TEATR

KLASYCZNY

PAŁAC KULTURY I NAUKI

T E A T R K L A S Y C Z N Y
Pałac Kultury i Nauki

Dyrektor i kierownik artystyczny:
IRENEUSZ KANICKI

W I L L I A M S H A K E S P E A R E

WIELE HAŁASU O NIC

(MUCH ADO ABOUT NOTHING)

komedia

Zbigniew Sawan opracował tekst na podstawie przekładu L. Ulricha posiłkując się przekładami: J. Kasprowicza, S Koźmiana, L. Pinińskiego, W. Tarnawskiego.

Premiera — marzec 1969

Druk. „Gryf", zam. 402, n. 10 000 — P-47

WILLIAM SHAKESPEARE

MARIN SORESCU
(tłum. K. Iłłakowiczówna)

SZEKSPIR

Szekspir stworzył świat w dni siedem.
W dniu pierwszym stworzył niebo, góry
i otchłanie ducha.
W drugim uczynił rzeki, morza i oceany
oraz różnorodne sentymenty —
otrzymali je Hamlet, Juliusz Cezar, Antoniusz,
Kleopatra, Ofelia,
Otello, a także innych wielu
we władanie dla nich samych i dla ich wnuków
po wieki wieków.

Trzeciego dnia zgromadził wszystkich ludzi
i dał im poznać przeróżne smaki:
a więc smak szczęścia, smak miłości,
smak rozpaczy
i jak smakują zazdrość, sława i tak dalej,
aż się te smaki wreszcie wyczerpały.
Wówczas przybyło kilka opóźnionych osób.
Stwórca je z litością pogładził po włosach
mówiąc, że nie zostało dla nich nic już,
chyba zawód
krytyków literackich
miłujących jego dzieła.

Czwarty i piąty dzień rezerwował dla śmiechu.
Zezwolił klaunom
fikać koziołki,
a królom, cesarzom oraz innym biedakom
mieć stąd uciechę.

Dzień szósty poświęcił kilku
administracyjnym problemom:
raczył spuścić ze smyczy burzę
i zechciał uczyć króla Leara,
jak koronę ze słomy nosić należy.
Pozostawało trochę odpadków
od fabrykacji świata,
stworzył więc jeszcze Ryszarda Trzeciego.

W dniu siódmym sprawdzał, czy nie ma jeszcze
czegoś do zrobienia.
Dyrektorzy teatrów afiszami zapełnili ziemię.
Szekspir mniemał więc, że po takich trudach
i on ma prawo pójść na widowisko.
Lecz wpierw, będąc ponad wszelką
miarę wysilony,
odszedł i umarł na moment.

Lesław Eustachiewicz

WIELE HAŁASU O NIC

Wśród komedii Shakespeare'a *Wiele hałasu o nic (Much Ado about Nothing)* zajmuje miejsce szczególne. Zawiera silny ładunek groteskowego komizmu, przypominający rubaszne przerysowania *Poskromienia złośnicy*, łączy z nim nastrojowość liryczną w stylu niektórych scen *Snu nocy letniej*, a także nieco późniejszego *Wieczoru Trzech Króli*, przerywa jednak pasmo komediowych uśmiechów sceną melodramatycznego dysonansu, po którym nawet konwencjonalne szczęśliwe rozwiązanie węzła intrygi nie posiada charakteru w pełni harmonijnego. Z tej racji pisano nieraz o dwoistym obliczu tej komedii, zwracając się równocześnie w stronę Falstaffa i Hamleta.

Na scenie elżbietańskiej pojawiło się *Wiele hałasu o nic* w r. 1598 lub r. 1599. W formie książkowej ukazało się w r. 1600 jako mała broszura (tzw. druk in quarto). Słynne „pierwsze Folio" (tj. zbiorowe wydanie dramatów Shakespeare'a w r. 1623) przyniosło drugą edycję. Pomysł fabularny komedii zaczerpnięty został — według historyków literatury — z renesansowej nowelistyki włoskiej; wzorem miała być jedna z nowel Bandella, być może także fragmentaryczny epizod w *Orlandzie Szalonym* Ariosta. Zestawiano również Benedykta i Beatrycze z postaciami Gaspara Pallacino i Emilii Pia w *Dworzaninie* Gastiglione'a.

Genealogia literacka nie zmniejsza jednak oryginalności (tzn. swoistej indywidualności stylowej) tego stopu motywów i wątków, którym stała się komedia usytuowana w ewolucji twórczej dzieł Shakespeare'a na przedprożu wielkich tragedii. *Wiele hałasu o nic* jest pełne fermentu i niepokoju. Słowa w tej komedii kłamią, są maską. Trzeba odrzucić ich retoryczne pozory, by dotrzeć do autentycznych treści ludzkiej psychiki.

