

1945 - 1960

ANTONINVS

KLEOPATRA

PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI
IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
W K A T O W I C A C H
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY JERZY KALISZEWSKI

SEZON 1959/60
DUŻA SCENA

XV-LECIE TEATRU ŚLĄSKIEGO
W. POLSCE LUDOWEJ

WILIAM SZEKSPIR

ANTONIUSZ I KLEOPATRA

Premiera 27 lutego 1960 r. z okazji uroczystości
piętnastolecia Teatru Śląskiego im. St. Wyspiańskiego
w Polsce Ludowej

Redaktor programu:
ZDZISŁAW HIEROWSKI

Okładkę projektował:
WIESŁAW LANGE

TEATR ŚLĄSKI

im. ST. WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH
1945 – 1960

Mimo iż gmach obecnego Teatru Śląskiego im. Wyspiańskiego w Katowicach istniał od r. 1907, początki polskiego teatru zawodowego w tym mieście — i na Śląsku w ogóle — przypadają dopiero na rok 1922, po wyzwoleniu części ziem górnośląskich w wyniku powstań i plebiscytu. Regularną działalność rozpoczął ówczesny Teatr Polski w Katowicach w dniu 7. X. 1922 r. Przez pierwsze dziesięciolecie swego istnienia teatr posiadał trzy zespoły: operowy, operetkowy i dramatyczny, od r. 1932 po zkwidowaniu opery i operetki działał wyłącznie jako teatr dramatyczny. Od r. 1937 nosił nazwę Teatr Polski im. St. Wyspiańskiego w Katowicach, od r. 1945 zmienił ją na Teatr Śląski, zachowując dawny patronat twórcy „Wesela”. Od początku swego istnienia teatr katowicki obok działalności w swej stałej siedzibie prowadził szeroką działalność objazdową, którą obejmował całe województwo, a także Śląsk Opolski.

W toku kampanii wrześniowej zespół teatru został w dniu 2. września 1939 r. ewakuowany i miał zostać przekształcony na teatr frontowy. Do kontynuacji działalności w tej formie jednak nie doszło i zespół rozwiązał się w październiku 1939 r. Tylko nieliczni jego członkowie mogli się zgłosić ponownie do pracy w Katowicach w lutym 1945 r.

Mimo że w latach okupacji pracował tu stale teatr niemiecki siedziba teatru była w momencie wyzwolenia poważnie zdewastowana, a przede wszystkim pozbawiona szeregu niezbędnych urządzeń teatralnych. Doprowadzeniem gmachu do stanu używalności zajęła się grupa ofiarnych pracowników, którymi kierował Walenty Śliwski, i doprowadziła do tego, że już w dniu 11. II. 1945 mógł odbyć się w teatrze pierwszy koncert. Koncerty i dorywcze imprezy artystyczne były też pierwszą formą działalności odradzającego się Teatru Śląskiego. Misję stworzenia normalnego teatru dramatycznego władze wojewódzkie

powierzyły dwóm wybitnym ludziom teatru: Karolowi Adwentowiczowi i Wilamowi Horzycy. Zorganizowali oni w ciągu lutego i marca zespół artystyczny i techniczno-administracyjny, przystępując natychmiast do przygotowania repertuaru. Otwarcie teatru nastąpiło w dniu 2 kwietnia 1945 premierą „Zemsty” Al. Fredry w reżyserii Wilama Horzycy, scenografii Jana Kosińskiego, z Adwentowiczem w roli Cześnika, Stanisławem Kwaskowskim w roli Rejenta.

W ciągu piętnastu lat pracy Teatr Śląski często zmieniał kierownictwo, co nie wpłynęło dobrze na ciągłość jego rozwoju i zdecydowało o niejednorodnym obrazie tego okresu. Adwentowicz i Horzyca kierowali teatrem tylko do września 1945 roku. Po nich dyrekturę objął Bronisław Dąbrowski, który przybył w ramach repatriacji z licznym zespołem teatru lwowskiego. Zastępcą jego został dawny dyrektor teatru katowickiego w latach 1927 — 1939 Marian Sobański, mający poważne zasługi dla rozwoju tej sceny w okresie międzywojennym. Kierownictwo literackie sprawowali w tym czasie kolejno Jerzy Koller, Ludwik Hieronim Morstin i Jan Brzoza. Kadencja Br. Dąbrowskiego trwała do 30. VIII. 1947. Mimo że w pierwszym jej okresie przeważał repertuar lekkki, typowo rozrywkowy, będący jakby kontynuacją modelu repertuarowego ostatnich lat poprzedzających wojnę, w sumie jest to czas największego rozkwitu tego teatru, znamionujący się szeregiem świetnych przedstawień z udziałem znakomitych aktorów starszego i młodego pokolenia, świetnych reżyserów i scenografów. Największymi sukcesami tego okresu były: „Wesele” Wyspiańskiego, „Wieczór Trzech Króli” i „Sen nocy letniej” Szekspira, „Mąż i żona” Fredry, „Dwa teatry” Szaniawskiego, a obok nich takie sztuki, jak „Pasażer bez bagażu” Anouilha, „Szczęście Frania” Perzyńskiego, „Rozbitki” Blizińskiego.

Po Dąbrowskim dyrekturę teatru objął Władysław Krasowiecki, który kierował tą placówką w sezonach 1947/48 — 1948/49. Teatr posiadał już w tym czasie dwie sceny, gdyż obok sceny głównej istniała stworzona przez Dąbrowskiego scena kameralna, działająca od 25. V. 1946 r. pod nazwą „Małej Sceny” przy ul. Wieczorka. Krasowiecki kontynuował — mimo dużych trudności, spowodowanych także odpływem szeregu wartościowych aktorów — ambitną linię artystyczną Dąbrowskiego, dążąc zarazem do stworzenia teatru o wyraźnym obliczu ideowym, uwzględniającego w dużym stopniu repertuar współczes-

ny polski i obcy, nacechowany walorami aktualności. I znów kadencja Krasowieckiego zapisała się kilkoma dużej miary osiągnięciami teatru, które zdobyły mu rozgłos w kraju: „Krakowiaczy i górale” Bogusławskiego, „Jegor Bułyczow” Gorkiego, „Pastorała” Schillera, „Uczeń diabła” Shawa, „Szoła żon” Moliera, „Szczygli zaułek” Shawa, „Jak wam się podoba” Szekspira.

Z dniem 1. IX. 1949 dyrekturę teatru objął Władysław Woźnik, z którym w charakterze jego zastępcy dla spraw artystycznych powrócił do Katowic Roman Zawistowski, który pracował tu w pierwszym sezonie powojennym jako reżyser i aktor. Okres kadencji Woźnika był dla teatru szczególnie trudny. Wyraźnie stało się to zwłaszcza w końcowym okresie dyrektury Woźnika, w okresie ogólnopolskiego festiwalu sztuk współczesnych. W dodatku mimo zasilenia zespołu aktorami krakowskimi, którzy przybyli tu wraz z nowym dyrektorem, teatr znów poniósł stratę na skutek przejścia do Warszawy wraz z Krasowieckim następczej z kolei grupy utalentowanych artystów. Sukcesami teatru Woźnika były następujące sztuki: „Mieszczanie” Gorkiego (reż. E. Zytecki), „Balladyna” Słowackiego (reż. W. Woźnik), „Mizantrop” Moliera (reż. R. Zawistowski). Za jego dyrektury na 18 premier wystawiono 9 współczesnych sztuk autorów polskich, 4 sztuki współczesnych autorów radzieckich, a tylko 5 sztuk klasyków dramaturgii polskiej i obcej. Zanotować trzeba sukcesy teatru na arenie ogólnopolskiej, a mianowicie II nagrodę w grupie sztuk Gorkiego za „Mieszczan” na festiwalu sztuk rosyjskich i radzieckich, III nagrodę na tymże festiwalu za „Makara Dubrowę” Korniejczuka, nagrody aktorskie dla W. Woźnika, G. Houloubka i B. Smeli za role w „Mieszczanach”, a ponadto III nagrodę aktorską Lecha Madalińskiego (za rolę w „Salonie pani Klementyny” Wydrzyńskiego), wyróżnienia K. Lewickiego, B. Smeli i M. Leśniaka za role w innych sztukach współczesnych.

Kierownictwo literackie sprawowali w tym czasie Wojciech Natanson i Wilhelm Szewczyk. W latach 1948 — 50 program teatralny miał formę interesującego i bogatego periodyku teatralnego pt. „Wieczory Teatralne”, redagowanego przez W. Szewczyka.

W r. 1951 w kwietniu dyrekturę teatru objął Zdzisław Grywałd, natomiast kierownictwo artystyczne Roman Zawistowski. Kierownikiem literackim został Andrzej Wydrzyński. Pod względem aktorskim zaczął się dla teatru już okres

najtrudniejszy, w którym raz po raz opuszczali teatr utalentowani aktorzy, podczas gdy na ich miejsce przychodzili z zasady aktorzy młodzi, niedoświadczeni, stawiający dopiero pierwsze kroki na scenie. Ci młodzi, w dużej mierze wychowankowie Studia Dramatycznego prowadzonego przy teatrze, potrafili się zdobyć na doskonałe przedstawienia „Poematu pedagogicznego” Makarenki czy „W małym domku” Rittnera, ale nie zdołali w dostatecznej mierze zasilić osłabionego ubytkami zespołu aktorskiego. Na czoło zespołu wysunął się w tym czasie zdecydowanie Gustaw Holoubek, który w r. 1952 otrzymał nagrodę państwową III stopnia. Mimo tych trudności teatr ma w tym okresie w swoim dorobku kilka wybitnych osiągnięć. Są nimi przede wszystkim: „Dożywocie” Fredry (reż. R. Zawistowski, w roli Łatki G. Holoubek), „Grzech” Żeromskiego, „Zagłada eskadry” Korniejczuka (reż. R. Zawistowski i E. Żytecki), „Mazepa” Słowackiego (reż. R. Zawistowski, w roli Króla G. Holoubek). Zawistowski otrzymał w r. 1952 za swoje osiągnięcia reżyserskie w Katowicach nagrodę państwową III stopnia, taką samą nagrodę otrzymał teatr zespołowo za przedstawienie „Zagłady eskadry”.

Z dniem 1. X. 1954 r. dyrekcję teatru objął Wacław Koziół, a kierownikiem artystycznym został Gustaw Holoubek, który sprawował tę funkcję do końca sezonu 1955/56, przy współpracy kier. literackiego A. Wydrzyńskiego. Jest to okres poszukiwań interesującego i szeroko pomyślanego repertuaru przy słabszych niż w poprzednich sezonach rezultatach artystycznych. Na tle ogólnej przeciętności tego okresu wyróżniają się przedstawienia „Drogi do Czarnolasu” Maliszewskiego (reż. G. Holoubek), „Nory” Ibsena i „Fantazego” Słowackiego (też w reż. Holoubka) oraz „Czarującej szewcowej” Lorci w inscenizacji Tadeusza Kantora.

Po G. Holoubku kierownictwo artystyczne — a zarazem i dyrekcję teatru — objął Józef Wyszomirski (od 1. X. 1956). Ambitne zamierzenia repertuarowe i artystyczne Wyszomirskiego wpłynęły mobilizująco na zespół i szybko zaczęły przynosić pożądane rezultaty. Wznowiła działalność zaniedbana przez szereg lat, oddana na potrzeby Studium Dramatycznego Mała Scena, co poszerzyło działalność teatru i wzbogaciło jego repertuar. Wysiłkiem młodych członków zespołu zaczęto realizować estradowo pomyślane „Godziny poezji”. Wprowadzono do repertuaru stałe pozycje dla najmłodszych widzów. W re-

pertuarze obok wybitnych dzieł dramaturgii klasycznej pojawiły się szczególnie liczne sztuki współczesnego repertuaru obcego, przede wszystkim z dramaturgii francuskiej, włoskiej i angielskiej. Do osiągnięć w okresie kadencji Wyszomirskiego należą: „Salon” G. Greene’a, „Śmierć Dantona” Buechnera, „Krzesa” Ionesco, „Bal manekinów” Jasińskiego, „Gniew i miłość” Osborne’a, „Wyzwolenie” Wyspiańskiego (reż. Wyszomirskiego, II nagroda na festiwalu sztuk Wyspiańskiego w r. 1957), „Policjanci” Mrożka, „Balladyna” Słowackiego.

Z dniem 1. X. 1959 r. dyrekcję i kierownictwo teatru objął Jerzy Kaliszewski, dotychczas reżyser i aktor Teatru Starego im. Modrzejewskiej w Krakowie.

Teatr Śląski im. Wyspiańskiego wystawił w ciągu piętnastu sezonów powojennych ogółem 153 sztuki (nie licząc bajek dla dzieci oraz „Godzin poezji”), a w tym: 36 utworów klasyków polskich, 38 utworów polskich pisarzy współczesnych, 36 utworów klasyków obcych i 43 utwory współczesnych pisarzy obcych. Po przejściu za dyrekcji Wyszomirskiego w październiku 1958 r. b. Teatru Satyry stworzył trzecią scenę p.n. „Teatr Komedia”, a więc pracuje regularnie w czterech zespołach, gdyż poza trzema scenami podtrzymuje stałą działalność objazdową. W ostatnich latach daje przeciętnie ponad 600 przedstawień w sezonie dla ponad 250.000 widzów. Zespół jego składa się z 228 osób, w tym zespół artystyczny — 90, techniczny — 80, administracyjno-gospodarczy — 58.

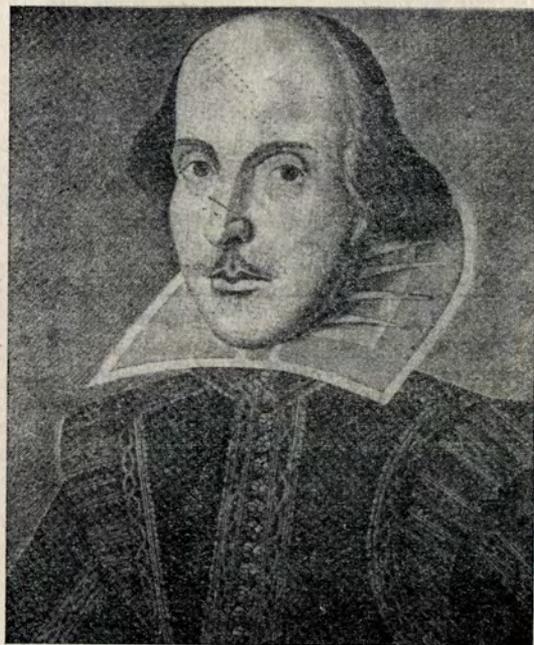
Liczba przedstawień i widzów kształtowała się w ostatnich latach, jak następuje:

rok 1955 przedstawień	521	widzów	268.216
		przeciętna	515 widzów
rok 1956 przedstawień	524	widzów	234.401
		przeciętna	447 widzów
rok 1957 przedstawień	616	widzów	225.971
		przeciętna	367 widzów
rok 1958 przedstawień	622	widzów	261.618
		przeciętna	421 widzów

Z e s t a w i e n i e
premier, przedstawień i widzów
w latach 1945 — 1959

Rok	I l o ś ć		
	Premier	Przedsta- wień	Widzów
1945	12	277	125.300
1946	16	617	225.846
1947	13	595	193.506
1948	14	566	236.937
1949	12	614	304.150
1950	7	720	424.515
1951	11	637	277.431
1952	8	787	363.597
1953	9	775	366.630
1954	7	712	350.750
1955	7	521	268.216
1956	7	524	234.401
1957	10	616	225.971
1958	12	622	261.618
1959	15	708	266.682

KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI WILIAMA SZEKSPIRA



Wiliam Szekspir (1564 — 1616)

Życie poety, urodzonego w epoce rozkwitu Renesansu, przypada na okres, w którym Anglia pod rządami Elżbiety (1558 — 1603), po rozluźnieniu starego porządku społecznego, przeżywała zmierzch feudalizmu i narodziny nowej siły politycznej — burżuazji.

