TEATR POLSKI
W WARSZAWIE

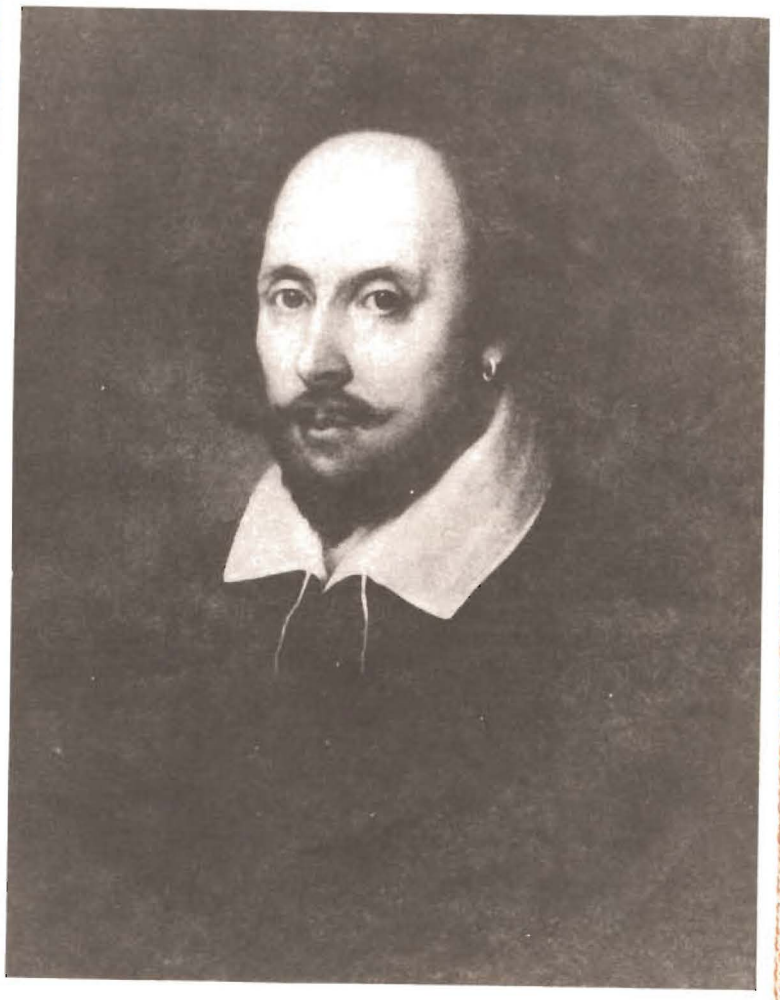
ZAŁOŻONY PRZEZ ARNOLDA SZYFMANA
1913

WILLIAM SHAKESPEARE

NAJWYBORNIEJSZA OPOWIEŚĆ O KUPCU WENECKIM

◦ WILLIAM SHAKESPEARE ◦

NAJWYBORNIEJSZA OPOWIEŚĆ O KUPCU WENECKIM WRAZ Z NIEZWYKŁYM OKRUCIEŃSTWEM ŻYDA SHYLOCKA OKAZANYM OWEMU KUPCOWI GDY PRZYSZŁO DO DOKŁADNEGO ODCIĘCIA FUNTA CIAŁA: A TAKŻE ZDOBYCIE PORCJI, GDY WYBÓR PADŁ NA JEDNĄ Z TRZECH SZKATUŁ



William Shakespeare

Janusz Majcherek

PRZYPISY DO KUPCA WENECKIEGO

Erudyci twierdzą, że intryga *Kupca weneckiego* zbudowana jest na pewnym nie zamierzonym, a nawet – nie świadomym błędzie. Oto Antonio popada w ruinę finansową, ponieważ jego okręty, powracające z towarami do Wenecji, zatonęły. Dług, który Antonio, niejako na poczet owych towarów, zaciągnął u Shylocka, nie może być spłacony, to zaś sprawia, iż lichwiarz domaga się wypełnienia zawartej z Antoniem umowy, przewidującej na poły groteskowe, na poły makabryczne świadczenie „w naturze": Żyd ma prawo wyciąć Antoniowi funt mięsa jako ekwiwalent pożyczonych pieniędzy wraz z procentami.

Gdzie błąd? Zdaniem erudytów, było nie do pomyślenia, aby w Wenecji, która na wielką skalę rozwinęła stosunki handlowe i finansowe, jakikolwiek kupiec mógł wysłać swoje towary w niebezpieczną morską podróż, nie ubezpieczywszy ich uprzednio. W XVI wieku, w Republice Weneckiej, istniały już drukowane formularze ubezpieczeniowe, na których agenci spisywali umowy, a jedna z ulic w mieście nosiła nazwę: Ubezpieczeniowa.

Gdyby Szekspir był pedantem i – jak jego późniejsi komentatorzy – erudytą, może by w ogóle *Kupca weneckiego* nie napisał; a w każdym razie – musiałby go napisać inaczej. Tak czy owak, nie wydaje się, żeby ta wpadka umniejszała dzieło Szekspira, zwłaszcza, że ten geniusz teatru miał takich wpadek więcej. Najsławniejsza przydarzyła mu się chyba w *Opowieści zimowej*, gdzie państwo czeskie umieścił nad morzem.

Anegdoty można mnożyć, ale nie w tym rzecz. Jeżeli *Kupiec wenecki* może budzić jakieś wątpliwości, to pewnie najmniejsze z powodu swobodnego stosunku autora do takich czy innych faktów. Ważniejszy wydaje się pewien potencjalny „błąd", który może się pojawić przy odbiorze *Kupca weneckiego*, błąd wynikający z głębokiej dwuznaczności moralnej tej sztuki. Nie chodzi tu jednak o jakieś skazy na moralności samego Szekspira: nie tyle Szekspir jest dwuznaczny i podejrzany, ile świat jaki przedstawia i ludzie, których wprowadza w pewną intrygę, każąc czytelnikom i widzom obserwować, co z tego wszystkiego właściwie wynika. I otóż, zarówno na czytelnika, jak i na widza może tu chyhać pułapka w postaci happy-endu. Po serii zawiłych i dramatycznych perypetii ten happy-end można przyjąć z radosną ulgą i opuścić teatr (albo odłożyć tekst) w przekonaniu, że chimeryczne i zmienne obroty koła fortuny z największej opresji wynoszą w końcu człowieka ku szczęściu i harmonii. Ale czy takie rozumienie komedii nie jest zbyt łatwe? Czy w happy-endzie *Kupca weneckiego* nie dałoby się odczytać ironii?

Tu mała dygresja. W pierwszym, nieautoryzowanym wydaniu *Kupca weneckiego* z roku 1660 sztuka określona została jako historia, czyli gatunek niezbyt jasny. Później weszła do zestawu komedii i jako komedia traktowana jest do dzisiaj. W każdym razie w kanonicznych wydaniach dzieł Szekspira drukowana jest razem z innymi komediami, bo też gdzie indziej trudno by ją było umieścić. Na pewno nie jest to tragedia, a tym bardziej – kronika.

Wszelako klasyfikowanie *Kupca weneckiego* jako komedii niczego jeszcze nie wyjaśnia, jeśli zważyć, że utwory szekspirowskie uchodzące tradycyjnie za najwybitniejsze komedie, jak *Burza*, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, *Jak wam się podoba*, *Wieczór trzech króli* czy *Sen nocy letniej*, są bodaj bez wyjątku jeśli nie dwuznaczne, to przynajmniej – niejednoznaczne, podszyte melancholią, sceptycyzmem, goryczą.

Na tym tle *Kupiec wenecki* wcale nie rysuje się jako wyjątek, przeciwnie – potwierdza szekspirowskie reguły, wedle których ludzka rzeczywistość rodzi się z pomieszania sprzecznych wartości, namiętności i dążeń; cienka jest granica dzieląca

dobro od zła, mądrość od głupoty, szlachetność od nikczemności. W tragediach Szekspira król bywa błaznem, a błazen mędrcem; w komediach harmonia i szczęście mają zazwyczaj jakąś swoją odwrotną stronę – smutną albo i tragiczną. Wszystko jest względne.

W *Kupcu weneckim* nie ma ani problemów, ani postaci, które by były oczywiste i jednoznaczne. Im więcej się o tej komedii myśli, tym liczniejsze mnożą się pytania: czy Shylock jest okrutnym nikczemnikiem zapatrzonym tylko w bóstwo mamony i gotowy dla pieniędzy poświęcić wszystkie inne wartości czy może jest nieszczęśliwym, cierpiącym Żydem upokorzonym i doprowadzonym do granic cierpienia przez chrześcijan? co warta jest miłość Jessyki do Lorenza, skoro ta miłość realizuje się kosztem lojalności wobec ojca? co znaczy przyjaźń Antonia dla Bassania, skoro obraca się ona przeciwko Shylockowi? jak rozumieć prawo, jeśli do sądowego zwycięstwa potrzeba podstępu? czym w ogóle jest miłość, która podlega przypadkowej grze losu?

Nie ma jasnej odpowiedzi na te pytania. I wolno sądzić, że z pozoru szczęśliwy finał *Kupca weneckiego* wcale tych pytań nie zawiesza, raczej je na nowo prowokuje.

Gdyby posłużyć się tytułem szekspirowskim, można by powiedzieć: wszystko dobre, co się dobrze kończy. Ale dokładnie w tym samym momencie należałoby zapytać: czy aby na pewno?

JANUSZ MAJCHEREK

Maurycy Gottlieb, *Shylock i Jessyka*, obraz olejny, 1876

Tadeusz Boy-Żeleński

Nigdy poeta zuchwalej nie uczynił użytku z kaprysu swojej władzy, niż w tej niedorzecznej, okrutnej i genjalnej komedji. Zdawałoby się wręcz, że Szekspir robi tu sobie zabawę z doświadczenia swojej siły; bierze dwie oklepane i dość niemądre historje, jedną o **funcie mięsa**, który wierzyciel ma prawo wyciąć dłużnikowi, – drugą, jeszcze dziecinniejszą, o szkatułce, której trafny wybór ma przyznać męża pięknej, mądrej i bogatej dziedziczce; bierze to, i tworzy – Porcję i Szylo ka. I wciąż kaprys, sympatja poety decydują o wartościowaniu czynów: o ile Lorenzo trąci rzezimieszkiem, o tyle Bassanio to po trosze hochsztapler, który za pożyczone pieniądze przywozi miljonerce Porcji **„bogate dary"**, licząc, że je zapłaci wraz z pokaźną sumą długów, z jej posagu... Ale w tę ciepłą noc księżycową oni mają wszystkie racje, **racje miłości**. Bo to jest renesansowa komedja miłosna, w której pogodzie epizod z rewersem Szyloka jest przelotnym zgrzytem.

Z czasem co prawda epizod ten wysunął się na czoło komedji, rozrósł się, pogłębił, zaciemnił horyzont, Szylok urósł o całą **kwestję żydowską**, która dla współczesnego Szekspira nie bardzo istniała. Uderzyć może pewne niedbalstwo, z jakiem poeta kreśli ten konflikt, przeznaczony do nieśmiertelności. W jednej scenie na przykład, **Szylok odrzuca zaproszenie na obiad** dla ubicia interesu („... jeść z wami, pić z wami i modlić się z wami, – nigdy"), aby w następnym akcie **iść, bez żadnej potrzeby na ucztę z tymiż chrześcijanami**. Nienawiść jego do Antonia pozbawiona jest w literze tekstu owego wielkiego tchu, jaki – jakby wpół bezwiednie – jakby między wierszami – genjusz Szekspira dał na wieki swojej postaci.

„Nienawidzę go, bo jest chrześcijaninem – lecz bardziej jeszcze za to, że z nikczemnej prostoduszności – **gratis borgi daje** – i nam tu stopę procentową obniża"... – powiada dość płasko Szylok. Rzecz interesująca: tyle dokoła kwestji żydowskiej narosło świadomości historycznej, tyle skupiło się koło niej namiętności, że w owej scenie sądu widz ma wrażenie jakiegoś szczególnego pognębienia Szyloka tymczasem ze zdziwieniem może sprawdzić w tekście, że Szekspir – jak na owe twarde czasy – obszedł się z nim wcale łagodnie: połowę skonfiskowanego mienia, na prośbę Antonia, doża Szylokowi zwraca, nałożywszy tylko grzywnę, a drugą połowę zostawia mu Antonio, przekazując ją tylko, po „najdłuższem życiu" Szyloka, na rzecz Lorenza i Jessyki.

Nawet w stosunku do Jessyki poeta strzegł się dać Szylokowi rysów szlachetnego i zranionego w swej miłości ojcostwa: w ucieczce Jessyki widzi ten chciwiec **wyłącznie niemal stratę finansową** („wolałbym, aby córka leżała trupem u moich nóg, a żeby miała w uszach te klejnoty... żeby leżała na marach, a w trumnie miała owe dukaty"...). I to jest jedna z najbardziej interesujących rzeczy, jak stworzona przez poetę figura może, **ponad brzmienie tekstu**, ponad jego własne intencje, wyolbrzymieć, nabrać patosu. I nic już nie zmieni faktu, że Szylok stał się symbolem kilkudziesięciowiekowej tragedji żydowskiego ludu, wyrazem upokorzonego, obolałego, skrzywdzonego – i skrzywionego – w swojem człowieczeństwie człowieka, – i z drugiej strony symbolem zapiekłej nienawiści, lichwiarsko skapitalizowanej żądzy zemsty i odwetu.

Taki Szylok oczywiście **wychodzi z ram komedji**; rozsadza ją tak bardzo, że kiedy pierwszy raz wystawiono na intencję tragika Królikowskiego *Kupca weneckiego* w Polsce (1869), opuszczano cały akt piąty i jego wdzięczne szczebioty miłosne: rzecz kończyła się sceną sądu. Ale Szylok taki, **jak go napisał Szekspir**, poza jedną bolesną tyradą trzeciego aktu (scena 1), mieści się w komedji bardzo dobrze. Kontrakt jego z Antoniem jest w sam raz na tyle absurdalny, aby nie niepokoił zbytnio nikogo; wyrok Porcji, mimo że dawkowany z wyrafinowanem okrucieństwem, jest bardzo dowcipny, a ostatecznie, cierpieniem Szyloka z powodu tego, że **nie będzie mógł wyciąć funta mięsa** dłużnikowi, nie mamy obowiązku się

wzruszać. Dowcipne w wyroku Porcji jest zwłaszcza to, że bije ona Szyloka jego własną bronią: on chce mieć swoją zemstę w granicach legalności, chce wciągnąć do niej prawo, ta kobietka pokazuje mu, że legalność jest pojęciem nader elastycznem i że gdy ktoś szuka oparcia w literze prawa wbrew jego duchowi, wówczas zawsze można tej literze przeciwstawić – inną literę.

„Ilustrowany Kuryer Codzienny", 15 lutego 1934 roku

Cyprian Kamil Norwid, *Shylock*, rys., 1848.

Dawne prawa

Przede wszystkiem zaznaczyć wypada, że krwawa klauzula (wycięcia Antonjowi funta mięsa) w razie niezapłacenia poręczonego przezeń długu Bassanja, nie jest wymysłem Szyloka; żądny zemsty nad Antonjem korzysta on z przepisu srogiego, ociekającego krwią prawa dłużniczego dawnych czasów.

Odpowiedzialność dłużnika własnem ciałem za niezapłacony przezeń dług była ongiś ogólnie przyjętą zasadą (qui non habet in aere, luat in cute) – konsekwencją jej było prawo wierzyciela do okaleczenia dłużnika, sprzedania go w niewolę itd.

Wedle rzymskiego prawa XII tablic, skazanemu na zapłatę długu przysługiwało 30 dni wolności, po 30 dniach mógł go wierzyciel pociągnąć przed sąd i w razie niezapłacenia długu związać i uwięzić; przez dalszych 60 dni dłużnik był uwięziony; a na trzech, co 9 dni odbywających się jarmarkach (nundinae) wywoływano jego nazwisko, a jeśli nikt go nie wykupił, wierzyciel był uprawniony wyciąć z jego ciała kawały mięsa w dowolnej ilości i wielkości. Postąpienie takie nie było naruszeniem prawa. Skutki te mogły nastąpić z mocy wyroku, ale mogły też – ta praktyka dłużej się utrzymała – nastąpić na mocy uroczystego układu między wierzycielem a dłużnikiem.

Posiadamy dokumenty z końca szesnastego wieku, w których poręczyciel zezwala, ażeby wierzyciel w razie niezapłacenia długu rozporządzał dowolnie jego ciałem.

Istnienie takiego umownego prawa wierzyciela jeszcze w epoce, w której rozgrywa się „komedja" szekspirowska, musi być uznane za podstawę oceny wydanego przez Porcję wyroku (...)

Orzeczenie Porcji, że przy wycięciu funta mięsa nie wolno Szylokowi przelać ani kropli krwi, sprzeciwia się istocie przysługującego Szylokowi prawa i ogólnie obowiązującej po dziś dzień zasadzie, że jeśli ustawa przyznaje komuś pewne prawo, to przyznaje mu tem samem możność osiągnięcia tego prawa i wszelkie potrzebne po temu środki (adminicula juris). Kto nabył prawo czerpania wody ze studni; ten nabył prawo dostępu do studni; kto najął mieszkanie, ma dostęp do niego itd. Kto tedy ma prawo wyciąć komuś kawał mięsa, ma także prawo przelać przytem krew, skoro bez przelania krwi wyciąć mięsa nie można.

(...) Wyrok Porcji nie wytrzymuje tedy krytyki w świetle praw Wenecji, ale przedstawia on zwycięstwo idei ludzkości i humanitaryzmu, odpowiada myśli, że funkcja sędziego nie da się odłączyć od jego poczucia prawa i słuszności (jus aequum) wzięło tu prym przed surową literą prawa pisanego (jus strictum). Wynika stąd, że w dobie, w której żył Szekspir, poczucie prawne społeczeństwa burzyło się przeciw surowym rygorom, które wówczas – w postaci pozbawienia czci obywatelskiej, więzienia za długi, pozbawienia majątku itd. – jeszcze obowiązywało. Szekspir dla podkreślenia tych niesprawiedliwości użył przykładu z czasów minionych, wskazał na to, że prawo dłużnicze jest anachronizmem, że surowe rygory tegoż prawa należy uchylić, jako sprzeczne z poczuciem prawa, nurtującem już w ówczesnem społeczeństwie.

Dr L.P. – „Gazeta Polska", 9 marca 1934 roku

Kazimierz Wierzyński

The Merchant of Venice nazywa się komedją, a główna jego osnowa składa się z nieprzerwanego ciągu okrucieństw – jest to niewątpliwie najtragiczniejsza komedja świata.

Podniesiony do godności postaci tytułowej kupiec wenecki Antonio, przez

wszystkie pięć aktów gra rolę bierną i bezbarwną. Bohaterem „komedji" jest lichwiarz wenecki, Szajlok, ogarnięty żądzą zbrodni i jednocześnie godny współczucia, a dramatyczne jego dzieje stanowią najgłębiej dojmującą treść utworu.

Niezrozumiała wydaje się teza wielu szekspirologów, że ten pokątny giełdziarz jest figurą komiczną i satyryczną; zdumienie wzrasta jeszcze bardziej, gdy chce się wyśledzić żądło śmieszności w jego okrutnych pasjach i w równie okrutnym nad nim sądzie. Kto wie czy nie najbliżej takich poglądów leżałoby przypuszczenie, że *Kupiec wenecki* jest po prostu „pamfletem antysemickim", aczkolwiek odwet, który Szekspir bierze na Szajloku podczas rozprawy sądowej nie może dać satysfakcji nikomu z judofobów, kto nie gustuje w torturach i w pastwieniu się nad ofiarą. Jak wyznawcy „antysemityzmu" Szekspira w szeregu wrogów żydowstwa cytują Tacyta, Giordana Bruna i Dantego, podobnie w obronie Szajloka stawał Heine i Brandes, który widział w lichwiarzu weneckim przykład prześladowań swego narodu a w Szekspirze szukał jego obrońcy.

„Gazeta Polska", 14 lutego 1934 roku

Adam Grzymała-Siedlecki

Teatry staroświeckie grywały *Kupca weneckiego* tak, by poza postacią Szajloka jak najmniej dawać widzowi z tych partji, które z jego dramatem bezpośrednio się nie wiążą. Kończono nieraz sztukę na akcie sądu, opuszczano nawet figlarną scenę finalną z pierścionkiem ślubnym Bassania.

Mniej więcej dwadzieścia pięć lat temu – Reinhardt był tego inicjatorem – postanowiono przywrócić pełnię komedji, nawet uzupełniać Szekspira dopraszającemi się wokalno-muzycznemi wstawkami. Za punkt wyjścia posłużyła bodaj uwaga Heinego o „dwóch światłach dwóch światów" tej sztuki: światła Veronesowskiego, rozlanego na weneckim świecie chrześcijan – i mroku Rembrandtowskiego, skupionego na postaci Szajloka. Bywały więc i inscenizacje szafujące motywem karnawału, pochody ukwieconych i rozśpiewanych gondol, pantomimy maskaradowe setek statystów, wrzucane między tekst Szekspira, półbalety itd. A w każdym razie reżyserowano sztukę tak, by Szajlok nie wybijał się autokratycznie nad resztę figur i scen.

Nie pomogło. *Kupiec wenecki* jak był, tak i pozostał Szajlokiem. Ponad wszystkie karnawały i ponad wszystkie sposoby przeciągnięcia naszej uwagi na inne sceny, – on się wybija na wierzch, na nim koncentruje się ciekawość widza; wtedy naprawdę słuchamy sztuki, gdy on jest na scenie.

„Kurjer Warszawski", 13 lutego 1934 roku

Aleksander Gierymski. *Scena sądu z Kupca weneckiego*, obraz olejny, 1873

KUPIEC WENECKI

w Teatrze Polskim w Warszawie

Premiera 19 kwietnia 1921 roku.

Przekład Józefa Paszkowskiego. Reżyserował Karol Borowski. Dekoracje Wincentego Drabika. Muzyka Ludomira Różyckiego. Obsada: Doża – Aleksander Bogusiński, Książę Marokański – Jerzy Leszczyński, Książę Aragoński – Stanisław Stanisławski, Antonio – Gustaw Buszyński, Bassanio – Janusz Strachocki, Solanio – Mieczysław Batogowski, Solarino – Antoni Piekarski, Gracjano – Stanisław Bryliński, Lorenzo – Wiktor Biegański, Szajlok – Stefan Jaracz, Tubal – Władysław Neubelt, Lancelot – Tadeusz Chmielewski, Stary Gobbo – Józef Zieliński, Porcja – Maria Przybyłko-Potocka, Neryssa – Maria Brydzińska, Jessyka – Bronisława Koyałłowiczówna.

Przedstawienie grano 27 razy.

Teatr Polski w Warszawie, 1921. Maria Przybyłko-Potocka jako Porcja

Do galerii wielkich i niezapomnianych przedstawicieli roli Shylocka przybył jeszcze jeden: Stefan Jaracz. Wytknąwszy sobie, obok roli Ryszarda III, rolę tę jako świetny cel pożerającej i dumnej ambicji aktorskiej, pracował nad nią tak pilnie i z taką cierpliwością, że gdyby nie osłabienie i zdenerwowanie, którego mu nieprzewidziana przysporzyła choroba, można by mu już wczoraj było oświadczyć, że wszedł do galerii wielkich aktorów. Stało się to zresztą mimo tego, że nie zdołał wyrzucić ze skarbca swojego niebywałego talentu tego wszystkiego, co w nim lśni i co w nim leży jeszcze nie ruszone; Jaracz gra zawsze z tą szlachetną, nieokiełznaną pasją, która jest gorączką wielkiego talentu, pragnącego objawienia się w wyrazie najwyższym, w najwyższym tonie; wczoraj był jakby przybity i tym przybity i tym przytłoczony, że nie może rozdmuchać całego tlącego się w nim ognia, lecz się widziało wyraźnie i jasno, że ten aktor niepospolity żyje w swojej roli całym jej okropnym życiem, że gra w nim każdy nerw i każde uderzenie krwi; skojarzył się i splótł tak z Szekspirowską postacią, że nie było wśród nich widać rozdziału; nie grał jak na wielki popis, mistrzowsko, umiejętnie, jak np. Ermete Novelli, popisowy wirtuoz, lecz głębiej i szlachetniej. Nie grał swojej roli, lecz ją boleśnie odcierpiał, jeśli zaś nie był w stanie wypowiedzieć tego pełnią głosu, wypowiedział to oczyma tak wymownie, że w scenie sądu zmienił się w żywy ból, zły, mściwy, haniebny, zawiedziony, lecz tak wielki i prawdziwy, że się w tym miejscu skończyło najbardziej mistrzowskie aktorstwo, a z błyskiem w oku, z krwawą błyskawicą wypełzła przed oczy nasze rozkrzyczana bólem dusza.

Kornel Makuszyński, „Rzeczpospolita", 23 kwietnia 1921 roku

Gustaw Buszyński – Antonio i Stefan Jaracz – Shylock

P. Jaracz był widocznie niedysponowany, a kreacja Shylocka wymaga tak wszechstronnego opanowania wszystkich środków technicznych, że dzisiaj trudno jeszcze zdać sobie sprawę z tego, co zaważyło na szali, że postać Shylocka nie stała na wysokości wielkiego talentu p. Jaracza. Rzeczą reżysera było nakreślić i uzasadnić tę niewątpliwą prawdę, że Shylock jest żywiołem, symbolem, wyrazem gatunku, a nie szczegółem, przypadkiem, zawiedzioną złością. Miał p. Jaracz chwile silnej ekspresji i głębokiego bólu. Ale we wszystkim, co czuł i jak czuł, nie było wielkości, która być musiała, jeżeli cień Shylocka rzucić miał swoje groźne widmo na życie i na los tych bogatych i potężnych panów Wenecji. Shylock to nie przypadkowy lichwiarz i spekulant wenecki, ale wielki i potężny bogacz, świadomy swojej wartości i ogromu swojego poniżenia, Szekspir wyposażył go w rysy ogólne, natchnął go filozofią dumy, nienawiści i zemsty, a w żadnym geście nawet najmniej sympatycznym, najbardziej pogardy godnym, nie pozbawił go wielkości i siły tragicznej. P. Jaracz jakby tej wielkości nie widział, jakby rozmienił na zdawkową naturalistyczną monetę ten olbrzymi zapas wielkiego patosu i gestu, który tak często w najpotężniejszych kreacjach wielkich aktorów przemawiał ze sceny.

Emil Breiter, „Naród" 24 kwietnia 1921 roku

Józef Zieliński – Stary Gobbo

Stanisław Stanisławski – Książę Aragonii

Aleksander Bogusiński – Doża wenecki

Premiera 10 lutego 1934 roku.

Przekład Józefa Paszkowskiego, przygotował do użytku scenicznego Michał Rusinek. Inscenizacja i reżyseria Ryszarda Ordyńskiego. Dekoracje i kostiumy Stanisława Śliwińskiego. Muzyka z oryginalnych motywów epoki.

Obsada: Doża wenecki – Kazimierz Justian, Antonio – Wojciech Brydziński, Bassanio – Jan Kreczmar, Solanio – Jerzy Pichelski, Salarino – Zbigniew Przeradzki, Gracjano – Kazimierz Fabisiak, Salerio – Stanisław Żeleński, Lorenco – Leszek Pośpiełowski, Książę Marokański – Artur Socha, Książę Aragoński – Władysław Grabowski, Szajlok – Kazimierz Junosza-Stępowski, Tubal – Kazimierz Kijowski, Lancelot Gobbo – Ziemowit Karpiński, Pisarz – Marian Zajączkowski, Baltazar – Roman Dereń, Stary Gobbo – Ludwik Fritsche, Stefanio – Zbigniew Koczanowicz, Leonardo – Henryk Kubalski, Młody Wenecjanin – Adam Rokossowski, Porcja – Janina Romanówna, Neryssa – Janina Bąkowska, Jessyka – Irena Borowska.

Przedstawienie grano 54 razy.

Wojciech Brydziński – Antonio

Junosza świetnie wygląda, chodzi, słania się, pada; wyraża ciałem mściwość, rozpacz, podstęp i końcowe złamanie. Patrzy jakiemiś ogromnemi oczyma, które w żółtawej twarzy świecą białością wielkich kul, tak jak gdyby Szajlok miał chorobę Basedowa. Jest w tem ogromna ekspresja – ale nad tem wszystkiem góruje słowo. Klasycznie okrągłe, donośne, przeżute w ustach tak dokładnie, aby wydało z siebie całą wartość dźwiękową i na niej poniosło do słuchacza swoją treść, sens, uczucie. Słowo toczy się szybko, to znów zatrzymuje nagłem riterdando, to znów pada kropla za kroplą, zabarwione wyrazem do najdrobniejszego atomu. Cóż to za m ó w i c i e l! Nie popisuje się głosem, nie ma nic z tenora, raczej hamuje metal i ogranicza skalę, a czasem jak mu się wyrwie jakiś pomruk basowy, dopiero wyczuwamy, ile jeszcze zostało mu nietkniętej rezerwy. (...) Jego Szajlok to na swój sposób grand seigneur. Gest umiarkowany, panowanie nad sobą, wybuchy bardzo świadome, wielki styl w ruchu i w słowie. Nie jakiśtam lichwiarz, nie wzbogacony Tubal, ale wielki bankier. Rozumie się od razu, że taki, gdy wystawia weksle, to na pergaminie. Nie pozuje nigdy, ale jest chwilami całkiem posągowy. Jest w tej powadze dech szesnastego wieku i szekspirowskiej poetyczności.

Witold Noskowski, „Kurjer Poznański", 20 lutego 1934 roku

Kazimierz Junosza-Stępowski – Shylock

Janina Romanówna – Porcja

Janina Bąkowska – Neryssa, Kazimierz Fabisiak – Gracjano

Materiały ilustracyjne wykorzystane w programie pochodzą ze zbiorów Muzeum Teatralnego w Warszawie oraz archiwum Teatru Polskiego

Reprodukcje wykonał
LEON MYSZKOWSKI

W cytowanych tekstach zachowano pisownię i interpunkcję oryginałów.

Redakcja programu
JOLANTA KOTUŁA

Opracowanie graficzne
MONIKA ZYCH

Redakcja techniczna
MARIA GAWROŃSKA

Wydawnictwo Teatru Polskiego w Warszawie
Sezon 1989/1990

Cena: 900 zł

Druk ZPR z. 131/89 n. 10000 A-2

WILLIAM SHAKESPEARE

NAJWYBORNIEJSZA OPOWIEŚĆ O KUPCU WENECKIM

WILLIAM SHAKESPEARE

NAJWYBORNIEJSZA OPOWIEŚĆ O KUPCU WENECKIM

WRAZ Z NIEZWYKŁYM OKRUCIEŃSTWEM ŻYDA SHYLOCKA OKAZANYM OWEMU KUPCOWI GDY PRZYSZŁO DO DOKŁADNEGO ODCIĘCIA FUNTA CIAŁA: A TAKŻE ZDOBYCIE PORCJI, GDY WYBÓR PADŁ NA JEDNĄ Z TRZECH SZKATUŁ

WILLIAM SHAKESPEARE

NAJWYBORNIEJSZA OPOWIEŚĆ O KUPCU WENECKIM

(The Merchant of Venice)

Przekład – MACIEJ SŁOMCZYŃSKI

Sonet śpiewany przez Antonia w tłumaczeniu JERZEGO S. SITY

Osoby:

Książę Wenecji	LESZEK TELESZYŃSKI
Książę Maroka	MAREK BARBASIEWICZ
Książę Aragonii	WOJCIECH ALABORSKI
Antonio, kupiec wenecki	JANUSZ ZAKRZEŃSKI
Bassanio	TADEUSZ PARADOWICZ
Gratiano	TOMASZ BUDYTA
Salerio	RAFAŁ WALENTOWICZ
Solanio	BOGDAN POTOCKI
Lorenzo	DARIUSZ BISKUPSKI
Shylock	BOGUSŁAW SOCHNACKI
Tubal	TEODOR GENDERA
Lancelot Gobbo	LEON CHAREWICZ
Porcja	GRAŻYNA BARSZCZEWSKA
Nerissa	AGNIESZKA KUMOR
Jessica	MAŁGORZATA PIEŃKOWSKA

oraz

ZOFIA BAWANKIEWICZ, BARBARA DOBRZYŃSKA, ALICJA JACHIEWICZ, DANUTA RASTAWICKA, JOLANTA RUSSEK, KAZIMIERA UTRATA, PIOTR BAJOR, PIOTR BRZEZIŃSKI, KRZYSZTOF GAŁKA, SŁAWOMIR GŁAZEK, PIOTR GRABOWSKI, MIECZYSŁAW KALENIK, JACEK KAWALEC, STANISŁAW NIWIŃSKI, STEFAN SZMIDT, JULIUSZ WYRZYKOWSKI

Reżyseria
TADEUSZ MINC

Dekoracje
WOJCIECH JANKOWIAK i MICHAŁ JĘDRZEJEWSKI

Kostiumy
ANNA SEKUŁA

Wykonanie masek – ZOFIA HEJNE-BREGULLA

Muzyka
ZBIGNIEW KARNECKI

Realizator nagrania – inż. HUBERT BREGULLA

Choreografia
WOJCIECH MISIURO

Asystent reżysera – BOGDAN POTOCKI

Sezon 1989/1990

Premiera 1 lutego 1990 roku

TEATR POLSKI W WARSZAWIE