



**William Shakespeare
Poskromienie Złośnicy**



**TEATR LUDOWY KRAKÓW
— NOWA HUTA**

Dyrektor:

JERZY FEDOROWICZ

Z-ca Dyrektora d/s administracyjno-technicznych:

JANUSZ WĘGIEL

Z-ca dyrektora d/s koordynacji artystycznej:

ELŻBIETA MACH

Kierownik literacki:

JOANNA OLCZAK-RONIKIER

Kierownik muzyczny:

KRZYSZTOF SZWAJGIER

„SZEKSPIR — DRAMATURG ELŻBIETAŃSKI”

Teatr elżbietański — zjawisko to przewyższa swym zasięgiem wszystkie — wyłączając teatr grecki — do dziś znane próby ekspresji. Wydaje się, że masom elżbietańskim teatr był równie potrzebny jak walki byków ludowi hiszpańskiemu. W braku gazet, politycznym klubów lub innych miejsc rozrywek właśnie w teatrze tłum zespalał się duchowo, zdobywał wiadomości i uczył się, kpił, śmiał się, płakał wspólnie. Do teatru przychodzono w poszukiwaniu marzeń, moralności, polityki, silnych wzruszeń; teatr uczył dowcipu; napawano się zarówno scenami, w których objawiała się przemoc, jak i scenami pełnymi subtelności uczuć, sycono się widokiem krwi, blażerstwem, magią. Napotymano w nim wielkie nazwiska minionych czasów, bohaterów legendarnych i bohaterów dnia, kochanków, zbrodniarzy i postacie komiczne. Namiętnie przysłuchiwano się szermierce słów i myśli, politycznym debatom, makiawelskim wyznaniom, okrzykom rozpacz lub zemsty, świadectwom dawanym bezsilności lub wierze. Chłonność tego tłumy była tak wielka, że trzeba traktować dosłownie refleksję Hamleta z jego słynnego monologu w drugiej scenie drugiego aktu:

*Powiadają,
Że zatwardziali złoczyńcy, obecni
Na przedstawieniu okropnych widowisk,
Tak silnym zdjęci bywali wrażeniem,
Że sami swoje wyznawali zbrodnie...*

Teatr znajdował naturalną pożywkę w ówczesnych warunkach politycznych, ekonomicznych i społecznych. Przenikały doń tematy religijne lub filozoficzne, symbole lub alegorie tłumaczone na język poetycki, podnoszone przez okoliczności na nie odgadywane dotąd, a jednak dostępne dla wszystkich wyżyny. Podobny teatr bierze za przedmiot wszelkie ludzkie doświadczenia swoich czasów. Nie przedstawia ich i nie odbija w poszczególnych obrazach, tak jak uczyni to później komedia obyczajowa Restauracji lub dramaty mieszczańskie XVIII wieku. Nie poczytuje się za teatr propagandy, aby bronić idei, walczyć z nadużyciami albo ze swoich desek prawić o cnocie, jak dwudziestowieczne „sztuki z tezą”. Nie jest filozofią, moralnością czy doktryną społeczną, ale tym wszystkim naraz, ponieważ jest nade wszystko teatrem, a więc dziełem sztuki. Albo też, ściślej mówiąc: działa niby katalizator przy przemianie materii — myśli lub wzruszenia — w dzieło sztuki. Cokolwiek się dzieje na scenie, wypowiedziane ustami bohaterów, staje się in ne. Taką jest wielka reguła gry(...).