1564

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

1571 — 1681

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

1582 — 1587

W r. 1582 osiemnastoletni Szekspir żeni się z Anną Hathaway, córką bogatego chłopca. Z małżeństwa tego miał troje dzieci. Związek z Anną nie był, zdaje się, szczęśliwy. Szekspir przebywa wiele poza domem. Był ponoć bakałarzem. Około r. 1588 poeta znalazł się w Londynie, podówczas mieście o stu tysiącach mieszkańców. W pierwszych latach zajmował jakieś bardzo podrzędne stanowisko w teatrze znanego tragika Burbage, z czasem jednak wykształcił się na aktora i przede wszystkim pisarza dramatycznego. Owocześni aktorzy, traktowani przez prawo niemal jak włóczędzy, łączyli się w kompanie, którym patronował jakiś możny protektor. Do jednej z takich kompanii, zwanej „Śługami Lorda Szambelana” i grywającej w teatrach otwartych, przyłączył się Szekspir.

1591 — 1598

Twórczość dramatyczną rozpoczął Szekspir od historycznej kroniki w trzech częściach o królu Henryku VI oraz tragedii o Ryszardzie III. Pisz następnie „Komedie omyłek”, „Poskromienie złościcy” i „Stracone zachody miłosne”.

Musiał być już dość znanym aktorem i autorem, skoro znalazł dostęp do domu młodego miłośnika teatru, hrabiego Southampton. Swemu protektorowi dedykował napisane w latach 1593 i 1594 poematy „Wenus i Adonis” oraz „Lukrecja”. Te poematy zdobyły mu w sferach artystycznych większą popularność niż twórczość dramatyczna. Ze wzrostem sławy poprawiła się i sytuacja materialna poety. Szekspir kupuje dom w Stratfordzie, a w r. 1596 uzyskuje dla siebie i zbankrutowanego ojca szlachectwo.

W związku z zamknięciem teatrów z powodu zarazy, Szekspir porzuca chwilowo dramata dla



Teatr „The Globe” w którym w latach 1599 — 1603 pracował Szekspir

poezji lirycznej, tworząc w latach 1594 — 1597 serię stu pięćdziesięciu czterech sonetów.

1599 — 1601

W r. 1599 „Kompania Lorda Szambelana” zajmuje nowy teatr na prawym brzegu Tamizy, „The Globe” (Pod Kulą Ziemską). W jego repertuarze pojawiają się nowe sztuki Szekspira „Romeo i Julia”, „Ryszard II”, „Sen nocy letniej”, „Juliusz Cezar” i kilka komedii. „Ryszardem II” jako zagwiał buntu chciał się postużyć w r. 1601 hrabia Essex, usunięty w cień faworyt królowej Elżbiety. Jego przyjaciele, m. in. hr Southamton, zmusili zespół Szekspira do odegrania tragedii, ale mieszczanie londyńscy nie dali się wciągnąć do buntu. Z rozkazu królowej uwięziono Essexą i ścięto. W proces wmieszany był prawdopodobnie i Szekspir, choć w buncie Essexą stał niewątpliwie po stronie monarchii.

1602 — 1613

Po śmierci Elżbiety (1603) król Jakub I bierze pod swoją opiekę „Kompanię Lorda Szambelana”, nadając jej nazwę „Śług Królewskich”.

W tymże roku Szekspir wystąpił po raz ostatni jako aktor teatru „Globe” w sztuce Ben Johnsona „Sejanus”. Lata od r. 1601 — 1608 przyniosły bogaty plon w postaci wielkich tragedii: „Hamlet”, „Otello”, „Król Lear”, „Makbet”, „Antoniusz i Kleopatra”. Do ostatnich utworów poety należą „Cymbelin”, „Opowieść zimowa” i „Burza”.

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

O, przyjaciele na Jezusa rany,
Proch uszanujcie tutaj pogrzebany,
Błogosławieństwo przyjaznej mi duszy,
A klątwa temu kto gości me ruszy.

NA MARGINESIE INSCENIZACJI

Od dłuższego czasu myślałem o inscenizacji „Antoniusza i Kleopatry” jednakże ciągle natrafiałem na trudności natury technicznej. Nie mogąc z tych właśnie przyczyn wystawić sztuki w teatrze macierzystym — tym skwapliwiej skorzystałem z propozycji Teatru Śląskiego, który gotów był umieścić „Antoniusza” w repertuarze.

Tekst dramatu w pełnym wymiarze nie mógł być realizowany, toteż należało dokonać adaptacji. Redukcji uległ wątek Pompejusza w całości wraz ze swoimi postaciami, oraz kilka pojedynczych scen. Z czegoś trzeba było zrezygnować i wydawało się słusznym, ażeby ochraniać wątek osobisty dwojga tytułowych postaci oraz warstwę historyczno-polityczną — bezpośrednio i ściśle związaną z tym wątkiem. Natomiast sprawa Pompejusza ma w naszym odczuciu posmak raczej kronikarski i nie stanowi o bezpośrednim wpływie na zasadnicze wydarzenia dramatu.

Istniały jeszcze inne przyczyny nakazujące dokonanie adaptacji tekstu, ale były to przyczyny wynikające z warunków pracy teatru i nie mogą być oczywiście podniesione do rangi potrzeb artystycznych.

Przedstawienie nasze kończy ogromną, niezrozumiałą przerwę w realizacji „Antoniusza i Kleopatry” na scenach polskich. Miejmy nadzieję, że wkrótce inne teatry sięgną po ten arcydziełowy dramat Szekspira.

Jerzy Krasowski

KALENDARZ WAŻNIEJSZYCH WYDARZEŃ HISTORYCZNYCH

r. 100 p. n. e. urodził się Juliusz Cezar;

- 83 urodził się Marek Antoniusz;
- 70 urodziła się Fulwia, przyszła żona Klodiusza, następnie Kuriona, w końcu triumwira Marka Antoniusza;
- 69 urodziła się Kleopatra, jako druga z kolei córka króla Egiptu Ptolemeusza Aleutesa;
- 66 urodziła się Oktawia, przyszła żona Marka Antoniusza;
- 63 urodził się Oktawian, siostrzeniec Juliusza Cezara, przyszły Augustus Caesar, twórca cesarstwa rzymskiego;
- 59 Ptolemeusz Auletes, ojciec Kleopatry, zostaje uznany przez Rzym królem Egiptu;
- 58 przewrót w Aleksandrii, ojciec Kleopatry ucieka do Rzymu, na tron wstępuje jego najstarsza córka Berenika; zdetronizowany stryj Kleopatry, król Cypru, popełnia samobójstwo;
- 55 pod osłoną legionów rzymskich ojciec Kleopatry powraca na tron, ścięcie Bereniki, pierwsze przelotne spotkanie czternastoletniej Kleopatry z Markiem Antoniuszem w Aleksandrii;
- 52 śmierć Ptolemeusza Aleutesa, tron obejmuje Kleopatra wspólnie ze swym dziewięcioletnim bratem i zarazem mężem;

- 49 Kleopatra zdetronizowana i wygnana, jej brat i małżonek zostaje jedynym władcą Egiptu;
- 48 senat rzymski zatwierdza brata Kleopatry jako króla Egiptu, Kleopatra gromadzi wojsko przeciw uzurpatorowi; Cezar gromi swego największego rywala Pompejusza pod Farsalos, Pompejusz chroni się do Egiptu, gdzie brat Kleopatry, chcąc pozyskać sobie Cezara, każe go podstępnie zamordować; Cezar panem imperium rzymskiego; ląduje w Aleksandrii, spotkanie z Kleopatrami, wojna z jej bratem i jego śmierć;
- 47 Kleopatra VII królową Egiptu wspólnie z najmłodszym bratem, który ma zostać jej mężem; ze związku z Cezarem rodzi się syn Cezarion Ptolemeusz;
- 46/44 Kleopatra na zaproszenie Cezara przebywa w Rzymie wraz z bratem i Cezarionem;
- 44 Juliusz Cezar ginie zaszytyłowany przez spiskowców, Kleopatra wraca do Aleksandrii; na widownię polityczną wstępują Marek Antoniusz jako mściciel śmierci Cezara i usynowiony przez Cezara jego siostrzeniec Oktawian; początek konfliktu i śmiertelnej rywalizacji tych dwóch pretendentów do dyktatorskiej władzy po Juliuszu Cezarze; Oktawian przybiera do swego imienia imię Cezar;
- 43 utworzenie drugiego triumwiratu: Antoniusz, Oktawian, Lepidus; przy podziale imperium Antoniusz otrzymuje pod zarząd prowincje wschodnie, Oktawian władzę nad Italią, Lepidus Afrykę;
- 42 bitwa pod Filipi, w której Antoniusz i Oktawian gromią morderców Cezara;
- 41 Antoniusz przyjmuje w Tarsus odwiedziny Kleopatry, po czym wraz z nią udaje się do Aleksandrii;

- 40 śmierć żony Antoniusza Fulwii, Antoniusz udaje się do Rzymu, żeni się ze siostrą Oktawiana — Oktawią, w Brindisi triumwirowie odnawiają triumwirat na dalsze pięć lat; te wydarzenia stanowią początek tragedii Szekspira „Antoniusz i Kleopatra”; po wyjeździe Antoniusza do Rzymu Kleopatra rodzi mu bliźnięta — syna Aleksandra Heliosa i córkę Selene;
- 39/37 pobyt Antoniusza na wschodzie i w Atenach, pożycie z Oktawią; w r. 37 Antoniusz odsyła Oktawię do Rzymu;
- 36 Antoniusz ponownie łączy się Kleopatą i wbrew prawu rzymskiemu zawiera z nią związek małżeński, jako dar ślubny ofiarowuje jej zagarnięte przez Rzymian dawne posiadłości Ptolemeuszów — środkową Syrię, część Palestyny i Fenicji, Cypr i część Cylicji; w jesieni Kleopatra rodzi mu syna, Ptolemeusza Filadelfa; wyprawa Antoniusza przeciw Persom, zakończona klęską;
- 34 zwycięstwo Antoniusza w Armenii, po którym odbywa triumf nie w Rzymie, lecz w Aleksandrii; Antoniusz ogłasza Kleopatę „królową królów”, Cezariona „królem królów”, czyni ich władcami Egiptu i Cypru, obdarza też koronami troje dzieci swoich i Kleopatry, nadając im posiadłości, nad którymi zwierzchnictwo sprawować mają Kleopatra i trzynastoletni Cezarion, proklamowany oficjalnie synem Juliusza Cezara;
- 33 Antoniusz czyni zbrojne przygotowania do wojny z Oktawianem;
- 32 jawne zerwanie Antoniusza z Oktawianem konsulowie i 400 senatorów opuszczają Rzym i udają się na wschód do Antoniusza, Kleopatra bierze udział w przygotowaniach do wojny z Oktawianem u boku Antoniusza, co wywołuje oburzenie wielu

skupionych wokół Antoniusza Rzymian; Antoniusz posyła Oktawii list rozwodowy, Rzym wypowiada wojnę Kleopatrze;

- 31 lądowe i morskie siły Oktawiana oraz Antoniusza i Kleopatry skupiają się pod Akejum, coraz liczniejsze dezercje Rzymian z szeregów Antoniusza, wśród nich przechodzi na stronę Oktawiana jeden z najwybitniejszych oficerów Antoniusza, Cnaeus Domitius Ahenobarbus; 2 września bitwa pod Akejum, klęska floty Antoniusza, Kleopatra wyprowadza swoją flotę z bitwy bez uszczerbku, Antoniusz odpływa z pola walki wraz z nią i udaje się do Aleksandrii; zdana na własny los armia lądowa Antoniusza i reszta floty poddają się Oktawianowi;
- 30 wodzowie rzymscy i poszczególne legiony kolejno odступują Antoniusza i przechodzą na stronę Oktawiana, który w lecie, w pół roku po zwycięstwie pod Akejum, rusza przez Syrię na Aleksandrię; otoczył miasto i zdobył je; Antoniusz i Kleopatra popełniają samobójstwo; na rozkaz Antoniusza zostaje zamordowany najpoważniejszy pretendent do spadku politycznego po Juliuszu Cezarze — Cezarion Ptolemeusz;
- 27 Caius Iulius Caesar Octavianus zostaje pierwszym cesarzem rzymskim, senat przekazuje mu najwyższą władzę i nadaje przydomek Augustus (boski); cesarz zaprowadza pokój i ład w państwie, sławiony jest jako „zbawca świata”, pod jego mecenasem rozkwita nauka i sztuka („złoty wiek” literatury rzymskiej).

ANTONIUSZ, KLEOPATRA I OKTAWIUSZ CEZAR

Tragedia historyczna o Antoniuszu i Kleopatrze napisana została prawdopodobnie w r. 1606, a więc na dziesięć lat przed śmiercią Szekspira. Ryzykowne byłoby nazwać to dzieło ukoronowaniem tego ciągu dzieł, który w r. 1604 otwiera „Miarka za miarkę”, a w którym znalazły się zaraz potem, i tuż przed „Kleopatrami”, takie utwory, jak „Otello”, „Król Lear”, „Makbet”. Ale już to bezpośrednie sąsiedztwo mówi nam, że tragedia ta zrodziła się w okresie wielkiego napięcia sił twórczych Szekspira, co więcej — że napięcie to w niej się nie wyczerpało, skoro dwa lata następane przynoszą jeszcze dwie dalsze tragedie antyczne tej miary, co „Koriolan” i „Tymon Ateńczyk”. Potem w kronice jego twórczości znajdzie się już miejsce tylko na jeden wielki utwór dramatyczny — będzie nim „Burza”, napisana w r. 1612.

Przypada więc „Antoniusz i Kleopatra” na ten okres twórczości Szekspira, który zaczyna się „Hamletem”, a kończy pełnym gorczy „Tymonem Ateńczykiem”. Przeważają w nim tragedie stąd i lata owe w jego twórczości nazywane są bądź tragicznym, bądź pesymistycznym okresem jego działalności dramatopisarskiej. Pesymizm ten miał zrodzić się z gorczy nagromadzonych doświadczeń i obserwacji, ze świadomości, że w niwecz się obracają wielkie, porywające ideały humanistyczne Renesansu, które ustąpić muszą „przed nadchodzącym wiekiem wyrachowanej praktyczności”. Nie ma potrzeby odrzucać tej socjologicznej, wieloma względami uzasadnionej motywacji przemian, jakie zachodzą w tym czasie w postawie Szekspira, w jego stosunku do świata. Ale warto też zapamiętać, że „Antoniusza i Kleopatrami” pisze autor przeszło czterdziestoletni, mający za sobą kilkanaście lat pracy twórczej i ogromny dorobek, który już mógł mu zapewnić nieśmiertelność. W jego stosunkowo krótkim życiu jest to pod względem

twórczym okres szczytowy, w którym płodność wydaje się ustępować wyraźnie przed namysłem i selekcją, w którym Szekspir pisze znacznie mniej niż w ciągu pierwszych lat dwunastu, ale gdzie arcydzieła i utwory wybitnej rangi kroczą obok siebie w bezpośrednim sąsiedztwie, często jedno po drugim. Słowem, Szekspir czterdziestoletni osiąga tę miarę dojrzałości twórczej, która pozwala mu zamknąć przedwcześnie przerwane dzieło *summa cum laude*. Na sławę jego nie pada cień wyczerpania twórczego, żalostnego wygasania talentu i mądrości. Przeciwnie — to, co pisze w ostatnim dziesięcioleciu, zdumiewa bogactwem wiedzy o człowieku i świecie, wiedzy świeżej, bujnej i fascynującej, a zarazem urzekającej swą głębią. Jest to wiedza żywa i wiecznie poszukująca, wiedza dociekająca praw równowagi między rozumem i sercem, między rozsądkiem, surowymi prawami życia, a namiętnością i pasją, może więcej jeszcze — między pięknem i urodą życia, a jego twardymi wymaganiami i koniecznością podporządkowania im losów człowieka.

