TEATR
POLSKI
W WARSZAWIE

William Szekspir

OTELLO

Dyrektor
ANDRZEJ KRASICKI

Kierownik Artystyczny
AUGUST KOWALCZYK

SEZON 1974—1975

PREMIERA
W LIPCU 1975

William Szekspir

OTELLO

MACIEJ ŻUROWSKI

KRWAWA FARSA I WIELKA TRAGEDIA

Szekspir jest największym dramaturgiem nowożytnym – to dobrze wiadomo. Trudno jednak wymienić i ułożyć w przekonywającej kolejności te cechy, które go czynią nadal pisarzem niezrównanym, ale dzisiaj atrakcyjnym w sposób odmienny od tego, co było u niego najbardziej pobudzające dla poprzednich epok. Głębia myśli, pozwalająca mu objąć w obrazie świata zjawiska żywe po dzień dzisiejszy, niemniej głęboka psychologia, wyobraźnia dramaturgiczna, zmysł sceny, język, który czyni Szekspira również jednym z największych poetów, nowoczesnym na miarę wszystkiego, czym się szczyci poezja naszego stulecia... Tak, to są rzeczy oczywiste i aż nadto wystarczające do autentycznej nieśmiertelności. Jest wszakże jeszcze jedna cecha, która nie występuje u innych wielkich pisarzy w tym stopniu i sprawia, że Szekspir szczególnie fascynuje ludzi teatru, widzów i czytelników – to jego nieuchwytność, problematyczność interpretacji, zwłaszcza na scenie. Przyczyną tego jest przede wszystkim oddalenie w czasie, zmiana konwencji teatralnych, wskutek czego ta dramaturgia nie jest dostępna, nawet nie jest wyobrażalna inaczej niż na zasadzie całkowitej transkrypcji, zupełnie jak dramaturgia starożytna. Konkretyzacja tekstów Szekspira jest poza tym płynna, trudna, wieloraka, gdyż idea filozoficzna, zawsze podbudowująca jego sztuki, nie występuje wprost, na poziomie dialogu i akcji, toteż, ryzykując omyłki i przejaskrawienia, trzeba jej szukać, tak jak trzeba osobno się wsłuchać w poetycką wymowę tego dialogu, prowadzącą swój metaforyczny dyskurs na jeszcze innym poziomie.

W lekturze i w teatrze Szekspir nie może dziś – stanowi to paradoksalny rezultat rozwoju szekspirologii – nie bić rekordów wieloznaczności. Inaczej mówiąc, ilość konkurencyjnych interpretacji każdej sztuki Szekspira jest z natury duża i na pewno większa niż w przypadku innych dramaturgów. „Otello" ma pod tym względem pozycję dość osobliwą. Na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie, że jest sztuką bez podszewki, dającą się interpretować w granicach normalnych. Podłość Jagona, zazdrość Otella określają problematykę dosyć wyraźnie. Oczywiście nie bez pewnych komplikacji, ale i one są przejrzyste w porównaniu z innymi arcydziełami Szekspira.

Zapewne, nie można nie zastanowić się, jaki właściwie kolor skóry ma bohater. Boy poświęcił temu zagadnieniu recenzję zatytułowaną „Maur czy Murzyn?", kiedy przed pół wiekiem, na tej samej scenie, w Teatrze Polskim, zobaczył – bardzo zaskoczony – że Kazimierz Junosza-Stępowski, odtwórca roli tytułowej, zerwał z ogólnie przyjętą tradycją i nie wystąpił jako Maur. „Poszedł nawet bardzo daleko: nie poprzestał na masce typowego Murzyna, łyskającego bielą ócz i zębów, z wywiniętą dolną wargą, starał się dać mu duszę murzyńską, charakterystyczne wybuchy śmiechu w pierwszych scenach, coś dziecinnie radosnego, zanim jad podejrzeń zmieni go w tygrysa". Boy przyjął tę interpretację jak najgorzej. Twierdził, że strywializowała dramat, ponieważ w oczach nowoczesnego widza tylko Maur mógł być opromieniony tą aureolą poetycznej rycerskości, którą Szekspir stworzył wokół Otella, zresztą może nie rozróżniając dokładnie tych spraw: „Mógł mu dać szlachetność i bitność Maura, naiwność i okrucieństwo Murzyna". Jego epoka jednak musiała odczuwać różnice, a kariera wojskowa Otella, gdyby miał być czarny, byłaby po prostu nierealistycznym elementem sztuki. Konkluzja: „Maur, Maur, Maur – przenigdy Murzyn".

Nie wiadomo, jak w szczegółach przedstawiała się rola Junoszy-Stępowskiego, niesposób nawet wyobrazić sobie, jak wyglądał „Otello" dwadzieścia parę lat temu z Paulem Robesonem, aktorem o tak powszechnie znanej sylwetce, niemniej Boy, wyczuwając pewną istotną trudność, w dwóch kwestiach mylił się gruntownie. Szekspirolodzy są zgodni, że autor widział Otella jako Murzyna, i nie można mieć wątpliwości, na podstawie samego tekstu, że widział go jako postać wspaniałą z rodu królewskiego, ujmującą zaletami charakteru, mimo swego realizmu bardziej należącą do świata poezji, który stworzył czarnego Balta-

zara wśród Trzech Króli, niż podporządkowaną naszej logice realistycznej, która sprawiła, że Balzak wielokrotnie krytykował „Otella" i miał ochotę napisać go po swojemu, a Boy, krótkowzrocznie idąc tym śladem, napisał wspomnianą recenzję. Niemniej istnieje problem, czy dzisiejszemu widzowi konkretyzowanie murzyńskości Otella pomogłoby w przeżyciu sztuki, ale najważniejsza jest kwestia, co Szekspir zamierzał w niej osiągnąć łącząc w jednym człowieku zalety najwyższej miary i najbardziej żywiołową porywczość, jaką mógł pokazać swojej publiczności.

Nie brak rysów skomplikowanych także Jagonowi. Dwie oczywiste pobudki jego działania — zemsta za nie otrzymany awans i podejrzenie, że Otello przyprawił mu rogi — to nie wszystko. Coleridge, jako romantyk, żywo zareagował na jego stosunek do pieniędzy („Naładuj kiesę... Weź pieniędzy, co tylko będziesz mógł... Zaopatrz się w pieniądze"). Podkreślano też wirtuozerię intryganctwa od pewnego momentu przejmującą inicjatywę w jego postępowaniu, jako sztuka dla sztuki („Jest on miłośnikiem tragedii w prawdziwym życiu", powiedział William Hazlitt, i nawet więcej, dodaje A. C. Bradley: „Tu niewątpliwie Szekspir wcielił w Jagona dużą część samego siebie"). I wreszcie demoniczność charakteru pozwala innym komentatorom wywodzić go z mitologii i wierzeń pierwotnych. Wszystko to nie zmienia faktu, że rysy Otella i Jagona, tak jak innych postaci tragedii, są zawsze zbieżne w kierunku jakiegoś wyraźnego konturu.

Ma to na pewno związek z okolicznością szczególnie rzadką u Szekspira: „Otello" wykazuje niemal klasyczną regularność kompozycji. Gdyby nie pierwszy akt, rozgrywający się jeszcze w Wenecji, jedność miejsca byłaby całkowicie zachowana, zauważył Samuel Johnson. Co do jedności czasu, w tolerancyjnym jej rozumieniu, i jedności akcji, sztuka jest nienaganna.

Tym ciekawsze dla zrozumienia intencji autora może być podpatrzenie jego pracy przy wykorzystaniu noweli Giambattisty Giraldiego, która dostarczyła Szekspirowi wątku i zarysów

głównych postaci. Jest w tej noweli Maur, dowódca żołnierzy weneckich na Cyprze, odznaczający się walecznością i zaletami umysłu, jest jego kochająca żona, „cnotliwa niewiasta przecudnej urody", poza tym chorąży, „piękny z postawy, ale natury najnikczemniejszej na świecie", żonaty z „piękną, dobrą i miłą Włoszką", i wreszcie oficer, przyjaciel Maura. Chorąży kocha się bez wzajemności w Desdemonie (jedynej w noweli osobie mającej imię) i przez zemstę chce ją zgubić. Organizuje intrygę z chusteczką, kierując podejrzenia na oficera, budzi zazdrość Maura i obaj zabijają Desdemonę workiem pełnym piasku, a następnie pozorują wypadek zwalając na nią strop w jej pokoju. Obaj giną nędznie, Maur — który zresztą po dokonaniu zbrodni wpada w rozpacz — z ręki krewnych zamordowanej żony, chorąży na torturach jako pospolity przestępca.

Szekspir, jak widać, zrobił wszystko, aby tę prymitywną historię pogłębić i uszlachetnić. Niemniej coś z tego prymitywizmu w „Otellu" zostało, przynajmniej dla pewnych czytelników i widzów.

Do historii krytyki szekspirowskiej przeszła opinia Tomasza Rymera, który w roku 1697 napisał, że jest to „krwawa farsa bez soli ani smaku", dająca się streścić w formie trzech wskazówek: dla panien, „żeby bez pozwolenia rodziców nie uciekały z Maurami", dla wzorowych żon, „żeby pilnowały rzeczy osobistych" dla mężów, „żeby mieli w ręku matematyczne dowody zdrady, zanim ich zazdrość stanie się tragiczna". Co najdziwniejsze, T. S. Eliot powiedział, że nie widzi argumentów, które można by przeciwstawić ocenie Rymera. To był jednak wyjątek, ale wśród szekspirologów długo pokutowała tendencja, żeby stosować kryteria ciasnego realizmu i ściągać tragedię do poziomu weneckiego Pitavala, dyskwalifikując ją w ten sposób albo ratując. M. Granville-Barker ubolewał na przykład, że Otello „bezmyślnie kroczy ku swemu przeznaczeniu", M. R. Ripley widział w Jagonie „przykład typowego starszego sierżanta, który wie, co to służba, zachowuje się obcesowo, i kiedy mu wygodnie, bywa szorsko rubaszny, a po-

zbawiony wszelkiej wrażliwości oraz przenikliwości, jest ambitny, gdy w grę wchodzą sprawy awansu".

Tak rozszyfrowując Jagona w roku 1958 A. M. Ripley był wyjątkowo spóźniony. Sytuacja „Otella" zmieniła się radykalnie zaczynając od roku 1930, kiedy Karolina Spurgeon i G. Wilson Knight dokonali niemal przewrotu w szekspirologii twierdząc, że utwory dramatyczne Szekspira trzeba czytać, nie zapominając o ich sceniczności, jako poematy, których metaforyczny język w swoim zakresie komentuje i rozbudowuje akcję dziejącą się według praw i logiki dramatu. Analizując „Otella" od strony jego poetyckiej „muzyki", jak się wyraził, G. Wilson Knight doskonale pokazał, między innymi, plastyczność i wzniosłość języka, którym mówi postać tytułowa. Kiedy Otello klnie się „na to marmurowe niebo" (u Paszkowskiego tylko „błękit niebios") albo poniewczasie oświadcza, że nie oddałby Desdemony „za drugi świat, zrobiony z jednego, doskonałego chryzolitu", wyraża pewną cechę osobowości, potwierdzoną dziesiątkami analogicznych obrazów, tak samo ściśle określonych, konkretnych i zawsze mających w sobie coś majestatycznego — „na tle szekspirowskiej wizji świata staje się automatycznie symbolem wiary w takie wartości jak miłość, dzielność w boju, żądza przygody".

Łatwo dostrzec, o ile zwrócenie uwagi na ten osobny dukt idący przez tragedię, na tę swoistą akcję w obrębie właściwej akcji, wzbogaca postać szekspirowską, nie pomniejszając bynajmniej elementów realizmu ani motywacji psychologicznej. „Muzyka" Desdemony, osiągająca szczyt w piosence o wierzbie, również komentuje poetycko to, co się dzieje na scenie, kontrastując z wypowiedziami Jagona, w których ten sam krytyk dosłuchuje się Mefistofelesa i jego cynicznej pogardy dla człowieka. Ciekawe rzeczy w stylu „Otella" dostrzegła Karolina Spurgeon. Według niej najbardziej charakterystyczny dla tej sztuki jest obraz „zwierząt pożerających się nawzajem, złośliwych, zmysłowych, okrutnych lub cierpiących, co sprawia, że uczucie bólu i odrazy, bardzo przez to spotęgowane, bez przerwy nam się udziela" — a więcej niż połowę tych obrazów zawierają wypowiedzi Jagona. Wolfgang Clemen wyodrębnił u niego jeszcze jeden ton, odzywający się co pewien czas z dostateczną wyrazistością, żeby mógł zastąpić stronice komentarzy. Jest to „eufuizm", manierystyczne wyrafinowanie, które świadczy o przynależności Jagona — symbolicznie rzecz biorąc, na płaszczyźnie metafory — do świata cywilizacji obcego Maurowi. „Nasze jestestwo jest ogrodem, a nasza wola ogrodnikiem — jeżeli chcemy w tym ogrodzie siać pokrzywy lub sałatę sadzić rozpleniać hyzop...", mówi Jago, albo nawet bardziej wykwintnie: „Gdyby waga władz naszych nie miała z jednej strony szali rozumu dla zrównoważenia szali zmysłowości z drugiej strony, wtedy...", i tak dalej.

Takiego języka nie zna Otello. I nie bez przyczyny. Jak Prostaczek Woltera, tyle że znacznie wcześniej, człowiek natury pełen jeszcze godności i dumy, reprezentuje on wartości, którymi w epoce Jagona, czyli swojej, Szekspir mógł obdarzać tylko jednostki zabłąkane. Jest to więc sztuka całkowicie mieszcząca się w serii arcydzieł, o której Brecht mówi w tym dialogu:

„Dramaturg — A tragizm u Szekspira?

Filozof — Tragicznie jest u niego rozumiany upadek feudalizmu. Król Lir, spętany wyobrażeniami patriarchalnymi; Ryszard III, niezdolny wzbudzić sympatię i z tego powodu okrutnik; Makbet, trawiony ambicją i oszukany przez czarownice; Antoniusz, niewolnik miłości, dla niej ryzykujący panowanie nad światem; Otello, zniszczony przez zazdrość — wszyscy oni żyją w nowym świecie, w którym ulegają katastrofie.

Aktor — Niejednemu taka interpretacja może się wydać spłyceniem tych sztuk.

Filozof — A co może być rozmaitsze, ważniejsze i ciekawsze niż upadek wielkich klas panujących?"

Filozof mógłby dodać, że ten upadek ujawnia spotęgowane cechy człowieka w ogóle, ale myślał zapewne, że u Szekspira to się rozumie samo przez się.

Maciej Żurowski

Cytaty z „Otella" w przekładzie Józefa Paszkowskiego

ANDRZEJ JAKUBIK

OTELLO – CZŁOWIEK WYOBCOWANY

Tragedie Szekspira są nie tylko znakomitą egzemplifikacją ludzkich uczuć i namiętności, wręcz klinicznym studium psychicznej udręki i wewnętrznego rozdarcia człowieka, ale sięgają aż do istoty jego człowieczeństwa poprzez ukazanie granic jego słabości i siły, wielkości i nędzy, rozwoju i upadku, samotności i bezradności, wolności i zależności od świata zewnętrznego. Dlatego u Szekspira nawet zbrodnia ma ludzką twarz i przekonywający psychologicznie i moralnie argument na swoje poparcie. Ocena moralna czynów bohaterów szekspirowskich tragedii, aby nie była zbyt pochopna i powierzchowna, wymaga wnikliwego zrozumienia motywów ich postępowania, a więc dotarcia do mechanizmów psychologicznych i uwarunkowań społecznych, jakie zdeterminowały ich działania. W przypadku Otella, konieczność podjęcia próby analizy psychologiczno-społecznej wynika również z faktu, iż widzowi musi narzucać się zasadnicze pytanie: czy zazdrość Otella jest fenomenem z zakresu patologii, czy też jest jeszcze zjawiskiem normalnym? Zasób informacji zawarty w treści sztuki nie pozwala na definitywne rozstrzygnięcia wysuniętej alternatywy. Wydaje się, że także wśród profesjonalistów – z powodu trudności w określeniu granicy między zazdrością normalną a patologiczną – nie znajdziemy jednoznacznej odpowiedzi. Dla jednych patologią będzie każda zazdrość budząca silne uczucia i gwałtowne reakcje, dla drugich – patologia występuje tylko wtedy, gdy człowiek zazdrosny nie może się przystosować do zmiany sytuacji (tj. roli zdradzanego), w jakiej się znalazł i nie jest zdolny wytworzyć nowych, adekwatnych do niej wzorców zachowania się; jeszcze inni reprezentują stanowisko, że zazdrość osiąga stopień patologii nie tylko w chwili, gdy człowiek widzi zdradę jako pewną mimo braku realnych podstaw, lecz już wtedy, gdy ocenia ją jako możliwą i prawdopodobną. Mówi Jagon:

„Gdy podejrzewam, to tak, jakbym wiedział"

Ta podejrzliwość, nieufność i swoista nadwrażliwość wynikają z cech osobowości jednostki, u której chorobowa zazdrość jest reakcją słabości, wypływającą z niepewności i upokorzenia, bądź z obawy przed utratą szczęścia, co często charakteryzuje osoby z poczuciem małej wartości. Przyczyn należy więc szukać w osobowości człowieka, a źródeł – w jego relacji ze społeczeństwem, w którym się znajduje. U Otella skłonność do określonego sposobu reagowania na bodźce sytuacyjne, wyzwalania odpowiednich stanów emocjonalnych, a także postawy uczuciowe wobec świata i własnej osoby mają swoje podstawy w osobowości. Jak wiemy, człowiek w miarę rozwoju i dojrzewania podlega coraz bardziej jednolitej integracji i regulacji zachowania. Tę jednolitość działania i sposób emocjonalnego funkcjonowania zapewnia specjalny nadrzędny mechanizm integrujący i regulacyjny: obraz własnego „ja" (obraz samego siebie), który powstaje w rezultacie określonych doświadczeń dotyczących własnej osoby. Związane to jest z wykształceniem się rozróżnienia „ja – świat", a więc uformowaniem poczucia tożsamości, jednostkowej odrębności. Rozwój i utrwalenie struktury „ja", a tym samym umocnienie poczucia własnej wartości, zachodzi dzięki przyłączeniu do „ja" różnych elementów społecznej rzeczywistości: pozycji, władzy, prestiżu, sławy, uznania, związków uczuciowych z ludźmi itp. W zależności od bogactwa tych elementów tworzy się taki, a nie inny obraz własnego „ja" oraz silne lub słabe „ja".

Obraz samego siebie to spostrzeganie własnej osoby w relacji do czegoś lub kogoś, m. in. poprzez porównywanie siebie z innymi ludźmi oraz uwzględnienie opinii otoczenia dotyczących własnej osoby. Samoocena powstaje więc pod wpływem ocen innych osób. Obraz własnego „ja" posiada tym samym genezę społeczną. Ukonstytuowanie się obiektywnego, trwałego i stabilnego obrazu samego siebie oraz silnej, zintegrowanej struktury własnego „ja" zdeterminowane jest społecznie. Dlatego słabość obrazu samego siebie i słabość struktury „ja" będzie również miała źródło w społeczeństwie, w których jednostka może być mniej lub bardziej „zakorzeniona". Jak w świetle powyższych rozważań przedstawia się nam postać Otella? Jak będzie wyglądał jego obraz samego siebie? Już jego związki z najbliższą rodziną i społeczną grupą plemienną, w której się urodził są bardzo luźne. Powiada o sobie, że od siódmego roku życia, po opuszczeniu rodzinnych stron tułał się po świecie i wprawiał jedynie w rzemiośle wojennym. Zdobywał sławę i uznanie jako odważny wojownik i doskonały przywódca, aż osiągnął swoje apogeum: pozycję kondotiera, dowódcy najemnego wojska zawodowego na służbie miasta lub księcia. Status społeczny najemnika nie ma jednak prestiżu w opinii otoczenia, nie zapewnia mu odpowiedniej pozycji i uznania w oczach społeczeństwa weneckiego. W tej grupie społecznej jest on potrzebny jedynie dla zapewnienia bezpieczeństwa i ochrony interesów przed najeźdźcą, ale odrzucany poza nawias jako niepełnoprawny członek grupy, nie akceptowany z powodu niskiej pozycji społecznej, a przede wszystkim – odmienności rasowej. Uprzedzenia rasowe tak głęboko tkwią w mentalności mieszkańców Wenecji, iż stwarzają mu bariery nie do pokonania w próbach zbliżenia się i wejścia w obręb społeczności weneckiej, likwidując wszelkie szanse „zakorzenienia się". Ani pochodzenie Otella – prawdopodobnie z królewskiej ro-

dziny jednego z plemion berberyjsko-arabskich zamieszkujących północno-zachodnią Afrykę – ani jego związek małżeński z córką senatora nie są w stanie złamać tych barier.

„Są prawidła świata,
których najczystsza miłość nie obali:
są ludzie czarni i są ludzie biali"

mówi Jagon, wyrażając dobitnie i jednoznacznie poglądy Wenecjan. Dla nich Otello jest człowiekiem obcym. W tych warunkach trudno nie dostrzec postaci Otella, jako człowieka „wykorzenionego" ze społecznej egzystencji, obcego, bez ojczyzny, bez trwałych, pozytywnych związków uczuciowych z innymi ludźmi. Podstawowa potrzeba psychologiczna, wypływająca z charakteru człowieka jako istoty społecznej, potrzeba więzi uczuciowej z innymi – nie znajduje możliwości zaspokojenia. Generalny brak afirmacji ze strony otoczenia oraz postawa wrogości i emocjonalnego odrzucenia spowodowały, że Otello znalazł się w sytuacji człowieka wyobcowanego.
Otello – homo alienus musi więc mieć społecznie uwarunkowane trudności w uformowaniu prawidłowego obrazu samego siebie oraz silnej struktury „ja". Nie może rozwinąć i umocnić poczucia własnej wartości. Wytwarza się coś w rodzaju błędnego koła: nietrwały, zmienny i niezgodny z rzeczywistością (z powodu nieobiektywnej oceny jego osoby przez otoczenie) obraz samego siebie i słabe „ja" nasilają potrzebę akceptacji przez innych, która to potrzeba nie ma żadnych szans realizacji w społeczeństwie weneckim, czyli jeszcze bardziej narasta. Ustawia to Otella w pozycji człowieka stale walczącego o uznanie otoczenia. U podłoża poszukiwania akceptacji i dążeń do zaspokojenia potrzeby związków uczuciowych z ludźmi leży więc słabość obrazu własnego „ja" i niska samoocena (poczucie małej wartości jako człowieka wyobcowanego). Ewentualne sukcesy, czyli zdobycie uznania otoczenia lub nawiązanie stosunków uczuciowych mogą podwyższyć samooceną oraz poprawić i umocnić obraz samego siebie. Tę niezwykle ważną rolę spełni wzajemna miłość Otella i Desdemony. Jest ona jedynym człowiekiem, który akceptuje go w sposób absolutny i bezgraniczny, bez względu na kolor skóry i pozycję społeczną, a także zaspokaja potrzebę więzi uczuciowej. Desdemona staje się więc podstawowym, wzmacniającym fundamentem kruchej konstrukcji struktury „ja" i obrazu samego siebie u Otella. Obserwujemy u Otella wzrost poczucia własnej wartości i zmianę zachowania w stosunku do innych ludzi. Uległ bowiem zmianie podstawowy mechanizm regulacyjny osobowości, jakim jest obraz własnego „ja". Otello przestał jakby uświadamiać sobie, iż jest człowiekiem obcym. Zaczął się „zakorzeniać". Zniknęła wyznaczona konieczność losu każdego człowieka wyobcowanego. Ale czy na długo?

Otello nie zdążył się jednak „zakorzenić" w społeczeństwie weneckim. Za sprawą Jagona, niejako symbolicznego reprezentanta opinii, poglądów i postawy wrogości mieszkańców Wenecji, znalazł się znów w sytuacji wyobcowanego. Ściślej mówiąc, ponownie ją sobie uświadomił, gdyż obiektywnie rzecz biorąc – zawsze się w niej znajdował. Jagon okazał się wytrawnym znawcą ludzkiej psychiki. Podkopał jedyny fundament na jakim opierała się cała, wątła jeszcze społeczna egzystencja Otella. Zanim miała czas się utrwalić. Zazdrość zmienia bieguny uczuć Otella: z dodatniego pozytywnego uczucia jakim była miłość, na ujemny, wrogi – nienawiść. Uznanie niewierności Desdemony było dla Otella równoznaczne z utratą przedmiotu swoich uczuć, a wytworzona w ten sposób pustka uczuciowa spowodowała nagłe zachwianie obrazu własnego „ja" i wystąpienie gwałtownej reakcji emocjonalnej. Wystąpienie takiej reakcji zależy od siły więzi uczuciowej, stąd gwałtowność reakcji u Otella świadczy o niezwykłej sile jego uczuć do Desdemony. Utrata przedmiotu uczuć wywołuje poczucie krzywdy, tym większe, im większa pustka uczuciowa i mocniejsze zachwianie obrazu samego siebie. W podejmowanym w tym stanie emocjonalnym samobójstwie istnieje, najczęściej nieświadomy, motyw ukarania otoczenia za fakt skrzywdzenia danej osoby. Również samobójstwo Otella w swojej wymowie prowadzi do zrzucenia odpowiedzialności za ten krok na społeczeństwo weneckie i wywołania w nim poczucia winy. Sumienie mieszkańców Wenecji obciąża Otello moralną odpowiedzialnością także i za zabójstwo Desdemony. W finałowej scenie Otello przekonuje nas, iż osiągnął szczególny stopień świadomości człowieka wyobcowanego, bowiem w pełni zrozumiał nierozwiązalność swojej sytuacji – i na tę tragiczną nieuniknioność, dokonując świadomego wyboru, zareagował. Zareagował postawą protestu i buntu, która w jego indywidualnym ujęciu sprowadziła się do ostentacyjnego, skrajnego samounicestwienia poprzez odrzucenie wszystkich społecznie uznanych wartości i poprzez śmierć samobójczą.

„...ja wiem, co miłość w obcym sercu nosić,
ja wiem, co kochać i wiem jak zabijać,
cóż tam zasługi moje – to przemija,
ale ten pożar, co się w mojej głowie
od jednej iskry Jagona zapalił –
przecie nie zgaśnie dziś ze mną – panowie,
tlić się w niejednej czaszce będzie dalej,
chcę coś przypomnieć: kiedyś pewien Turek
złorzeczył mojej przybranej ojczyźnie,
bijąc kańczugiem weneckiego chłopca,
proszę się cofnąć – krew za chwilę bryźnie,
proszę się cofnąć – moja krew jest obca!
Ja tego Turka przebiłem tak właśnie..."

Andrzej Jakubik

JOANNA OLKIEWICZ

W SŁUŻBIE NAJJAŚNIEJSZEJ RZECZYPOSPOLITEJ WENECKIEJ

U schyłku XV stulecia Wenecji zagrażał zachłanny sąsiad, książę Mediolanu, Ludwik Moro, który chełpił się, że miasto świętego Marka jest jego podskarbim. Był on sprzymierzeńcem króla francuskiego, Karola VIII w jego wyprawie na Włochy, a jednocześnie lennikiem cesarza Maksymiliana I Habsburga – wspólnego przeciwnika Wenecji i Polski.
Wówczas doradca polskich królów, słynny dyplomata Filip Buonacorsi, zwany Kallimachem. Florentyńczyk po kądzieli a Wenecjanin po mieczu, który już niejednokrotnie posłował do miasta na lagunach, wpadł na niezwykły, nieco egzotyczny pomysł. Pod koniec roku 1494 wysłał do Wenecji swojego zaufanego sekretarza z tajnym listem, w którym dowodził, że wobec zagrożenia Włoch przez Francję, dla Najjaśniejszej Rzeczypospolitej Weneckiej będzie nader korzystnie zyskać sobie poparcie potężnej familii Jagiellonów. Najskuteczniej zaś może to Wenecja uczynić... przyjmując na swoją służbę, jako dowódcę wojsk lądowych, królewicza Zygmunta, jednego z synów nieżyjącego już wówczas, od dwóch lat, Kazimierza Jagiellończyka.
Republika odniosła się początkowo z dużą rezerwą do propozycji zaangażowania polskiego królewicza na swego kondotiera. Nie chciała występować przeciwko Karolowi VIII uważając, że jego najazd odeprze król neapolitański, a także wiele sobie obiecując po ogłoszonej przez Karola VIII wojnie z Turkami.
Dopiero gdy Francuzi zajęli Toskanię, Rzym, a w roku 1495 nawet Neapol i zaniechali tureckiej wyprawy, zaalarmowana Wenecja sięgnęła głębiej do polskiej oferty. Była ona nader ponętna: królewicz Zygmunt miał odznaczać się wielkimi przymiotami i biegłością w sztuce wojennej, obiecywał przyprowadzić tylu żołnierzy ilu tylko doża zażąda i przybyć początkowo dyskretnie z pocztem dwustu jeźdźców – jako rzekomy pielgrzym do Ziemi Świętej. Jednakże Wenecja szybko znalazła innych sprzymierzeńców. A ponadto polski królewicz, jako kandydat na jej kondotiera, miał na ziemi włoskiej zbyt wielu znakomitych rywali.
Wiek XV był we Włoszech szczytową epoką wielkich kondotierów. Wenecja, już w początkach stulecia – nie tylko jako władczyni morza, ale i królowa północnych Włoch, do której należały również Werona, Vicenza i Padwa – była zewsząd zagrożona i musiała korzystać z usług najemnych dowódców. Szczególnie błyskotliwe kariery weneckich kondotierów wyrosły w okresie krwawych zmagań z nieustępliwym księciem Mediolanu, Filipem Marią Viscontim.
Uśmiechnęła się wówczas fortuna do Umbryjczyka, Erazma da Narni, który wszedł w służby Wenecji w roku 1434. Żołnierze, robiąc aluzję do jego kociej fałszywości – nadali mu malowniczy przydomek Gattamelata. Wenecji był jednak wierny, toteż obsypano go za życia zaszczytami, a po śmierci uczczono pomnikiem na pięknym weneckim „przedmieściu" – w Padwie. Brązowy kolos, pierwszy posąg konny w dobie Renesansu, przewyższający ekspresją swój antyczny pierwowzór – posąg Marka Aureliusza na rzymskim Kapitolu – wyszedł spod dłuta Donatella. Nad pancerzem stylizowanym na antyczny, florencki mistrz wyczarował zdumiewającą twarz o wyniosłym czole, wydatnych kościach policzkowych, kwadratowym podbródku, przenikliwym spojrzeniu i wąskich, zaciśniętych ustach – uosobienie wyrafinowanej przebiegłości. Posąg kosztował zawrotną sumę, a wbrew napisowi na cokole, nie został ufundowany przez republikę, lecz przez żonę i syna zmarłego na apopleksję dowódcy. Kondotierzy nie pozostawiali na ogół swoich sukcesorów w biedzie.
W czterdzieści lat po padewskim jeźdźcu z brązu narodził się drugi w Wenecji – dla uczczenia nieśmiertelnego imienia Bartolomea Colleoni. Pod hełmem – twarz brutalna, napięta, o zmarszczonych brwiach i rozdętych nozdrzach, żyły na szyi nabrzmiałe z wściekłości. Ten straszliwy wizerunek kondotiera stworzył inny wielki artysta florencki – Verrocchio. Senat zadeklarował wzniesienie pomnika w roku 1479 – w cztery lata po śmierci bohatera, który podobno sam się go domagał w swoim testamencie, zapisując jednocześnie republice ogromną sumę na wojnę z Turkami. Jednakże gdy się poszpera w przeszłości Bartolomea – jego wierność dla Wenecji staje się mocno wątpliwa. Złożywszy jej śluby w roku 1431, porzucił ją po dwunastu latach dla

najgorszego wroga, księcia Mediolanu. Dopiero potem Wenecja zwabiła na powrót wietrznika i trwale do siebie przywiązała za cenę złota.
Gwiazda pierwszego blasku w kondotierskiej konstelacji – Zygmunt Pandolfo Malatesta – według słów swego rodaka, kronikarza z Rimini, bił się dla Wenecji „jak sam święty Jerzy". Wiadomo jednak, że ten smukły wojak o pociągłej twarzy z długim nosem, orlimi oczami i cienkimi, bezlitosnymi wargami, obciążony był niejedną zbrodnią i że służył wszystkim możliwym panom, którzy dobrze zapłacili. Wenecja zresztą nie skąpiła, ale kiedy kondotiera „rozliczano" – ten splamiony krwią rachunek musiał mieć pełne pokrycie w lojalności i sukcesach. Nie na darmo Wenecjanie słynęli jako znakomici rachmistrze i najlepsi księgowi w całej ówczesnej Europie. A gdy rachunek miał dla Wenecji saldo ujemne – kondotier dopłacał często głową.
Taki los spotkał słynnego Franciszka Bussone, zwanego od rodzinnego miasteczka Carmagnolą. W dzieciństwie był podobno tylko świniopasem, ale ileż miast zdobył potem dla swojego pierwszego pana, księcia Mediolanu. Księcia zaczęły jednak niepokoić nazbyt błyskotliwe sukcesy najemnego wodza i okazał mu w roku 1424 niełaskę odbierając rządy w Genui. Wówczas Carmagnola, bez chwili wahania, na czele trzystu lanc, przeszedł na służbę Wenecji. Zdobył dla niej Brescię, w jednym z najbardziej pamiętnych szturmów w historii Włoch i zmiażdżył Mediolańczyków pod Maclodio. A jednak nie zdołał zająć dla Wenecji Kremony. Tego mu nie darowano – nieubłagana wenecka Rada Dziesięciu zmontowała przeciw Carmagnoli proces, zeznania o rzekomej zdradzie wydobyto torturami i skazano go na ścięcie.
Franciszek Sforza, popularny „ojciec żołnierzy", na którego sam widok wojska nieprzyjacielskie składały często broń, zanim zdobył tytuł księcia Mediolanu, dorobił się niemałej fortuny w służbie Wenecji. Jednak nie tylko żądza złota i władzy wciskała najemnym wodzom miecz do ręki. Do walki pchało ich też pragnienie brawurowych wyczynów i rozgłosu. A przy tym te ich „dziwne, przedziwne przygody", niekiedy trochę ubarwione w relacjach, były jakże skuteczną bronią przy szturmie do serc ślicznych Wenecjanek, czarnookich, złotowłosych, pachnących wonnościami Wschodu, owiniętych w jedwabie dziergane perłami, najwytworniejszych kobiet w całej ówczesnej Europie.
Jedna z tych czarodziejek ofiarowała swojej weneckiej ojczyźnie niezwykle kosztowny podarunek: malowniczą, bogatą wyspę we wschodniej części Morza Śródziemnego – wyspę, gdzie według legendy narodziła się bogini miłości – Afrodyta.
Katarzyna Cornaro wyswatana została przez Najjaśniejszą Signorię – dożę i jego nieodstępne Rady – królowi Cypru, Jakubowi II Lusignan, który odbiwszy Genueńczykom największy port handlowy – Famagustę, szukał w Wenecji oparcia. Wkrótce po tym politycznym mariażu król zmarł nagle – najprawdopodobniej na skutek trucizny domieszanej do świetnego cypryjskiego wina. Wówczas Katarzyna, królowa – wdowa, odstąpiła w roku 1489 Cypr republice otrzymując od niej w rewanżu uroczą wiejską rezydencję w Asolo. Był to jeden z owych „prawdziwych ziemskich rajów" – jak określił ówczesny pisarz rozciągające się u podnóża Alp letnie siedziby weneckich patrycjuszy.
Republika umocniła się na Cyprze. Nikozja podwoiła liczbę mieszkańców, a Famagusta otoczona potężnymi murami – wspaniałym dziełem renesansowej sztuki inżynieryjnej – zasłynęła wkrótce jako „najbardziej niezdobyta z twierdz". Urodzajna wyspa dająca obfitość zboża, oliwy, cukru, bawełny, ziół, bajecznych południowych owoców, drewna budulcowego, minerałów, sławne kryształy – diamenty z Pafos – przynosiła Wenecji rocznie ponad 360 tysięcy dukatów czystego dochodu. To złote cypryjskie jabłko miało tym większą wagę, że z dawnych weneckich posiadłości rozsianych na dalekich morzach, pozostały tylko szczątki. Legendą osnuł się już rok 1204, kiedy to przebiegły, drapieżny starzec w brokatowym płaszczu na prostych ramionach, których nie zdołał przygnieść ciężar jego dziewięćdziesięciu czterech lat – doża Henryk Dandolo – poprowadził krzyżowców na Kon-

stantynopol. Legendą osnuły się wspomnienia o zbudowanym wówczas na gruzach cesarstwa bizantyjskiego imperium kolonialnym Wenecji – największym w owych czasach. Tylko cztery pozłacane rumaki, dłuta Lizypa, cwałujące nad portalem zadziwiającej bazyliki weneckiego patrona – świętego Marka, przypominały o nieprzebranych skarbach, jakie zagarnęła niegdyś Wenecja w płonącym Konstantynopolu i w jego monumentalnej świątyni Hagia Sophia.

Do połowy XVI wieku Turcy – władający już od stu lat Konstantynopolem – zdołali wydrzeć Wenecji większość posiadłości na Peloponezie i w archipelagu Cyklad. Wydawało się, że nawet Morze Śródziemne, na którym Wenecja tak długo niepodzielnie królowała, przestało jej być wierne. A przecież została mu niegdyś zaślubiona. Gdy w roku 1177 wystąpiła jako mediatorka pomiędzy papieżem Aleksandrem III i cesarzem Fryderykiem Barbarossą, papież wręczył doży Ziani poświęcony pierścień ze słowami:

– Przyjmij to jako poręczenie władzy, którą ty i twoi następcy dzierżyć będziecie nad morzem.

I Wenecja obchodziła niezmiennie uroczyste rocznice swych zaślubin z morzem. W dniu owego „Sposalizio del mare" doża wypływał na swoim kapiącym od złota, wysłanym purpurą statku „Bucintoro", na którym wiosłowało stu sześćdziesięciu ośmiu wioślarzy, a dotarłszy do Lido, wrzucał do morza cenny pierścień.

Potęgę Wenecji podkopały nie tylko krwawe porażki z Turkami, ale i bezkrwawa klęska zadana jej przez Portugalczyków. Stało się to już w pierwszych latach szesnastego stulecia, gdy „admirał mórz indyjskich", Vasco da Gama, zaczął przywozić bezpośrednim szlakiem morskim z czarodziejskiej, niemal nieznanej w Europie krainy – Indii – ogromne transporty pieprzu, imbiru, cynamonu, gałki muszkatołowej, drogich kamieni i pereł. Wenecjanie – główni pośrednicy pomiędzy Wschodem i Zachodem – sprowadzali uprzednio te poszukiwane w Europie towary okrężną, znacznie kosztowniejszą drogą. Gdy cena pieprzu stała się w Lizbonie pięciokrotnie niższa niż w Wenecji, na jej partycjuszy padł popłoch. Pytanie, czy handel korzeniami przejdzie do Lizbony, czy też pozostanie nadal w mieście świętego Marka, urosło do weneckiego „być albo nie być". Jeden z przedstawicieli owej szczególnej, wąskiej arystokracji kupieckiej rządzącej niepodzielnie Wenecją zapisał wówczas w swoim diariuszu:

„Pomimo że wielu ludzi stara się odsunąć od siebie troski i nie myśleć, co nas czeka, to przecież sprawa ta jest dla państwa weneckiego poważniejsza niż wojna z Turkami, czy jakakolwiek inna wojna, która mogłaby wybuchnąć. Poza utratą wolności wszystko inne jest fraszką – w porównaniu z tą wiadomością. Bo jak dziecko nie może żyć bez mleka, tak nasze miasto nie może żyć bez handlu".

Wbrew tym wszystkim niepowodzeniom Wenecja była jeszcze w połowie XVI wieku „ozdobą i chwałą Włoch", „szkatułką z klejnotami ówczesnego świata". Liczyła podobno wtedy 190 tysięcy mieszkańców i według imponującego zestawienia swego świetnego naczelnego architekta, Jakuba Tatti, zwanego Sansovinem, posiadała 100 marmurowych pałaców, 120 przepięknych kościołów, 17 szpitali, 415 mostów, 53 place, 235 ogrodów i ponad 10 tysięcy gondoli. Można raczej zaufać danym Sansovina – Wenecja była bowiem kolebką nowoczesnej statystyki.

Wiele z owych pałaców, z białego marmuru przywiezionego z odległej Istrii, których złocone fasady przeglądały się w Wielkim Kanale, wzniósł słynny fortyfikator cypryjskiej Famagusty – Michele Sanmicheli. Dziedzińce pałacowe przeobrażano niekiedy w fantastyczne ogrody zapełnione posągami, kolumnami i wazami wśród egzotycznej roślinności sprowadzonej ze Wschodu lub z Afryki. Wnętrza tych „złotych domów" olśniewały zagęszczonym przepychem: amfiladą kolumnowych sal ze stiukowymi plafonami i kominkami z najpiękniejszych paryjskich marmurów. Ściany apartamentów obite były adamaszkiem lub pokryte fascynującymi freskami, często pędzla najznakomitszych mistrzów.

Pojawiła się bowiem wówczas w Wenecji cała plejada wspaniałych talentów, w której najżywszym blaskiem jaśnieją cztery nazwiska:

Giorgione, Tycjan, Veronese i Tintoretto. Wszyscy ci mistrzowie wraz z zastępem uczniów i pomocników, mieli pełne ręce roboty. Wenecjanie – praktyczni kupcy, skrzętni bankierzy, niestrudzeni budowniczowie statków, śmiali zdobywcy mórz, stale pilnujący czujnie konkurentów handlowych i rywali politycznych – znajdowali jednak zawsze dosyć czasu i funduszów na podnoszenie splendoru swojej Najjaśniejszej Rzeczypospolitej.
Senat – niezrównany parlament, najdoskonalsza z doskonałych weneckich instytucji, wśród swoich nader rozległych kompetencji troszczył się również o urodę i blask miasta. Zawezwał więc Veronese'a „stworzonego do malowania jak ptak do śpiewania" i Tintoretta, rdzennie weneckiego artystę, syna miejscowego farbiarza jedwabiu – i tym dwóm czarodziejom pędzla polecił ukończenie dzieła generacji malarskiej z poprzedniego stulecia: Bellinich, Carpaccia i Vivariniego.
Całe wnętrze wspartego na koronkowej kolumnadzie Pałacu Dożów zostało pokryte ogromnymi, wspaniałymi freskami. Z Bachusem i Ariadną, z Europą porwaną przez Zeusa-byka, z bogami i półbogami sąsiadowały na tych wielkich malowidłach chlubne karty z weneckich dziejów. Na plafonie sali senatu, Wenecja uosobiona przez Tintoretta jako władczyni mórz, królowała w bogatym stroju dogaressy wśród morskich bóstw.
Jednakże to morskie władztwo Wenecji było coraz bardziej zagrożone. Nawała turecka parła z niepowstrzymaną siłą, a osiągnęła punkt kulminacyjny, gdy w lecie 1570 roku Turcy rozpoczęli oblężenie Cypru. Po upadku stolicy – Nikozji, jedyna twierdza – Famagusta broniła się przez jedenaście miesięcy wykazując „niezłomną wierność Wenecjan z Cypru dla swojej ojczyzny i męstwo ich wodza Marka Antoniego Bragadino". Za broń chwycili nawet księża i kobiety.
A gdy zrujnowana warownia poddała się Turcy – wbrew obietnicom – wymordowali obrońców lub sprzedali w niewolę. Do sułtana w Konstantynopolu wysłano wśród łupów tyleż niezwykłe co straszliwe trofeum: wyprawioną skórę, zdartą żywcem wśród tortur z dzielnego Bragadina. Dopiero po kilku latach Wenecja wykupiła za złoto szczątki bohatera i złożyła w swoim Panteonie – kościele świętego Jana i Pawła.
Republika znalazła jednak wreszcie sprzymierzeńców: papież i Hiszpania zawiązały z nią Świętą Ligę. Famagusta została pomszczona na jesieni 1571 roku pod Lepanto nad Morzem Jońskim. Turcy stracili wówczas niemal wszystkie okręty wojenne i 30 tysięcy ludzi. W tej wielkiej bitwie wsławił się dawny dworzanin Stefana Batorego, kawaler maltański, Bartłomiej Nowodworski.
Pomimo ciężkich strat – pod Lepanto poległo bowiem ponad 5 tysięcy weneckich marynarzy i żołnierzy – Wenecja wspaniale uczciła zwycięstwo. Cały plac w dzielnicy handlowej Rialto przybrano szkarłatnym aksamitem, a pośrodku wzniesiono ogromną piramidę z broni i sztandarów zdobytych na Turkach. Sprzedawcy tkanin rozpostarli nad sąsiednimi uliczkami, jak gigantyczny baldachim, draperie z błękitnego aksamitu, usiane złotymi gwiazdami.
Po obu stronach mostu Rialto wzniesiono łuki triumfalne, a w nocy rozbłysła nad miastem feeryczna iluminacja.
Krótkie i złudne były jednak chwile radości. Wobec sprzecznych interesów Ligi – Lepanto nie oznaczało bynajmniej ostatecznej porażki Turków. W marcu 1573 roku Wenecja musiała podpisać pokój, zapłacić Turkom 30 tysięcy dukatów odszkodowania i oddać im Cypr – swoją najcenniejszą perłę na Morzu Śródziemnym.
Sztandar z półksiężycem zaczął powiewać i nad zamkiem w Famaguście, w którym (jak powiadają) o trzy lata wcześniej szekspirowski szlachetny Maur w służbie Wenecji, ciemnoskóry Otello – „z miłości – nie z nienawiści" – pozbawił życia swoją małżonkę, złotowłosą Wenecjankę – Desdemonę.

Joanna Olkiewicz

itd.

BOHDAN DROZDOWSKI

KŁOPOTY Z „OTELLEM"

Ze sztuką tą, przy jej interpretacji, dzieją się rzeczy takie jak na ulicy pełnej spokojnych a znakomitych przechodniów: nikt się wzajem nie zauważa i nikt nie jest zauważany. Dopiero kiedy jakiś łotrzyk zacznie kogoś bić albo przeklinać uwaga koncentruje się na łotrzyku i wtedy już zupełnie nikt niczego poza tym nie widzi. Jest to moment, kiedy chmara rozpuszczonych kieszonkowców może oczyścić portfele zagapionych przechodniów. W „Otellu" takim łotrzykiem jest Jagon. Demoniczność tej postaci jest tak wielka, że czytelnik czy widz traci z pola widzenia tę przecież oczywistą prawdę, że Jagon działa między ludźmi słabymi, mającymi swoje „haczyki" w charakterach, że każdy z nich jest winien jakiejś nielojalności, popełnia jakiś grzeszek, że więc w każdym z nich zawieszony jest ów dzwon zła i wystarczy tylko się uwiesić na jego sznurze, żeby zadzwonił. Rodryg – zakochany w Desdemonie szlachcic wenecki, jednocześnie deprecjonuje przedmiot swego uwielbienia dając Jagonowi pieniądze, za które ten ma kupić jej względy. Jagon, naturalnie, pieniądze te bierze dla siebie... Emilia – żona Jagona (w innych wersjach: córka), uniwersalna postać spełniająca rolę pani do towarzystwa, powierniczki i służącej zarazem – ta Emilia, która się w końcowej scenie wyrzeka męża, staje w obronie niewinności Desdemony i ginie z ręki Jagona – przecież oszukiwała panią, zataiwszy, że znalazła ową nieszczęsną chusteczkę – talizman, którą Otello dał żonie na szczęście. Sama w końcu Desdemona ucieka od ukochanego ojca potajemnie, żeby się związać z kolorowym Otellem, jest więc wobec rodzica nielojalna, choć w tym przypadku stało się to zapewne dlatego, iż wiedziała, że stary Brabancjo stawiałby opór, ponieważ Otello nie jest ani z jego klasy ani rasy. Jakkolwiek sądzę, że problem rasowy w „Otellu" jest drugorzędny (sztuka może być grana i przy białym Otellu, ale np. garbatym, bez nogi czy zgoła biednym gondolierze, moment rasy zjawia się na dobre dopiero w finale i wybucha, wtedy dopiero wykazując całą swoją niszczycielską siłę) to przecież, jeżeli już został Otello Maurem, problem rasy rozwija się i jest wykorzystywany. Najpierw przez Brabancja, który kapituluje szybko, potem przez Jagona, który nie przestaje podsycać w Otellu podejrzeń, iż to kolor jego skóry mógł sprowadzić Desdemonę na „złą drogę"... Wreszcie sam Otello daje sobie zaszczepić to podejrzenie, choć dotychczas nie miał powodu, by o tym myśleć. Jest generałem, gubernatorem Cypru, bywał w pałacach senatorskich jak równy elicie władzy, sam zresztą ma w sobie krew królewską. Ale Jagon obudził w nim podejrzenie, że to wszystko, z czym zaatakował go urażony Brabancjo, nie jest tylko incydentem, że to drąży wszystkich dokoła. Już podejrzewa Desdemonę, już jest wytrącony z równowagi a tu jeszcze dochodzi moment decydujący: chusteczka, amulet czy talizman, ofiarowana matce Otella przez pewną Egipcjankę – zostaje zgubiona i odnajduje się w rękach podejrzewanego o romans z Desdemoną Kasjusza i portowej prostytutki Blanki. To decyduje. Desdemona musi zginąć. Emilia nie może pojąć, że dla głupiej chusteczki ten czarny generał dusi swoją najwierniejszą żonę. Ale właśnie: Emilia to przecież inna mentalność, inna kultura. Może wierzyć, że kot przebiegający drogę wróży nieszczęście, ale nie może pojąć, iż zgubienie talizmanu, który ma przynosić szczęście, jest równe nieszczęściu, ponieważ gubi się z nim opieka bóstwa.

Wszystkimi postaciami sztuki gra Jagon, wieszając się po kolei na sznurze, który uruchamia w nich dzwon zła. Jagon jest totalnym cynikiem, inteligentnym obserwatorem środowiska; wie, że bardzo łatwo jest w oczach każdej z używanych przez siebie postaci uchodzić za dobroczyńcę, jeżeli się jej świadczy jakieś usługi, nawet usługi niegodziwe (kupowanie Desdemony dla Rodryga, spisek na życie Kasjusza z Otellem przecież!). Świat jest zły i Jagon jedynie uruchamia potencje tkwiące w swoich partnerach. Jakiż jest motyw jego działania? Osobista zemsta na Otellu za to, że nie otrzymał awansu na adiutanta (porucznika), ponieważ Otello wolał Kasjusza oraz za to, iż ludzie mówią, że Otello uwiódł mu żonę, Emilię. A więc „żona za żonę". Emilia nie ma przesądów miłosnych, uważa, że opłaciłoby się przespać z każdym, kto mógłby awansować jej męża. Nie wiadomo czy Otello spał z Emilią, ale Jagonowi wystarczy podejrzenie. Otello natomiast początkowo nie chce działać pod wpływem podejrzenia, on musi mieć dowód. „Dowód" daje mu pośrednio Jagon (chusteczka w rękach Kasjusza), ale to jeszcze pozór. Otello łamie swoją zasadę: nie chce oceniać

nikogo na podstawie domysłów i poszlak, kiedy talizman – itd.
Wszyscy są zgodni, że „Otello" jest najlepiej zbudowaną sztuką Szekspira. Fascynacja tą sztuką trwa niezmiennie od trzystu pięćdziesięciu lat. Zaraziłem się tą tragedią do tego stopnia, żem postanowił się z nią zmierzyć z jednym tylko pragnieniem, to znaczy pragnieniem wpisania jej w polski wiersz tak, żeby to był polski wiersz naturalny, płynący potoczyście, żeby dialogi były żywe, dowcipne, cięte, jak w oryginale, ale żeby nie było tego nieznośnego koturnu, na jaki wsadzali „Otella" poprzedni tłumacze. Moja wersja jest miejscami najwierniejszym przekładem, zwłaszcza w krótkich dialogach, natomiast w partiach dłuższych, monologach i tyradach – to raczej parafraza, to znaczy tekst polski został napisany na kanwie tekstu szekspirowskiego bez trzymania się wiersza po wierszu, ale raczej treści i ducha oryginału, bez wypaczania jego intencji i litery, za to z zyskiem, jaki daje poecie swoboda w operowaniu własnym słowem. Dlatego właśnie monologi i tyrady niekiedy bywają u mnie krótsze. Jedyną sceną, którą opuściłem jest scena z Heroldem, parowierszowa, brak u mnie również ostatnich kwestii finału. Dramat kończy się wraz ze śmiercią Otella. Innym zabiegiem, który łatwo wypatrzy każdy znający „Otella" czytelnik, jest wpisanie w jedenastozgłoskowiec także partii pisanych przez Szekspira prozą. Zachowałem treść tych partii tak dokładnie, jak tego wymaga interes sztuki, ale płyną one energiczniej, tak, jak na to pozwala polski wiersz. Nie ma u Szekspira wyjaśnień skąd nagle zjawiają się partie prozy, bo mówi prozą każdy od Doży począwszy na Blance skończywszy, sądzę przeto, że mój wiersz niczego nie odbiera prozie tego dramatu. Momenty komediowe, których tyle w „Otellu", błyskają pikantnym humorem, a w tej dziedzinie wiersz polski ma piękne tradycje... Pisałem mojego „Otella" jak rubaszną renesansową i współczesną zarazem pieśń o Desdemonie. Reszta jest w rękach teatru.

Bohdan Drozdowski

Inspicjent
BARBARA SIWECKA

Sufler
WANDA SIERAKOWSKA

– – – – – – – – – – –

Kierownik muzyczny
ZOFIA ŁOSAKIEWICZ

Główny inżynier
mgr inż. JERZY ZALESKI

Pracownia scenograficzna
MARIA TERESA JANKOWSKA

Brygadier sceny
JERZY SOBOLEWSKI

Oświetlenie sceny
mgr inż. JERZY ZALESKI
JANUSZ DEZÓR

Rekwizytornia
WŁADYSŁAW SZYMKOWSKI

Malarnia
ZBIGNIEW GULIK

Stolarnia
ANDRZEJ CHAJĘCKI

Modelatornia
EUGENIUSZ RĄCZKOWSKI

Warsztat krawiecki męski
JAN MARKO

Warsztat krawiecki damski
HALINA ROGUSKA

Perukarnia
ROMAN FILUTOWSKI

Tapicernia
STANISŁAW LENARCZYK

Warsztat szewski
ADAM KRYSTECKI

Ślusarnia
MIECZYSŁAW ZALESKI

Farbiarnia
KAZIMIERZ STANIS

Redakcja
ANNA BOSKA

Opracowanie graficzne
RYSZARD WINIARSKI

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

Cena zł 6.

William Szekspir

OTELLO

(Othello, the Moore of Venice)
Tłumaczenie i parafraza –
Bohdan Drozdowski

Otello
IGNACY GOGOLEWSKI

Jagon
STANISŁAW MIKULSKI

Kasjusz
WOJCIECH ALABORSKI

Rodryg
CZESŁAW WOJTAŁA

Brabancjo
MACIEJ MACIEJEWSKI

Doża
WŁADYSŁAW HAŃCZA

Senatorowie
KAZIMIERZ DĘBICKI
TEODOR GENDERA
STANISŁAW JAŚKIEWICZ
RYSZARD PIEKARSKI
JERZY SZMIDT

Gracjan
LEON PIETRASZKIEWICZ

Ludwik
LESZEK TELESZYŃSKI

Montano
ANDRZEJ SZAJEWSKI

Błazen
MACIEJ BORNIŃSKI

Oficer
MARIAN ŁĄCZ

Posłaniec I
PIOTR BRZEZIŃSKI

Posłaniec II
WOJCIECH SZYMAŃSKI

Panowie
CZESŁAW BOGDAŃSKI
TADEUSZ JASTRZĘBOWSKI
LEOPOLD MATUSZCZAK
RYSZARD NAWROCKI

Desdemona
HANNA BALIŃSKA

Emilia
JADWIGA POLANOWSKA

Blanka
ANNA SZCZEPANIAK

Reżyseria
AUGUST KOWALCZYK

Scenografia
RYSZARD WINIARSKI

Muzyka
TOMASZ OCHALSKI

Układ pojedynków
TOMASZ GROCHOCZYŃSKI

Asystenci reżysera
RYSZARD NAWROCKI
CZESŁAW WOJTAŁA