Szekspir pisał zarówno dla pospółstwa, jak i dla dworzan. Nie wysuwamy jednak twierdzenia, że Szekspir przepłatał grubą farsę wysublimowaną poezją, aby podobać się na przemian to dworowi, to tłumowi — gdyż dwór także domagał się odeń bufonady, a tłum (owi ludzie stojący na ubitej ziemi pod strugami deszczu) smakował, podobnie jak zauszniczy Elżbiety czy Jakuba, w monologach Hamleta, wyszukanych gierkach Rozalindy i Orlanda bądź w lirycznych wynurzeniach Romea. Aby rozwiać ostatnią wątpliwość, wystarczy pomyśleć o jakości piosenek rozsiąanych we wszystkich prawie ówczesnych sztukach teatralnych. Nie, nie ma braku spójni, rozłamu, między „kulturalną publicznością” a gawiedzią. I to nie dlatego, że gawiedź była wykształcona w naszym obecnym rozumieniu, ale dlatego, że masy nieoświecone nie straciły kontaktu ze skarbami ludowej kultury przekazywanej przez ustną tradycję, folklor, legendy, wspaniałe czyny bohaterów narodowych, Stary i Nowy Testament, bogactwa kulturowe cechów — przez to wszystko, co przedostawało się poprzez ballady, pieśni, pageants (malownicze procesje), gawędy i bajania kumoszek, elementarze szkolne, kalendarze, kazania, zbiory z przysłowiami, anegdotami lub facecjami, czyli poprzez tanią popularną książkę. (...) Prawdopodobnie ówczesne masy były arystokracją w tym sensie, że ich kultura korzeniami głęboko wraślała w przeszłość, w pamięć narodu, w tę urodzajną glebę, jaką stanowi świadomość ludu, któremu pisano wielkie przygody w znaczeniu fizycznym i duchowym. Świadomość ta, budząc się, obejmuje swą przeszłość, teraźniejszość i przyszłość zarazem, okazuje wszystkiemu zachłanną ciekawość, głównie zaś tym doświadczeniom, które stanowią alegorię pasji materialnego posiadania; a zatem takim uczuciom, jak miłość, ambicja, patriotyzm, żądza zemsty, podboju, własności, władzy — a jeśli przyjdzie jej unicestwić, nie wyłącza samounicestwienia. Autorzy, dla których ekspresja poetycka była najwspanialszą przygodą, wiedzieli o tym dobrze; nie brakowało im tematów, którymi mogli nawładzać dzięki mowie. Nie powstrzymywała ich żadna delikatność ani wzniosłość,

za każdym razem sięgali kresu swoich uniesień. Nie odstraszała ich ani finezja, ani dosadność. Niezmierzony jest ich zasięg, a język gotów do wszelkich usług. Nie troszczą się o przetrawienie tematów, które podają; są to często orzechy twarde do zgryzienia. Publiczność jednak ma zdrowe zęby, a jej głód jest radosny i wszystkożerny. Stąd owe bogactwa treści, stąd ów ton zwycięski, zuchwały, epicki albo liryczny. Wszelkie doświadczenia są dozwolone — od wirtuozerii do retoryki, od elokwencji do farsy. Wszelkie troski epoki są tu obecne. (...)

Okres obejmujący niemal półwiecze, który widział narodziny, rozkwit i śmierć dramatu (1580—1640), jest okresem przejściowym i można by niemal go nazwać okresem rewolucji. Wietrzeją stare wierzenia, upadają dawne wartości, w atmosferze entuzjazmu i niepokoju nowy świat powoli wypracowuje swój kształt; raz jest to kipiąca nadzieja, zdobywcza duma, niepomierna ambicja, innym razem natomiast — niewypowiedziane tęsknoty, śmiertelne tortury duszy i najwyższa rozpacz. (...)