Każdego, kto prześledził choć w skrócie pośmiertne dzieje Kleopatry VII Wielkiej, uderzyć muszą różnorakie fluktuacje jej sławy. W oczach rzymskich pisarzy i historiografów była przede wszystkim wrogiem rzymskiego imperium, zagrażającym jego całości, może nawet rojącym plany podporządkowania rzymskiej metropolii barbarzyńskiemu Wschodowi; była w tych oczach kobietą złą, zbrodniczą, przewrotną, podstępna, która czarami omamiła bohatera i ulubieńca ludu rzymskiego, Marka Antoniusza, męża godnego spadku politycznego po Juliuszu Cezarze i podporządkowała go swoim zamiarom i ambicjom; była w tych oczach kobietą rozpustną, kupczącą swym ciałem dla zrealizowania wrogich Rzymowi celów politycznych. I w takim świetle przekazał ją czasem nowożytnym Plutarch w swoim żywocie Antoniusza.

Przez kilkanaście wieków każdy pisarz, który chciał sięgnąć po wątek tej egipskiej królowej, musiał przedzierać się przez tę grubą skorupę rzymskich uprzedzeń i stronniczych ocen, jeżeli zamiarem jego było dotarcie do prawdy o Kleopatrze — człowieku, jeżeli w jej związkach z Juliuszem Cezarem i Markiem Antoniuszem domyślał się i doszukiwał czegoś innego prócz politycznej intrygi, jeżeli za jej czynami i po-



Kleopatra

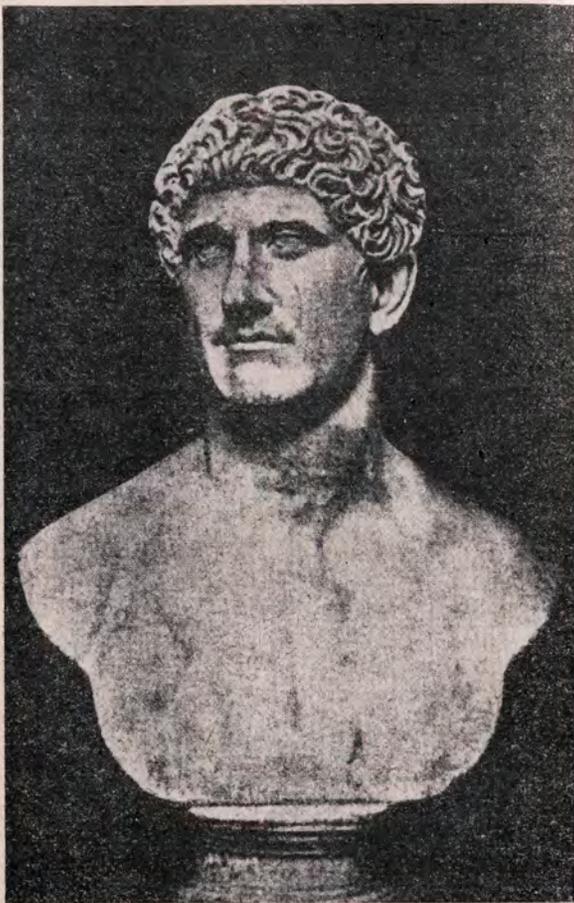
stępkami widział niezwykłą indywidualność. W tej sytuacji był także Szekspir.

Można by zaryzykować twierdzenie, że w ślad za intuicyjnymi poszukiwaniami literatury poszła dopiero nauka, i to poszła dość późno. Bo istotnie jakby pod wpływem impulsu, jaki stwarzała literatura, zaczęto w ciągu ostatniego stulecia dociekać pilnie pełnej prawdy o Kleopatrze. Wtedy historia się odmieniła. Władczynie Egiptu znalazła swoich żarliwych obrońców i wielbicieli, którzy, wznosząc mozolnie jej pomnik, z kolei pomniejszali obydwo jej partnerów — triumwirów Antoniusza i Oktawiusza Cezara. Emil Ludwig w swojej znanej powieści biograficznej o Kleopatrze zdołał jeszcze zachować pewien umiar w uleganiu tym tendencjom, widząc jednego tylko godnego partnera Kleopatry — Juliusza Cezara. Natomiast w polskiej literaturze historycznej najwyraźniejszym przykładem pełnej rehabilitacji Kleopatry na niekorzyść przede wszystkim Oktawiusza jest książka Stanisława Witkowskiego „Kleopatra” (Lwów, 1939), będąca jakby podsumowaniem nacechowanego tą tendencją kierunku badań, zarówno polskich jak obcych.

Przyznać trzeba, że sytuacja historyków jest tutaj trudna. Szczerze mówiąc, możliwość odtworzenia prawdziwego portretu królowej bez uciekania się do domysłów, niepewnych analiz i swobodnej interpretacji. Stąd wyjątkowa szansa pisarzy: jeżeli nie gwałcą i nie naginają bezspornych faktów historycznych, rezultat ich intuicji i interpretacji może z powodzeniem rywalizować z tym, co na ten temat napisali uczeni badacze dziejów. Jak dotychczas, Szekspir wyzyskał tę szansę najlepiej. I choć tragedia jego nie należy do najbardziej znanych, stworzony przez niego portret Kleopatry dominuje, w czym niejaką załugę mają zapewne i ci pisarze, którzy się nim w ten czy inny sposób inspirowali.

Szekspir zwycięża przede wszystkim przez to, że wiedziony niezawodnym zmysłem wielkiego artysty, szukał w postaciach historycznych pełnego, prawdziwego człowieka, że nie tylko unikał jednostronnych naświetleń, ale jeszcze komplikował swój obraz obserwacją wielostronną, zmiennością kątów spojrzenia na bohaterów swych tragedii. A nie ma tragedii tam, gdzie przeciwnicy nie mają równych szans, gdzie nie mają po swojej stronie pełnej racji, choćby tylko indywidualnej, najściślej związanej z ich strukturą psychiczną, ale zawsze racji, zasługującej z humanistycznego punktu widzenia na aprobatę postronnego obserwatora.

Dlatego też konfliktu dramatycznego „Antoniusza i Kleopatry” nie da się wyjaśnić bez właściwego spojrzenia na trzeciego — poza tytułowymi — bohatera tej tragedii: Oktawiusza Cezara. Rozumieli to dobrze wszyscy komentatorowie tego dzieła, ale zasugerowani często wspomnianymi tendencjami rehabilitacyjnymi w stosunku do Kleopatry, dochodzili niejednokrotnie do wniosków, które nie mogą się ostać nowemu, wnikliwemu spojrzeniu na ten utwór Szekspira. W ten sposób Oktawiusz wydał się niektórym z nich podstępny, płaskim, zbrodniczym karierowiczem, chytrym intrygantem, okrutnikiem, mordercą i zdziercą, dążącym bezwzględnie do osiągnięcia swoich egoistycznych celów. Jeżeli sama tragedia nie dostarcza do takiej charakterystyki dostatecznego materiału — a nie dostarcza go naprawdę, vide esej Tadeusza Zielińskiego, znakomitego znawcy antyku, drukowany w tym programie — w sukurs przychodzą historycy. Wystarczy np. przeczytać rozdział „Oktawian jako triumwir” w cytowanej



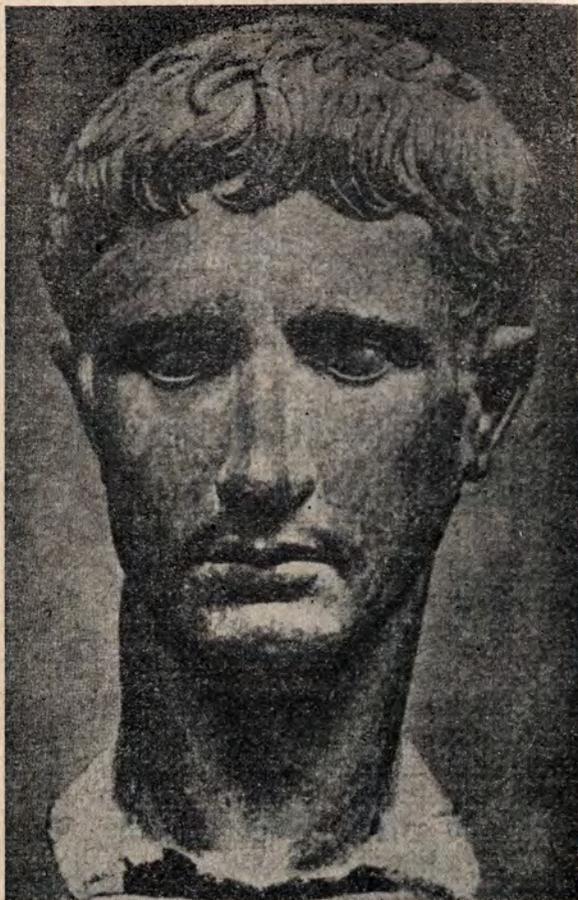
Marek Antoniusz (r. 83 p.n.e. — 30 p.n.e.)

książce Witkowskiego. W rezultacie nie bez zdumienia można wyczytać np. u Morozowa taki komentarz: „Tragedię „Antoniusz i Kleopatra” można słusznie nazwać „łabędzią pieśnią” Renesansu, ustępującego przed nadchodzącym wiekiem wyrachowanej praktyczności. W świecie, w którym nieuchronnie triumfują tacy ludzie, jak Oktawian, Renesans przeraża się w subtelny i zniewieściały hedonizm”.

W takiej interpretacji wielki obraz historyczny Szekspira zostaje splaszczony, staje się jednowymiarowy i banalny. I wtedy nietrudno się w tej tragedii dopatrzeć głębokiego pesymizmu: wszystko, co jest piękne w życiu, co jest jego urodą, musi zginąć, zmiążdżone brutalną stopą zawistnego, a silniejszego. A przecież Szekspir nie tak modeluje Oktawiusza Cezara. Nie kształtuje go w posąg idealnego bohatera, ale widzi w tym człowieku coś więcej niż młodego, dążącego *per fas et nefas* do władzy i jedyńwładztwa triumwira, obarczonego — na równi z innymi mężami stanu tego wieku, a przede wszystkim na równi z Antoniuszem — niejedną ciężką zbrodnią. Można by rzec, że widzi w nim przyszłego Augusta Cezara, który wraz ze śmiercią Antoniusza i Kleopatry zaprowadza w wielkim państwie rzymskim ład i pokój, rządy mądre i owocne, który otwiera przed Rzymem nowy okres świetności, której fundamentem będzie nie tylko potęga polityczna państwa rzymskiego, ale również wspinały rozkwit kultury rzymskiej, dotychczas wciąż jeszcze pozostającej w cieniu kultury helleńskiej.

Mimo że bogaty materiał faktów historycznych rozsadzał mu ramy utworu, że konieczność skondensowania wydarzeń lat dziesięciu raz po raz spychała go w kierunku kroniki historycznej — np. zbędne wątki Sekstusa Pompejusza i Wentydjusza — Szekspir zdołał wyjść z tych trudności obronną ręką i ocalić istotny, humanistyczny sens swej tragedii. Stało się to dzięki temu że nie tylko pokazał konflikt dwóch światów, nie tylko konflikt trzech postaci historycznych, które starły się w dążeniu do swoich celów politycznych, w walce o władzę, ale także konflikt postaw ludzkich: mądrej, chłodnej racji stanu mającej na celu dobro ogólne — choćby to było tylko dobro jednego narodu, narodu rzymskiego — i nieokiełznanej, podporządkowującej sobie wszystko namiętności, wielkiego, niepodzielonego, zaślepionego uczucia.

Jest to konflikt Antoniusza i Oktawiusza Cezara, natury bujnej i rozpasanej, renesansowej, z naturą opanowaną, mądrą i patrzącą w przeszłość. Ale jest w tym konflikcie jeszcze coś więcej: starcie dwóch pokoleń, dwóch epok. W skomplikowanej sytuacji Rzeczypospolitej rzymskiej w dobie drugiego triumwiratu Antoniusz reprezentuje typ polityka, który przegrywa i musi odejść, który ze swoim traktowaniem władzy nie dorasta do jej sprawowania, typ polityka zrodzonego z wojen i zwycięstw, a nie-



Octavian Augustus Caesar (r. 63 p.n.e. — 14 n.e.)

zdołnego do folgowania swoim namiętnościom i pasjom bez szkody dla powszechnego dobra. Oktawiusz Cezar, znacznie od niego młodszy, inaczej już rozumie i ocenia sytuację w państwie, inaczej patrzy na jego sprawy; żywiołowej, impulsywnej polityce Antoniusza przeciwstawia politykę przemyślaną, zręczną i konsekwentną, politykę świadomą swoich założeń i celów. Dla tego nie sposób przyjąć interpretacji, że klęska

Antoniusza jest klęską świata idealnego w starciu ze światem, w którym motorem działania są dążenia płaskie i wyrachowanie płynące z niskich pobudek.

Wątek Antoniusz — Oktawiusz Cezar wpleciony jest z żelazną logiką dramaturgiczną w główny motyw Kleopatry, jej wzajemnego związku z Antoniuszem. Jej konflikt z Oktawianem jest wykładnikiem zasadniczego konfliktu między broniącym swej niezależności Wschodem a budującym swe imperium Rzymem, między formacją państwową rozpadającą się i degenerującą a formacją bardziej postępową i prężną. Siła dramatyczna tego konfliktu leży w tym, iż klęska Kleopatry jest równocześnie i klęską królowej, i osobistą tragedią kobiety, która w decydującym momencie spostrzega, że miłość ofiarowana Antoniuszowi ją przerosła, okazała się czymś więcej niż narzędziem gry politycznej. Jej śmierć jest śmiercią nieszczęśliwej, samotnej kobiety i śmiercią pokonanej królowej.

Inscenizacja katowicka „Antoniusza i Kleopatry”, zrealizowana przez Jerzego Krasowskiego, jest próbą wypreparowania z bogatego tekstu tragedii — jednej z najdłuższych tragedii Szekspira, ustępującej pod tym względem tylko „Hamletowi”, „Ryszardowi III” i „Koriolanowi” — tych właśnie motywów i konfliktów. Różni komentatorzy wyprowadzili z tej tragedii już wiele wniosków umoralniających, czasem wręcz nauk katechizmowych, pozwólimy więc przemówić jej do dzisiejszego widza tą prawdą moralno-filozoficzną najbardziej ogólną i trwałą, a zarazem chyba najbliższą temu, co chciał wyrazić sam twórca.

KLEOPATRA DO CEZARA

Cesarze, między ludźmi, co się rozumieją,
Podobno jest rzecz jedna straszna — cień nie-
prawdy.

