśki. Złotowscy chcą wydać córkę za starego rozpustnika, a syna za kobietę lekkich obyczajów, łudzeni iluzją awansu społecznego i bogactwa. Nawet Ognistek Senior, kiedy zgadza się wyleczyć niepłodność pani Kikut, robi to dla pieniędzy. Cnota ma swoją cenę w Londynie Thomasa Middletona. Kurwikuśka wycenia ją na czterdzieści funtów. Można ją kupić, bądź sprzedać. Za pieniądze można zdobyć wszystko, nawet przekupić szpicla i kupić mięso podczas postu. Tak przynajmniej sądzi większość osób występujących w sztuce. Wyjątkiem młoda para, ale może jeszcze są po prostu niedorośli, nie skażeni powszechnym w świecie dramatu kupczeniem ciałem, hipokryzją i zwykłą ludzką pazernością.

Nie jest to jednak „czarna komedia", w której zgorzkniały życiem autor wybrzydza na ludzkie słabości. Jest to w dużym stopniu frywolna prawdziwie renesansowa komedia obyczajowa, komedia charakteru. Opiera się ona w stopniu większym, niż wiele innych utworów epoki, na żarcie erotycznym, do niedawna jeszcze niestrawnym dla wszelkiej maści świętoszków. Na szczęście dojrzeliśmy już do początków siedemnastego wieku i sądzić należy, że tekst Middletona nikogo razić nie będzie; może najwyżej śmieszyć. Tak jak i zapewne rozbawiłby i samego Shakespeare'a, gdyby ten go czytał, czy oglądał w teatrze. Czerpie bowiem Middleton z tego samego źródła humoru, co jego wielki mistrz ze Stratfordu — z bogatego języka scenicznego, zaprawionego erotyką, który wykształcił się w angielskim dramacie jeszcze w szesnastym wieku. Przeto śmiały żart erotyczny, tak dominujący w dziele Middletona, nie powinien dziwić (ani tym bardziej gorszyć) dzisiejszego widza. Wydała go bowiem epoka, w której mieszczański purytanizm dopiero się rodził (i to w wielkich bólach). Obłuda mieszczańskiej „przyzwoitości" zostaje tu zresztą w pełni ośmieszona. A nas się przed nią ostrzega.



BIURO REKLAMY I OBSŁUGI WIDZÓW

kierownik biura:
ZBIGNIEW SKRZYPIEC

tel. 31-93-31 lub 31-70-21 wew. 14

kasy teatru czynne codziennie oprócz poniedziałków w godz. 11-13 oraz na trzy godziny przed spektaklem

GDAŃSK
Scena na Targu Węglowym
kasa, telefon: 31-13-28

SOPOT
Scena Kameralna
kasa, telefon: 51-39-36

Redakcja programu: Jerzy Gutarowski
Opracowanie graficzne: Mariusz Sładczyk

Druk: ZGG zam. 2521/88 3000 egz. 1-3

Asystent dyrektora
d/s koordynacji artystycznej i technicznej:
WALDEMAR GAJEWSKI

Kierownik techniczny:
JERZY KUJAWA

PRACOWNIE:

Zbigniew Chrzan – kier. pracowni ślusarskiej
Rufina Pląska – kier. pracowni krawieckiej damskiej
Jerzy Kilanowski – kier. pracowni szewskiej
Roman Janowski – kier. pracowni tapicerskiej
Zenobiusz Szczepański – kier. pracowni krawieckiej męskiej
Halina Walter – kier. pracowni perukarskiej
Zygmunt Lubocki – kier. pracowni stolarskiej
Anna Błondek – kier. pracowni farbiarskiej
Marek Bogdański – kier. pracowni modelarsko-malarskiej
Wanda Krużycka – gł. brygadier garderobianych
Stanisław Płudowski – gł. brygadier scen
Agnieszka Poroszewska – gł. rekwizytor
Edmund Orent – kier. pracowni akustycznej
Wiesław Szkatuła – gł. elektryk
Teresa Szematowicz – zaopatrzenie
Tomasz Gewartowski – oświetlenie
Łada Cypukow – rekwizytor

Cena: zł 200,—

CNOTLIWA PANNA Z ULICY TANIEJ

Thomas Middleton

(A Chaste Maid in Cheapside)

Przekład:
Jerzy Limon
i Władysław Zawistowski

Reżyseria: **Marek Okopiński**

Scenografia: **Piotr Wajcht**

Muzyka: **Andrzej Głowiński**

Ruch sceniczny: **Zygmunt Kamiński**

Asystent reżysera: **Jerzy Gorzko**

Inspicjent: **Jerzy Kosiła**

Sufler: **Nina Górna**

PRAPREMIERA POLSKA

KOMEDIANCI

Pan Złotowski, złotnik . . . . . **Stanisław Michalski**
Magda, jego żona . . . . . **Elżbieta Goetel**
Moll, ich córka . . . . . **Grażyna Jędras**
Tym, ich syn . . . . . **Jacek Godek**
Tutor Tyma . . . . . **Florian Staniewski**
Zuzia, służka Moll . . . . . **Tomira Kowalik**
Sir Walter Kurwikuśka, zalotnik Moll . . . . . **Jerzy Łapiński**
Walijska Dama, nałożnica sir Waltera . . . . **Jolanta Zaworska**
Davy Dahumma, daleki krewny i zausznik sir Waltera . . **Igor Michalski**
Służący sir Waltera . . . . . **Maciej Szemiel**
Sir Oliver Kikut, krewny sir Waltera . . . . . **Andrzej Szaciłło**
Lady Kikut, jego żona . . . . . **Joanna Bogacka**
Jugg, służka Kikutów . . . . . **Marzena Nieczuja-Urbańska**
Joanna Kreft-Baka
Pani Rogacka, utrzymanka sir Waltera . . . **Wanda Neumann**
Pan Rogacki, jej mąż . . . . . **Andrzej Nowiński**
Służący Rogackich . . . . . **Waldemar Gajewski**
Niańka . . . . . **Anna Chodakowska**

Ognistek starszy, zubożały szlachcic . . . . **Zbigniew Olszewski**
Ognistkowa, jego żona . . . . . **Barbara Patorska**
Ognistek młodszy, jego brat, ukochany Moll . . **Jerzy Gorzko**
Pan z łańcuchem . . . . . **Ryszard Moskaluk**
Proboszcz . . . . . **Stanisław Dąbrowski**
Dziewka . . . . . **Dorota Kolak**
Szpicel I . . . . . **Mirosław Baka**
Maciej Szemiel
Szpicel II . . . . . **Adam Kazimierz Trela**
Mężczyzna z koszem I . . . . . **Henryk Sakowicz**
Mężczyzna z koszem II . . . . . **Jerzy Nowacki**
Pani Podchłopacka . . . . . **Krystyna Łubieńska**
Sąsiadki Rogackiej . . . . . **Halina Kosznik-Makuszewska**
Alina Lipnicka, Zofia Mayr
Przewoźnicy . . . . . **Jerzy Dąbkowski**
Krzysztof Matuszewski
Żałobnicy . . . . . **Wojciech Kaczanowski**
Edward Ożana