Jak przedstawia się powierzchnia zdarzeń? Do Messyny przybywa książę Aragonii z gronem dworzan. Jeden z faworytów księcia, Klaudio, pragnąłby poślubić córkę namiestnika Messyny, Leonata, piękną jedynaczkę Hero. Książę na balu maskowym występuje w roli swata. Brat księcia (z nieprawego łoża), Don Juan, kieruje intrygą, mającą skompromitować Hero. Intryga udaje się, Klaudio podejrzewa Hero o niecne miłostki i zrywa z nią, wybierając w tym celu moment ślubu. Niewinnie posądzona Hero mdleje, a potem za radą mądrego mnicha rozgłasza się, że z bólu umarła. Tymczasem wychodzi na jaw jej niewinność. Klaudio żałuje swego czynu i zgadza się z kolei poślubić nieznaną sobie siostrzenicę Leonata. Okazuje się, że pod maską nieznajomej kryje się Hero.

Charakterystyczne jest, że można ogólnikowo streścić komedię, pomijając dwie najciekawsze pod względem psychologicznym i najbogaciej wyposażone stylistycznie figury komedii: przyjaciela Klaudia, Benedykta i kuzynkę Hero, Beatrycze. Benedykt i Beatrycze przekomarzają się ze sobą, by wreszcie odkryć, że się kochają. Wokół nich snuje się komiczna intryga na drugim planie fabuły, który zresztą okazuje się ciekawszą warstwą strukturalną utworu niż wyraziście eksponowana warstwa powierzchniowa.

W polskiej tradycji literackiej posiadamy znakomitą analizę *Wiele hałasu o nic*, wykonaną przez Stanisława Koźmiana. Warto ją przypomnieć, bo za jej pośrednictwem najłatwiej można dokonać przesunięcia wartościującej skali moralnej i ukazać, co się kryje pod grą konwencjonalnych gestów.

Artykuł o przedstawieniu krakowskim z roku 1867 ukazał się w „Czasie" i podpisany był kryptonimem „y". Wydawca dwutomowego wyboru pism krytycznych Koźmiana, Jerzy Got, przyjmuje jednak autorstwo Koźmiana za pewne na podstawie szeregu argumentów o zasadniczym znaczeniu dowodowym, których nie ma powodu na tym miejscu powtarzać. Istotna bowiem jest przede wszystkim merytoryczna strona analizy komedii.

Autor interpretacyjnej rozprawy zwraca uwagę na to, że rodzajowość tła włoskiego jest w komedii umowna. Rzecz równie dobrze może dziać się w Londynie jak w Messynie; sposób zachowania się dworskiego podpatrzony mógł być na dworze Elżbiety.

W konkretnej charakterystyce postaci komedii Koźmian przeciwstawia się autorytetowi niemieckiego szekspirologa Gerrinusa, idealizującego Hero, co z kolei rzutuje na sposób ujęcia postaci Klaudia i jego postępowania. Rozłożenie moralnych świateł i cieni jest w *Wiele hałasu o nic* inne niż w późniejszych kontynuacjach motywu niewinnie spotwarzonej ko-

biety (Desdemona w *Otellu*, Imogena w *Cymbelinie*, Hermiona w *Opowieści zimowej*). Hero jest bogatą panną, ambicje jej sięgają ponad miarę pozycji społecznej. Gdy książę Aragonii zdecydował się wystąpić w roli swata, Hero przekonana jest, że czyni to, by się do niej zbliżyć i by oświadczyć się we własnym imieniu. Rozmowy księcia z Hero nie ma w tekście sztuki, są tylko aluzje, pozwalające wniknąć, niedyskretnie poza zasłonę balowej tajemnicy. W rezultacie jednak Hero jest zawiedziona. Pozostał jej tylko Klaudio, którego decyduje się poślubić, choć o miłości jej do niego nie było przedtem żadnej wyraźnej wzmianki.

Odidealizowaniu poddaje się bez trudu także charakter Klaudia. Ten młody dworzanin rozprawia o uczuciach w sposób sentymentalny lub patetyczny, ale zainteresowanie przejawia przede wszystkim w odniesieniu do kwestii praktycznych, posagowych. To, że Hero nie ma brata, jest więc jedyną spadkobierczynią Leonata, dodaje zapału zalotom Klaudia. Gdy zaś — słusznie czy niesłusznie — przekonany jest o winie Hero, nie zdobywa się na gest wielkodusznej dyskrecji, lecz urządza skandaliczną scenę w tak wybranym momencie, by stało się to najboleśniejszym uderzeniem w rzekomo kochaną istotę.

Jakże inaczej przedstawia się para Beatrycze — Benedykt. Są zdyscyplinowani wewnętrznie, chciałoby się powiedzieć: nowocześni w tej wstydliwości w stosunku do uczuć i wielkich słów sentymentalnych. Ich doznania emocjonalne kryją się pod wachlarzem dowcipu i humoru. Intryga zewnętrzna ułatwia wydobycie się prawdy uczuciowej spod chmury

zahamowań, wyrosłych na podłożu rzeczywistej kultury życia, a może także na podłożu gorszej sytuacji osobistej, w jakiej się znajdują. Zwłaszcza Beatrycze, uboga prawdopodobnie kuzynka wyzłoconej i marmurowej Hero, nie miała zapewne lekkiego życia na dworze w Messynie. Dlatego tak potrzebny był jej pancerz błazeński; nietyle urodziła się „pod tańcującą gwiazdą", jak raczej wybrała ją sobie jako metodę postępowania.