Więcej nic! ... Znać to lepiej ode mnie winienes,
Która, wciąż będąc nieletnich małżonką,
Niezrozumianą byłam pierw niż obojętną ...
Mąż jest poniekąd zawsze mężem stanu ... alic
Kobieta jak ochwiany posąg w ręce sptywa,
Gdy on, jakkolwiek kochał, nie zaraz przepada.
Gdzież jest ów, o, Cesarze, co dostrzegłszy pro-
mień,

Światłości serc, wraz za nim poszedł aż do
końca?

Ufny, że być nie może na nic taka boska
Rzecz — taka boska ... bo miłość boska jest.
Cóż myślisz, lubo i sam podobny do bogów,
Czy oni zapalają miłość bez światłości?
I rzecz najwyższą, którą czynią, uczynili
Niedość poprawnie, arcy ułomnie, niecało?
I czy nie jest wyższością to rzucenie sobą,
Zaledwo się trzymając na piersiach struny liry,
Jak niegdyś poetessa jedna z pierwszych

grecka? ...
Powiedz Juliuszu, ty coś bez znań Senatu
Przeszedł Rubikon, koniem wptaw, przed tabli-
cami,

Na których wcześniej śmiałym groziły przekleńst-
wa ...

W walkach, czy nie to samo jest — i nie to samo
Po zwycięstwie, gdy umysł oddawa się spocząć?
W chwilach wielkich, Cesarze, zawsze się prze-
pada ...

Lecz kobieta nad wszystko jest chwilą ...

Fragment tragedii „Kleopatra”

KLEOPATRA

I

Cienie Cezara i Brutusa spotkały się po raz
Czwarty pod Filippami; młoda sława zbawcy
Rzymu zbladła przed groźnym przekleństwem
zamordowanego dyktatora — przekleństwem,
którego wykonawcami zostali spadkobiercy jego
uroku, Cezar Młodszy i Antoniusz. Po pogromie
ostatniego wojska rzeczypospolitej, wolności
rzymskiej pozostał tylko jeden obrońca: Sekstus
Pompejusz, syn Pompejusza Wielkiego. Lecz on
nie miał legionów, a jego siły wojskowe — nie-
wolnicy sycylijscy i rozbójnicy morscy — mogły
jedynie trzymać znekana Italię w stanie obleże-
nia, lecz nie wróżyły mu żadnych znaczniejszych
sukcesów w walce ze zwycięskimi triumwirami,
przynajmniej dotąd, dopóki jeszcze tamci dzia-
łali zgodnie.

Wprawdzie nadzieje co do trwałości tej zgody
były bardzo słabe: chłodne wyrachowanie mło-
dego Cezara i nierozważna wybuchowość Anto-
niusza odpychały się wzajemnie; ich przymierze,
choć umocnione krwią Cyclerona i innych ofiar
proskrypcji z roku 43, nie posiadało żadnych
innych rękojmi długotrwałości. Łączącymi ogni-
wami byli tu mężczyzna i kobieta: **Lepidus**
i Fulwia. Lecz mężczyzna miał charakter zbyt
kobiecy, a kobieta — zbyt męski, aby mogli
z powodzeniem wykonać swe role.

Ta kobieta, może najwybitniejsza z tygrysic
rzymskich owej epoki, miała wówczas za sobą
bogatą i urozmaiconą przeszłość. Widzimy ją
najpierw jako żonę wicherzyciela i demagoga
Klodiusza, bożyszcza rzymskiego tłumu i śmier-
telnego wroga Cyclerona; małżeństwo to było
szczęśliwe dzięki podobieństwu charakterów
i Fulwia bardzo rozpaczała po przedwczesnej
śmierci męża — śmierci w bóje na drodze pu-
blicznej, godnego zakończenia niespokojnego ży-
cia tego człowieka. Wkrótce jednak wyszła za
mąż za Kuriona, „pierwszego spośród genialnych
nicponiów owego czasu”, jak nazywa go Mom-
msen — główne narzędzie Cezara w jego scysji
z Senatem. Kurion zginął wkrótce w Afryce
i Fulwia została po raz drugi wdową. Najbliż-
szym przyjacielem zabitego był Marek Anto-

niesz; nie bał się on przyjąć do swego domu kobiety, która pochowała dwóch mężów, pomimo kpin Cycerona, że naród rzymski czeka od Fulwii trzeciego podarunku.

Tak więc **Fulwia** była żoną Antoniusza w okresie triumwiratu: na żądanie wojsk Cezar Młodszy ożenił się z jej młodszą córką z pierwszego małżeństwa, a pasierbicą swego nowego sojusznika, Klodiją; dzięki temu Fulwia stała się najbardziej wpływową kobietą, a po odejściu Antoniusza i Cezara do Macedonii — najbardziej wpływową osobistością w Rzymie. Senat i naród były na jej usługi, gdy tymczasem obu konsulom, z których jednym był Lepidus, pozostała skromna rola wykonawców jej życzeń.

W ogóle należy powiedzieć, że nowa władczyni Rzymu lgnęła o wiele bardziej do męża, niż do zięcia; dlatego, gdy obaj triumwirowie — tak wypada mówić, gdyż nikt nie brał w rachubę Lepida — podzielili między siebie dalsze zadania i Cezar wrócił do Italii, starcie jego z Fulwią stało się nieuniknione. Zadanie Cezara było pod każdym względem trudne: miał on obdzielić ziemią weteranów swego zwycięskiego wojska — i to zgodnie z umową bardzo hojnie — i w tym celu musiał ją odebrać poprzednim, prawnym właścicielom. Italia poczęła szemrać; wprawdzie przychylność żołnierzy mogła być przeciwwagą na to niezadowolnienie, lecz Fulwia już się postarała, aby Cezar nie mógł zbyt licznie na ową przeciwwagę, schlebając w imieniu Antoniusza weteranom wspólnego wojska w sposób najbardziej bezceremonialny. Oburzony Cezar rozwiódł się z jej córką. To oczywiście, bynajmniej nie mogło skłonić Fulwii i Lucjusza Antoniusza do zaniechania intryg i nowa wojna domowa stała się nieuchronną. Wojna ta — zwana peruzujską — skończyła się szybko. Lucjusz Antoniusz uznał władzę zwycięzcy, lecz nieprzejednana Fulwia wolała opuścić Italię. Udała się ona do Grecji i wkrótce zmarła w małym mieście peloponeskim Sykionie.

Kobięcy argument, który skłonił Fulwio do podniesienia sztandaru powstania, był następujący: „Niech w Italii rozpala się wojna domowa: niezależnie od swego wyniku zmusi ona Marka Antoniusza do opamiętania się i wyrwie go z objęć Kleopatry”.

II

Po rozstaniu się z Cezarem Młodszym Antoniusz udał się na podbój Wschodu, stojącego po stronie republikanów. Strona wojskowa tego zadania nie przedstawiała żadnych trud-



*Modrzejewska w roli Kleopatry
(Warszawa 1880 r.)*

ności — nikt nie myślał o oporze; lecz musiał on również zdobyć znaczne sumy złota dla zapewnienia skarbu i wynagrodzenia pieniędzmi tych samych żołnierzy, których Cezar wolał obdarować ziemią.

Ponadto Antoniusz, dzięki całemu swemu charakterowi, miał wszelkie dane, aby oczarować zhellenizowany Wschód. Wywodził się on od (wymyślonego) Antona, syna Heraklesa; lecz Heraklesem był on jedynie na wojnie, w czasie zaś pokoju starał się raczej uosabiać inne bóstwo greckie — boga wiosny i wesela, błogosławionego przyjacielu ludzi, Dioniza. Grecy chętnie się godzili na to jego marzenie. W Efezie urządzono na jego cześć korowód bachiczny; kobiety przebrały się za bachantki, mężczyźni za saty-

rów, po mieście rozlegały się dźwięki fletów i tympanów ... Taki był wjazd na prowincję przedstawiciela władzy rzymskiej. Romantyk z natury, chętnie zmieniał on rzeczywistość w baśń, życie w senne widzenie; utożsamiając się zupełnie ze swymi marzeniami, sam również przesuwał się przez życie swych bliskich jak senne widzenie, to groźne, to urocze lecz zawsze fantastyczne, zawsze sprzeczne z rzeczywistością.

W Efezie, stolicy bajecznej Azji, zaczął się dla Antoniusza czarowny sen; w Tarsie opętał go całkowicie. Triumwir zasiadał na rynku miejskim, sprawując sądy, otoczony przez dostojników miasta, przez króli i przedstawicieli sąsiednich krajów oraz przez wielotysięczny tłum ludu; nagle tłum się zakochał, jedna gromada po drugiej opuściła rynek, Antoniusz pozostał sam ze swymi liktorami. Co się stało? „To Afrodyta — mówiono — przyszła odwiedzić Dioniza”.

Wyrażając się prozaicznie, królowa egipska Kleopatra przybyła do władcy rzymskiego Wschodu, aby wraz z innymi królowami wziąć udział, w naradzie dotyczącej wyprawy przeciw Partom i przy sposobności wytumaczyć się ze swego postępowania po śmierci dyktatora Cezara — postępowania, które wielu wydawało się dwuznacznym.

Próżne były jego wysiłki, aby zachować godność wodza rzymskiego; wkrótce baśń w osobie Kleopatry wzięła go w swe objęcia. Po krótkim upojeniu spotkania w Tarsie nastąpił długi sen nocy egipskich. — Rzym i legiony, Cezar i Fulwia popadli w zupełną niepamięć; nawet grzmoty wojny peruzyjskiej nie zdołały przerwać słodkiej drzemki, w której się pogrążył duch oczarowanego wodza. Ze smutkiem śledzili rzymscy przyjaciele Antoniusza stopniowe wzrastanie tego zapomnienia, że zgrozą widział on sam, że z dniem każdym traci cząstkę siebie samego w tej nowej miłości; kajdany jego były mocne, a krótkie chwile otrzeźwienia służyły tylko po to, aby jeszcze namacalniej ukazać mu jego zupełną obcość w stosunku do rzeczywistości świata, aby wzbudzić w nim jeszcze większą tęsknotę do porzuconej baśni. Cóż po tym, że duch zmarłej Fulwii — zmarłej nie bez jego winy — wzywał go do prowadzenia w dalszym ciągu jej dzieła, że chłodny i rozważny Cezar proponował mu nowy podział świata pod warunkiem uzyskania od niego pomocy przeciwko władcy mórz — Sekstusowi Pompejuszowi; że wspólni przyjaciele usiłowali związać go z rzeczywistością za pomocą ręki i pieśczęt łagodnej

i szlachetnej Oktawii? Jest mu nieswojo w otoczeniu rzymskim: w towarzystwie dawnych i nowych przyjaciół, za stołem Cezara; nawet w komnacie błękitnookiej Oktawii czuje on palący wzrok swej baśni, wie, że czeka go ona tam, daleko, w osobie jego „żmii znad starego Nilu”. Coraz silniej wabi go ona ku sobie; za Rzymem Ateny, za Atenami — Egipt, Aleksandria, Kleopatra; czarowny sen po raz drugi wziął w posiadanie ujarzmionego wodza — i tym razem nie wypuścił go z objęć aż do śmierci.

Opowiadanie o tym śnie, z krótkimi gorączkowymi przerwami i ostatecznym, fatalnym przebudzeniem stanowi treść „**Antoniusza i Kleopatry**” Szekspira. Nie będziemy tu analizowali tej tragedii. Może zresztą czytelnik dowie się jeszcze chętnie, że sam dramat obejmuje dziesięcioletni okres, między wojną peruzyjską w r. 41 a śmiercią obojga bohaterów w r. 30 p.n.e., że Antoniusz na początku dramatu miał 40 lat, Cezar 22, a Kleopatra 28 lat; że pogodzenie się obu triumwirów nastąpiło w Brundyzium w r. 40; ślub Antoniusza z Oktawią w Rzymie również w r. 40 (u Szekspira oba te wypadki są opowiedziane w akcie drugim, jako odbywające się w Rzymie); że nowa wojna Cezara z Sekstusem Pompejuszem, o której jest mowa w czwartej scenie 3 aktu, zaczęła się w roku 38, a usunięcie od władzy Lepida, również wspomniane tamże w scenie 5, odbyło się w r. 36, podczas gdy zamordowanie Sekstusa Pompejusza przez legatów Antoniusza, o którym mowa w tejże scenie, miało miejsce dopiero w rok później; że aleksandryjskie rozporządzenia Antoniusza, na które tak wyrzeka Cezar w tymże akcie w scenie 6-ej, zostały wydane w r. 36, że bitwa pod Akcjum, do której się tak raptownie przechodzi w scenie 7, odbyła się dopiero w r. 31, że wreszcie ostatnie dwa akty obejmują wypadki jedynie z r. 30. Na ogół anachronizmów jest mało; poeta potraktował chronologię dość starannie.

III

Młodego Cezara znamy już z tragedii, poświęconej jego przybranemu ojcu; tam widzieliśmy go również jako wroga baśni — baśni o rzeczywistej rzymskiej, ucieleśnionej w osobie Brutusa. Lecz tam był on dopiero uczniem; w jednym tylko miejscu daje się odczuć przyszły władca — mianowicie, gdy upiera się przy swym pragnieniu, aby dowodzić prawym skrzydłem w bitwie pod Fillipami (akt V sc. 1): „Ja się nie spieram, lecz ja tak chcę”. Zawczasu

WILIAM SZEKSPIR
ANTONIUSZ I KLEOPATRA

przekład: Roman Brandstaetter tragedia
O s o b y: adaptacja tekstu: Jerzy Krasowski

MAREK ANTONIUSZ	} triumwirowi	JERZY KALISZEWSKI
OKTAWIUSZ CEZAR		JÓZEF ZBIRÓG
M. EMILIUSZ LEPIDUS		STEFAN LEŃSKI
KLEOPATRA, królowa Egiptu		JOLANTA HANISZ
OKTAWIA, siostra Cezara, żona Antoniusza		EWA LASSEK
CHARMIAN	} dworki Kleopatry	ZOFIA WICIŃSKA
IRAS		KRYSTYNA IŁŁAKOWICZ
DOMICJUSZ ENOBARBUS	} przyjaciele Antoniusza	WŁODZIMIERZ KWASKOWSKI
EROS		WOJCIECH STANDEŁŁO
SKARUS		JERZY BIELECKI
MECENAS	} przyjaciele Cezara	KAZIMIERZ IWIŃSKI
AGRYPPA		ZBYSŁAW JANKOWIAK
DOLABELLA		ANDRZEJ ANTKOWIAK
TYREUSZ		ANDRZEJ JUSZCZYK
ALEKSAS	} dworzanie Kleopatry	STANISŁAW BRUDNY
MADRIAN		PIOTR POŁOŃSKI
SELEUKUS		STANISŁAW KOSSOWSKI
DIOMEDES		JAN KLEMENS
WRÓŻBIARZ		MICHAŁ LEŚNIAK
POŚLANIEC Z ITALII	}	WŁADYSŁAW KOZŁOWSKI
WIEŚNIAK		MAREK OKOPIŃSKI
	}	MICHAŁ LEŚNIAK
		ZBISŁAW ICHNIOWSKI
		WŁADYSŁAW KOZŁOWSKI
		BOGDAN KRAŚKIEWICZ
		MAREK OKOPIŃSKI
		JERZY POŁOŃSKI
		RYSZARD ZAORSKI

