ŻYCIE TEATRU

1960-1961 10

ŻYCIE TEATRU

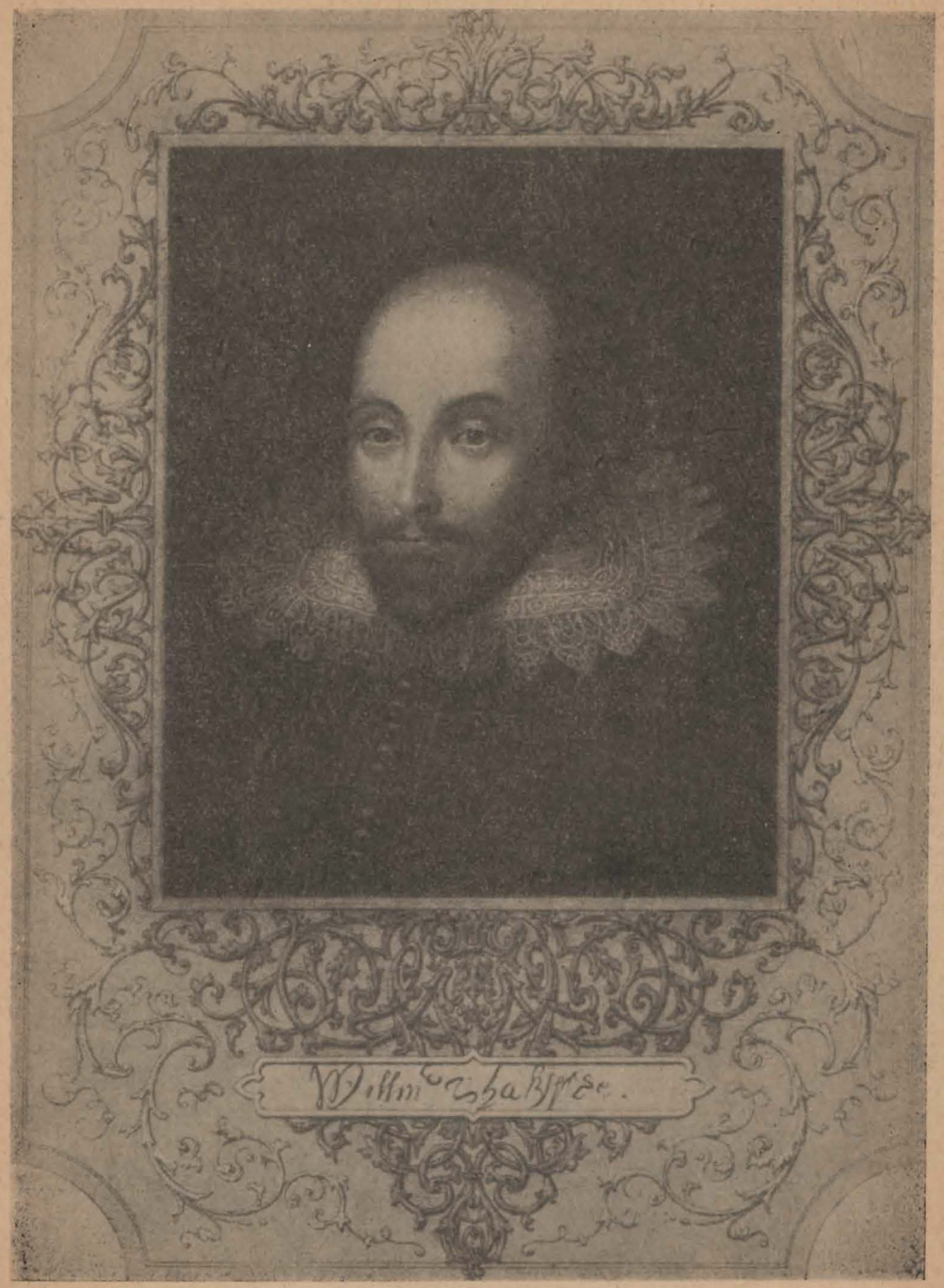
WYDAWNICTWO PAŃSTWOWYCH TEATRÓW DRAMATYCZNYCH
WE WROCŁAWIU

Sezon 1960/61 Zeszyt 10

TREŚĆ ZESZYTU

1. STANISŁAW HELSZTYŃSKI — „OTELLO": NOC ZBRODNI NA CYPRZE 5
2. WACŁAW BOROWY — JAK SŁUCHAĆ „OTELLA" . . 11
3. DWA SONETY W PRZEKŁADZIE JANA KASPROWICZA . 21
4. KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI WILLIAMA SZEKSPIRA 23
5. CHRONOLOGIA DRAMATÓW SZEKSPIRA 27
6. SZEKSPIR NA WROCŁAWSKIEJ SCENIE 28

Zeszyt dziesiąty
wydany z okazji premiery „Otella"
Williama Szekspira
dnia 17 czerwca 1961 r.


Willm Shakspee.

OTELLO": NOC ZBRODNI NA CYPRZE

Rok 1600-ny zastał Szekspira w nastrojach, które odbiegały niesłychanie daleko od jego jasnych, pogodnych lat spędzonych po przybyciu do metropolii londyńskiej. Przeminęły niepowrotnie lata, które widziały coraz nową komedię na scenie teatru pod „Kulą ziemską", do przeszłości należały czary i uroki „Snu nocy letniej", Wiele hałasu o nic", czy „Wieczoru Trzech Króli". Do przeszłości należały też przedstawienia z dziejów ojczystych, w których obok postaci ponurych złoczyńców wysuwały sie na pierwsze miejsce figury komiczne wywołujące salwy śmiechu wśród publiczności wybierającej się każdego popołudnia na prawy brzeg Tamizy, żeby przysłuchiwać się konceptom trefnisiów i błaznów.

Nie wiadomo, czy śmierć jedynego syna, Hamneta, czy ścięcie hrabiego Essexa, dla którego poeta żywił podziw, czy uwięzienie jego protektora, lorda Southampton, czy wewnętrzne załamanie się lub wreszcie gust publiczności smakującej w tematach budzących grozę sprawiły, że produkcja sceniczna Szekspira nie wyszła w tych latach poza tragedię. Tutaj powstały cztery wiekopomne, wielkie tragedie: Hamlet (1602), Otello (1604), Makbet (1606) i Król Lir (1607), nadto Juliusz Cezar, Antoniusz i Kleopatra, Tymon Ateńczyk, Koriolan. Zdaje się, jakby w okresie tym Szekspir ujrzał świat od jego złej strony pod kątem zbrodni, żądz, rozpętania się namiętności ludzkich i losu. Posępna noc nie schodzi z horyzontu jego myśli, refleksja waży się na okrajach życia i śmierci, osąd dusz i świata dokonywał się w sercu i pod piórem twórcy. Zupełne wyzwolenie się spod naleciałości obcych, zbliżenie się do mądrości ludu prostego, coraz częstsze posługiwanie się wyobrażeniami i pieśniami ludu cechuje czas ten pod względem artystycznym, nie mówiąc o bogactwie piętna poetyckiego w środkach ekspresji.

„Otello" w rzędzie czterech tragedii zajmuje osobne, nawet osobliwe miejsce. Wątek zaczerpnięty z noweli włoskiej Cinthia,

mówiący o tragicznym nieporozumieniu między Maurem, będącym na służbie rzeczypospolitej weneckiej, a jego wenecjańską, wierną żoną spotwarzoną przez podwładnego, którego zabiegi z pogardą odtrąciła, podziałał głęboko na wyobraźnię Szekspira. Odrzucił z wyczytanego opowiadania szczegóły drugorzędne, opuścił okres szczęśliwego pożycia obojga w mieście dożów, wyłączył trywialne szczegóły śmierci spowodowanej spadającą z sufitu belką i stworzył własną wersję tragicznej historii, przewyższającej stokrotnie wydarzenie opowiedziane przez nowelistę Włoch z wieku XVI. Przede wszystkim zaś wprowadza twórca „Otella" własną wizję, spowija całość w atmosferę grozy, tchnie nowego ducha w każdą postać, stwarzając w ten sposób jeden z najpiękniejszych swoich dramatów.