Koźmian dwa razy pisał o *Wiele hałasu o nic*. Drugie sprawozdanie ukazało się w r. 1872 w „Przeglądzie Polskim". Rozbudowuje w nim swą koncepcję interpretacyjną, uogólnia (np. w zręcznym sprowadzeniu gry miłosnej między Benedyktem i Beatryczą do sytuacji rodzajowych w innym kontekście społecznym: „czyż nie zdarzyło się nam zauważyć, że zwykłe kłótnie, sprzeczki, docinki między jakąś tam wiejską Beatrice a hożym parobczakiem Benedyktem kończą się przyniesieniem przez Benedykta wódki do chałupy rodziców Beatrice i daniem na zapowiedzi"). Zajmuje się też opisem komizmu szekspirowskiego. Sędzia Dogberry to dla Koźmiana „jeden z tych wybornych typów mieszczańskich, jakie tylko Szekspir umiał stwarzać, nakreślony z siłą Rubensa, a z finezją Rembrandta". W konkluzji uznaje *Wiele hałasu o nic* za komedię o randze arcydzieła, na równi z *Weselem Figara* Beaumarchais tworzącą podstawowy model nowożytnej komedii. Trudno o większy hołd złożony tej raczej rzadko grywanej sztuce.

Krakowskie przedstawienia z r. 1867 i 1874 nie były początkiem scenicznych dziejów *Wiele hałasu o nic* w Polsce. „Prapremiera" była nie-

zmiernie oryginalnej natury. W r. 1820 — jak o tym informuje monografia Barbary Lasockiej o teatrze lwowskim do r. 1842 — wystawiono we Lwowie za dyrekcji Jana Nepomucena Kamińskiego *Wiele krzyku o nic* „podług Szekspira napisane przez H. Becka" w aktorskim przekładzie Sz. Starzewskiego. Ta przeróbka niemiecka była spolszczona według mody literackiej, kontynuującej wzorce komediopisarzy doby Oświecenia. Przedstawienie powtórzono w roku 1825. W roli „Bojosława" występował tłumacz sztuki, znana jest też obsada roli „Zofii" i „Sędziego Cymbalskiego". Premiera z r. 1820 miała tytuł jeszcze dalszy od Shakespeare'a — *Trapiące duchy*. Pamiętajmy, że było to w czasie rozmiłowania w rekwizytach preromantycznych, do których należały zgrzytające zębami i łańcuchami upiory. Taki tytuł dobrze więc reklamował sztukę.

Jako popis aktorski szczególnym uznaniem cieszyła się rola Beatryczy. Zasłynęła w niej Modrzejewska, która zresztą rozpoczęła od roli Hero (w r. 1867), ale Beatryczę grała jeszcze w czasie ostatnich objazdów amerykańskich w latach 1905, 1906 i 1907. Pamiętną Beatrycze była też Antonina Hoffmann, Benedykta grywał w młodości Wincenty Rapacki, któremu Koźmian przyznawał trafność ogólnego rysunku postaci, ale zarzucał brak cieniowania scen psychologicznego zwrotu. O generację aktorską później — ocenionym Benedyktem był Michał Tarasiewicz, partnerką jego: Natalia Siennicka i Irena Solska. Hero — Konstancja Bednarzewska, a sędzią Dogberry — Ludwik Solski. Współczesne nam inscenizacje komedii (np. z okresu powojennego festiwalu sztuk szekspirowskich) są jeszcze w żywej pamięci, co poniekąd zwalnia od obowiązku ich relacjonowania z pozycji historycznej.

Jeśli odrzucamy dziś — a czynił to już Koźmian w w. XIX — romantyczny schemat *Wiele hałasu o nic* jako komedii z akcentami melodramatycznymi, opowiadającej o intrydze i potwarzy, o niewinności i szlachetności, jeśli czysta, flamandzka rodzajowość scen komicznych nie jest samowystarczalnym tworzywem wizji teatralnej, gdzież szukać akcentu wystarczająco sugestywnego, by na nim oprzeć konstrukcję niejednolitego ekspresyjnie i wieloznacznego materiału fabuły? Wydaje się, że nadrzędność klimatu nastrojowego może zapewnić rozproszonym elementom dzieła określoną spoistość. Nie może to być jednak nastrój sentymentalny, bo brak mu uzasadnienia, gdy pod umowną konwersacją szukamy w postaciach komedii prawdy. Raczej już nastrój dionizyjski, chimera ludzkiego szaleństwa. W bachicznym wirze maskarady ludzie mijają się, błądzą, odnajdują, są współwinni własnej doli, a jednak cierpią, są bezmyślni, okrutni, smutni i mali, chyba że rozgrzeje ich na chwilę uśmiech, piosenka, taniec. Gdzieś w tym zgiełku świata walczącego o pustkę, o mgły przelotne — jest siła myśli i uczucia. Ale ją odnajduje się w milczącym wysiłku konstruowania wartości. To jest doświadczenie życiowe Benedykta i Beatryczy, przeciwstawiające się egoizmowi uczuć pozornych Klaudia i Hero.

Zbigniew Sawan

PARĘ SŁÓW OD REŻYSERA

Notatka ta powinna właściwie nosić tytuł, zapożyczony z *Expressu Wieczornego:* „Kto chce, niech czyta". Zawsze byłem zdania, że przedstawienie teatralne powinno obywać się bez komentarza i mówić samo za siebie. Przyznam się jednak, że drażniło mnie trochę przypisywanie komedii *Wiele hałasu o nic* braku spoistości konstrukcyjnej. Doszedłem więc do wniosku, że było by może pożyteczne, abym powiedział, jakimi drogami szła moja analiza tekstu i jakie elementy konstrukcji brałem pod uwagę, realizując spektakl. Postaram się więc, możliwie zwięźle, przedstawić proces reżyserskiego myślenia przy pracy nad egzemplarzem.

Podwójność

Po wchłonięciu wątku fabularnego, pierwszą cechą konstrukcyjną, która narzuca się do analizy, jest podwójność elementów.

Dwaj książęta mają po parze dworzan: Don Pedro — Klaudia i Benedykta, Don John — Borachia i Konrada (wyłączam Baltazara, który nie bierze udziału w żadnym konflikcie). Dwaj bracia: Leonato i Antonio mają dwie podopieczne: Hero i Beatrycze. Hero ma dwie dworki: Urszulę i Małgorzatę.

OBSADA:

Don Pedro, książę aragoński	*ZBIGNIEW SAWAN*
Don John, brat Don Pedra	*LEONARD PIETRASZAK* / *MACIEJ RAYZACHER*
Klaudio, młody florentyńczyk, faworyt Don Pedra	*BERNARD MICHALSKI* / *ANDRZEJ WYKRĘTOWICZ*
Benedykt, młody paduańczyk, faworyt Don Pedra	*MAREK PEREPECZKO*
Leonato, gubernator Messyny	*WITOLD KAŁUSKI*
Antonio, jego brat	*EDWARD WICHURA* Witold Sadowy
Baltazar, sługa Don Pedra	*MACIEJ RAYZACHER* / *LEONARD PIETRASZAK*
Borachio, *Konrad* — *zausznicy Don Johna*	*LEON ŁOCHOWSKI* / *TADEUSZ GRABOWSKI*
Czarka, *Kwasek* — *dwaj głupi policjanci*	*SATURNIN BUTKIEWICZ* / *SŁAWOMIR LINDNER*
Zakrystian	*CZESŁAW STRZELECKI*
Mnich	*ZYGMUNT MACIEJEWSKI*
Hero, córka Leonata	*ANNA MILEWSKA*
Beatrycze, synowica Leonata	*WANDA MAJERÓWNA*
Małgorzata, *Urszula* — *dworki Hero*	*WIESŁAWA KWAŚNIEWSKA* / *TERESA SZMIGIELÓWNA*
Wysłannik	*JANUSZ GUTTNER*
Strażnik I	*MARIAN OPANIA*
Strażnik II	*CEZARY KAPLIŃSKI*

Inscenizacja i reżyseria:
ZBIGNIEW SAWAN

Muzyka:
ANDRZEJ MARKOWSKI

Scenografia:
JERZY ŁAWACZ

Układ tańców:
KRYSTYNA NOWAKOWSKA

Teksty piosenek:
KRYSTYNA WOLIŃSKA

Kierownik muzyczny:
ZOFIA ŁOSAKIEWICZ

Kierownik literacki:
LECH BUDRECKI

Asystent reżysera: **Halina Jezierska**

Przedstawienie prowadzi: **Józef Bokota**

Dwóch jest przedstawicieli władzy wykonawczej, dwóch strażników i dwóch przedstawicieli Kościoła: Mnich i Zakrystian.

Jest jeszcze jedna podwójność: przenikanie się dwóch postaw filozoficznych, jednej, nazwijmy ją w skrócie — antycznej i drugiej — chrześcijańskiej, a nawet można użyć tu określenia — średniowiecznej.

Dwie są intrygi — podwójnie przeprowadzone: jedna „dobra" — raz w stosunku do Beatryczy, drugi raz w stosunku do Benedykta — i druga „zła": raz w stosunku do Klaudia na balu i drugi raz w stosunku do Hero przed ślubem.

Jest wprawdzie jeszcze intryga trzecia, zainicjowana przez Mnicha, ale ta intryga nie zmienia biegu akcji i służy w konstrukcji do tego, aby Klaudio i Don Pedro mogli odbyć pokutę. Nawiasem mówiąc, pokuta ta ma formę starogreckiego obrzędu błagalnego. Przyglądając się postaciom ustawionym „po parze" łatwo będzie podzielić je na takie, które w swym postępowaniu kierują się przewagą „rozumu", i na takie, które kierują się „uczuciem" czy namiętnością. Tymi dwoma określeniami w cudzysłowie ujmuję oczywiście i to, że rozum jednoczy się z pojęciem dobra, a raczej dobru sprzyja, zaś namiętność - uczucie sprzyja złu. Inaczej formułując: rozum sprzyja duchowemu rozwojowi człowieka, zaś namiętność - uczucie jest związane z prawami ziemi - przyrody. Stosując taki klucz podziału, należy na podstawie analizy tekstu każdej postaci podzielić je w sposób następujący: „ROZUM" — Pedro, Benedykt, Leonato, Konrad, Ciarka, Hero i Urszula; „UCZUCIE" — John, Klaudio, Antonio, Borachio, Kwasek, Beatrycze i Małgorzata.

(Dwaj przedstawiciele Kościoła i dwaj strażnicy należą do grupy „Rozumu", ale nie są osobiście zaangażowani w konfliktach i dlatego nie kładę ich na szalę równowagi konstrukcyjnej).

Nie „Ditirambos", ale „Dimorfos"

Dionizos był podwójnie urodzony „ditirambos". U Shakespeare'a jest urodzony dwukrotnie dwoisty „dimorfos". Pominięty został zgodnie z duchem epoki motyw mistyczny. W ten sposób mamy Dionizosa w dwu postaciach: jedna z „prawego" łoża — dobra i druga z „nieprawego" — zła. Mit o Dionizosie to oczywiście szkielet konstrukcji, na którym zbudowana jest fabuła.

Wyonaczać

Wyonaczać — jest słowem ocalałym ze staropolszczyzny, które po dziś dzień używane jest w gwarze ludowej. Posługując się w dalszym ciągu moich wywodów tym słowem, będę się nim posługiwał przy określaniu: przeinaczania, odwracania, przekręcania i wykręcania słów, myśli, pojęć, a nawet elementów konstrukcji. Uważam, że słowo to jest niezbędne dla właściwego określenia sposobu wielostronnej deformacji, użytej w tej komedii — słowem, wyonaczanie jest chwytem zasadniczym, jest stylem komedii *Wiele hałasu o nic.*

Dionizje

Zasada podziału i konflikt pierwiastków antynomialnych nie może być dowodem, że sztuka została napisana na kanwie dionizji, bo ta

zasada jest stosowana w dramaturgii od czasów najdawniejszych. Dowodów należy upatrywać w „wielkiej metaforze", która zamyka główny rysunek obrzędu, a obok niej w motywach, które są nicią przewodnią konstrukcji. Generalny motyw walki i pojednania „dobra" ze „złem", elementami personifikowanymi przez dwóch książąt, sprowadza się, zgodnie z charakterem obrzędu do kompromisu. Motyw ten rozpoczyna się w scenie pierwszej Ciarki i Kwaska ze strażnikami i jest podejmowany później przez przedstawicieli dwóch „spraw" walczących: przez Leonata i Księcia Pedra. Ale aby ta postawa nie była traktowana zbyt poważnie — bo to przecież komedia — rozpoczyna akcję w kierunku „nie sprzeciwiania się złu" Ciarka w sytuacji, kiedy walka ze złem należy do jego obowiązków. Zamyka ten szereg ugodowych deklaracji Don Pedro: *Zgaście pochodnie! Już wilków gromady wracają s y t e na swe legowiska...* Walka przeciwieństw nie może doprowadzić do pojednania. Stąd słowa: *„...jesteś smutny, mój książę? Weź sobie żonę..."* (pierwiastek antynomialny a nie sprzeczny, tytański).

Motyw żałoby

Na samym początku sztuki, kiedy zostały zmobilizowane motywy tworzące nastrój radości, zjawia się motyw „Egeusza", który tutaj nie jest wprawdzie ojcem Tezeusza - Klaudia, ale stryjem, a więc osobą bliższą ojca niż np. wuj. Motyw ten (radość pomieszana z żalem) jest sam w sobie syntezą nastroju dionizji: *(...radość jego była tak wielka, że przez swój*

zbytek przybrała oznaki goryczy...). Jest to pierwsze wyonaczenie motywu. Stryja Klaudia nie widzimy później ani na balu, ani przy ślubie, co dowodzi, że jest to motyw uczuciowo-kompozycyjny.

Po raz drugi zjawia się motyw minorowy w dialogu powitalnym między Pedrem a Leonatem (*...Nigdy kłopot nie wszedł do mojego domu w postaci waszej łaskawości; bo skąd wychodzi kłopot, zostawia ulgę, zaś po waszym oddaleniu się, zostanie mi w domu smutek, a pożegna mnie szczęście.)* Jest to następne wyonaczenie, bo metafora staje się rzeczywistością. Tego rodzaju „skrót patetyczny" jest zastosowany przez Shakespeare'a jeden jedyny raz, tylko w tej komedii i niezależnie od funkcji konstrukcyjnej jest zapowiedzią — wyonaczania. Wyonaczanie jest jak gdyby mętną wodą, która sprzyja intrygom do tego stopnia, że przed samym jeszcze zerwaniem ślubu Leonato odmowę Klaudia bierze za żart. Motyw smutku pojawi się jeszcze w złych przeczuciach Hero przed ślubem i zabrzmi w pieśni błagalnej już jako motyw oczyszczający, poprzedzający „zmartwychwstanie".