SCENOGRAFIA: MUZYKA: WSPÓŁPRACA LITERACKA: REŻYSER:
WIESŁAW LANGE JAN KRENZ ZDZISŁAW HIEROWSKI JERZY KRASOWSKI

Asystent reżysera: Władysław Kozłowski — Przedstawienie prowadzi Stanisław Poloczek —
Kontrola tekstu: Maria Kisielewska

Kierownik techniczny: Bogdan Chomiak — kierownik sceny: Franciszek Kobylarz — kierownik oświetlenia: Jan Krężel. Kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej — Michał Walczak, krawieckiej damskiej — Małgorzata Kucielowa, perukarskiej — Paweł Grabowski, stolarskiej — Szczepan Roman, malarskiej — Antoni Underowicz, modelarskiej — Stanisław Możejko, tapicerskiej — Jerzy Rajwa, szewskiej — Bernard Malinowski, ślusarni — Stanisław Baczyński

zważył on wszystkie przeszkody, lecz i całą siłą swej indywidualności; umie nie chcieć tam, gdzie przeważają elementy wrogie, i dlatego nigdy nie doznaje klęski. Wie on, że taką drogą tworzy się urok, przeważający dziesięciokrotnie nasze znaczenie. Tak, siła Cezara to produkt jego umysłu, umysł zaś jego cechuje trzeźwa rozważa, nie oparta nigdzie na złudzeniu — chyba cudzym — lecz za to umiejąca wyciągnąć z każdej korzystnej okoliczności cały pożytek, jaki tylko da się z niej wyciągnąć. Lecz z drugiej strony nie jest to bynajmniej umysł ograniczony; poddając swe postępowanie wyrachowaniu, nie zaś miłości, Cezar zachowuje sobie swobodę kochania i nienawidzenia zgodnie z pociągami serca, nie zaś zgodnie z wymaganiami wyrachowania. Ci, których kocha, nie są tym samym jego sprzymierzeńcami; ci, z którymi jest w nieprzyjaźni, nie są to zawsze ci, których nienawidzi; silny umysłem, odrzucił od siebie zwykłą słabość mądrych ludzi, poddających swym wyrachowaniom nie tylko otaczający świat, lecz i siebie samych. Wiedząc, że miłość nie jest dlań niebezpieczna, kocha on wszystko, co piękne, szlachetne, wszystko, co się wznosi ponad przyziemność ludzkiego stada, wśród którego sądzony mu jest żyć i działać. Kochał Brutusa pod Filipami, kocha Antoniusza nie tylko w Aleksandrii, lecz i w Rzymie. Uczucia swe dla niego wyraża w jednej z rzadkich chwil szczerości w słowach następujących (akt II sc. 2):

*... przyjaźń nasza jest niepodobieństwem,
Dopóki czyny nasze w takim sporze;
Lecz gdybym wiedział, gdzie obręcz wynajdę,
Zdolną potężnie nasze spiąć przymierze,
Szedłbym jej szukać choćby na kraj świata.*

Na wypadek przyjaźni ma w rezerwie Oktawie; na wypadek nieprzyjaźni — legiony; Cezar wie, że drugi ten środek zawsze zostanie w jego rękach i nigdy go nie zawiedzie; dlatego też śmiało stosuje pierwszy. Oktawie kocha: „Nigdy jeszcze brat tak siostry nie kochał”. Kocha on w niej właśnie siebie, ową część swej duszy, niezależną od wyrachowań politycznych; kocha za jej szczęśliwą swobodę, swobodę poddawania swej miłości nie tylko uczuć, lecz i czynów. Niech ona uda się ze swym małżonkiem do Brundyzjum, do Aten ... choćby nawet do Syrii; niech ona odda się całkowicie swej miłości; służąc jej, będzie służyła nieświadomie również i jego celom. W każdym razie będzie musiała wrócić do niego, gdy za Antoniuszem spadnie zastana z baśni; wtedy niech dźwięk trąby wo-



*Modrzejewska w roli Kleopatry
(Warszawa 1880 r.)*

jennej zbudzi tego, do którego już nie dolatują słowa słodkiej i czystej miłości. Takie rozumowanie usuwa wszelkie przeszkody. Kto uważa za niezgodne z miłością Cezara i Oktawii to, że on wydaje ją za Antoniusza, ten nie wziął pod uwagę jego spokojnej pewności siebie, która rozważyła zawczasu wszystkie szanse niebezpiecznej gry i dlatego wie dobrze, do jakich granic można zaryzykować miłość, nie składając jej i siebie w ofierze.

Czy wobec tego ma zupełną słuszność Kreisig, nazywając ostatnie słowa Cezara, poświęcone zniszczonemu wrogowi, „wspaniałym udrapowaniem nasyconego samolubstwa”? Czy słuszność ma Brandes, widząc w owym smutnym za-

kończeniu baśni, zniszczonej rękami Cezara — „upadek świata”? **Nie, w naszej tragedii ginie to, co jest niewspółmierne z życiem ziemskim, giną ci, co zapragnęli dla siebie większego udziału z czary radości, niż wolno nawet ulubieńcem życia.** Lecz triumfuje życie, życie trzeźwe i jasne. Wyszliśmy z czarodziejskiej grotty; oczy nasze, przywykłe do fantastycznej gry jej purpurowych ogni, skłonne są uznać za zbyt blade światło dnia, które nas tak nagle otoczyło. A przecież jest to to samo światło, w którym rosną trawy i drzewa, to samo, w którym żyje i porusza się cały świat. Tutaj imię jego jest — Cezar; stworzył on na nowo rozkładające się państwo rzymskie, a do tego był tylko jeden środek — zniszczenie baśni, niszczącej życie. Baśń zwabiła jego wielkiego ojca, dyktatora Cezara, majakiem korony królewskiej; baśń pociągnęła Brutusa pod Filipy, szepcąc mu na ucho słodkie imię wolności; baśń ukolysała Antoniusza nad brzegami Nilu, w objęciach niezmięskłej miłości. I oto Cezar padł pod ciosami Brutusa, Brutus pod ciosami Antoniusza, Antoniusz pod ciosami Cezara Młodsze; i jeżeli ten ostatni nie doznał z kolei losów swych poprzedników, to tylko dlatego, że pozostał wierny sztandarowi życia. Nie spotwarzajmy więc życia; nie pograżyło się ono całkowicie w samolubstwie, nie jest pozbawione czułych, szlachetnych, wzniosłych uczuć: obok Cezara widzimy Oktawię.

Kilka słów o **Oktawii**. Poeta odtworzył w niej ten sam typ oddanej i wspaniałomyślniej matrony rzymskiej, który znajdujemy w „Juliuszu Cezarze” (Porcja) i „Koriolanie” (Waleria); nie można jednak nazwać tego typu specjalnie rzymskim. Kordelia, Desdemona, Imogena, Hermiona — przy całej różnorodności odcieni, wynikającej oczywiście z różnic środowiska, jest to w istocie rzeczy jeden i ten sam charakter kobiecy. Nic w tym dziwnego. Oktawia, to sama kobiecość, to postać, którą kochamy — może nie w towarzystwie, nie w salonowej rozmowie, nie w grze namiętności — czy będzie to lekka piana flirtu, czy gwałtowna burza zakochania — lecz w rodzinie, przy ognisku domowym, tam gdzie się odbywa najzdrowszy, najbardziej twórczy proces naszego życia. I ta postać, która nam się wydaje spokrewnioną z najbardziej swobodnymi twórcami muzy Szekspirowskiej — jest w istocie ścisłym odtworzeniem historycznej Oktawii; słowa, w których z największą siłą wypowiada się jej szlachetna dusza (akt III, sc. 4):



Bolesław Ładnowski w roli Antoniusza
(Lwów, 1880 r.)

Gdzie nieszczęśliwsza ode mnie kobieta?
Z mojej modlitwy bogi będą sztydzić;
Bo gdy wołam: „Bronście mego męża!”
Odwołam prośbę, kiedy równie głośno
Powtórzę później: „Bronście mego brata!”

wypowiada ona u Plutarcha, tylko w rozmowie z bratem, nie z mężem. Lecz historyczna Oktawia zrobiła dla swego męża jeszcze o wiele więcej. Urodziwszy mu dwie córki, po jego śmierci wzięła do siebie jego sieroty od Kleopatry, Aleksandra-Słońce i Kleopatrę-Księżyc (dumne te imiona nadał im ojciec podczas upojeni nocy egipskich) oraz Ptolemeusza, te same dzieci, o których mowa w akcie III sc. 5, i wychowała je razem z własnymi dziećmi.

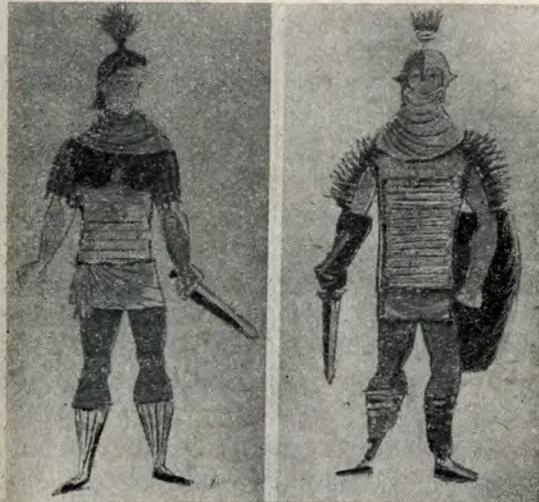
O innych bliskich Cezarowi ludziach da się powiedzieć wiele. Cezar ma tylko jednego, równego siłą przeciwnika — Marka Antoniusza.

IV.

Antoniusza również już znamy z „Juliusza Cezara”, nawet o wiele lepiej, niż jego młodego przeciwnika. Poznaliśmy jego namiętność do nierealnego życia i do świętego marzenia, depczącego i ujarzmiającego rzeczywistość; patronem jego nie jest chytry Hermes, lecz Dionizos, władca zwodniczych czarów, wolny zdobywca serc ludzkich. Lecz jest to również ten sam człowiek, który na czele legionów poszedł pod Filipy, wysuwając imię przeciw idei i przykuwając do tego imienia nadzieje i miłość swego wojska; drugim jego patronem jest ten, kto siłą swej indywidualności jednoczył hufce, pracownik-rycerz, Herakles. Antoniusz starał się naśladować obu swych patronów, zależnie od okoliczności życiowej lub chwilowego natchnienia. Kochał Fulwii, Oktawię, Kleopatrę, nie mówiąc o innych, i z dumą nadzłowieka patrzył na igrające u stóp swych młode pokolenie, owoc jawnych i tajnych związków.

Zresztą, „był to charakter otwarty i szczerzy, i choć powoli i z trudem spostrzegał swe błędy, lecz skoro już zdał sobie z nich sprawę, żałował ich szczerze i przyznawał się do nich wobec ludzi, których sam skrzywdził czy obraził. Nie znał miary w nagrodach, zarówno jak w karach; częściej jednak przebierał ją w łaskawości, niż w gniewie. Jego bezwzględność w żartach i w kpinach znajdowała antydot w sobie samej: wolno było odpowiedzieć kpinami na kpiny, dowcipem na dowcip, i on miał równą przyjemność, będąc celem żartów, jak będąc ich autorem. I przez to właśnie często psuł swe

sprawy. W amatorach szczerych żartów nie podejrzewał pochlebców i dlatego łatwo dawał się oszukać ich pochwałami, nie rozumiejąc, że niektórzy zaprawiają pochlebstwo otwartością po prostu dla uniknięcia cikliwości”. Oto charakterystyka naszego bohatera, którą miał przed oczyma Szekspir (Plutarch rozdz. 24); daje się łatwo zauważyć, jak dobrze zilustrował ją poeta szczegółami w rozmowach Antoniusza z przyjaciółmi i zaufanymi. „Taki był Antoniusz — mówi dalej Plutarch — gdy go dosięgło największe nieszczęście jego życia — miłość do Kleopatry”.



Wiesław Lange — projekty kostiumów do przedstawienia „Antoniusza i Kleopatry” (Teatr Śląski w Katowicach, 1960 r.)

Niszczącą siłą tej miłości można wytłumaczyć tym, że odpowiadała ona najbardziej istotnym, najgłębszym potrzebom jego duszy; owo naziemskie, fantastyczne życie, owa czarodziejska baśń, dla której urzeczywistnienia został on politykiem na forum i wodzem pod Filipami — zjawiała się przed nim nagle, gotowa i dotykalna, w osobie królowej egipskiej. Teraz wszystko inne wydało mu się zbyt cennym i niepotrzebnym — niedoskonałym narzędziem szczęścia, narzędziem, które z lekkim sercem odrzucamy, gdy mamy w ręku inne, odpowiedniejsze. Ow „wieniec trudów” zdobyty przez niego, jak nie-

gdyś przez jego protoplastę Heraklesa, został teraz odrzucony i zapomniany, a jego właściciel nie troszczył się bynajmniej o to, że czas obrywa z niego jeden liść po drugim. Fulwia, Lepidus, Pompejusz prowadzili — świadomie lub nieświadomie — jego dzieło na zachód; wraz z nimi ginęła jego sława. Italia wymykała się z rąk swego niedawnego bożyszczka — on zaś błogo uctował nad brzegami Nilu z królową i innymi towarzyszami „niezrówanego życia”. Pamiętał on czasy, gdy ów Cezar był jego uczniem; i teraz również czuł się o wiele silniejszym od niego, i wyobrażał sobie, że wystarczy mu tylko zapragnąć — a ich dawniejsze stosunki same przez się się wznowią.

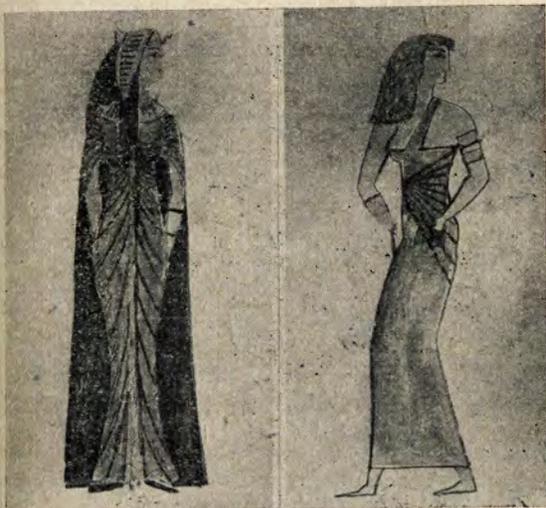
Tak, wystarczyło tylko chcieć; lecz właśnie tę zdolność chcenia tracił on z roku na rok. Nie warto było: świat, o który wiodł spór z Cezarem, z każdym rokiem tracił dlań znaczenie; wszystko było blade i ubogie w porównaniu z baśnią, która go otaczała. Ona zaś była mu wierną... oczywiście wierną! Przecież to dla niej poświęcił wszystko; lecz ona była mu naprawdę wierna? Niekiedy wstrząsał się cały, bohater zmieniał się w tchórza, wspaniałomyślny człowiek-bóg w okrutnego barbarzyńcę — było to w chwilach, gdy mu się zdawało, że baśń wymyka mu się z rąk, że go zostawia nagiego i bezczeszczonego, aby innym oddać wieniec jego trudów i radości. Miłośnik zwodniczych uroków zaplatał się w sieć kłamstw, spletaną zrzęczniejszą dłońią; ostatnie, najokrutniejsze ze wszystkich pozbawia go życia.

I nie on jeden — wszyscy towarzysze „niezrówanego życia”, wszyscy którzy zakosztowali słodkiej trucizny baśni, okupili swe szczęście śmiercią. Było ich wielu, lecz poeta wybrał na ich przedstawiciela — jednego, najweselejszego i najdowcipniejszego z całego otoczenia, Domicjusza Aenobarba.