Budowa sztuki przez swoją zwartość, doskonale wiążącą się akcję, przez krótkość czasu sprowadzonego w grze do minimum nawet wbrew oczywistości chronologicznej, przez małą ilość osób, przypomina najbardziej spośród dzieł szekspirowskich dramaty starożytne, zbudowane na jedności akcji, miejsca i czasu. Z „Historii Turków" wydanej w roku 1603 przez Knollesa mógł Szekspir zaczerpnąć fakt o zdobyciu wyspy Cypr przez Turków w roku 1570 i wyrwaniu jej z rąk rzeczypospolitej weneckiej. Tam na samotnej wyspie lokalizuje Szekspir ponury dramat o życiu wodza, któremu Wenecja powierzyła obronę swoich posiadłości.

Tylko pierwszy akt rozgrywa się w dramacie na gruncie stolicy dożów. Duch drapieżnej, autentycznej egzotyki unosi się od początku nad całością. Bohater nazwany Maurem weneckim — The Moor of Venice — jest człowiekiem rasy kolorowej, Mauretańczykiem czy też w wyobraźni Szekspira — Murzynem. Sława cudzoziemskiego pochodzenia, opinia doskonałego wojownika, aureola walk chrześcijańskich z Turkami, Krzyża z Półksiężycem — pamiętamy, że jest to okres takich spotkań na morzu jak Lepanto — dodaje niezwyciężonego uroku zwycięzcy niewiernych, chrześcijańskiemu, choć nadal kategoriami południa myślącemu dowódcy sił weneckich.

Urokowi temu uległa córka senatora Brabancja w Wenecji, mająca sposobność spotykania znakomitego wodza w pokojach ojca. Chwila, kiedy wbrew woli ojca zdecydowała się potajemnie oddać mu rękę, miała stać się początkiem jej zguby. Desdemona — imię fatalne, wyprowadzane z greckiego dys — daimon: „stojąca pod władzą wrogiego demona", „nieszczęsna" — zaczerpnięte z Cinthia, nabrało pod piórem Szekspira czarno rysującej się treści. Pierwsza już doba jej związku z Maurem o mało co nie przyniosła śmiertelnego starcia się jej męża z rozwścieczonym ojcem, który nie aprobuje jej niewytłumaczonego — jego zdaniem — kroku. Bezzwłoczny

Zewnętrzny widok teatru „Globe"

wyjazd wodza na morze, podróż Desdemony na Cypr, gdzie ją wita wyzwolona przez męża załoga Wenecjan, nadają akcji intensywny bieg. Wspaniałe tyrady zwycięzcy, jego duma i szczęście wyrażone słowami świadczącymi o orientalnej, bujnej fantazji, nadają tym pierwszym chwilom pobytu obojga na Cyprze znamiona żaru i przepychu.

W błyskawicznym tempie ginie nam z oczu dłuższy, paromiesięczny zapewne pobyt wodza i jego małżonki na wyspie u brzegów Turcji. Zazdrość a i obrażona godność Jaga, pominiętego przy awansie pragnącego na próżno mieć stanowisko, które Otello powierzył Kassjowi, zaczęła działać już w Wenecji, na Cyprze zaś porusza wszystkie sprężyny zła. Jago, jedna z najbardziej skomplikowanych postaci Szekspira, dąży konsekwentnie do celu. Zachowując pozory przyjaźni dla wszystkich, dla Otella, Desdemony, Kassja, Rodryga, judzi potajemnie Otella przeciw Desdemonie i Kassjowi. Nie zamierzając — być może — w pierwotnym stadium spowodować śmierci Desdemony, sączy przebiegle, przy każdej okazji, pod każdą postacią, jad podejrzeń w serce wodza.

Mistrzowskie zarysowanie tych podszeptów i przebieg ich działania w egzaltowanej wyobraźni Maura należy do najwyższych osiągnięć psychologicznych Szekspira. Przepaść cywilizacyjna i etniczna, wschodni despotyzm w traktowaniu kobiety budzi się w sercu Maura z całą gwałtownością. Podstęp z chustką zgubioną przypadkowo przez Desdemonę, chustką podrzuconą potajemnie przez Jaga w kwaterze Kassja, nadaje posądzeniom Otella i słowom Jaga pozór prawdy. Nieopatrzne usiłowanie Desdemony, aby mąż przywrócił Kassja do swej łaski po zajściu ulicznym, które wywołał złośliwie i naumyślnie Jago, utwierdzają Otello tym głębiej w jego podejrzeniu o niewierności żony. Z rozpaczy, z szału, w którym cierpiał nad siły, zrodził się tragiczny zamysł uśmiercenia niewiernej.

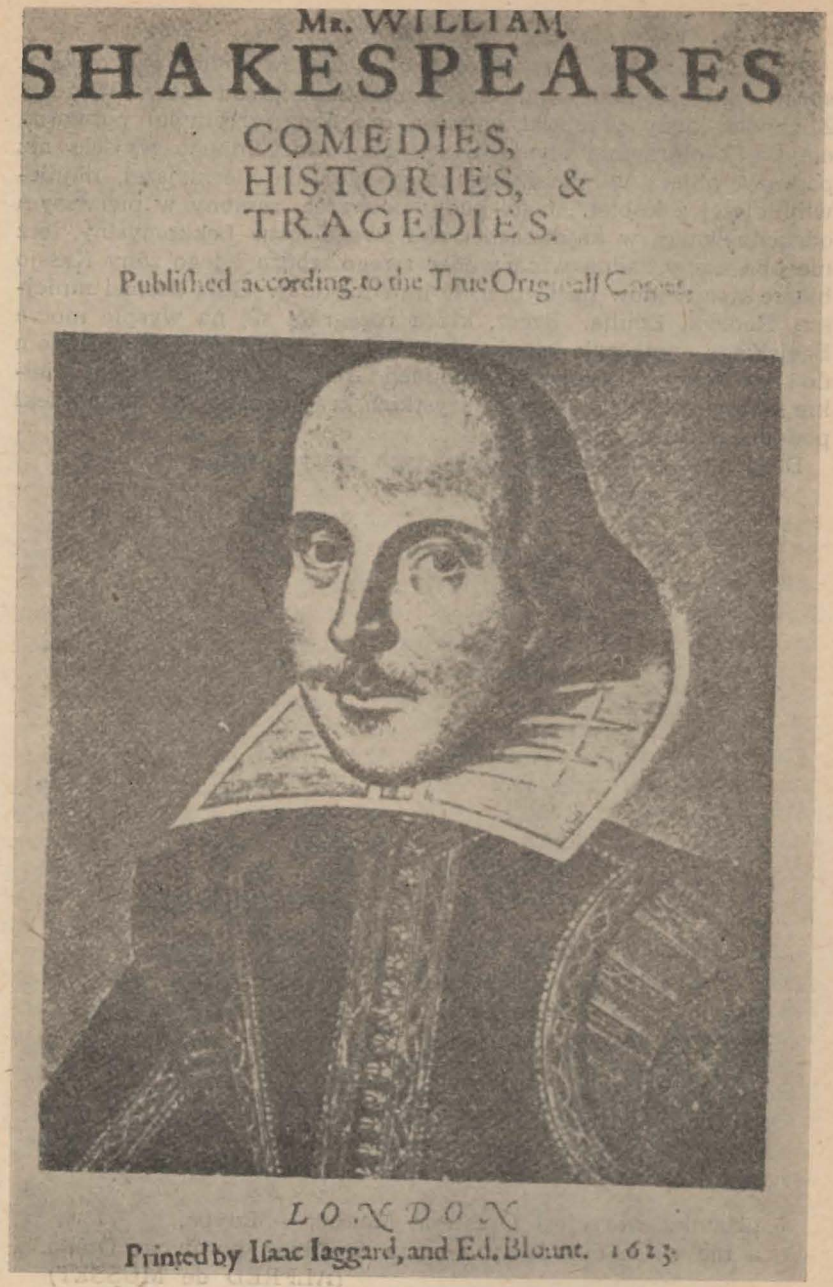
Jak w „Hamlecie" rozmowa bohatera z Ofelią, jak w „Makbecie" zjawa królowej usiłującej w bezsennych nocach oczyścić z krwi zbrukane zbrodnią dłonie, tak w „Otellu" niezapomniana jest scena tej tragicznej nocy, która miała przynieść gwałtowną śmierć Desdemonie uduszonej rękami kochającego ją, a równocześnie nienawidzącego jej Maura. Rozmowa z Emilią, pieśń o samotnej wierzbie narzucającej się pamięci nieszczęsnej Wenecjanki, która nie zdaje sobie w pełni sprawy z tragicznego losu zagrażającego jej, wprowadza widza w nastrój potęgujący się coraz bardziej, zwłaszcza w momencie, kiedy do komnaty wkracza mąż — zabójca. Monolog przed śmiercią, rozmowa błagalna Desdemony, która nie jest kobietą odważną, i zaklina na wszystko męża, żeby jej nie zabijał, należą do szczytów dramaturgii nowoczesnej.

To, co następuje, jest tylko sądem nad winnymi i wyrokiem sprawiedliwości nad nimi. Otello nie stanie przed sądem Wenecji. Z chwilą kiedy przejrzał obłudną grę Jaga, zrozumiał potworną omyłkę i olbrzymią swoją winę. Nie widzi innego wyjścia niż pogrążyć miecz w piersi, opłakując zgon najwierniejszej, najniewinniejszej z kobiet. Jago, podły potwarca, raniony w pierwszym odruchu walki, w kajdanach czeka swego losu. Lekkomyślny, lecz nie obarczony żadną winą wobec swego wodza i jego żony Kassjo bierze ster rządów na Cyprze w imieniu doży. Giną postaci mniejsze, Rodryk, Emilia. Rzecz, która rozegrała się na wyspie morza Egejskiego, potoczyła się ku kresowi z dziwnym podobieństwem do szuk tworzonych ongi na ziemiach Grecji. Wielkie miłości i wielkie namiętności doznają we wszystkich krajach i po wszystkie wieki podobnego losu.

Desdemona i Otello są losów tych klasycznymi symbolami.

Stanisław Helsztyński

„Hamlet wart jest Orestesa, Makbet — Edypa,
a nie wiem doprawdy z czym mógłbym porównać Otella."
(ALFRED de MUSSET)



(Portret zamieszczony na karcie tytułowej zbiorowego wydania dzieł Szekspira z r. 1623)

JAK SŁUCHAĆ „OTELLA"

(fagmenty)

W artykułach o Szekspirze często się można spotkać z takimi zdaniami:

— „Realizm Szekspira pachnie krwią i łzami".

— „Szekspir idzie za logiką rzeczy".

— „Gorąca dbałość o zgodę z naturą jest najistotniejszą cechą tej twórczości".

Można się ich było naczytać m.in. w czasie naszego festiwalu szekspirowskiego w r. 1947 (przytoczone przykłady pochodzą właśnie z jednego ze szkiców wówczas ogłoszonych). W niezliczonych też wariantach powraca ciągle przeciwstawianie Szekspira jako poety żywiołowego tragikom francuskim XVII wieku jako poetom, którzy krępowali swoją twórczość licznymi konwencjami.

Szekspir — żywioł. Szekspir — życie. Szekspir — natura. To najtypowsze formuły ciągle się powtarzające w potocznej krytyce teatralnej.

Były takie czasy, że i o wielkich malarzach tak się pisało: że postaci ich obrazów są „jak żywe", że owoce w ich martwych naturach mogłyby złudzić ptaki, a róże kuszą do zerwania. Okazało się jednak, że te pochwały nie były bardzo użyteczne; dziś też krytycy ich na ogół nie stosują, nawet kiedy piszą o realistach holenderskich.

I w odniesieniu do Szekspira wynikały z praktykowania tego rodzaju formuł niemałe kłopoty. Zdarzało się bowiem, że ten i ów krytyk rozważając jakąś określoną (graną właśnie w teatrze) jego sztukę, dochodził do wniosków niezgodnych z panującą opinią o poecie. Otóż najczęściej krytyk taki (u nas przynajmniej) nie kwestionował owej opinii w odniesieniu do całości dzieła szekspirowskiego, czynił tylko zastrzeżenia co do sztuki właśnie rozważanej. Często następował komentarz: że to sztuka „słabsza" od innych. W czasie jednak naszego festivalu zdarzył się i wypadek

bardziej osobliwy. Oto jeden z krytyków teatralnych przyjrzał się uważniej komedii „Jak się wam podoba" i doszedł do przekonania, że komedia ta wcale nie odpowiada teorii o podążaniu za „logiką rzeczy" i „dbałością o zgodę z naturą": przeciwnie, jest w niej dużo niekonsekwencyj, „niezgodności między słowem a rzeczywistością, między postępkami a całością postaci, między początkiem akcji a jej końcem" (co wszystko zresztą na scenie „przechodzi często niezauważone"). Obserwacje te nie zachwiały w krytyku ogólnego, tradycyjnego, przekonania o Szekspirze. Postawił tylko tezę, że komedię „Jak wam się podoba" należy traktować jako... parodię: parodię przeciętnego repertuaru czasów szekspirowskich. Wniosek był mylny, ale spostrzeżenia bardzo trafne. Autor (świadczy to o nim w pewnym względzie zaszczytnie) nie wiedział, że odkrył na swoją rękę Amerykę, dość dawno już przez innych odkrytą; a raczej że odkrył jedną z wysp antylskich, nie domyślając się, że za nią znajduje się cały archipelag, a co więcej , ogromny kontynent, który miał już swoich Kolumbów, Cortezów i Pizarrów. Bo w taki sam sposób, z punktu widzenia „życiowego" realizmu i psychologicznego prawdopodobieństwa, można zbadać każdą inną sztukę Szekspira i dojść do podobnych stwierdzeń.

Oto np. „Otello". Co się tu właściwie dzieje? Nie ulega wątpliwości, że osią całej tragedii są zbrodnicze machinacje Jagona. A Jago potężny jest (powiadają krytycy) jakąś przewrotnością, która nie tylko czyni źle dla określonego celu, ale dla samej radości złego, dla samej rozkoszy nienawiści.

Dobrze. Ale przecież Jago działa tylko ograniczonymi środkami intrygi. Dlaczegóż Otello tak łatwo wpada w jego sieci?

Bo — odpowiada skwapliwie cały tłum krytyków — Otello przy wszystkich swoich zaletach ma jedną wadę. Jest nią zazdrość (zazdrość seksualna — dodają krytycy zatroskani o „naukową" precyzję swojej terminologii). Zazdrość ta tkwi w jego naturze, jest przyrodzona. Jago dlatego taki tryumf nad nim odniósł, że trafił na ten grunt podatny. Byli i aktorzy, którzy tak Otella grali (np. sławny amerykański partner Modrzejewskiej Booth), uwydatniając w nim od pierwszych scen podejrzliwość i nieufność. Ale przecież naprawdę nie ma do tego żadnych podstaw. W pierwszych scenach utworu Otello daje się nam poznać jako wspaniała postać rycerska, pełna jakiegoś czaru romantycznego, a zarazem spokoju i opanowania. W obejściu z ludźmi jest uprzejmy, a przy tym naturalny. Otacza go powszechny szacunek. O jego „przyrodzonej zazdrości" nikt wtedy nie mówi. Zaprzeczają jej zresztą i późniejsze słowa Desdemony, i Lodowika, i samego Jagona. Jakże późno pojawia się podejrzenie go o zaz-

Przedstawienie w teatrze „Pod Łabędziem"
(szkic piórkowy z r. 1596 Jana de Witt)

drość w umyśle Emilii! A i samo postępowanie Otella przecież jest wymowne. Z jakąż powagą i prostotą zarazem przyjmuje misję, którą mu powierza senat wenecki, i zaraz po ślubie wyrusza na wyprawę do Cypru! Z jaką ufnością powierza opiekę nad Desdemoną Jagonowi!

A jednak, kiedy Jago rozpoczyna swoją grę, Otello poddaje się jej natychmiast — zanim intrygant zdążył mu przedstawić jakikolwiek bodaj pozór dowodu. Rycerski, rozważny, opanowany wódz przeistacza się w jakiegoś opętańca, miota się jak wściekłe z bólu ranione zwierzę; niewiele mu już trzeba, żeby popełnił morderstwo. Że przyczyną jego furii jest zazdrość, co do tego nie może chyba być wątpliwości. Skądże ta zmiana (zmiana zresztą, niezupełna, bo raz po raz w zaślepionym szaleńcu odzywa się dawny Otello, żeby w końcu, kiedy się stało największe nieszczęście, jakie go spotkać mogło, przejrzeć na oczy, odpokutować za swój szał i ukazać nam znów to ludzkie oblicze, któreśmy poznali i polubili w pierwszych scenach)?

Skąd ta zmiana? Stąd, powiadają krytycy (inni), że Otello to natura ufna, prostolinijna i prostoduszna. Prostodusznie też porywcza. Żołnierz od dziecka, znał on tylko walki otwarte, znał nawet zasadzki, ale wojenne, dla otwartego wroga; nie może się zdobyć na pojęcie tak wyrafinowanego diabelstwa, jakie działa w Jagonie. Druzgoce go zachwianie wiary w Desdemonę, która stała się duszą jego życia. (Ale jakże łatwo — zauważa sceptyk — opuszcza ją, a przechodzi na stronę Jagona!). Jest prostoduszny, więc myśli: Dlaczegoż by mój zaufany chorąży miał mnie oszukiwać? (Ale — znów zauważa sceptyk — dlaczegoż by miała Desdemona?) Cechuje go dziecinna nieznajomość świata. (Ale — znów sceptyk — jakież dziecko tak skwapliwie opuściłoby najbliższych, żeby zaufać obcemu?) Dziwna rzecz, nie ma co mówić, że Otello przestaje wierzyć ukochanej żonie i wypróbowanemu przyjacielowi, a wierzy Jagonowi, o którym nie miał najwidoczniej do niedawna opinii najwyższej, skoro mu nie dał awansu. I jak od razu jest w jego rękach! Jak od razu wszystko jest dla niego przesądzone. Nie uderzają go ani wykręty intryganta, ani nawet jego zarozumiałość i impertynencja (przecież Jago odważa mu się powiedzieć, że Desdemona „oszukała swego ojca"). Nie korzysta z możliwości skonfrontowania Jagona i Emilii. I jakimż „dowodom" ulega! Przez czas dłuższy samym tylko bezczelnym ogólnikowym insynuacjom, potem opowiadaniu o śnie, grubo zainscenizowanej, pełnej niekonsekwencyj farsie z chusteczką i podsłuchanym urywkom rozmowy, w których (jakież nieprawdopodobieństwo!) to, co Kassjo mówi o Biance, odnosi do Desdemony. Jak obojętnie słucha Emilii, kiedy ta daje świadectwo

czystości Desdemony! Ach, za to jakże skwapliwie uwierzy jej później (w scenie ostatniej), kiedy się od niej dowie, że Jago się domagał ukradzenia chusteczki!

Więc może Szekspir po prostu chciał nam w nim pokazać durnia (jak rzeczywiście w gniewie i rozpaczy nazywa Otella Emilia)? Nie. Przed takim przypuszczeniem cofali się i najwięksi paradoksaliści. Byłoby ono sprzeczne z naszymi wrażeniami, przede wszystkim z początku sztuki, z tą powagą, której zażywa Otello w senacie Wenecji, z tym, co o nim mówią inne postaci, taki choćby Lodowiko. Zresztą wiemy, że kiedy Szekspir chciał przedstawić durnia, robił to jednoznacznie; mamy przecież i tutaj dowód w Roderygu. No i, jeślibyśmy Otella mieli uznać za głupca, to ileż tu innych „głupców"! Boć przecie w grę Jagona wciągnięci są i Emilia, i Desdemona, i Kassjo. A więc tragedia idiotów? Któż wrażliwy na poezję będzie mógł to powiedzieć?

Są jeszcze inne interpretacje utworu. Są krytycy, którzy twierdzą, że przyczyną nieszczęść Otella i Desdemony jest nierówność ich związku wynikająca z różnic położenia społecznego, wieku, rasy, barwy skóry. Otello — mówią — półcywilizowany barbarzyńca, przyzwyczajony do obyczajów haremowych, a w stosunku do swojego białego otoczenia przejęty kompleksem niższości. Ale przypisywanie Szekspirowi tych wyobrażeń właściwych późniejszym czasom to rażący anachronizm. Zresztą tylko rozżalenie ojca Desdemony mogłoby stanowić argument za takim przypuszczeniem. Sprzeczne z nim jednak jest uznanie, jakie ma dla Otella doża i senat, te zadania — nietylko wojskowe, ale i państwowo-polityczne — które zostają mu powierzone. Lodowiko nawet w strasznej scenie, w której Otello uderza Desdemonę, nie wyraża dezaprobaty dla „nierównego" związku, wypowiada tylko zdumienie, że takiego postępku mógł się dopuścić „szlachetny Maur", tak ceniony przez senat wenecki. Desdemona nigdy nie wspomina o żadnych czynnikach „nierówności" czy „obcości". Emilia mówi o nich tylko w scenie końcowej, kiedy wszystkiego się chwyta, żeby wyrazić swój żal i swoją pasję. Słyszymy o nich głównie od Jagona, który wplata je do swojej intrygi, a przelotnie od samego Otella, który wspomina o nich tak, jakby mu myśl o nich była podsunięta przez Jagona. Naturalnie, czynniki te mają swoje miejsce w kompozycji dzieła, ale czy tłumaczą postępowanie bohatera? Zastrzegał się przed taką myślą każdy krytyk o zmyśle historycznym, m.i. znakomity A. C. Bradley, najwybitniejszy przedstawiciel „szkoły psychologicznej" w badaniach szekspirowskich. U Szekspira, twierdzi on po drobiazgowym rozważeniu wielkich tragedyj (w książce Shakespearean Tragedy, 1904), „różnice epoki, rasy narodowości i terytorium małe mają

znaczenie dla formacji charakteru", a „kiedy poeta kładzie nacisk na takie różnice, jego intencja jest od razu oczywista". Tutaj taki wypadek nie zachodzi. Wobec tego także i dociekania, czy Otello jest Maurem, czy murzynem (są szczegóły przemawiające i za jedną i za drugą interpretacją) do żadnych wniosków o jego charakterze nie mogą doprowadzić.

A więc? A więc nie można składnie zagrać Otella? Bliski był tej myśli jeden z naszych wielkich nieżyjących już dzić aktorów. Przynajmniej przed laty. Studiował wtedy długo rolę Otella, rozmyślał nad nią szczegółowo i nie mógł zdecydować się na jej podjęcie. Wychowany na realistycznym teatrze XIX i XX wieku, nie mógł się w dopatrzyć wiązadeł psychologicznych. Konsternowały go w niej „skoki". Przeszkadzała mu chusteczka.

Więc nie da się przekonywująco zagrać Otella? Ale jeśli tak, to i z innymi rolami tragedii nie będzie wiele lepiej. Spójrzmy np. na Jagona. Ileż w jego roli niekonsekwencyj i nieprawdopodobieństw. Taki chytry, taki „artysta" w zbrodni, tak wszystkich za nos wodzi, a zwierza swoje najtajniejsze sekrety takiemu marnemu łotrowi i cymbałowi jak Rodrygo. O chusteczce, która jest tak ważnym narzędziem jego knowań, jakże otwarcie mówi z Emilią (i jakże otwarcie ją Emilii wyrywa), nie troszcząc się o to, że Emilia może się wygadać. W innych znowu wypadkach jest przemyślny, jakby miał dar jasnowidzenia (kiedy np. planuje sprowokowanie Kassja do awantury, nic jeszcze nie wiedząc o tym, że Kassjo będzie komendantem warty, a przecie dopiero w związku z tą okolicznością awantura może być fatalna dla Kassja, a więc znacząca dla intrygi).

W samym zresztą rozwinięciu fabuły ileż tu dowolności! Choćby w samej tylko historii owej nieszczęsnej chusteczki. Desdemona wyciąga ją (a. III sc. 3), żeby obwiązać głowę Otellowi; mówią o niej oboje; chusteczka spada; nikt tego nie zauważa; a potem ani Desdemona ani Otello nie pamiętają, że to była ta właśnie chusteczka, tak przecie „droga", pamiątkowa i owiana atmosferą czarów. A potem: zwróćmy uwagę choćby na jedną tylko osobliwość: Otello nie wątpi, że posiadanie chusteczki jest dowodem cudzołóstwa Desdemony, a przy tym wcale się nie dziwi temu, że Kassjo publicznie tą chusteczką „obciera brodę" i ofiaruje ją... Biance! Takich osobliwości jest więcej.

Dalej: kiedyż to się wszystko dzieje? Kiedyż to Desdemona mogła okazać Kassjowi tyle cudzołożnych faworów, o jakie jest posądzona, skoro przybyła na Cypr... dopiero poprzedniego dnia? I jak w tak krótkim czasie skradziona chusteczka mogła przebyć swoją złożoną drogę z kieszeni Jagona poprzez sypialnię Kassja, żeby się znaleźć z powrotem na scenie?

I gdzie się rozgrywają niektóre sceny? Taka na przykład scena 1 aktu IV, w której Otello podpatruje i podsłuchuje rozmowę Jagona z Kassjem, w której potem zjawia się Bianka (kurtyzana, wprawdzie bardzo sympatyczna, ale, jak wolno wnosić, niezbyt wysokiej klasy), a później Desdemona i świeżo przybyły z Wenecji Lodowiko ze swoją świtą? Stare wydania nie dają wskazówek. Nowsi wydawcy przeważnie określają teren tej sceny, jak i innych podobnych, jako „przed pałacem" lub „przed zamkiem". Ale inni sądzą, że rzecz się dzieje raczej w jednej z sal pałacowych. I przy jednym i przy drugim przypuszczeniu musimy „przełknąć" pewne nieprawdopodobieństwa.

Ale też, co prawda, tym się mało przejmujemy. Nowoczesna sztuka inscenizatorska ze swoimi dekoracjami syntetycznymi przyzwyczaiła nas do tego, żeby się nie troszczyć o ścisłą lokalizację każdej sceny. Innymi słowy: nauczyła nas traktować przestrzeń sceniczną konwencjonalnie. Nie inaczej traktowano ją i w teatrze szekspirowskim.

Podobna sprawa z czasem. Nawet mało zaawansowani w szekspirologii wiedzą dzisiaj, że autor „Otella" posługuje się dwojakim zegarem. Jedna seria wzmianek i wydarzeń na scenie daje nam poczucie, że czas płynie normalnie. Przybywa więc na Cypr Desdemona, nieco później Otello; Otello wydaje odezwę do ludności, wzywając ją do uczczenia zwycięstwa; następuje noc, w której Kassjo daje się wciągnąć w awanturę; wszystkie wypadki idą potem jeden za drugim w ciągu jednego dnia; następnej nocy ginie Desdemona. Ale tak sądzimy na podstawie wrażeń z jednej tylko serii wypadków i aluzyj. Z tą serią jednak przeplata się inna seria, która daje wrażenia zupełnie odmienne. Otello np. po zwycięstwie wysyła wiadomość do Wenecji i przez Lodowika dostaje już odpowiedź (a. IV sc. 1). Jago „sto razy" prosi Emilię o ukradzenie chusteczki (a. III sc. 3), choć plan intrygi z nią związanej powstaje w naszych oczach. I Desdemona i Otello mówią o sobie jak małżonkowie mający za sobą dłuższy okres wspólnego pożycia. Itd. Słowem, poeta, nie naruszając poczucia prawdopodobieństwa w sposób bardzo ostry, daje swojemu widzowi na przemiany to wrażenie powolnego biegu czasu, to znów bardzo szybkiego.

Widzimy więc, że w sztuce szekspirowskiej stosowane są pewne konwencje, tak samo jak i w sztuce Corneille'a, Molière'a czy Racine'a...

Stosuje Szekspir te wszystkie konwencje, zawsze zachowując pewien stopień „scenicznego" prawdopodobieństwa, który wystarcza dla naszej iluzji. Ale bynajmniej się nie kwapi z tym, żeby ten stopień zwiększać. Zauważono np., że oszczerstwa Jagona dotyczące rzekomego romansu Desdemony i Kassja miałyby większy pozór

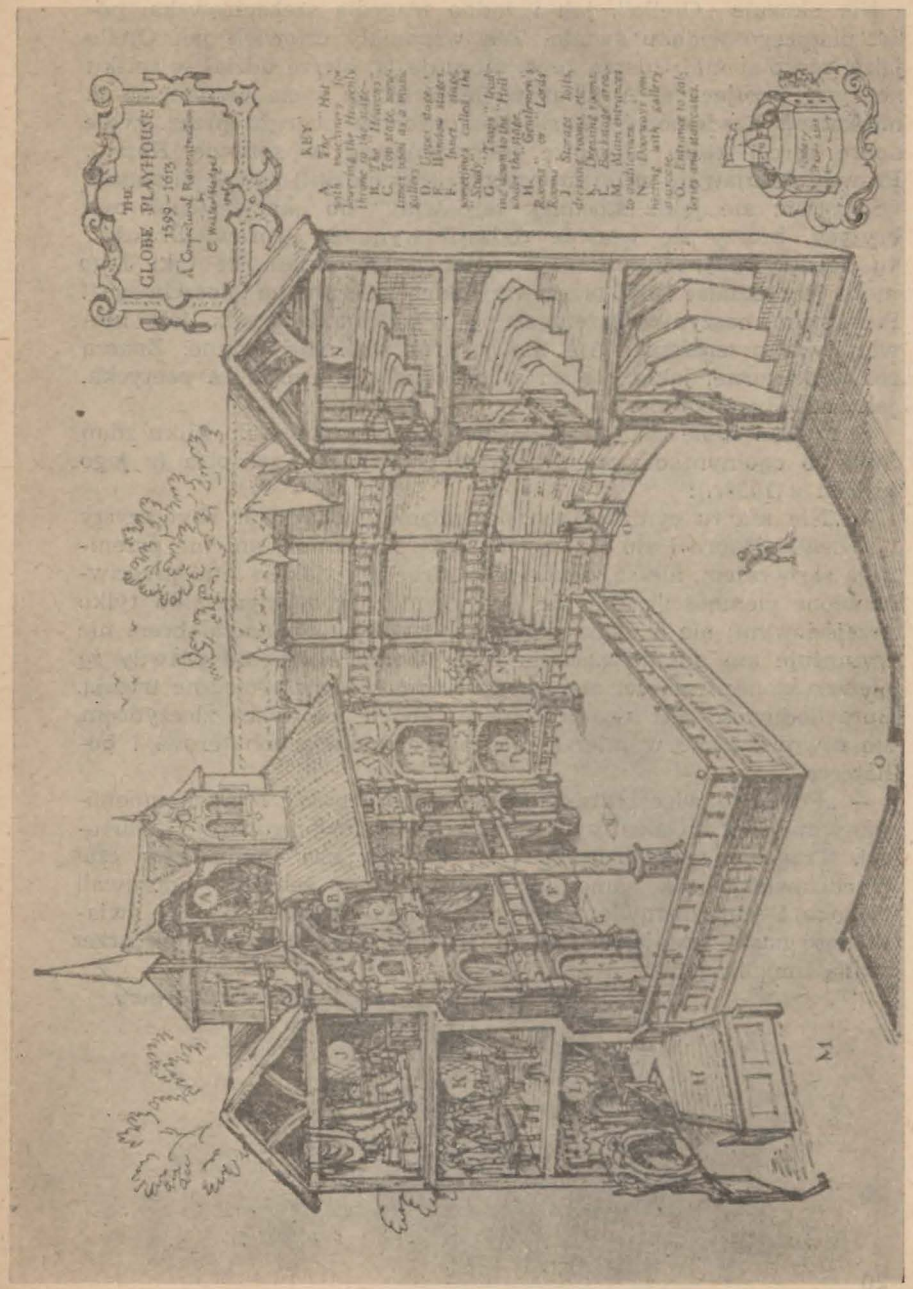
prawdy, gdyby Desdemona odbyła z nim podróż na okręcie. Szekspir z „ułatwienia" realistycznego (które przecież samo się niejako nasuwało) nie skorzystał: Desdemonie towarzyszą w podróży Emilia i Jago. Możemy się domyślać, dlaczego tak jest: Desdemona w ten sposób jest ochroniona przed najlżejszym bodaj, najbardziej choćby przelotnym podejrzeniem ze strony... widza. Oto przykład, jak poeta zużytkowuje konwencje dla ważnych celów kompozycyjnych.

W obrębie tych konwencji działa cała jego sztuka. Nie szukajmy w niej spoistych studiów psychologicznych, przedstawienia stopniowego wzrostu namiętności, albo wewnętrznych walk na podobieństwo tych, które w sposób tak mistrzowski przedstawiali siedemnastowieczni tragediopisarze francuscy. Zdawał sobie sprawę z tego m.in. i nasz Leon Piniński (autor wybitnej książki „Shakespeare", 1924), pisząc, że „sztuki szekspirowskie nigdy nie są d r a m a t a m i c h a r a k t e r u we właściwym tego słowa znaczeniu". „Otello" nie jest psychologicznym studium zazdrości: jest poematem scenicznym, w którym przy pomocy konwencyj umożliwiających uproszczenia, kondensację i ostre kontrasty, przedstawia nam Szekspir urok miłości, diabelstwo zła, grozę zaślepiającej pasji, i przedstawia z sugestyjnością zupełnie odrębną od tej, jaką osiągają inne systemy ekspresyjne.

Nie współczulibyśmy z Otellem tak, jak współczujemy, gdyby to był jakiś chorobliwy monoman. Nie byłby nam tak bliski, jak jest, gdyby go poeta oddalił zaakcentowaniem czynników rasy, miejsca czy epoki. System konwencyj scenicznych, zwalniający od przedstawienia stopniowych „przejść" i szczegółowych uzasadnień, pozwolił Szekspirowi na pokazanie człowieka szlachetnego, dzielnego i ujmującego, a opętanego przez namiętność dziką, zaślepiającą, poniżającą i zezwierzęcającą, i to nie w taki sposób, żebyśmy go widzieli naprzód szlachetnym, a potem rozwścieczonym, ale jednym i drugim równocześnie. Bo taki przecież jest „Otello" przez wielką część sztuki.

Różne epoki wnosiły różne zdobycze do krytyki szekspirowskiej. Ale obok zdobyczy pozytywnych wnosiły nieraz i błędy. Błędem było dopatrywanie się w Szekspirze wielkiego filozofa, moralisty, mystagoga. Wiek XIX rozszerzył równie mylną legendę o Szekspirze psychologu. Prawdziwy jest tylko Szekspir poeta. W bogatym zasobie jego środków artystycznych są i konwencjonalne. Ale godzimy się z nimi, bo bez nich nie byłaby możliwa np. taka symfonia miłości, cierpienia, demonizmu, jaką jest „Otello".

* *
*



Rekonstrukcja teatru „Globe"

Nie ukazuje „Otello", jak i żadna tragedia szekspirowska, pokrzepiającego widoku świata. Tak wspaniały człowiek jak Otello jakże nisko spada! Uderza żonę, morduje ją, bierze udział w spisku na życie przyjaciela. A jakaż wściekła ironia życia w tym, że ta nieskalana Desdemona tak się mimowiednie pogrąża przez swoje dobre serce, które jej każe interweniować w sprawie Kassja. Prawda, że ujawnia w tej interwencji (rys ludzki!) pewne drażniące wścibstwo; ale jakiż stosunek tej „winy" do „kary" (choć byli krytycy, którzy się właśnie rodzaju wymiaru „sprawiedliwości" tu dopatrywali)! A cóż za świadectwo dla świata, że taki Jago może tyle zdziałać i być przez wszystkich uważany za „poczciwego"! Pierwszym naszym wrażeniem po wysłuchaniu sztuki jest niewątpliwie przerażenie. Ale nie jest to wrażenie jedyne. Znaczą coś współczucie, jakie postaci w nas budzą, i atmosfera poetycka, jaką zostały otoczone.

Pozwalam sobie zakończyć dosłownym przytoczeniem kilku zdań Stolla o ogólnym obrazie świata w tragediach Szekspira (z jego książki z 1933r.):

— „Nie ma tu cynizmu ani pesymizmu: obraz jest zbyt czysty i rozległy. Dobro i zło nie są, jak dziś, zmieszane, ani nie przenikają się wzajem, ale są, wedle słów Crocego, „jak światło przeciwstawione ciemności". Zło nie jest czymś negatywnym albo tylko przejściowym; ale [...] na dłuższym dystansie zło nad dobrem nie tryumfuje ani go nie zasłania [...]. Ziemia drży, ale prawdy są niewzruszone; wartości moralne, a nawet sankcje społeczne trwają. Sprawiedliwość jest wymierzona w końcu nie tylko złoczyńcom, ale również (choć w mierze nieproporcjonalnej) bohaterowi i bohaterce"...

— „Poetycko więc i dramatycznie przemieniony i przekomponowany materiał życia zatrzymuje przecież życiowe proporcje i wartości. Tragedia szekspirowska [...] zmusza nas (przez cały czas przedstawienia tak samo jak przy końcu), żebyśmy odczuwali głęboko i sprawiedliwie, żebyśmy myśleli rzetelnie [...]; i świadomość nasza zostaje wzmożona, wyobraźnia poszerzona jak przez żadną inną tragedię".

Wacław Borowy

DWA SONETY W PRZEKŁADZIE JANA KASPROWICZA

*

* *

XII

Patrząc na zegar, który czas odmierza,
I widząc słońce, jak chowa się w mroki,
Jak krasa fiołka więdnie, przedtem świeża,
I jak biel srebrna ciemne kryje loki —
Jak z drzew wysmukłych opada liściwie,
Pod dach cienisty wzywające trzodę,
Jak zieleń lata na skoszonej niwie
Leży związana w snopy białobrode —
Widząc to, myślę o piękności twojej,
Że się z dnia chyłkiem pochyli i ona,
Albowiem piękność, co o się nie stoi
Ginie, gdy inna rośnie niestrudzona.
Przed kosą czasu nic się nie obroni,
Tylko latorośl, co zostaje po niej.

*
* *

XXXIII

Niejednom rano widział, przewspaniale
Królewskim okiem szczyty gór pieszczące,
I jak złociło rzek pobladłe fale,
Jakie składało całunki na łące.
Potem — tak było — najniższy z obłoków
Twarz jego boską nędznym okrył płatem
I, zawstydzone, przyśpieszyło kroków
Ku zachodowi, żegnając się z światem.
Tak też i moje słońce w wczesne rano
Blask swój cudowny na mej skroni kładło,
Lecz tylko jedną godzinę mi dano,
By nie spędziło go chmury widziadło.
Ja nie złorzeczę: gasną niebios słońca,
Miałożby słońce ziemskie trwać bez końca?

KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI WILLIAMA SZEKSPIRA

O życiu Szekspira dochowały się bardzo skąpe wiadomości, które opierają się częścią na tradycji ustnej, częścią na nielicznych i dość ogólnikowych wzmiankach i zapiskach współczesnych.

Życie poety, urodzonego w epoce rozkwitu Renesansu, przypada na okres, w którym Anglia pod rządami Elżbiety (1558—1603), po rozluźnieniu starego porządku społecznego, przeżywała zmierzch feudalizmu i narodziny nowej siły politycznej — burżuazji. Epokę tę Marks nazywa „zorzą poranną" ery kapitalistycznej.

1564

Dnia 23 kwietnia w miasteczku Stratford nad Avonem urodził się William Szekspir (Shakespeare) jako najstarszy z sześciorga dzieci zamożnego kupca i rajcy miejskiego — Johna.

1571 — 1581

Od siódmego roku życia Szekspir chodził do szkoły początkowej, w której zaznajomił się z łaciną, wstępnymi wiadomościami z greki oraz poznał najważniejsze dzieła klasyków starożytności. Szkoły tej prawdopodobnie nie ukończył. Zżył się bardzo z piękną przyrodą okolic Stratfordu i poznał życie oraz poezję ludu, który później odegrał ważną rolę w jego twórczości. W latach chłopięcych Szekspir miał również sposobność przyglądania się od czasu do czasu przedstawieniom wędrownego teatru, który na gościnne występy zjeżdżał do Stratfordu.

1582 — 1587

W r. 1582 osiemnastoletni Szekspir żeni się z Anną Hathaway, córką bogatego chłopa. Z małżeństwa tego miał troje dzieci. Związek z Anną nie był, zdaje się, zbyt szczęśliwy. Szekspir przebywał wiele poza domem. Był ponoć bakałarzem.

1588 — 1590

Około roku 1588 znalazł się w Londynie, podówczas mieście o stu tysiącach mieszkańców. W pierwszych latach zajmował jakieś bardzo podrzędne stanowisko w teatrze znanego tragika Burbage, z czasem jednak wykształcił się na aktora i przede wszystkim pisarza dramatycznego.

W owych czasach istniały w Londynie tzw. teatry otwarte i zamknięte. W teatrach otwartych (budowanych na wzór okolonych galeriami dziedzińców w oberżach) przedstawienia odbywały się po południu. Publiczność tych teatrów stanowił przeważnie londyński lud. Teatry zamknięte (pod dachem), uczęszczane zasadniczo przez arystokrację, grywały w godzinach wieczornych przy świetle świec. Do znanych dramaturgów należeli wtedy: Marlowe, autor „Tragedii o doktorze Fauście", Tomasz Kyd, autor popularnej „Tragedii hiszpańskiej", i Ben Jonson. W jednej z jego komedii: „Każdy w swoim charakterze", wystąpił również Szekspir jako początkujący aktor. Ówcześni aktorzy, traktowani przez prawo niemal jak włóczędzy, łączyli się w kompanie, którym patronował jakiś możny protektor. Do jednej z takich kompanii, zwanej „Sługami Lorda Szambelana" i grywającej w teatrach otwartych, przyłączył się Szekspir.

1591 — 1598

Twórczość dramatyczną rozpoczął Szekspir od historycznej kroniki w trzech częściach o królu Henryku VI oraz tragedii o Ryszardzie III. Pisze następnie „Komedię omyłek", „Poskromienie złośnicy" i „Stracone zachody miłosne". Musiał być już dość znanym aktorem i autorem, skoro znalazł dostęp do domu młodego miłośnika teatru, hrabiego Southamptona. Swemu protektorowi dedykował napisane w latach 1593 i 1594 poematy: „Wenus i Adonis" oraz „Lukrecja". Te poematy zdobyły mu w sferach artystycznych większą popularność niż twórczość dramatyczna. Ze wzrostem sławy poprawiła się i sytuacja materialna poety. Szekspir kupuje dom w Stratfordzie, a w r. 1596 uzyskuje dla siebie i zbankrutowanego ojca szlachectwo (w herbie sokół ze złotą włócznią w szponach i dewiza: non sanz droit — nie bez prawa). W związku z zamknięciem teatrów z powodu zarazy, Szekspir porzuca chwilowo dramat dla poezji lirycznej, tworząc w latach 1594—1597 serię stu pięćdziesięciu czterech sonetów.

1599 — 1601

W r. 1599 „Kompania Lorda Szambelana" zajmuje nowy teatr na prawym brzegu Tamizy, „The Globe" („Pod Kulą Ziemską"). W jego repertuarze pojawiają się nowe sztuki Szekspira: „Romeo i Julia", „Ryszard II", „Sen nocy letniej", „Juliusz Cezar" i kilka komedii. „Ryszardem II" jako żagwią buntu chciał się posłużyć w r. 1601 hrabia Essex, usunięty w cień faworyt królowej Elżbiety. Jego przyjaciele między innymi hr. Southampton, zmusili zespół Szekspira do odegrania tragedii, ale masy ludowe, jakby przeczuwając, że obalenie królowej może spowodować nawrót feudalizmu i nowe walki magnatów o tron — nie dały się sprowokować. Z rozkazu królowej uwięziono Essexa i ścięto. W proces wmieszany był prawdopodobnie i Szekspir, choć w buncie Essexa stał niewątpliwie po stronie monarchii.

W twórczości Szekspira okres od r. 1590 —1601 badacze nazywają okresem optymistycznym. Zacząwszy działalność dramatopisarza w atmosferze entuzjazmu dla Renesansu, poeta wyraża bujność jego życia w tryskających humorem komediach, a jednocześnie w serii kronik dramatycznych opowiada się za monarchią absolutną i zwalcza przeżytki feudalizmu.

1602 — 1613

Po śmierci Elżbiety (1603) król Jakub I bierze pod swoją opiekę „Kompanię Lorda Szambelana" nadając jej nazwę „King's Men" („Sług Królewskich"). W tymże roku Szekspir wystąpił po raz ostatni jako aktor „Globe" w sztuce Ben Jonsona „Sejanus". Lata od r. 1601—1608 cechuje załamanie się wiary poety w młodzieńcze ideały. Konfrontacja humanistycznych dążeń z praktyką rodzącego się kapitalizmu przynosi gorzki plon w postaci wielkich tragedii: „Hamlet". „Otello", „Król Lear" i „Makbet". Okres ten nosi miano tragicznego. Ostatnie czterolecie w twórczości Szekspira to ucieczka w świat romantycznych baśni i odzyskanie wiary w człowieka i postęp. Wyrazem tego odrodzenia ideałów poety jest przede wszystkim „Burza", a także „Cymbelin" i „Opowieść zimowa". Jest to więc w jego twórczości okres romantyczny.

Około r. 1614 Szekspir opuszcza Londyn przenosząc się na stałe do Stratfordu, gdzie — po dwudziestopięcioletnim pobycie w stolicy — spędził ostatnie dwa lata życia. Zmarł dnia 23 kwietnia 1616 r. W miejscowym kościele parafialnym na grobowcu poety widnieje czterowiersz, podobno napisany przez samego Szekspira:

O, przyjaciele, na Jezusa rany,
Proch uszanujcie tutaj pogrzebany.
Błogosławieństwo przyjaznej mi duszy,

A klątwa temu, kto kości me ruszy.

Spora część utworów ukazała się za życia Szekspira w osobnych, na ogół bardzo niekompletnych, a w kilku przypadkach nielegalnych wydaniach. Wydanie zbiorowe ogłoszono w r. 1623 z wierszowaną przedmową Ben Jonsona oraz portretem autora.

Do Polski Szekspir dostał się dosyć późno. Pierwsze próby przekładów — niestety nie z oryginału, ale z tłumaczeń Voltaire'a względnie z przeróbek niemieckich i francuskich — pojawiają się w epoce stanisławowskiej. I tak monolog Hamleta tłumaczy z Voltaire'a Trembecki, a Bogusławski wystawia we Lwowie (1797) tragedię o Hamlecie we własnym przekładzie z niemieckiej przeróbki.

Pierwsze zbiorowe wydanie Szekspira, w dokonanych z oryginału przekładach Koźmiana, Paszkowskiego i Ulricha, ogłasza Kraszewski (1875—1876). W latach 1894—1895 ukazuje się całkowity przekład Szekspira pióra Ulricha, a jednocześnie w wydaniu Biegeleisena pojawiają się nowe nazwiska tłumaczy: Kasprowicza, Langego, Porębowicza i Rossowskiego. —

* *

„Otella" wystawiono w Polsce z początku w przeróbce J. Fr. Ducisa, w tłumaczeniu Ludwika Osińskiego, pierwszy raz w Warszawie w r. 1801 z Marcinem Szymanowskim, a później od 10. VII. 1811 r. z Ignacym Werowskim w tytułowej roli.

*
* *

Na język polski tłumaczyli „Otella" A. Chomiński, J. Paszkowski, S. Kulczycki, L. Ulrich, Z. Siwicka, K. Berwińska.

CHRONOLOGIA DRAMATÓW SZEKSPIRA

(Daty oznaczają — niekiedy przypuszczalny — rok powstania dzieła, nie jego ogłoszenia drukiem).

Okres I, 1593—1596. Naśladownictwa i sztuki historyczne.
- Tytus Andronicus — przed r. 1593
- Henryk VI, część I—III — przed r. 1593
- Stracone zachody miłosne, 1593
- Dwaj panowie z Werony, 1594
- Komedia omyłek, 1595
- Król Ryszard III, 1595
- Król Ryszard II, 1595
- Król Jan, 1595

Okres II, 1596—1600 — Przewaga komedii pełnych humoru i pogody.
- Sen nocy letniej, 1596
- Wszystko dobre, co się dobrze kończy, 1596
- Romeo i Julia, 1596
- Kupiec wenecki, 1597
- Poskromienie złośnicy, 1597
- Król Henryk IV, 1597
- Król Henryk V, 1598
- Wesołe kumoszki z Windsoru, 1598
- Wiele hałasu o nic, 1599
- Jak się wam podoba, 1599
- Wieczór Trzech Króli, 1599

Okres III, 1600—1609. — Czas wielkich tragedii
- Juliusz Cezar, 1600
- Hamlet, 1601
- Troilus i Kressyda, 1602
- Miarka za miarkę, 1603
- Otello, 1604
- Król Lear, 1605
- Makbet, 1606
- Antoniusz i Kleopatra, 1607
- Tymon Ateńczyk, 1607
- Koriolan, 1608
- Perykles, 1608

Okres IV, 1609—1616. Baśnie poetyckie
- Cymbelin, 1609
- Opowieść zimowa, 1610
- Burza, 1611
- Henryk VIII, 1612

SZEKSPIR

NA WROCŁAWSKIEJ SCENIE

1947

„SEN NOCY LETNIEJ"

Inscenizacja i reżyseria: M. Godlewski, scenografia: A. Jędrzejewski, W. Lange.

1951

„JAK WAM SIĘ PODOBA"

Inscenizacja i reżyseria: E. Wierciński, scenografia: T. Roszkowska.

1953

„SEN NOCY LETNIEJ"

Inscenizacja i reżyseria: W. Horzyca, scenografia: L. Torwirt

1957

„DWAJ PANOWIE Z WERONY"

Inscenizacja, reżyseria i scenografia: J. Ukleja.

1958

„HAMLET"

Inscenizacja i reżyseria: J. Rotbaum, scenografia: J. Przeradzka, A. Jędrzejewski.

1959

„WIECZÓR TRZECH KRÓLI"

Inscenizacja i reżyseria: M. Jabłonkówna, scenografia: J. Przeradzka, A. Jędrzejewski.

Najwcześniejszą wzmiankę o „Otellu" spotykamy w dzienniku podróży Księcia Ludwika Wirtemberskiego pisanym przez jego sekretarza Wurmssera w czasie wizyty Księcia w Anglii w roku 1610. Jest tam taki ustęp: „Poniedziałek 30 (Kwiecień 1610) Jego Wysokość udał się do Globu, zwykłego miejsca, gdzie się gra komedie. Była tam przedstawiona historia Murzyna Weneckiego".

W manuskrypcie w bibliotece Huth'a w Annałach Scenicznych jest wydrukowana przez Collier'a elegia. Tytuł elegii brzmi: „Pogrzebowa elegia na śmierć sławnego aktora Ryszarda Burbage'a zmarłego w sobotę w Wielkim Poście 13 marca 1618". — Elegia zawiera te słowa:

„Odszedł — a z nim cóż za świat umarł! Świat, który on powołał do życia, aby był tak do życia powołany. Nie będzie już młodego Hamleta, starego Hieronima, dobrego Lira, nieszczęsnego Murzyna, i wielu innych, którzy żyli w nim".

Pierwsze wydanie „Otella" ukazało się w r. 1622. Za datę powstania tragedii uchodzi rok 1604.

WYDAWCA I REDAKCJA

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE

WROCŁAW, UL. G. ZAPOLSKIEJ 3

Sekretarz Redakcji: ZDZISŁAW DUSZEWSKI

Cena zł. 3, –

„Prasa" W-w 1799. T-9/295

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE WE WROCŁAWIU
ODZNACZONE ORDEREM „SZTANDAR PRACY" II KLASY

WILLIAM SZEKSPIR

OTELLO

(„Othello, the Moor of Venice")

Przekład:
KRYSTYNA BERWIŃSKA

Inscenizacja i reżyseria:
JAKUB ROTBAUM

Dekoracje:
ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

Kostiumy:
JADWIGA PRZERADZKA

Muzyka:
RYSZARD BUKOWSKI

Choreografia:
SYLWIA SWEN

Kierownictwo artystyczne:
JAKUB ROTBAUM

Dyrektor Teatru:
ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Teatrze Polskim dnia 17 czerwca 1961 r.

OSOBY:

DOŻA WENECKI	– JERZY ADAMCZAK Z. Nowosad
BRABANCJO	– WŁADYSŁAW DEWOYNO
SENATOR I	– ZBIGNIEW NAWARA-NOWOSAD xxx
SENATOR II	– ALBERT NARKIEWICZ
SENATOR III	– RYSZARD MICHALAK
GRACJANO, brat Brabancja	– ANTONI ODROWĄŻ
LODOWIKO, krewny Brabancja	– ADAM DZIESZYŃSKI
OTELLO, Maur królewskiego rodu na służbie Wenecji	– ARTUR MŁODNICKI
KASJO, jego porucznik	– PIOTR KUROWSKI
JAGO, jego chorąży	– IGOR PRZEGRODZKI
RODRYGO, wenecki szlachcic	– TADEUSZ SKORULSKI
MONTANO, były gubernator Cypru	– MARIAN WIŚNIOWSKI
DESDEMONA, córka Brabancja i żona Otella	– IRENA REMISZEWSKA
EMILIA, żona Jagona	– SABINA WIŚNIEWSKA
BIANKA, kochanka Kasja	– TERESA IŻEWSKA
PIASTUNKA	– EMILIA ZIÓŁKOWSKA
OFICER I	– MIECZYSŁAW ŁOZA
OFICER II	– ALBERT NARKIEWICZ
GONIEC	– LUDOMIR OLSZEWSKI xxx

Akt I dzieje się w Wenecji, pozostałe w porcie morskim na Cyprze

Kierownictwo muzyczne: JANUSZ KOZIOROWSKI

Układ pojedynków: MARIAN WIŚNIOWSKI

Przedstawienie prowadzi:
JANUSZ ŁOZA

Kontrola tekstu:
KAZIMIERZ CHORĄŻAK

Kierownik techniczny:
MIROSŁAW DZIKI

Brygadier sceny:
LEON STACHOWIAK

Główny elektryk:
KAZIMIERZ PIĄTEK

KIEROWNICY PRACOWNI:

krawieckiej męskiej:	Józef Preckało
główny krojczy:	Michał Stolarski
krawieckiej damskiej:	Wanda Preckało
perukarskiej:	Mieczysław Wojczyński
szewskiej:	Mikołaj Bratasz
stolarskiej:	Michał Praisner
modelatorskiej:	Tadeusz Chądzyński
modelarskiej:	Tadeusz Żakiewicz
tapicerskiej:	Ryszard Tkaczyk
ślusarskiej:	Stanisław Tapek