Zaloty „przez zastępstwo"

Dionizos zabiera Tezeuszowi Ariadnę. Na pamiątkę tego zdarzenia królowe ateńskie święcą zaślubiny z Dionizosem. Pedro w zastępstwie zdobywa Hero dla Klaudia. Jest to wyonaczenie mitu, zgodne z późniejszym zwyczajem. W konstrukcji stwarza to możliwość zawiązania pierwszej intrygi i możność pokazania

reakcji Klaudia, która jest introdukcją do zerwania ślubu.

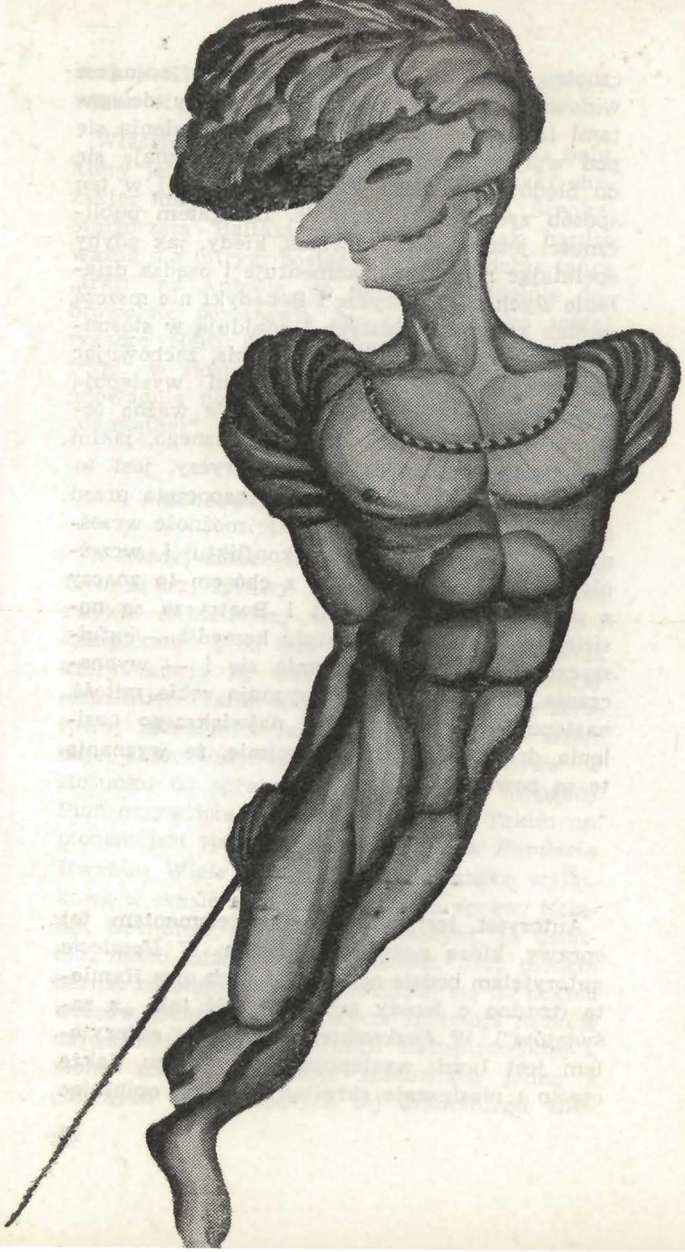
Właściwa akcja sztuki rozpoczyna się na balu, który jest motywem orgiastycznym i taki charakter mają scenki poza główną akcją. Scenka: Małgorzata - Baltazar eksponuje tę tak bardzo ważną dla intrygi postać. Urszula podczas tańca „trafi" na Antonia, co może nie zupełnie dobrowolnie pozostawia ją „czystą" jako towarzyszkę Hero przy wykonywaniu „białej intrygi" w stosunku do Beatryczy. Antonio zaś udowadnia nam swoją przynależność do grupy „namiętnej".

Benedykt i Beatrycze — Pion

W każdej sztuce Shakespeare'a (oprócz *Króla Lira*) są trzy sprawy. Jedna z tych trzech spraw, zwykle najmniejsza w sensie ilości tekstu i komplikacji, jest tym elementem konstrukcji, który można by nazwać pionem, to znaczy elementem takim, który zyskuje aprobatę zbiorowej moralności lub, nie budząc zastrzeżeń, daje zbiorowości poczucie bezpieczeństwa w stosunku do spraw mogących budzić niepokój. Pion oczywiście ujawnia odchylenia. Takim np. pionem jest sprawa Fortymbrasów w *Hamlecie*. Uważam *Wiele hałasu o nic* za sztukę wyjątkową w sensie budowy, a z trzech spraw: Książąt, Leonatów i Beatrycze-Benedykt, ta ostatnia, moim zdaniem, jest pionem. Jest pionem bardzo rozbudowanym, tworzącym się na oczach widzów. Benedykt i Beatrycze spełniają funkcję najważniejszą w dramaturgii szekspirowskiej i, moim zdaniem, funkcję stanowiącą jedną z głównych cech, dających tej dramaturgii wiecznotrwałość. Są łącznikiem między sceną a widownią, a nieraz nawet jak gdyby delegatami tej widowni. Jedynie ta para zmienia się pod wpływem opinii publicznej, przyznaje się do błędów, tłumaczy się przed opinią i w ten sposób zyskuje jej zaufanie. Delegatem publiczności jest ta para wówczas, kiedy, jak gdyby spełniając rolę chóru, komentuje i osądza działanie złych sił. Beatrycze i Benedykt nie mszczą swoich krzywd osobistych i znajdują w stosunku do innych rozsądny kompromis, zachowując jednocześnie „twarz". Tylko oni występują czynnie przeciwko złu. Niezmiernie ważną cechą budowy elementu dramaturgicznego, jakim jest działanie Benedykta i Beatryczy, jest to, że walka między nimi została rozpoczęta przed podniesieniem kurtyny, co daje możność wcześniejszego przezwyciężenia konfliktu i wcześniejszego utożsamienia się z chórem to znaczy z publicznością. Benedykt i Beatrycze są nosicielami i inicjatorami stylu komedii — eufuistycznego sposobu wyrażania się i — wyonaczania. Dlatego też, gdy wyznają sobie miłość, następuje to w momencie największego nasilenia dramatu, co daje rękojmię, że wyznania te są poważne.

Autorytet

Autorytet jest pomocniczym elementem tej sprawy, którą nazwałem pionem. W *Hamlecie* autorytetem będzie oczywiście duch ojca Hamleta (trudno o lepszy autorytet, niż taki „z zaświatów"). W *Poskromieniu Złośnicy* autorytetem jest Lord, występujący w prologu (jakże często i niesłusznie skreślany), który, opiniując



Slay'a, ukazuje maksymalne odchylenie, a widz szuka pionu sam. W czym pomaga mu teatr albo... przeszkadza. Autorytet w *Wiele hałasu o nic* przechodzi z rąk do rąk. Postacią, cieszącą się autorytetem na początku sztuki jest Don Pedro, zwycięski, wielkoduszny, no i — z tytułu stanowiska — najbardziej do tej roli predystynowany. Jednakże, kiedy daje się wciągnąć Don Johnowi w czarną intrygę, zaczyna tracić autorytet, a traci go ostatecznie przez poparcie niesprawiedliwego oskarżenia przy zerwaniu ślubu. Nawiasem mówiąc, „podkopuje" już Don Pedro swój autorytet, kpiąc bezlitośnie z Benedykta, za co zostaje natychmiast na naszych oczach ukarany, dając się zwieść Don Johnowi. Natychmiast po katastrofie autorytet przechodzi w ręce Leonata, przez potęgę cierpienia, ale ten w zaślepieniu urażonej ambicji traci go na rzecz Mnicha. Od sceny „zemsty publicznej", po osądzeniu postępowania Klaudia, przejmuje autorytet Beatrycze, dzieląc go później z Benedyktem. Postępowanie Beatryczy jest impulsywne, zgodnie z „przynależnością" postaci, natomiast Benedykt musi zostać przekonany, co następuje tym łatwiej, że „stracił" głowę dla Beatryczy.

Don John — Zło

Nosicielem bakcyla dumy i pychy, które tak ważną rolę odgrywają w komedii, a raczej w jej wątku tragicznym, jest Don John (*...nie umiem utaić swych uczuć i żądz [...] wolę być cierniem w płocie niż różą w jego łasce [...] lepiej krwi mojej przystoi być wzgardzonym, niż miną układną miłość bliźniego wykradać...*) Mo-

torem działania zła jest nienawiść wyraźnie przez Johna deklarowana, przede wszystkim do Klaudia a także do Hero (*...to marcowe kurczę*).

Dumą tą i pychą zarażony jest Klaudio. Od właściwej interpretacji tej roli zależy w dużej mierze prawdopodobieństwo wątku fabularnego. Klaudio jest rywalem Don Johna. Zajął jego miejsce przy Pedrze, postępowanie jego, wynikające ze ścisłej analizy tekstu, jest gwałtowne (*..gdy wojenne odleciały myśli, gdy tkliwe żądze na miejsce ich wbiegły [...] aby się miłość nie zdała zbyt nagła, pragnąłem w dłuższe owinąć ją słowa...*). Jednocześnie jest to dworak umiejący dobrze maskować (w przeciwieństwie do Don Johna) swoje uczucia (*...pod postacią baranka pokazał lwie serce..*). Na „próbę generalną" intrygi na balu Klaudio reaguje porywczo, bez zastanowienia, a powinien, zdawało by się, wiedzieć, że słów Don Johna nie należy brać bezkrytycznie. Don John wie, że duma i ambicja to najczulsze miejsca, sam jest przecież z tej samej gliny, dlatego stwierdza autorytatywnie, że najbliższym przyjacielem Pedra jest Benedykt. W ten sposób jednym kłamstwem podbudowuje drugie. Chęć zdobycia posagu nie wynika z chciwości (jest magnatem), ale z ambicji, która towarzyszy wszystkim jego poczynaniom. To, że Klaudio jest magnatem, wpływa również niewątpliwie na przerost ambicji.

Dwóch głupich policjantów

Wraz z pojawieniem się na scenie Ciarki i Kwaska następuje zwrot w pojmowaniu wartości pierwiastków natury ludzkiej, rozdzielonej tu jak i w każdym wypadku postaci paralelnych na „rozumowe" i „uczuciowe". Ale w tym właśnie momencie następuje wyonaczenie konstrukcyjne: uczucie zostało skierowane „ku górze" i łączy się z zasadą „błogosławieni ubodzy duchem", a rozum wyraźnie „chodzi po ziemi". A że rozum zgłupiał, a namiętność skapcaniała, to już stanowi podkład do rozmyślań i wnioskowania. Jesteśmy w Anglii w dobie nasilenia walki religijnej, kiedy wrogiem wyznania państwowego był katolicyzm. Stąd też cały arsenał sformułowań o treści mocno wówczas dla Anglika związanych ze średniowieczem.

Rodzaj komizmu, który reprezentuje ta para, można by nazwać wyonaczaniem wyonaczania; jest to bowiem karykatura i tak już satyrycznie potraktowanego eufuizmu. Sposób myślenia, sprowadzający rozumowanie tych postaci na manowce logiki, można by określić jako „antykompleksowy".

Eufuizm

Jeszcze jednym łącznikiem antynomii w tej sztuce można by nazwać spotkanie dwóch teatrów: ludowego o szerokim zasięgu, teatru Shakespeare'a, z ekskluzywnym, salonowym teatrem Lyly'ego. Shakespeare użył języka „przepisanego" przez Johna Lyly, jak pożytkował wszystko, co go otaczało, deformując to dla potrzeb swojego teatru.

Trudno mi jednak oprzeć się wrażeniu, że w tym wypadku deformacja poszła w kierunku satyrycznym i że pod adresem Lyly'ego skierowane są zwroty w rodzaju: *...stylem tak wysokim, że żaden żywy człowiek na niego nie*

wejdzie... albo *...Wasza łaskawość mówi jak najwdzięczniejszy i najszanowniejszy młodzieniaszek, ja też Boga za was chwalę.* Jest to niewątpliwa aluzja do zespołu chłopięcego św. Pawła, którego Lyly był dramaturgiem. Gdy Ciarka otrzymuje od Leonata kieskę z pieniędzmi, mówi: *..Boże zachowaj fundację! (God save the foundation)* — wymówka, adresowana do królowej, o subwencjach dla zespołów chłopięcych. Skłonny jestem podejrzewać, że imię Lyly'ego z rozmysłem nadane zostało księciu Johnowi. Temu wynaturzonemu stylowi, jakim jest eufuizm, Shakespeare dał ekspozycję. Nosicielem dziwnego sposobu mówienia i stylu dowcipów jest na samym początku sztuki Beatrycze, która zapowiada Benedykta *(...łatwiej się nim zarazić niż dżumą...)*. Tak więc rodzina i dwór Leonatów, „zarażona" stylem Beatryczy, spotka się za chwilę z księciem i jego drużyną, „zarażoną" Benedyktem. W dz przyjmuje konwencję i wie, że taka jest faktura komedii.

Z. S.

W programie umieszczono rysunki Jerzego Ławacza.

Redakcja programu: Helena Rogozińska

Przedsprzedaż biletów prowadzą wszystkie placówki „Orbis" oraz Kasy Teatralne Spatifu (Al. Jerozolimskie 25) i kasy teatrów. Teatr Klasyczny i „Widziadło", kasa czynna w godz. 10—15 i 16—19, w poniedziałki 10—16; w niedziele 12—19; tel. 20-02-11, w. 2941, Teatr Rozmaitości, kasa czynna w godz. 10—14 i 15—19; (poniedziałki 10—16); tel. 28-43-77, 28-28-64.

REPERTUAR

TEATR KLASYCZNY

Pałac Kultury i Nauki

W. Shakespeare: *Wiele hałasu o nic*
J. Słowacki: *Horsztyński*
L. Budrecki, I. Kanicki: *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* (widowisko muzyczne)
Pruski mur (adaptacja sceniczna L. Budreckiego, I. Kanickiego wg powieści W. Zalewskiego
Marivaux: *Igraszki trafu i miłości*

W przygotowaniu:

L. Budrecki, I. Kanicki:
I tak się śpiewa ona pieśń...

TEATR ROZMAITOŚCI

ul. Marszałkowska 8

R. de Obaldia: *Wiatr w gałęziach sassafrasu*
Z. Safjan: *Strzeżcie się złodziei*
G. Feydeau: *Dama od Maxima*
C. Goldoni: *Mirandolina*

TEATR MŁODZIEŻY „WIDZIADŁO"

Pałac Kultury i Nauki

wg F. H. Burnett: *TAJEMNICZY OGRÓD*
Opracowanie sceniczne: *Z. Rzuchowski, Z. Wróblewski*
B. Kabur: *Rops*

Cena zł 4,—

PROGRAM

TEATR

KLASYCZNY

TEATR

WIDZIADŁO

TEATR

ROZMAITOŚCI