Tragedia jego zajmuje u Plutarcha wszystkiego kilka wierszy (rozdz. 63, przed bitwą pod Akejum): „On obszedł się również łagodnie z Domicjuszem wbrew życzeniu Kleopatry. Chory już na febrę, człowiek ten wsiadł do małej łódki i przeszedł na stronę Cezara; Antoniusz bardzo się zasmucił jego postępkami, lecz odesłał mu cały majątek, wraz z przyjaciółmi i służbą. Domicjusz poczuł żal i skrucę, widząc, że Antoniusz dowiedział się o jego niewierności i zdradzie, i wkrótce potem umarł”. Jego to właśnie zrobił Szekspir najlepszym przyjacielem Antoniusza, towarzyszem wszystkich chwil jego życia, oprócz ostatnich.

V.

Lecz cóż powiemy teraz o samej królowej Lbaśni, o owym barwnym a jadowitym kwiecie, wyrosłym na wiekowym bagnie rodu Ptolemeuszów, rodu niegdyś bohaterskiego, dziś zgnuśnialego i zatrutego przez szereg kolejnych kazirodczych małżeństw? Czy istnieje formuła, w której mogłaby się pomieścić ta niemożliwie skomplikowana, niemożliwie nerwowa i kapryśna natura, której wszystkie przejawy są fantastyczne i nieoczekiwane, jak zjawy gorączkowego snu?



Wiesław Lange — projekty kostiumów do przedstawienia „Antoniusza i Kleopatry” (Teatr Śląski w Katowicach, 1960 r.)

Tak, formuła ta istnieje: w całej swej suchości brzmi ona jak następuje: **Kleopatra, to natura dwoista; jedną połową swej duszy rządzi ona tą baśnią, którą żyje druga.** Pierwsza przez widoczną przewrotność i wiarołomność wywołuje złudzenie postępowania świadomego i wyrachowanego; mówię: „złudzenie”, gdyż prawdziwej świadomości jest w jej postępkach równie mało, tak jak w postępkach lisa lub żmii; powinniśmy raczej dopatrzeć się u niej naturalnego instynktu samicy, niejasno czującej, że powinna być władczynią uroków miłosnych, aby nie stać się ich ofiarą. Druga połowa jej duszy to samo upojenie,

sam zachwyty, samo oddanie i poświęcenie. Apoteoza Kleopatry polega na tym, że ta druga część jej duszy wyzwała się spod dokuczliwego i natarczywego dozoru pierwszej i zwycięsko unosi ją do cichej przystani śmierci.

Być może, że jedna z przyczyn owej dwoistości kryje się w tym, że Kleopatra nie była tak piękną, jak się ją zwykle przedstawia. „Uroda jej, mówi Plutarch (rodz. 27), sama przez się nie była tak nieporównaną, nie czyniła na widzach tak gwałtownego wrażenia; lecz w obcowaniu z nią tkwiła nieprzeparta, czarowna siła i powierzchowność jej wraz z czarującą mową i tajemniczym urokiem obejścia pozostawiała żądło w sercach tych, którzy ją znali”. Zmuszona uzupełniać rozumem braki swej powierzchowności, instynktownie wstrzymywała się od nadmiernych uniesień i znajdowała się z głową ponad ciepłą falą, która tak cudownie pieściła resztę jej istoty. W wczesnej młodości oczarowała dyktatora Cezara, który miał już wówczas pięćdziesiąt dwa lata; czy on także ją oczarował? Przyjaciółka jej Charmiona, doskonale to pamięta (akt I sc. 5); jeżeli ona sama nazywa swój ówczesny sąd niedojrzałym, dowodzi to tylko szczerości jej obecnej miłości, nie przekreślając bynajmniej szczerości dawnych uczuć. Jeszcze wcześniej — jeżeli wierzyć pogłoskom — oczarowała ona starszego syna Pompejusza Wielkiego, wysłanego przez ojca do Aleksandrii dla zaciągnięcia posiłków; lecz nikt nie każe nam wierzyć pogłoskom, którym sam Antoniusz wierzy jedynie w chwilach gniewu (akt IV sc. 11). Prawdziwym jej ukochanym był Marek Antoniusz; i oto, gdy ona w porwywie duszy oddaje się tej namiętności, jej instynkt kobiecy uczy ją tak wydzielać i zaprawiać pieśczoły, aby ich przedmiot nie wymknął się z jej rąk. Miłość jej sprawia na rzymskich przyjaciółach Antoniusza wrażenie ślebiającego wyrachowania, lecz dowiemy się wkrótce, że się mylą. Do Antoniusza przybyli posłowie z Rzymu; Kleopatra ogromnie nie ma ochoty, aby Antoniusz ich wysłuchał, i dlatego właśnie żąda tego. Tajemne jej pragnienie się spełnia; posłowie nie uzyskują audiencji. Lecz to jedynie odwleka niebezpieczeństwo; pomimo wszystko „myśl rzymska” musnęła już urzeczonego triumwira, dowiaduje się o śmierci Fulwii, o potędze Cezara, o klęsce Partów — wyjazd jego jest nieunikniony — musi pożegnać się z Kleopatą.

Sceny pożegnania u Plutarcha nie ma. Szekspir ją wstawił, aby dokładniej zarysować cha-

rakter obojga bohaterów. W tym celu posługuje się motywem zapożyczonym od Owidiusza: niech wie Antoniusz, że związek ich nie pozostał bez skutków... Warto zwrócić uwagę, jak Kleopatra przygotowuje swe wyznanie: jest jej duszno, jest bliska omdlenia; jest jej to gorzej, to lepiej — „tak kocha Antoniusza”... I gdy kochanek, nic nie rozumiejąc, chce odejść, woła go znów: „Szlachetny panie — jeszcze jedno słowo. Panie mój, musimy się rozstać — lecz nie to chciałam mówić. Kochaliśmy się, panie — lecz to nie to. Dobrze to wiesz: coś ci rzec chciałam. O, moje zapomnienie, to prawdziwy Antoniusz, a jam zapomniana zupełnie!” Dla Antoniusza słowa królowej są wręcz niezrozumiałe, on uważa je za „płochotę”; wtedy ona wyraża się nieco jaśniej: „Ciężko jest tak blisko serca taką nosić płochotę, jak to robi Kleopatra”... Nareszcie Antoniusz zrozumiał; Kleopatra to zauważyła, wie już, że go sobie zabezpieczyła, że żadne „myśli rzymskie” nie zdołają wyrwać z jego duszy żądła, które ona w nim zostawiła. Daje mu więc błogosławieństwo na drogę i Antoniusz odchodzi, mówiąc jej — również dwuznacznie — że oddalając się, pozostaje jednak przy niej.

Tak postępuje Kleopatra pod wpływem swej pierwszej duszy; lecz teraz już dzieło dokonane. Antoniusz odjechał; ona może swobodnie oddać się drugiej. Jak szczerze, jak szalenie królowa go kocha, widać z następnych scen, przepelnionych jej tęsknym oczekiwaniem, upajającymi wspomnieniami: „może on teraz cichym szepcze głosem: gdzieś jest, starego Nilu droga żmijo? Bo tak mnie zowie. Ale ach! szalona! sama rozkoszną karmię się trucizną!” — trucizną baśni — możemy dodać — która działa na nią z całą siłą, teraz, gdy ona oddaje się całkowicie popędowi serca. Tak, oczekiwanie, wspomnienia — a potem straszna wieść o jego małżeństwie z Oktawią, szalał z zazdrości i stopniowe uspokojenie wobec wymyślonych przez posłańca szczegółów o powierzchowności rywalki — wszystko to jest konsekwentne i zrozumiałe. Światło pada z jednej tylko strony, niema owego mąjącego skrzyżowania cieni, któreśmy zaobserwowali w pewnych scenach.

Jak Kleopatra przywitała Antoniusza, gdy on wrócił do niej powtórnie i ostatecznie? Czy była między nimi mowa o Oktawii, czy też z jejimi byli tylko swym własnym szczęściem, którego namacalnym symbolem były bliźnięta, przyszłe na świat podczas nieobecności ojca? Tego nie wiemy: scena powrotu przepadła w

ogólnym chaosie trzeciego aktu. Jesteśmy pod Akcjum; nad naszą parą wisi już zguba. Antoniusz jest znów z Kleopatą; i znów to, cośmy nazwali jej pierwszą duszą, daje natarczywie znać o sobie i nie pozwala, aby miłość przejawiała się w całej pełni. Aż do śmierci Antoniusza światło pada znów z obu stron; niezbyt łatwo jest się zorientować w skomplikowanym rysunku krzyżujących się cieni.

Pierwsza troska to zachowanie Antoniusza; druga — zachowanie państwa. Dlaczego Kleopatra nalega, aby bitwa odbyła się na morzu? Dlatego, że wtedy, w razie klęski flota jej może ratować się ucieczką do Egiptu i zapewnić jej władzę nad tym niedostępnym krajem. Dlaczego przy pierwszym niepowodzeniu daje sygnał do ucieczki? Dla tej samej przyczyny. Lecz dlaczego Antoniusz haniebnie opuszczając swe wierne legiony, idzie za jej przykładem? Dlatego, że tu, po raz pierwszy, we wrzawie i zawirusze bitwy, objawiła mu się owa pierwsza dusza jego królowej. Antoniusz myślał, że razem unoszą się na cieplej fali baśni, gotowi, jeśli tak trzeba, utonąć razem. Czyż możliwe, żeby Kleopatra pozwoliła umrzeć jemu samemu, ratując swe życie bez niego? Tak, to okazało się możliwe; zaczęła się okrutna gra Kleopatry z człowiekiem, który zależy od niej całkowicie i nie ma miłości, szczęścia, sławy, poza jej widnokresem.

I znów są razem, lecz role ich się zamieniły: już teraz nie Antoniusza, tylko Kleopatę ciągnie od baśni do życia, lub raczej do trzeciej baśni, której bohaterem może być Cezar. Oczarowała ona niegdyś jego przybranego ojca; czemuż nie ma wypróbować siły swych wdzięków na synu? Stanowczo teraz owdładnęła nią jej pierwsza dusza. A Antoniusz? Po ucieczce spod Akcjum, ona przebiegała go pocałunkiem; jej konszachty z Tyrsysem wywołują jego wściekłość, lecz wystarczy, by ona jeszcze raz zastosowała swą zwykłą przymilność — Antoniusz znów jej ulega. Dopiero trzecie kłamstwo otwiera mu oczy: gdy po jego bohaterskiej obronie flota Kleopatry poddaje się Cezarowi (akt IV sc. 10), czuje już, że jest zdradzony; nie pomagają już jej pieśczęoty; trzeba tu czarów silniejszych, istotniejszych. Niegdyś rozwiązawszy kółko „niezrówanego życia”, nazwali się oni „towarzyszami w śmierci”. Ta wspólna śmierć miała być godnym finałem ich baśni. Niech wie Antoniusz, że Kleopatra dotrzymała obietnicy; niech ta pewność napełni słodyczą dawnych dni

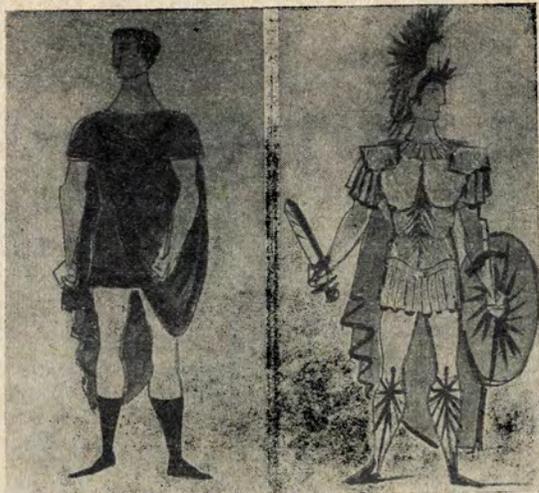
jego nieunikniony koniec. Syrena jest łaskawa i czuła: nie pragnie smutnej śmierci człowieka, który oddał jej wszystkie siły życia. A potem nowe zwycięstwo, nowy przyjaciel, nowa czarowna baśń.

W stosunku do Antoniusza miała ona, jak się okazało, zupełną słuszność; lecz czy równie dobrze obliczyła działanie swego planu na własne serce?

Cały gniew Antoniusza minął; pragnie iść za Kleopatą i błagać ją o przebaczenie. Wyobraża sobie dalszy ciąg ich ziemskiej baśni poza granicami świata. Lecz nie udaje mu się skończyć ze sobą jednym stanowczym ciosem; śmiertelnie ranny, idzie umrzeć w oczach swej królowej. Tego właśnie nie wzięła ona w rachubę. W płomieniach jego ofiarnej miłości ginie jej ziemska, samolubna i przewrotna dusza. Oczyszczona od tego kalającego dotknięcia, Kleopatra staje się ostatecznie ową wspaniałomyślną królową z baśni, jaką była w najlepszych chwilach życia.

Akt piąty należy do Kleopatry; treść jego stanowi jej walka z Cezarem, zakończenie — jej zwycięstwo nad nim. Pograżona całą duszą w swą baśń, wznosi się ona coraz wyżej nad wszystkim, co ją przykuwało do ziemi, kiedyś ciągnęło ją do Cezara, w którym widziała zwycięzcę swego kochanka; teraz los jego wydaje się jej nędznym, Cezar zdaje się jej niewolnikiem szczęścia, któremu ona już służyć przestała.

A jednak jest ona we władzy Cezara, należy ją otrząsnąć z siebie, należy wyrwać się z dusznego więzienia na wolność, do siedliska czarownic snów. Wzbudziła w Cezarze podejrzenie swymi nieostrożnymi słowami; trzeba uśpić jego czujność, niechaj uważa ją za nierozzerwalnie przywiązaną do życia. W tym celu odgrywa przed nim komedię z Ulenkiem. Że była to komedia, widać to z Plutarcha, który kończy opowiadanie o tym słowami: „Cezar ucieszył się, widząc, że ona tak ceni życie, i odszedł w przekonaniu, że ją oszukał, lecz w istocie sam został przez nią oszukany” (rozd. 83); lecz Szekspir również się postarał, abyśmy zbyt nie ufali rzekomej naiwności Kleopatry. Natychmiast po odejściu Cezara królowa mówi do swych towarzyszek: „On chce mnie zwieść, dziewczęta, abym nie była szlachetna względem siebie samej” — i zaraz posyła Charmionę po wieśniaka i węże. Tak, Kleopatra niewątpliwie knuje podstęp; czy się umówiła z Ulenkiem, czy też — już zawczasu przewidziała jego sposób postępowania, poeta nie



Wiesław Lange — projekty kostiumów do przedstawienia „Antoniusza i Kleopatry” (Teatr Śląski w Katowicach, 1960 r.)

uznał za stosowne nam powiedzieć; takt aktora ma tu zupełną swobodę.

Ostatnim swym podstępem Kleopatra odkupiła wszystkie poprzednie kłamstwa swego życia. Dzięki niemu do jej ostatniego schronienia weszła śmierć — śmierć wyniosła i uroczyście, jak zachód słońca na uroczystej pustyni libijskiej; śmierć łagodna i słodka, jak pieszczotliwa drzemka nocy egipskich. Irada, Kleopatra, Charmiona — czarodziejki „niezrównanego życia” opuszczają jedna za drugą swą zbezczeszczoną ziemską siedzibę; wraz z ostatnimi słowami ostatniej z nich baśń unosi się na zawsze do swej wiecznej ojczyzny, tam „gdzie szczęśliwe duchy spoczywają na kwietnych łąkach”.

