ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

WILLIAM

SHAKESPEARE

TROJLUS I KRESSYDA

Dyrektor naczelny i artystyczny:
STANISŁAW MICHALSKI

Kierownik literacki:
WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI

Kierownik muzyczny:
ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

Zastępca dyrektora:
WOJCIECH KLIMKIEWICZ

Asystent dyrektora
d/s koordynacji artystycznej:
Wincenty Grabarczyk

PAŃSTWOWY TEATR "WYBRZEŻE"
Szósta premiera sezonu 1989/90
dnia 7 kwietnia 1990 r.
TEATR NA TARGU WĘGLOWYM

Dział Dokumentacji AU ZASP

WILLIAM SHAKESPEARE
TROJLUS I KRESSYDA
(Troilus and Cressida)

Przekład: Jerzy Limon i Władysław Zawistowski

Reżyseria: KRZYSZTOF BABICKI

Scenografia: ANNA MARIA RACHEL

Muzyka: ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

Przedstawienie przeznaczone wyłącznie dla widzów dorosłych

Jerzy Limon

SHAKESPEARE ELŻBIETAŃSKI, CZY POLSKI?

Mamy w Polsce kilkadziesiąt przekładów *Hamleta* i niewiele mniej przekładów pozostałych dramatów Shakespeare' a (w tym sześć *Trojlusa i Kressydy*). Jest z czego wybierać i tym bardziej dziwić mogą wybrzydzania reżyserów, czy aktorów, że właściwie idealnego przekładu nie ma i że w każdym są jakieś zgrzyty, nie mówiąc o partiach przez tłumacza po prostu sknoconych filologicznie, czy poetycko. Niektóre zaś przekłady są – jak się słyszy – „nie do grania". Skąd się zatem biorą takie opinie i do jakiego stopnia są one uzasadnione? Nie jest celem niniejszego eseju ocena poszczególnych przekładów, ani zalet czy wad poszczególnych tłumaczy: jest nim natomiast zastanowienie się nad ogólnym mechanizmem, który sprawia, że szekspirowskie przekłady w pełni akceptowane, ba, wychwalane w jednej epoce, trafiają do literackiego lamusa w drugiej. Że mechanizm taki jednak istnieje, dowodzi zarówno los przekładów dawniejszych, jak i nie kończące się zainteresowanie teatrów przekładami nowymi. Niektóre z nich, jak na przykład ostatnio *Hamlet* w przekładzie Stanisława Barańczaka, stają się wydarzeniami artystycznymi. Natomiast w Związku Radzieckim wielu ludzi teatru uważa przekłady Borysa Pasternaka za „lepsze" od oryginału. Podobne opinie można też usłyszeć od Niemców i od Francuzów, dla których rodzimy Shakespeare jest ciekawszy od angielskiego, będąc zarazem nieodłącznym elementem narodowej kultury. To dzięki przekładom staje się Shakespeare „żywy", staje się niemiecki, włoski, węgierski, czy polski. To dzięki przekładom stale jest grany i wydawany w coraz to nowych translatorskich wersjach.

Problem przekładu artystycznego jest w zasadzie tematem–rzeką, więc niniejszy esej nie uzurpuje sobie miana tekstu wyczerpującego zagadnienie. Chociaż pierwsze przekłady dzieł Shakespeare' a powstają w Polsce już na początku dziewiętnastego wieku, to pierwszy „polski Shakespeare", do dziś często grany w teatrach, narodził się w drugiej połowie tego wieku i pod wieloma względami można go uznać za dziecię post–romantyzmu. 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. Przekład Shakespeare' a na język, dajmy na to, Reja brzmiałby dzisiaj nie tylko archaicznie i dziwacznie, ale i śmiesznie. Podobnie jak i dzisiaj dla znacznej części anglojęzycznych widzów czy czytelników w dużym stopniu niezrozumiały jest język Christophera Marlowe' a, Thomasa Dekkera, czy też samego Williama Shakespeare' a (w Anglii i Stanach Zjednoczonych wydaje się specjalne, zmodernizowane wersje dzieł Shakespeare' a, które do pewnego stopnia porównać można do przekładów oryginału na języki obce). Śmiem twierdzić, że gdyby za życia Shakespeare' a przełożono jego dzieła na polski, to dzisiaj nikt by tych przekładów w teatrze nie wystawiał. Nasz, polski Shakespeare ma nieco ponad sto lat, lecz dzięki zabiegom „reanimacyjnym" tłumaczy, trzyma się o wiele lepiej od swego o trzysta lat starszego protoplasty.

Dla niejednego czytelnika może to być zaskoczeniem, ale język Shakespeare' a jest rzeczywiście dzisiaj mało czytelny. Można nawet nie bez przekory powiedzieć, że to całe szczęście, że Shakespeare nie był Polakiem i nie pisał po polsku i że jego twórczość dostępna nam jest w przekładach. Tego nam i innym narodom, na język których Shakespeare'a przełożono, w pewnym sensie zazdroszczą (tak: zazdroszczą!) ludzie teatru z krajów anglosaskich. Oni muszą opierać się na tekstach fascynujących wprawdzie historyków literatury i wytrawnych smakoszy literackich, lecz mocno „zwietrzałych" i w dużej mierze niezrozumiałych dla dzisiejszego, nawet wykształconego odbiorcy.

Problem w rozumieniu oryginału wynika 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. Pomijam tu elżbietańską wymowę, która różni się w sposób zasadniczy od dzisiejszej i dla współczesnego, nawet wykształconego odbiorcy czyni barierę nie do przebycia. Z tego powodu, w teatrach angielskich, czy amerykańskich, wymowę się tylko z lekka archaizuje, a próby fonetycznego odtworzenia oryginału odbywają się czasem tylko w ramach ćwiczeń na uniwersytetach. Ale z tego właśnie powodu na dzisiejszej scenie ginie cały szereg szekspirowskich kalamburów i rymów, opierających się na fonetyce elżbietańskiej angielszczyzny; natomiast w przekładzie można te kalambury i rymy odtworzyć i będą one tekst wzbogacać.

Na przykład, w *Trojlusie i Kressydzie* Tersytes stale szydzi z imienia Ajaks, które za czasów Shakespeare' a wymawiano tak samo jak „a jakes" („wychodek'"), dzisiaj nie są to już wyrazy bliskobrzmiące, więc dla odbiorcy anglosaskiego żarty Tersytesa są nieczytelne. Natomiast w przekładzie można, przynajmniej gdzieniegdzie, frywolność błazna zasygnalizować.

Ponieważ sprawny tłumacz musi miejsce niejasne interpretować, korzystając z całego aparatu badawczego szekspirologii, przekłady szekspirowskie są w istocie o wiele klarowniejsze dla dzisiejszego odbiorcy od oryginału. W udanym przekładzie Shakespeare staje się bardziej dostępny. Nie znaczy to jednak, że mamy wszelkie powody do zadowolenia. Większość polskich przekładów jest skażona nie tylko „myszką", ale – w warstwie filologicznej – czasem nawet rażącym niezrozumieniem oryginału.

Częściowo można znaleźć na to wytłumaczenie. Jak już wspomniałem, w sztukach Shakespeare' a jest cały szereg miejsc niejasnych nawet dla filologów. Cóż ma w takim przypadku zrobić tłumacz? Czy ma tłumaczyć literalnie, przekładając niezrozumiałą angielszczyznę na niezrozumiałą polszczyznę? A może powinien pobawić się po trosze w badacza–filologa i miejsca niejasne uzupełnić własną wyobraźnią, wrażliwością, czy smakiem poetyckim? Tłumaczenie dosłowne zrodzić może wyłącznie niezrozumiałe kalki językowe i jest to skaza bardzo wielu polskich przekładów, nawet tych najnowszych. Problem polega jednak i na tym, że – jak już wspomniałem – podobnie będzie odbierał te same partie tekstu dzisiejszy odbiorca anglosaski. Czy zatem tłumacz ma prawo „rozjaśniać" tekst i – niczym komentator w wydaniu krytycznym – czynić przez to przekład bardziej zrozumiały dla ludzi mówiących danym językiem, niż dla dzisiejszych Anglików, czy Amerykanów? Czy też może raczej powinien zachować „wierną niejasność". Niżej podpisany jest zdania, że głównym zadaniem tłumacza jest stworzenie dzieła literackiego w pełni zrozumiałego dla przewidywanego odbiorcy; ponieważ tym ostatnim jest Polak z końca dwudziestego wieku, należy przekład dostosować do języka, jakim się dziś mówi, a co najwyżej z lekka archaizować. Tworzenie języka „neutralnego" zwiększa, jak się wydaje, żywotność przekładu: wszelkiego rodzaju próby unowocześnienia czy urozmaicenia przekładu poprzez wprowadzenie elementów gwarowych, czy slangowych, skazane są na niepowodzenie, gdyż ten właśnie język ulega najszybszym zmianom.

Sferą tekstu szekspirowskiego bodaj najbardziej nieprzystępną dla dzisiejszego odbiorcy jest szeroko pojęty humor obyczajowy. To też stanowi poważny problem dla tłumacza. Dotyczy to w dużej mierze renesansowego języka, który – jak wiadomo – nieomal obsesyjnie nasycony jest erotyką. Jest to temat olbrzymi 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 *Trojlusa i Kressydy*. Erotyka tekstów szekspirowskich jest dzisiaj w większości dla odbiorców anglosaskich niezrozumiała. W tej sferze tłumacz ponownie może odegrać pozytywną rolę, przybliżając erotyczny humor oryginału dzisiejszemu odbiorcy. Cóż, kiedy z Shakespearem zapoznajemy się często poprzez przekłady z końca dziewiętnastego wieku, powstałe w okresie kiedy smak i dobry ton nie zezwalały na zbytnią frywolność (również i w swojej ojczyźnie był Shakespeare przez całe wieki okrajany z miejsc „nieprzyzwoitych"). Dlatego też ten dziewiętnastowieczny szekspirowski kanon jest mocno przez samych tłumaczy ocenzurowany, a więc z gruntu fałszywy. Na usprawiedliwienie naszych cnotliwych (bądź niezdarnych) tłumaczy trzeba jednak podkreślić, że erotyka angielskiego renesansu jest często bardzo subtelna i sygnalizowana bywa niejednokrotnie na zasadzie podtekstu, 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. Nie znajdzie się też ich w popularnych słownikach.

Nie brakuje „momentów" i w *Trojlusie i Kressydzie*. Na przykład, w którymś momencie Tersytes, bezlitośnie szydzący z durnego Ajaksa, powiada, iż ten ma rozum tak mały, że nie zatkałby nim – w dosłownym przekładzie – „ucha igły Heleny" („the eye of Helen' s needle", II.i.82). Bodaj wszyscy do tej pory tłumaczyli to dosłownie, tworząc nic nie znaczącą kalkę językową. W oryginale Tersytes ma na myśli nie tyle ucho igielne, co najmniejszą dziurkę Heleny i wymowa tej kwestii jest jednoznacznie obsceniczna.

Niestety, nie tylko erotyka ginie w niezdarnych przekładach. Najczęstszym grzechem tłumaczy jest przekładanie „zwykłych", powszechnych słów i zwrotów idiomatycznych według ich dzisiejszych znaczeń, co zazwyczaj prowadzi do powstawania bezsensowych kalk językowych. Podobnie zresztą będzie odbierał dzisiaj oryginał widz anglosaski, chyba że jest szekspirologiem. W tym przypadku, poprawny przekład może oddalić niebezpieczeństwo pozornych „niedorzeczności" tekstu. I tak, dla przykładu, można podać, iż czasownik „to doubt", znaczący dzisiaj „wątpić, powątpiewać", w języku Shakespeare' a oznaczał „podejrzewać", bądź „obawiać się". Rzeczownik „front" oznaczał przede wszystkim „czoło"; „impertinent" to u Shakespeare' a „nieistotny", „jealous" (dziś: „zazdrosny") to zawsze „podejrzliwy, ostrożny", „merely" to nie dzisiejsze „tylko, ledwie", lecz „abso-

WILLIAM SHAKESPEARE
TROJLUS I KRESSYDA

(Troilus and Cressida)

Przekład: Jerzy Limon i Władysław Zawistowski

Reżyseria: KRZYSZTOF BABICKI

Scenografia: ANNA MARIA RACHEL

Muzyka: ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

Asystent reżysera : Waldemar Gajewski

Inspicjent: Joanna Januszewska

Sufler: Nina Górna

OBSADA:

PRIAM – Stanisław Dąbrowski
HEKTOR – Adam Kazimierz Trela
TROJLUS – Jacek Mikołajczak
PARYS – Krzysztof Gordon
ENEASZ – Jerzy Nowacki
KALCHAS – Jan Sieradziński
PANDARUS – Stanisław Michalski
AGAMEMNON – Jerzy Kiszkis
MENELAUS – Maciej Szemiel
ACHILLES – Jerzy Gorzko
AJAKS – Zbigniew Olszewski
ULISSES – Jarosław Tyrański
NESTOR – Henryk Sakowicz
DIOMEDES – Krzysztof Matuszewski
PATROKLUS – Mirosław Krawczyk
TERSYTES – Jerzy Łapiński
HELENA – Joanna Bogacka
KASSANDRA – Dorota Kolak
KRESSYDA – Joanna Kreft–Baka
MARGARELON – Waldemar Gajewski
BRANKA GRECKA – Lucyna Legut

lutnie, całkowicie", a „monstrous" (dziś „potworne") to „zadziwiające, nadzwyczajne". Podobnych błędów w polskich przekładach Shakespeare' a, również i w tych najnowszych, można by podać nie dziesiątki, lecz setki – czasem nawet w jednej sztuce.

Ledwie zaznaczone tu problemy (i korzyści) związane z przekładem Shakespeare' a na polski dotyczyły głównie warstwy leksykalnej tekstu. Nie było w ogóle mowy o trudnościach natury czysto artystycznej. Jaka miara wierszowa jest najbardziej korzystna dla dzisiejszego teatru? Próbowano Shakespeare' a przekładać trzynastozgłoskowcem (dzisiaj niestrawnym), jedenastozgłoskowcem (najbardziej rozpowszechnionym), a nawet i całkowicie prozą. Bardziej nowoczesnym wierszem próbuje od lat przekładać Jerzy Sito, sam świetny poeta i dramaturg. Ale – rzecz charakterystyczna – efektów swej pracy nie nazywa on „przekładem", lecz „spolszczeniem", co sugeruje większe odstępstwo od oryginału. Wydaje się, że jednak przyjdzie nam poczekać – kto wie jak długo – na przekład który zadowoliłby wszystkich. Ale i tak, żywot takiego tekstu na scenie będzie chwilowy. Jest to nieuchronny los przekładów, które umierają po to, by mógł narodzić się kolejny „Shakespeare nasz współczesny". Póki co, jednak nie zniechęcajmy się i cieszmy się, że Shakespeare nie pisał po polsku.

Władysław Zawistowski

ANTYTRAGEDIA ZDRADY

Trojlus i Kressyda[1] to – być może – najbardziej tajemnicza i niezwykła sztuka Shakespeare' a. Powstała najprawdopodobniej w roku 1602, a więc wkrótce po *Hamlecie*, ale przed całą serią późniejszych tragedii, takich jak *Otello, Król Lear, Makbet* czy *Koriolanus*. Pisał ją Shakespeare prawie równocześnie z dwiema „pesymistycznymi komediami" – *Wszystko dobre, co się dobrze kończy i Miarka za miarkę*, w niedobrym, przepojonym zniechęceniem i pesymizmem okresie swego życia.

Być może właśnie dlatego *Trojlus i Kressyda* to sztuka wyjątkowo cyniczna – jak chcą jedni, bądź szydercza – jak twierdzą inni komentatorzy. I rzeczywiście: trudno znaleźć – już nie tylko w twórczości samego stratfordczyka, ale i w całej literaturze europejskiej – drugi tekst tak dalece zjadliwy, pełen nienawiści artykułowanej w skrajnie drastyczny sposób. Prawda, iż nienawistnikiem jest przede wszystkim błaznowaty sługus Tersytes, ale też on i tylko on – jak twierdzi Jan Kott[2] – „spośród postaci tego dramatu ma rację". Opluwa wszystkich, wyszydza, przeklina, ale mówi prawdę. Gorzka, brudna i smutna to prawda.

Ale to dopiero początek kłopotów z *Trojlusem i Kressydą*. Tersytes jest błaznem Greków, Pandarus, niezdarny rajfur – jego odpowiednikiem w Troi. Lecz Shakespeare na tym nie poprzestaje – w jego ujęciu prawie wszyscy słynni herosi *Iliady:* Achilles, Ajaks, Menelaus, Patroklus, Nestor, Parys, nawet Ulisses to durnie i błazny, a w najlepszym razie rozpustnicy i cynicy.

I tego nie dosyć: język *Trojlusa i Kressydy* (nie tylko w kwestiach Tersytesa), nie dość, że brutalny, jest również wyjątkowo obsceniczny. Wydany w Anglii słownik „obscen szekspirowskich" najczęściej – spośród wszystkich sztuk – przywołuje właśnie ten utwór. Może to być wiadomość zaskakująca dla polskiego czytelnika, który zna *Trojlusa i Kressydę* tylko z dziewiętnastowiecznego przekładu Leona Ulricha, ale też Ulrich nie ma sobie równych w cenzurowaniu i „wygładzaniu" mistrza.

W takiej to aurze – nienawiści, błazenady, rozpusty, brudu moralnego, Trojlus i Kressyda próbują spełnić swą niewinną, czystą i młodzieńczą miłość. Ale również i im nie może się udać. Farsa prowadzi do tragedii, śmiech do dramatu. Lecz: czy szyderstwo może być naprawdę śmieszne? A czy los Trojlusa i Kressydy jest naprawdę tragiczny?

Komedia to więc czy tragedia? Ba, to pytanie zadają sobie od stuleci komentatorzy i historycy literatury, a zakłopotani wydawcy nie raz umieszczali tę sztukę w pustym miejscu „pomiędzy" komediami i tragediami. W osobności, poza łatwymi klasyfikacjami. Ale nie tylko o klasyfikacje historycznoliterackie tu chodzi. Pytanie o to jak nazwać *Trojlusa i Kressydę* jest w istocie pytaniem o to, jak tę sztukę rozumieć, jak ją czytać (a w konsekwencji wystawiać). Jak szyderczą parodię wątków *Iliady?* Kolejną wariację na temat amoralności polityki? Jako satyrę na zgubne – w sferze etyki – skutki prowadzenia wojen? Tragedię czystej, lecz niemożliwej miłości?

Wszystkie te odpowiedzi mają wartość tylko cząstkową; na tym również polega tajemnica tego tekstu.

Jak słusznie zauważa George Orwell[3], większość sztuk Shakespeare' a pisanych po roku 1600 obraca się „wokół centralnego tematu, który w niektórych wypadkach daje się streścić w jednym słowie". *Makbet* jest sztuką o ambicji, *Otello* o zazdrości, *Tymon Ateńczyk* o pieniądzach, *Król Lear* o wyrzeczeniu.

O czym jest *Trojlus i Kressyda?* O zdradzie. Ta odpowiedź narzuca się sama: Zdrada Kressydy, która niemal wprost z ramion ukochanego, po pierw-

szej w swym siedemnastoletnim życiu nocy miłosnej, trafia w objęcia innego – jest niewątpliwie najważniejszym, kulminacyjnym momentem akcji. Ale zastanówmy się – czy tylko Kressyda zdradza i tylko Trojlus zostaje zdradzony?

Od siedmiu lat toczy się niedobra, przez nikogo nie chciana wojna „o rogacza i dziwkę", wojna trojańska. Zdążyło już dorosnąć całe pokolenie, dla którego stan wojny, z jego szczególnym zawieszeniem praw moralnych, jest stanem normalnym. To również pokolenie Trojlusa i Kressydy. Ta wojna jest nie chciana, ale nie sposób już się z niej wycofać (ciekawie pisze o tym Kott). Wszyscy, w obu skłóconych i wojujących obozach, uwikłani są w sytuację bez wyjścia. Mówią bardzo dużo o honorze i rzeczywiście – tylko szczególne poczucie honoru każe im dalej ciągnąć tę wojnę, ale na co dzień nie zachowują się jak ludzie honoru. Grecy są skłóceni i zdemoralizowani, nie słuchają dowódców, knują intrygi i zwalczają się nawzajem. Nawet Achilles, legendarny heros i bohater, opisywany jest jako tchórzliwy morderca i zniewieściały homoseksualista. Wszystkich cechuje nielojalność: Achilles odmawia udziału w walce, Nestor i Ulisses intrygują, Ajaks pozwala się wywyższyć, po czym również odmawia walki, Diomedes uwodzi Kressydę bez jakiegokolwiek respektu dla uczuć królewicza Trojlusa.

Inaczej w Troi – gdzie rządzi jedna rodzina i inne w związku z tym panują stosunki – ale i tam, poza jedynym sprawiedliwym, Hektorem, rządzą tacy ludzie jak Parys, który znudzony Heleną chciwie zerka na Kressydę, czy sama Helena, frywolna i rozpustna, oglądająca się wciąż za innymi mężczyznami. Nawet sam Trojlus, szlachetny jak się zdaje w porywach miłości, nie zawsze zachowuje się w sposób godny wyidealizowanego rycerza.

Jan Kott widzi w Kressydzie postać „zadziwiającą i współczesną" (może równie zadziwiającą jak Hamlet), analizując bardzo ciekawie jej wewnętrzną wolność, zuchwalstwo, samoświadomość. „Jest nieufna wobec samej siebie. Jest nam współczesna właśnie w tej nieufności, w zachowaniu dystansu, w potrzebie analizy" – pisze Kott.

I on jednak i inni komentatorzy zawieszają jakby pytanie o motywy Kressydy, mimo iż jest to pytanie fundamentalne w analizie tego tekstu. Kressyda zdradziła, bo ... musiała zdradzić. Wiedziała zawsze o potencjalności takiego wyboru, bała się go, ale tym bardziej nie potrafiła uniknąć. I przeczuwał swój los Trojlus, zaklinający ukochaną – jeszcze przed pierwszą wspólną nocą – by koniecznie i zawsze była mu wierna. To wstrząsający dialog miłosny „dzieci wojny", jakże daleki od sceny balkonowej Romea i Julii.

Ale to też niczego nie wyjaśnia. Tajemnica kryje się gdzie indziej. Kressyda zdradza, gdyż wcześniej sama została okrutnie, dotkliwie i bezwzględnie zdradzona. Przez panującą w Troi rodzinę, przez Trojlusa, przez haniebny – dla niej – układ z Grekami, w którym potraktowano ją jak towar. Przypomnijmy: jej ojciec, kapłan Kalchas przeszedł na stronę Greków. Za swe usługi zażądał wymiany Kressydy za wziętego do niewoli wodza Antenora. Rada starszych Troi skwapliwie na to przystaje, nie protestuje również jej ukochany, Trojlus, mimo iż Kressyda pragnie pozostać z nim w Troi. Nikt jednak nie pyta jej o zdanie, a Trojlus bez oporu podporządkowuje się okolicznościom i woli swej rodziny.

Czy można to zrozumieć, czy można by mu to wybaczyć? W innej sytuacji zapewne – tak. Ale ta wojna toczy się przecież „o rogacza i dziwkę", a setki ludzi giną tylko po to, by Helena mogła pozostać w Troi, mimo iż nikomu na tym specjalnie nie zależy i nawet wzajemne uczucie Parysa i Heleny bardzo jest już wątpliwe. Sytuacja tych dwóch par (Trojlus–Kressyda i Parys–Helena) jest nad podziw symetryczna, a przecież Trojańczycy nie wahają się ani przez moment komu dać pierwszeństwo, a kogo poświęcić. W imię czego poświęcić? Chyba tylko „honoru", który z biegiem czasu staje się coraz bardziej pustym pojęciem.

Ta uległość wobec dyktatu zdarzeń jest ogromnie szokująca u kogoś, kto nie tak dawno zażarcie przeciwstawiał się wydaniu Heleny Grekom, argumentując, iż:

Nie można uciec od swego wyboru,
Żeby honoru przy tym nie pokalać.

A kiedy Hektor mówi trzeźwo:

Bracie, Helena nie jest warta ceny
Jaką płacimy broniąc jej zawzięcie,

złotousty zaiste w tej polemice Trojlus replikuje:

Czyż cena każdej rzeczy nie jest taka,
Jaką gotowi jesteśmy zapłacić?

Trojlus, tak gorąco i skutecznie broniący Heleny przed wydaniem Grekom, ani słowem nie staje w obronie Kressydy.

Wszelkie prawa ludzkie i boskie nakazywałyby bronić Kressydy, „honor" – kazał ją poświęcić na ołtarzu Heleny, gdyż to dla niej – nawet jeśli jest już tylko zapomnianym pretekstem – toczy się ta wojna. Powiedzmy, że mieli prawo postąpić tak egoistycznie Priam, Parys, Eneasz, Dejfobus.

Ale nie Trojlus! Jego milczenie, jego potulna zgoda na decyzję rodziny odbierającą mu świeżo zdobytą ukochaną były najstraszniejszą zdradą, nierównie gorszą od późniejszego wyuzdania Kressydy.

Potraktowana jak przedmiot wymiennego handlu, nie spytana o zdanie, odepchnięta przez ukochanego, ma powody, by zwątpić w miłość, którą jej przysięgano i pogodzić się z sytuacją zawieszenia moralnych zasad; sytuacją faktyczną przecież i nie przez nią stworzoną. Skazana na zatracenie, sama brnie w zatratę.

Jej los (podobnie jak los Trojlusa) jest smutny. Ale czy tragiczny? Orwell, na marginesie *Króla Leara* pisał: „Jest wątpliwe, by poczucie tragedii dało się pogodzić z wiarą w Boga: w każdym razie nie daje się pogodzić ono z niewiarą w ludzką godność i tym rodzajem „moralnych wymogów", które czują się oszukane, gdy dobro nie zwycięża. Sytuacja tragiczna, to właśnie taka, w której dobro n i e zwycięża, ale mimo to ma się wrażenie, że człowiek jest szlachetniejszy niż siły, którym ulega".

To ostatnie zdanie znajduje niewątpliwie zastosowanie do postaci tytułowych bohaterów *Trojlusa i Kressydy*, ale – zwróćmy uwagę: sztuka ta, choć kończy się źle, nie kończy się jednak tragicznie. Nikt nie ginie, nikt nie zostaje ukarany, nikt nie popełnia zbrodni. (Umiera jedynie „sprawiedliwy", czy może raczej „pierwszy naiwny" Hektor, umiera z ręki rzeźnika Achillesa, ale nie on jest tu kluczową postacią). Trojlus i Kressyda będą trwali dalej, złamani i nieszczęśliwi, może nawet zbrukani i sponiewierani, ale żywi.

A więc może: ani komedia, ani tragedia, ale szczególna antytragedia zdrady, która na zawsze przetrąca kręgosłup i zatruwa duszę. Antytragedia smutna jak codzienne zło, które nikomu nie pozwala się ukryć w azylu jego prywatności. Gdyż ze złem można walczyć, ale nie można z nim współżyć nie ulegając mu.

---

[1] Tytuł sztuki i cytaty podaję według przekładu Jerzego Limona i Władysława Zawistowskiego dokonanego na użytek premiery w Teatrze „Wybrzeże".

[2] Te i inne odwołania do Jana Kotta dotyczą jego szkicu: *Troilus i Kressyda zadziwiający i współcześni* (w:) *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965.

[3] por. *Lear, Tołstoj i błazen* (w:) George Orwell, *Eseje*. Tłumaczyła Anna Husarska, Londyn 1985, Puls Publications.

Kierownik sceny:
LEON SCHWICHTENBERG

Kierownik techniczny scen:
CZESŁAW KROK

Kierownik sekcji produkcji:
ZYGMUNT LUBOCKI

Gł. oświetleniowiec: . . . . . Tomasz Gewartowski
Gł. brygadier sceny: . . . . . Stanisław Płudowski
Gł. rekwizytor: . . . . . Agnieszka Poroszewska
Gł. garderobiana: . . . . . Janina Cholewka

Obsługa spektaktu:
Światła : . . . . . Bogdan Rokita
Akustyka: . . . . . Edmund Orent
Rekwizyty: . . . . . Jerzy Pokuciński
Charakteryzacja: . . . . . Danuta Kaczyńska
Garderobiana: . . . . . Joanna Jabłońska
Brygadier sceny : . . . . . Ryszard Łęcki
Zaopatrzenie: . . . . . Teresa Szematowicz

Kierownik Biura Reklamy i Obsługi Widzów:
ZBIGNIEW SKRZYPIEC

Kasy biletowe:

Gdańsk	Sopot
Scena na Targu Węglowym	Scena Kameralna
tel. 31–13–28	tel. 51–39–36

Przedsprzedaż i sprzedaż biletów:

w Gdańsku: w godz. 10–19 od wtorku do piątku,
w soboty i niedziele na 3 godziny przed spektaklem,
w poniedziałek w godz. 10–13.

w Sopocie: w godz. 11–13, 16–19 oprócz poniedziałków

ZAPRASZAMY!

Redakcja programu: Jerzy Gutarowski
Opracowanie graficzne: Paweł Adamów

Egz. bezpłatny