„Wiedza i Życie”, 1929
(brzmienie nazwisk i cytaty zachowano zgodnie z pierwodrukiem).

JOSE-MARIA DE HEREDIA

ANTONIUSZ I KLEOPATRA

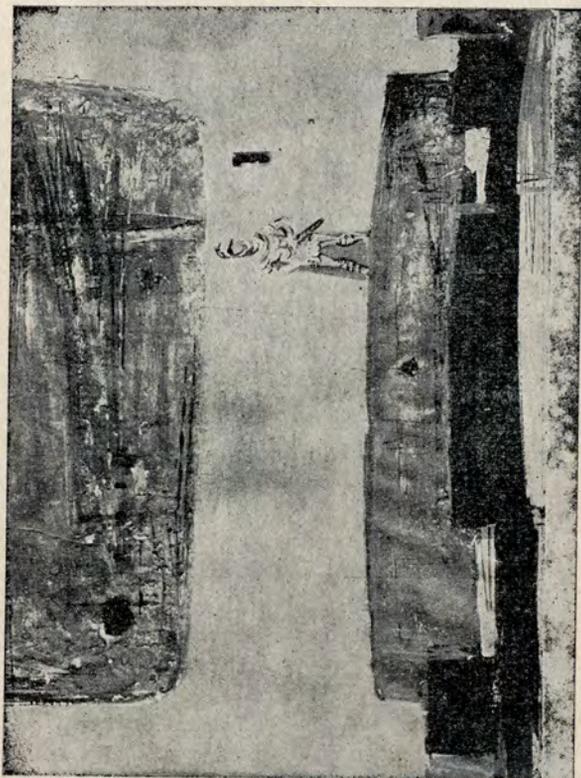
Z wysokiego tarasu patrzyły ich oczy
Na Egipt, jak usypiał w wieczornym upale,
Na rzekę, co przez Deltę czarne pędzące fale,
Do Bubastis lub Sais żyzne wody toczy.

I Rzymianin pod zbroją czuł ciężar uroczy,
On — jeniec, kołyszący sen dziecka wspaniałe,
Jak się zgina i mdleje w bezpamiętnym szale
Rozkoszne ciało, które uścisk jego mroczy.

Odchylając twarz białą w ciemnych włosów
drzeniu
Ku temu, który pałał w odurzeniu woni,
Podała mu swe usta i oczy błyszczące.

Imperator schylony nad nią w uniesieniu
Ujrzał w jej oczach — złotem rozgwieżdżonej
toni —
Całe morze i żagle w dali pierzchające.

tłum. Tadeusz Ogurek



Wiesław Lange — projekt dekoracji do przedstawienia „Antoniusza i Kleopatry” (Teatr Śląski w Katowicach, 1960 r.)

Z KOMENTARZY DO TRAGEDII

„Antoniusz i Kleopatra” dowodzi po tysiąc-kroć, że nie da się połączyć używania życia z działaniem.

Goethe: *Shakespeare und kein Ende*

*

„Antoniusz i Kleopatra” jest najbardziej podziwu godnym utworem ze wszystkich dramatów historycznych Szekspira. Sztukę tę powinno się przestudiować, przeciwstawiając ją w myśli „Romeowi i Julii” jako miłość namiętności i chuci, skontrastowaną z miłością uczucia i instynktu.

Samuel Taylor Coleridge (1772 — 1834)

*

... Ktokolwiek w literaturze zbliżył się do dziejów triumwira i królowej egipskiej, stale albo starał się współzawodniczyć z Szekspirem, albo z niego czerpał swe natchnienie. Z jakimkolwiek jednak zamiarem pisarze ci przystępowali do dzieła, nikt z nich — od Fletchera i Dydena aż do Heredii i Norwida — nie mógł otrząsnąć się z myśli o tej tragedii.

Władysław Tarnawski, 1922

*

Jeżeli przyjrzymy się najlepszym momentom twórczości Fletchera — w ognistych i melodyjnych scenach aż po „Szalbierkę”, gdzie pośród zastępu mających dla nas znajomy dźwięk imion rzymskich spostrzemy, że z rozpacziwą determinacją i w sposób nieduwznaczny wyzywa porównanie z „Antoniuszem i Kleopatrą” — zobaczymy, jak wątły i nierealny jest ten delikatnie zabarwiony, suchotniczy i fantasmagoryjny obraz namiętności przy trójwymiarowych luziach Szekspira.

Edmund Gosse: *A Short History of Modern English Literature*, 1907

*

... Potem grałam przez dwa sezony pod dyktando Johna S. Fishera — z r. 1889 na 1890 i z 1899 na 1900. Zachowałam w repertuarze kilka

moich dawnych sztuk — „Jak wam się podoba”, „Magdę”, „Kamille”, „Marię Stuart” i „Makbeta” — ale główną atrakcją pierwszego sezonu była „Kleopatra” Szekspira. Obsada była dobra, sceneria piękna, ale nie przeladowana, a przede wszystkim wierna historycznie... Z satysfakcją mogę powiedzieć, że Szekspir, jak zawsze, okazał się moim niezawodnym przyjacielem. Sztuka miała wielkie powodzenie, a ja lubiłam moją rolę.

Helena Modrzejewska: Wspomnienia
i wrażenia

*

Gdy z epoką Odrodzenia od życia pośmiertnego zwrócono się do ziemskiego, postać i losy Kleopatry zaczynają budzić niezwykły interes. Plutarch, spopularyzowany zwłaszcza w XVI w. przez francuski przekład Amyota, staje się ulubioną lekturą narodów Europy, a z jego „Żywotów” żaden nie pociąga w tym stopniu, co żywot Antoniusza. Od XVI wieku do dzisiaj 40 okragło dramatów wprowadza na scenę Kleopatrze, samą lub z Antoniuszem. Początek dają Włochy, gdzie w r. 1540 Spinello, i Francja, w której w 12 lat później Jodelle przedstawiają dramatycznie katastrofę królowej egipskiej. We Francji powstaje w drugiej połowie XVI wieku jeszcze druga tragedia o Kleopatrze i znajduje tłumaczkę na język angielski. W Anglii pisze Samuel Daniel w dwa lata później „Tragedię o Kleopatrze”. Wszystkich poprzedników a zarazem wszystkich następców przewyższył sławą swego „Antoniusza i Kleopatry” Szekspir. Nie jest to arcydzieło dramatyczne o zwartej akcji, stojące na równi z innymi wielkimi tragediami tego poety, np. z „Otellem”. Poecie chodziło o przedstawienie całego dziesięcioletniego okresu, w którym spletały się razem losy Kleopatry i Antoniusza, od ich poznania się do śmierci. Powstał z tego ogromny obraz historyczno-psychologiczny, mający olśniewać bogactwem akcji i efektownych scen...

Poeta zapewne chciał dać w tej tragedii studium namiętności, która opanowuje człowieka całkowicie, tak dalece, że paczy jego charakter, pozbawiając go energii i jasnego spojrzenia na rzeczy, pociąga za sobą zwichnięcie jego losu, a nawet prowadzi do tragicznego końca. Pod tym względem tragedia ta pokrewna jest wielu innym wielkim utworom poety o tej tendencji. Żądza użycia pociąga za sobą upadek Antoniusza, który był człowiekiem stworzonym do władzy i posiadał wiele niepospolitych przymiotów...

... Kleopatra była wielką aż do śmierci, aż do śmierci królową. Czuli to nawet prosta jej słuzebnica, mówiąc, że jej pani okazała się godną swych przodków. Siła ducha, która cechowała Kleopatrze całe życie, nie opuściła jej i w śmierci. Rzym w całych swych siedmiowiekowych dziejach lękał się tylko dwóch wrogów: Hannibala i Kleopatry. To maluje dostatecznie jej wielkość. Tragedią jej było, że nie znalazł się współczesny Tacyt, który by uwiecznił jej dzieje dla potomności. Stratę tę wynagrodziła Kleopatrze potomność, która od zarania wieków nowszych okazywała najżywsze współczucie dla wstrząsającego końca królowej nad Nilu.

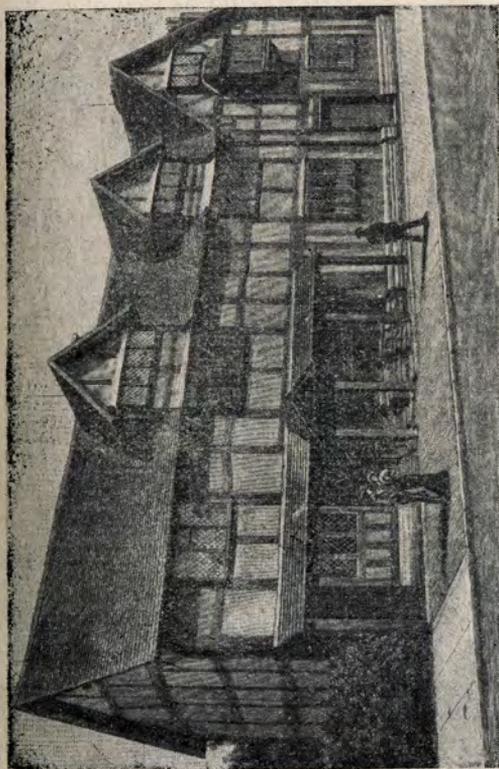
Stanisław Witkowski: Kleopatra, Lwów 1939

„ANTONIUSZ I KLEOPATRA” NA TLE POLSKIEJ TRADYCJI SZEKSPIROWSKIEJ.

Po raz pierwszy utwory Szekspira pojawiły się w Polsce na scenie bardzo wcześnie, bo już w pierwszej połowie XVII w., a więc niedługo po śmierci autora. Trudno to jednak uważać za początek polskiej tradycji szekspirowskiej. Grali bowiem dramaty Szekspira aktorowie angielscy, goszczący na dworze Zygmunta III i Władysława IV, grali po angielsku i dla bardzo wąskiego kręgu widzów. Nic też dziwnego, że w żadnym ze źródeł polskich nie zachowała się nawet wzmianka o tym bądź co bądź niecodziennym wydarzeniu teatralnym. Tylko ze źródeł obcych wiemy, że miano wówczas grać *Hamleta*, *Juliusza Cezara*, *Króla Leara*, *Romea i Julię*, *Kupca weneckiego*.

Trudno też zaczynać dzieje Szekspira na scenach polskich od drugiego osobliwego wypadku: od odegrania na scenie warszawskiej w r. 1782 komedii opracowanej przez Franciszka Zabłockiego, zatytułowanej *Samochwał albo amant wiikołak*, która okazała się przeróbką... francuskiej przeróbki *Wesołych kumoszek z Windsoru*. Szekspira trudno się tam dopatrzeć.

Na dobre otwiera Szekspirowi drogę do teatru polskiego dopiero Wojciech Bogusławski. W r. 1797 wystawia we Lwowie *Hamleta*, którego gra potem w Warszawie, Krakowie i Wilnie, w tymże Lwowie realizuje *Groby Werony* (czyli *Romea i Julię*) w r. 1798, w Warszawie w r. 1801 gra *Otella*, w 1805 r. *Króla Leara*, wreszcie w r. 1812 wprowadza na scenę *Makbeta*. Nie był to jednak Szekspir oryginalny. Ówczesny smak literacki nie mógł się jeszcze pogodzić z twórczością wielkiego dramaturga angielskiego; klasyści — jeżeli go w ogóle uznawali — skłonni byli uważać go w najlepszym wypadku za genialnego barbarzyńcę, którego utwory zawierają sceny „nieprzystojne”. Toteż Szekspir mógł do nas dotrzeć tylko za pośrednictwem francuskich lub niemieckich adaptatorów, którzy obchodzili się z nim bezceremonialnie i niemiłosiernie, wciskając jego wielkie dramaty w ciasny gorset trzech jedności — czasu, miejsca i



Dom w Stratfordzie w którym urodził się Wiliam Szekspir

akcji, usuwając postacie, zmieniając zakończenia (*Hamlet* u Bogusławskiego kończył się „szczęśliwie”). To, co przychodziło z Niemiec, przepuszczane było najczęściej przez maszynkę adaptorską Franciszka Schroedera, to, co szło z Francji, nosiło stempel warsztatu dramaturgicznego pana Ducisa. Czasem zdarzało się i tak, że tłumaczono Szekspira z przeróbki niemieckiej, która była adaptacją przeróbki francuskiej. Najlaskawiej jeszcze los obszedł się z *Makbetem*, który przejęty został w przeróbce Fryderyka Schillera. Najlepszym dowodem, jak „obiaskawiony” był ten Szekspir, jest fakt, że tłumaczem *Króla Leara* i *Otella* był wódz warszawskiej pseudoklasyycznej krytyki teatralnej, Ludwik Osński.

Od czasu do czasu podnosiły się protesty przeciwko takiemu traktowaniu dzieła autora *Hamleta*. Najsilniej protestował romantyzm, najdosadniej Maurycy Mochnacki. Ale w praktyce teatralnej protesty te nie odniosły żadnego skutku. Ten stan rzeczy trwa niezmiennie przez całą pierwszą połowę XIX w. Grano wówczas Szekspira często, ale poza krąg wymienionych powyżej tragedii sięgano bardzo rzadko.

Szekspir oryginalny, bez przeróbek, wchodzi na sceny polskie na dobre dopiero około stu lat temu, w drugiej połowie XIX w., kiedy zaczęto go grać po raz pierwszy w przekładach z oryginału. To wprowadzanie Szekspira do teatru polskiego trwało dość długo: od warszawskiej premiery *Otella* w r. 1862 — z udziałem Aldridge'a, który rolę tytułową grał po angielsku — do prapremiery *Miarki za miarkę* w r. 1933 w Teatrze Polskim. Początkowo w propagowaniu Szekspira przodowały sceny krakowska i lwowska. I tak Lwów ujrzał w r. 1864 *Ryszarda III* i *Makbeta*, w r. 1865 *Juliusza Cezara* i *Kupca Weneckiego*. Za czasów Skorupki i Koźmiana prymat przyszedł na Kraków, gdzie w r. 1867 wystawiono *Wiele hałasu o nic* i *Hamleta*, w r. 1868 *Romeo i Julię*, *Poskromienie złościcy* i *Króla Leara* (aż trzy premiery szekspirowskie w jednym sezonie!), w r. 1870 *Króla Jana*, w r. 1872 *Sen nocy letniej*. Na scenie lwowskiej lansował Szekspira Adam Miłaszewski, późniejszy niefortunny dyrektor teatru krakowskiego przed Skorupką i Koźmianem, w Krakowie sam Stanisław Koźmian, twórca pierwszego okresu świetności tej sceny przed okresem Tadeusza Pawlikowskiego.

Warszawa miała w tej dziedzinie stosunkowo najskromniejsze zasługi i raczej korzystała



Wnętrze domu, w którym urodził się Szekspir (obecnie muzeum)

z szekspirowskich doświadczeń innych teatrów. Niemniej — poza wspomnianym już *Otellem* — przypadł jej w udziale zaszczyt polskiej prapremiery *Antoniusza i Kleopatry*. Inicjatywa nie wyszła jednak od dykcji, gdyż tragedia ta znalazła się w repertuarze z okazji gościnnych występów Heleny Modrzejewskiej, która przyjechała tu opromieniona już pierwszymi blaskami sławy, zdobytej w Ameryce. I tak dla niej to właśnie pojawiła się w dniu 14 stycznia 1880 r. na afiszu teatru warszawskiego po raz pierwszy w Polsce tragedia *Antoniusz i Kleopatra*, której przekład — pióra Krystyna Ostrowskiego — istniał już od lat ośmiu, a po raz pierwszy opublikowany został w zbiorowym wydaniu dzieł Szekspira, ogłoszonym w latach 1875/76 przez Kraszewskiego. W tej prapremierze obok Modrzejewskiej wystąpili: Bolesław Leszczyński w roli Antoniusza, Józef Kotarbiński w roli Oktawiusza, Helena Marcello w roli Oktawii.

Druga premiera tej tragedii pojawiła się na polskiej scenie bardzo szybko. Już w dniu 2 kwietnia 1880 r. wystawił *Antoniusza i Kleopatę* teatr we Lwowie na benefis Bolesława Ładnowskiego, którego partnerką była T. Nowakowska. Historyk teatru lwowskiego zanotował, że przedstawienie przygotowane było niestaranie i nie zyskało sobie powodzenia.

I na tym kończą się dotychczasowe sceniczne dzieje *Antoniusza i Kleopatry* w Polsce. Cztery przedstawienia z Modrzejewską w Warszawie, dwa z Ładnowskim we Lwowie. Repertuar Szekspira w ciągu lat kilkudziesięciu stałe się u nas pomnażał, stałe pojawiały się nowe świetne nazwiska wykonawców wielkich ról szekspirowskich, rosły w liczbę przekłady jego utworów — a tragedia o Antoniuszu i Kleopatrze pozostawała zapomniana.

Mimo to doczekała się dotychczas pięciu przekładów. W r. 1872 przełożył ją po raz pierwszy Krystyn Ostrowski, w r. 1875 niestrudzony w przekładaniu Szekspira Leon Ulrich, w r. 1922 Władysław Tarnawski, oprócz tego istnieje nie opublikowany przekład Feliksa Jezierskiego. Najświeższy przekład tragedii dał Roman Brandtstaetter i wydał go w r. 1958. Pięć przekładów to mimo wszystko stosunkowo niewiele, skoro *Hamlet* ma ich 16, *Romeo i Julia* 12, *Król Lear* 11, a *Makbet* 10. Ale przekłady powstawały przede wszystkim jako rezultat zainteresowania teatrów danym utworem. Tu jednak tragedia historyczna *Antoniusz i Kleopatra* nie miała szczęścia.

z h

MODRZEJEWSKA W ROLI KLEOPATRY

... Zdaniem naszym rola Kleopatry przedstawia niezmiernie trudności, bo jakkolwiek podstawą jej charakteru jest namiętność, tak w miłości jak i w ambicji, wszakże i te objawy namiętności, ponieważ połączone są z organizacją wyjątkową i niezwykłą, potrzebują szczególnych środków artystycznych do ich okazania. Wybuch np. Kleopatry w chwili, gdy jej niewolnik donosi o ślubie Antoniusza z Oktawią, charakteryzując wybitnie jej demoniczną naturę, należy wszakże do bardzo trudnych w wykonaniu. Tu bowiem potrzeba przy okazaniu całego rozpamiętania gniewu i zazdrości nie stracić z oczu cech kobiety, która cierpi — potrzeba, ażeby ona, rząc nas swoją namiętnością budziła jednak mimowolną litość. Dokonała tego artystka znakomicie; widz, przerażony prawie, zrozumiał jednak, że boleść kobiety i królowej, zagrożona tu za jednym zamachem, przynajmniej w miotaniu obelg i przekleństw szuka sobie ulgi. Mniej może widzieliśmy prawdziwego uczucia w chwili, gdy kona Antoniusz. Prawda, że groza wypadków, walących się jeden za drugim, oszołamia i niemal znieczula, ale zawsze chwila ta jest dla Kleopatry niezmiernie podniosła i tragiczna. W chwili takiej rozpacz potęguje się do szału, a każdy ten szal zrozumiałaby doskonale. Poza tym jednym niedostrojeniem się do tragicznego tonu, wszystkie inne odcienie tej tak kameleonowej w zewnętrznych objawach postaci wykonane zostały z artyzmem prawdziwym, ze zrozumieniem najzupełniejszym i najsubtelniejszym sławnej królowej Egiptu. A powtarzamy: rola to tak dalece trudna, że zmierzyć się z nią może tylko pierwszorzędną siłą.

Dodać tu trzeba jeszcze jedną uwagę. We wszystkich rolach pani Modrzejewskiej charakteryzacja i kostium łączą się ściśle i organicznie z pojęciem charakteru. Otóż świetność, rozmałość, bogactwo, a nade wszystko gust w tych kostiumach posunęła p. Modrzejewska do najmożliwiej doskonałego stopnia, a wszystkie te zalety połączone z najświetniejszą, t.j. z wielkim,

spotęgowanym w ciągu lat kilku i zupełnie wytrawnym talentem, wzbudzają w nas, jak zapewne i we wszystkich, żal słuszny do artystki, że jej scena swojska — nie wielkoeuropejska, ale powtarzamy: swojska — wystarczyć już nie może. Czy tak będzie ostatecznie? — pragniemy wątpić.

Edward Lubowski „O niektórych rolach Modrzejewskiej” (Tygodnik Ilustrowany W-wa, 1880 nr 216)

MODRZEJEWSKA O SZEKSPIRZE

W następnym roku zaszedł wypadek, który w niemałym stopniu odwrócił moje serce od Schillera. Dyrektor niemieckiego teatru, aby przyciągnąć polską publiczność, która uporczywie stroniła od niemieckiej sceny, zwykły zapraszać na gościnne występy sławy aktorskie z Wiednia i Berlina. Po finansowej klapie z kilku gwiazdami, na narożnikach ulic pokazały się pewnego dnia afisze zapowiadające Fritza Devrient w roli Hamleta. Słyszałam o Szekspirze, ale nie czytałam, ani nie widziałam na scenie żadnej z jego sztuk, i — rzecz zrozumiała — ciekawość moja została tym wydarzeniem dostatecznie poruszona. *Hamlet* wywarł na mnie ogromne wrażenie, od razu poczułam uwielbienie dla tego arcydzieła stworzonego przez potężnego twórcę, urodzonego i zmarłego przed wielkimi gdzieś na Wyspach Brytyjskich. Wielki, nie znajdujący naśladowców Szekspir, ów tajemniczy duch władający duszami ludzkimi, podziwu godny czarodziej, czytający w sercu człowieka i w rządzeniach boskich, wtedy już stał się moim mistrzem i pozostał nim przez cały czas mojej teatralnej kariery. Nic w świecie nie dało mi lepszych lekcji od tego, co *Hamlet* uczy aktora, nigdy gra nie dawała mi większego zadowolenia niż wówczas, gdy kreowałam zmienne, pełne słodyczy, namiętne, dumne, delikatne w uczuciach, radosne albo okrutne i tragiczne bohaterki Szekspirowskich dramatów.

Całymi tygodniami żyłam potem jak zaczarowana. Tłumaczenia Szekspira były wówczas rzadkością, ale panu Modrzejewskiemu udało się dostać *Hamleta* po polsku, a także *Dwóch panów z Werony*, *Kupca weneckiego* i *Tymona Ateńczyka*, chciwie przeze mnie czytanych.

Fritz Devrient, który grał *Hamleta*, był młodym, jasnowłosym i urodziwym mężczyzną. Był on bratankiem Emila Devrient, jednego z najświetniejszych podówczas aktorów niemieckich i zagrał swoją rolę z wielką godnością i naturalnością w interpretacji. Otwierała się przed nim wspaniała przyszłość, niestety umarł młodo, pozostawiając po sobie najchlubniejszą pamięć

swego wielkiego talentu. Jego gra wywarła na mnie piorunujące wrażenie i obudziła na nowo tęsknotę do sceny. Spędziłam bezsenność noc i musiałam użyć całej siły woli, żeby zdławić w sobie owo nieprzeparte poczucie pożądania. Udało mi się to, a po Hamlecie Devrienta pozostał tylko długi poemat pisany przeze mnie w sekrecie, odczytywany po sto razy i w końcu potargany na strzępy. Obraz jego gry żył jednak we mnie latami i w jakiś sposób związał się z moim uwielbieniem dla Szekspira.

Często zarówno w Anglii, jak i w Ameryce, wypowiadano zdanie, że aby wiernie oddać prawdę Szekspirowskich postaci, aktor musi być Anglikiem, a to na tej podstawie, że poeta, sam będąc Anglikiem, mógł stwarzać postaci obdarzone wyłącznie cechami charakterystycznymi dla Anglików, nieuchwytnymi natomiast dla cudzoziemca. Ten argument wydaje mi się ciasny i ubliżający geniuszowi Szekspira. My obcokrajowcy, urodzeni poza zaczarowanym kołem rasy anglosaskiej, stawiamy Szekspira na znacznie wyższym piedestale. My utrzymujemy, że Szekspir, zanim okazał się Anglikiem, był przede wszystkim człowiekiem i że jego kreacje nie są określone żadnymi lokalnymi czy etnologicznymi granicami, ale należą do całej ludzkości.

Z równym powodzeniem można by powiedzieć, że Szekspira mogli zrozumieć i należycie interpretować tylko jego współcześni, gdyż na pewno naród angielski z epoki elżbietańskiej znacznie różni się od swoich potomnych w dwudziestym wieku. Gdyby nasz poeta nie potrafił oddać wiernie Włochów, Maurów i Hiszpanów, na pewno obce byłyby mu cechy konstytutywne tych, którzy mieli się narodzić dopiero w kilkaset lat po nim. A czy mimo to uczucia i namiętności, które ożywiają postaci jego sztuk, różnią się tak bardzo od tych, które są właściwe naszej generacji? Naszym argumentem jest to, że gdy Szekspir chciał przedstawić Anglików, umieszczał swoich bohaterów w Anglii, a przynajmniej nadawał im angielskie nazwiska (Sir Toby Belch, Sir Andrew Aguecheek itp.), z drugiej strony, jeżeli przedstawia Rzymian, Greków, Żydów, Włochów czy Maurów, to nie uważa ich za przebranych anglosasów, ale obdarza cechami ich własnej rasy i narodowości. Dla mnie to jest jasne, że nie przypadkowo Otella uczynił Maurem, Romea i Julię Włochami, a Koriolana rzymskim patrycjuszem. Słońce, które rozgrzewa

atmosferę romansu w Weronie, jest słońcem południa, to żar afrykańskiej krwi rozlewa się w żyłach kochanka Desdemony, to wrodzone okrucieństwo jego rasy popycha go do morderstwa; to duma zdobywców świata rozpiera pierś Koriolana.

Istnieje jednak, przynajmniej jeden punkt, w którym argumenty przeciw obcym odtwórcom Szekspira mają swoje usprawiedliwienie — jest nim kwestia języka, i to w podwójnym sensie: jeżeli sztuki są grane w przekładach na obce języki, to nawet najlepsze tłumaczenie nie może oddać ściśle piękności i siły oryginału, i dlatego wielka część jego poetyckiego czaru przepada. Jeżeli sztuki są grane po angielsku przez aktorów cudzoziemców, brak dostatecznej znajomości przyswojonego sobie języka może wypaczać ich wymowę i w ten sposób nadwątlić jeżeli już nie poetyckość tekstu, to przynajmniej muzyeczność wiersza.

Ten ostatni to właśnie mój przypadek i dlatego jeżeli kiedykolwiek ktoś znajdował błąd w sposobie wymawiania, nie pozostawało mi nic innego, jak przyjąć krytykę z całą pokorą i próbować poprawić uchybienia mojego języka; jednak nie zniechęcałam się i w dalszym ciągu studiowałam coraz to więcej ról szekspirowskich, świadoma, że ich główny walor polega na psychologicznym rozwoju postaci, i ufna, że rozumieć je należycie i potrafię oddać zgodnie z intencjami autora.

Co czyni Szekspira największym twórcą w literaturze to jego doskonałe wycucie duszy ludzkiej i bezbłędna znajomość jej skomplikowanego mechanizmu; o tę właśnie analizę natury ludzkiej przede wszystkim chodzi nam, aktorom nieangielskiego pochodzenia, kiedy mamy odtwarzać literackie kreacje mistrza.

Mówiąc o swoim osobistym doświadczeniu, chcę jeszcze dodać, że spośród wszystkich angielskich autorów dzieła Szekspira rozumiałam najlepiej. Nigdy nie miałam tego uczucia, gdy chodzi o innych angielskich klasyków dramatu, i dlatego nigdy nie próbowałam takich sztuk z żelaznego repertuaru, jak *Szkola obmowy*, *The Lady of Lyons*, *The Hunchback* czy *She Stoops to Conquer*. Postaci w tych sztukach wydawały mi się za bardzo przeprojone specyficznie anglosaskim życiem emocjonalnym, którego moim zdaniem nie potrafiłabym oddać. Raz próbowałam w *Peg Woffington* i zawiodłam na całej linii.

(Helena Modrzejewska: Wspomnienia i wrażenia
Kraków 1957)

Z NOTATEK SIENKIEWICZA

Przedstawienia „Antoniusza i Kleopatry” w Anglii i Ameryce należą do najefektowniej-
szych pod względem dekoracji. Po podniesieniu
zasłony między aktem pierwszym a drugim wi-
dać przepyszny obraz Antoniusza i Kleopatry na
złotej łodzi o purpurowych żaglach. Nubijscy
żeglarze trzymają w ręku srebrne wiosła, grupy
dziewic przybranych w bieli grają na harfach,
tetrakordonach i syrynskach. Kleopatra w posi-
taci wpołtleżącej, wspiera rozmarzoną głowę na
purpurowych łańdach togi Antoniusza, zakocha-
ną parę zaś otaczają czarne dziewice, wachlując
ją długimi wachlarzami z piór strusich. Roz-
kwitłe kwiaty lotosu, w dali piramidy, palmy
i sfinksy dopełniają obrazu. Sztuka ta wchodzi,
jak doniosły pisma, w zakres programu pani Mo-
drzejewskiej.

*

Pani Modrzejewska ukaże się, jak mówią, do-
datkowo dziesięć razy na naszej scenie. Nowa
nadzieja widzenia jej może zakończyć home-
ryczne wojny w kasie, do której wczoraj np.
kasjer musiał dostawać się oknem. Gdyby dalej
poszło jak dotąd, dyrekcja byłaby chyba zmu-
szoną dodać kasjerowi dwóch pomocników, spe-
cjalnie przeznaczonych do odpowiadania na
obelgi tym, którzy od okienka odchodzą bez
biletów.

Henryk Sienkiewicz: „Sprawy bieżące”
1874 — 1875 r.

TREŚĆ PROGRAMU

	str.
Teatr Śląski w latach 1945 — 1960	3
Kronika życia i twórczości Szekspira	9
Jerzy Krasowski: Na marginesie insce- nizacji	13
Kalendarz ważniejszych wydarzeń histo- rycznych	14
Zdzisław Hierowski: Antoniusz, Kleopatra i Oktawiusz Cezar	18
C.K. Norwid: Kleopatra do Cezara	26
Tadeusz Zieliński: Kleopatra	27
J.M. Heredia: Antoniusz i Kleopatra	47
Obsada przedstawienia	32/3
Z komentarzy do tragedii	49
Antoniusz i Kleopatra na tle polskiej tra- dycji szekspirowskiej	52
Modrzejewska w roli Kleopatry	57
Modrzejewska o Szekspirze	59
Z notatek Sienkiewicza	62

CENA PROGRAMU 4.— ZŁ.

PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI