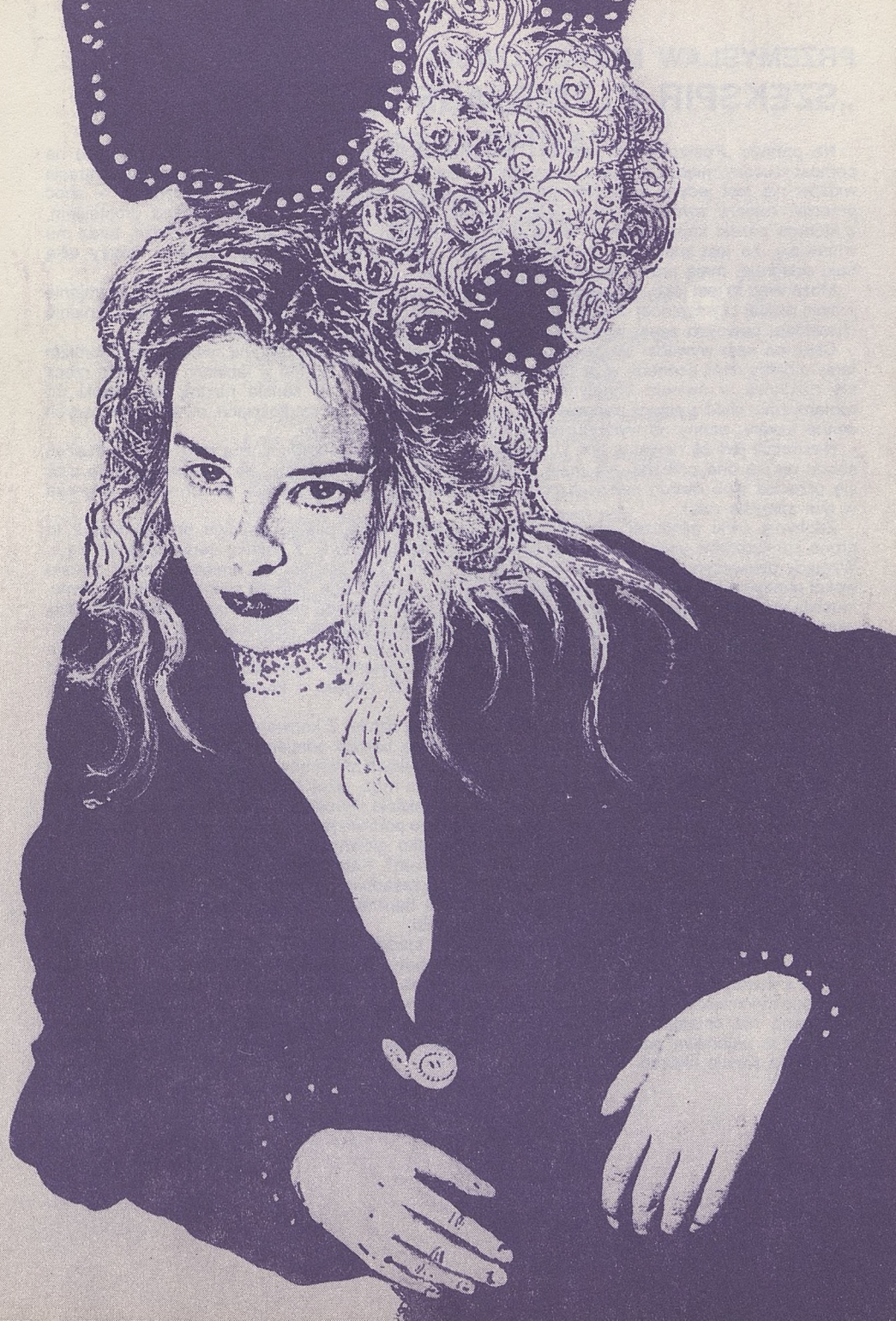
Szekspir, jakkolwiek nieśmiertelny, nie stoi poza czasem: nie zrodził go dowolny kaprys natury, nie jest odosobnionym monstrum, pomyslowym a genialnym, ale mieści się ściśle w latach 1590—1610 — i nie byłby Szekspirem w żadnym innym momencie historii. Nie znaczy to, że był tylko „dźwięcznym echem” lub odbiciem epoki bardziej harmonijnym czy też bardziej od innych jaśniejącym. Jego wielkość nie wywodzi się jedynie z tego, że przewyższył swoich współczesnych oryginalnością, mnogością lub głębią poruszanych tematów. Jego chwałą jest właśnie to, że we wspańiały i autentyczny sposób należy do swoich czasów. Gdy umieszczamy go w jego epoce — wśród prądów idei lub afektów, w nurcie estetyki, która wyzwala się i utwierdza, pośród sprzeczności i rozłamów zmieniających ówczesny obraz świata, gdy stawiamy go w świetle jutrzeńki, która miała świadomość własnego zmięzchu i bała się ciemności, jednocześnie zmierzając ku szkarłatnym blaskom wstającego dnia — wtedy Szekspir błyszczy całym swym blaskiem.

tłum. Violetta Komorowska
Warszawa 1965

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Szczytem aspiracji ludzkich jest uświadomienie sobie własnych uczuć i myśli, poznanie swojej duchowej istoty, co daje klucz do odczytania charakterów cudzych. Otóż są ludzie, którzy w tym kierunku mają jakąś zdolność wrodzoną i przez doświadczenie doskonałą ją, żeby się nią w życiu posłużyć. Dzięki niej umieją w sensie bardziej szlachetnym korzystać z dóbr świata i przyjaznych okoliczności. Z darem takim rodzi się także poeta, ale rozwija go nie dla osobistych, doczesnych korzyści, tylko w celu bardziej wzniosłym, duchowym i ogólnym. Kiedy Szekspira nazywamy jednym z największych poetów, stwierdzamy tymi słowami, że mało kto podpatrzył świat tak wnikliwie, że mało kto dając wyraz swej wewnętrznej wizji przekazał czytelnikowi tak głębokie odczucie jego istoty.

1813



„SZEKSPIR ELŻBIETAŃSKI I ŻYWY”

Na oprawę „Poskromienia złoŃnicy”, tzw. induction (wprowadzenie), moŹna patrzeć jako na pomost rzucony międyz sceną a widownią. Tu zostaje on rzucony na samym początku. Sytuacja widzów nie jest jedyna w swoim rodzaju. Na scenie znajduje się ktoś „z ich grona” — choć przecieŹ mający swoje odrębne cechy. Aktorzy odegrają „włoską” sztukę przed prostakiem, z którego pański kaprys uczynił widza dworskich uciech. Niedawno spał przy drodze, teraz mu wmawiają, Źe jest wielmoŹą. Świat jest dziwny, widać podobny do bajki. Aktorzy, którzy taką bajkę odegrają, mają prawo wyczyniać różne dziwa.

MoŹe więc to jest jakby uprzedzenie zastrzeŹen wobec tak oszalamiającej historii, jak oswojenie prawie dziekiej czy szaloney dziewczyny metodami ujeŹdŹania mustangów, względnie uzasadnienie charakteru pewnych scen: wszak to widowisko dla człowieka nieokrzesanego.

Choć on sam wywodzi się ze wsi, tłem sztuki jest miasto, i to zagraniczne. Szorstki komizm farsy mógłby mieć scenerię w postaci opłotków wiejskich, jak bywało w fabliaux. JednakŹe rzecz się rozgrywa w świecie bogatych mieszczan Padwy. W tym sensie nastrój jest daleki od romantyzmu, choć z pewną poprawką. KrąŹą wieści o wielkich posiadłościah, okrętach wiozących cenne towary, panny na wydaniu mogą liczyć na świetne posagi.

Naturalnie jednak nawet w tym kupieckim środowisku akcja dramatyczna rodzi się z poruszeń serca: nie są one potężne, nie mają nawet uroku dworskich zalotów, ale finałem akcji ma stać się przecieŹ ślub dwóch pięknych córek pana Baptysty (bez ukrywania, Źe ich wiano odgrywa w tym zamysłe rolę).

Zdobycie córki młodszej, słodkiej Bianki, będzie osnową całego wyścigu przemysłnośc: tu grono konkurentów uwija się według schematu włoskiej komedii, z galerią stereotypowych figur. Względy dziewczyny zyska oczywiście kawaler młody i przedsięwiorczy, umiejący zmylić obronę wokół panny ku pogńębieniu podstarzałego Gremia — Pantalone. Włoska scena, w pełni rozkwitu, musiała wprost zapraszać do naśladownictwa; porywała zapewne nieporównaną spontanicznością ekspresji tego narodu, zwłaszcza widoczną w commedia dell'arte, dźwięcznością języka, którym Szekspir przeplótł partie pewnych postaci (jej metra udaje zalotnik); czyŹ nie z takim zawodem wszyscy kojarzą rozśpiewaną Italię i czyŹ nie było przyjemnie wywołać jej nastrój? A prostota nawiązywania sytuacji, niemal nonszalancka, teŹ kaŹe myśleć o improwizacjach wędrownych włoskich komediantów.

Ale nie taki miał być główny nurt i główne piętno tej sztuki. Z konwencjonalną intrygą zdobycia miłej panny zdecydował się Szekspir szczepić historię bardzo odmiennego podboju. Połączenie jest zręczne, choć autor niekoniecznie w tych sprawach przejmował się zasadami kosmetyki dramaturgicznej. Miłą pannę wyda ojciec Baptysta za mąż, jeŹeli wpród znajdzie małŹonka dla starszej, sekutnicy. W tym kontraście i w tym kontekście wyrośnie na scenie postać Katarzyny — piekielnicy. Stara tradycja literacka ostro kreślonego portretu jędy, znana zwłaszcza komicznym wstawkom w misteriach angielskich, przyda się jako główny motyw. W kategoriach dramatu chodzi o sprawę kapitalną: czy kosa trafi na kamień? Katarzyna jest jakimś wyzwaniem dla porządku świata, musi więc być odpowiednio przesadnie nakreślona. Jest wyzwaniem dla męŹczyzny — pełnego energii i fantazji. W baśni bardziej poetyckiej mogłaby być uwięzioną królową w zaczarowanym przez złe moce kasztele.

Szekspir, wyczuwając doskonale specyfikę farsy średniowiecznej, podjął jej próbę z wszelkimi konsekwencjami i do końca. JeŹli ten gatunek dramatyczny miał jakąś filozofię, była to prosta i cierpka maksyma, Źe kosa trafia na kamień, Źe na chytryego znajdzie się chytrzejszy lub na mocnego mocniejszy. To jest teŹ jakiś obraz Źycia, na pewno nie jedyny dla ludzi średniowiecznych, na pewno nie ostateczny dla Szekspira. Rzeczywistość jest bez wątpienia terenem gry sił i moŹna to aktorskim gestem, wartkim strumieniem słów, niewymyślną, a przecieŹ niezwykłą historią na scenie ukazać.

Kraków 1981

STANISŁAW BALIŃSKI

„NIEBO SZEKSPIRA” fragment

O nocy, ileż razy wołano do ciebie,
Porównując do maski i lutni na niebie.
Byłaś promem i arką, koroną i tiarą,
Wieżą z kości księżycy i Orfeusza czarą,
Trampoliną Odysa i eolskim kwiecikiem...
A do gwiazd dobierano najpiękniejszych w świecie
Określeń i porównań, jakby tą przeróżną
Mową chciano je zdobyć dla siebie — przyciągnąć,
Jak miłość tajemniczą na zawsze osiągnąć
I na zawsze ujarzmić... I zawsze na próżno.

On jeden w twarz im spojrzal w niedbałym skupieniu
I nie szukając imion — nazwał po imieniu.
On jeden zajrzał w sekret naszych serc tajemnych,
Jak gwiazdy gorejących i jak otchłań ciemnych,
Tak samo pulsujących, tak samo realnych,
Tak samo osiągalnych... choć nieosiągalnych.
On jeden nazwał miłość, nienawiść i zdradę,
On jeden przyjaźń nazwał, samotność i pychę,
On jeden namiętności pokazał paradę,
Jak astrolog, co gwiazdy pokazuje ciche.
Gwiazd przeznaczonych ludziom, gdy będą umierać
I spośród wszystkich blasków — jeden blask wybierać.

WIELCE SZANOWNY, DROGI PANIE STANISŁAWIE!

Nawet Pan nie przypuszcza jak ogromnie się cieszę, że zgodził się Pan przetłumaczyć „Poskromienie złoŹnicy”. Dziękuję równieŹ za piękne sowa uznania pod moim adresem. Jestem dumny! Tym większa moja radość, Źe spotkam się z Panem w pracy nad tą piękną, radosną sztuką.

W Teatrze Ludowym będę ją realizować z młodzieŹą, z moimi wychowankami. Adresatem będzie równieŹ młodzieŹ, która — to zasługa nowej dyrekcji — zaczęła tłumnie odwiedzać ten teatr. Te dwa elementy juŹ wyznaczają sposób zaprezentowania tego tekstu. Nie chcę zbyt dokładnie w tej chwili definiować przesłania, bo to i czas zmienia się szybko u nas i to, co było potrzebne wczoraj, dzisiaj juŹ nikomu nie słuŹy, ale co waŹniejsze — nie chcę nazywać, aby nie ograniczyć, ujednoznaczniać — jeŹli mogę się tak wyrazić. Jedno jest pewne, nauczyli mnie tego wielcy mistrzowie w Starym Teatrze, którzy zawsze przy wyborze tekstu do realizacji zadawali pytanie: po co dzisiaj akurat to? A więc: Po co dzisiaj „Poskromienie złoŹnicy” dla młodych?

Oprócz wszystkich wielkich, uniwersalnych treści szekspirowskich, o których wiemy, to chciałbym wyartykułować jeden aspekt, który wydaje mi się, stanowi problem i jest bliski młodzieŹy na całym świecie. Wstyd przed okazaniem najprawdziwszego, czystego uczucia, które jeŹli juŹ odkryjemy w sobie i zdecydujemy się je pokazać drugiemu człowiekowi, sprawia nam największą radość i daje spełnienie. Chcę pokazać, Źe trzeba i naleŹy te maski brutala, sekutnicy, pogromcy zdzierać, aby dotrzeć do prostoty, do uczucia. IluŹ ja w swej pedagogicznej pracy teatralnej na całym świecie widziałem młodych, którzy na pierwszy rzut oka — ubiór, sposób zachowania, reakcje, wydawali się okrutni, Źli, bezmyślni, a przy bliŹszym kontakcie, zwaŹszcza kiedy obdarzyło się ich choćby odrobiną zaufania, przyjaźnią, ciepłem okazywali się czyści, dobrzy po prostu, a maska brutala to była tylko obrona przed okrutnym, bezwzględnym otoczeniem.

Chcę, aby bohaterowie tego przedstawienia byli ludźmi dobrymi, którzy tę dobroć odkrywają w sobie, odkrywają, Źe szacunek, wzajemne docenienie uczucia, którym obdarowuje nas druga osoba są wielką wartością.

Myślę, Źe pokazanie takich bohaterów młodym ludziom siedzącym na widowni, którzy przecieŹ o takich marzą, ale spotykają rzadko, moŹe być pokrzepiające i pożyteczne. Tak mi się marzy! A poza tym chcę, Źeby to było przedstawienie wesole! Nic więcej nie wiem dzisiaj. O odwiecznej walce płci, chęci dominacji nie piszę, bo to oczywiste i dla reŹysera wręcz obowiązkowe.

Myślę, Źe bazując na Pańskim pięknym przekładzie, czego jestem pewien, coŹś z tego, co nieudolnie opisałem będę mógł osiagnać.

Siedziałem kilka miesięcy temu na widowni mego teatru oglądając i słuŹając „Hamleta” Szekspira, Pana i Wajdy. Sam w 1981 roku borykałem się z tą rolą, teŹ z Andrzejem Wajdą (Hamlet III — to ja). JakŹe zazdrościłem teraz moim kolegom, Źe w tak naturalny, swobodny, a jednocześnie pełen poezji sposób mogli przekazywać ze sceny myśli Szekspira jak swoje własne — dzięki Panu.

*Pełen podziwu i więdoczności
za chęć współpracy
JERZY STUHR*



William Shakespeare
POSKROMIENIE ZŁOŚNICY
(The Taming of the Shrew)

przekład: Stanisław Barańczak

reżyseria **JERZY STUHR**
scenografia **ELŻBIETA KRYWSZA**
muzyka **JOLANTA SZCZERBA**
choreografia **JACEK TOMASIK**
asystenci reżysera: **KRZYSZTOF GADACZ,**
ANDRZEJ CELIŃSKI (PWST)

OSOBY:

W „Przygotowaniu”

Dziedzic, później udający Stugę	ANDRZEJ FRAN CZYK
Krzysztof Okplisz	PIOTR URBANIAK
Bartek, paź Dziedzica, udający małżonkę Okplisza	TOMASZ SCHIMSCHEINER
Aktorzy z trupy wędrownej	ALDONA JANKOWSKA BARBARA STESŁOWICZ ROMAN GANCARCZYK PIOTR PIECHA TOMASZ POŹNIAK
Lowczy i Studzy Dziedzica	WŁADYSŁAW BUŁKA KRZYSZTOF GADACZ ANDRZEJ GAZDECZKA KRZYSZTOF GÓRECKI ZBIGNIEW HORAWA
Karczmarka	MAŁGORZATA KOCHAN

OSOBY:

we właściwej sztuce

Baptista Minola, ojciec Katarzyny i Blanki	ANDRZEJ FRANCZYK
Vincencjo, ojciec Lucencja	ZBIGNIEW HORAWA
Gremio, starszy wieklem konkurent o rękę Blanki	WŁADYSŁAW BUŁKA
Lucencjo, zakochany w Blance, później występujący jako Camblo	KRZYSZTOF GADACZ
Hortensjo, konkurent o rękę Blanki, później występujący jako Licjo	KRZYSZTOF GÓRECKI
Petruchlo, konkurent o rękę Katarzyny	PIOTR URBANIAK
Bakałarz, później podszywający się pod Vincencja	ANDRZEJ GAZDECZKA
Tranlo, sługa Lucencja, później podszywający się pod niego	PIOTR PILITOWSKI
Blondello, paż Lucencja	TOMASZ SCHIMSCHEINER
Grumlo, sługa Petruchia	ROMAN GANCARCZYK
Curtis, sługa Petruchia	PIOTR PIECHA
Piotr, sługa Petruchia	ROLAND NOWAK
Krawiec	TOMASZ POŹNIAK
Katarzyna, złośnica	MAŁGORZATA KOCHAN
Blanka	ALDONA JANKOWSKA
Wdowa	BARBARA STESŁOWICZ
Natanief, sługa Petruchia	ZDZISŁAW KLUCZNIK

inspicjent — Dariusz Leszczyński

sufler — Ewa Kursa

PREMIERA CZERWIEC 1991



SZANOWNY I DROGI PANIE JERZY

Pański miły list — za który bardzo dziękuję — nadszedł właśnie w momencie, gdy kończyłem pracę nad dwiema wstępnymi scenami „Poskromienia”. Co za tym idzie, mogę Panu ten fragment przesłać: nie jest to jeszcze wersja ostateczna (szczegółowe pomysły często przychodzą do głowy wiele tygodni po skończeniu przekładu), ale chodzi mi o to, żeby mógł Pan już teraz się zorientować, w jakim kierunku pójdzie moje tłumaczenie.

To, że zrobiłem już te dwie scenki, nie znaczy, że praca nad przekładem idzie pełną parą: w ciągu najbliższych paru miesięcy muszę się niestety uporać z wieloma zaległymi zobowiązaniami, mam też jakieś wyjazdy itp. Chyba dopiero w sierpniu będę się mógł zabrać do tłumaczenia solidnie. Mimo to jednak wydaje mi się, że gotowy przekład dostarczę Panu wcześniej, niż to mówiłem Pańskim kolegom w Krakowie — może uda mi się go ukończyć już wczesną jesienią. Postaram się w procesie tłumaczenia brać pod uwagę Pańską koncepcję inscenizacji, która wydaje mi się bardzo ciekawa. W ogóle muszę Panu powtórzyć to, co dotarło już do Pana pośrednio: jest Pan moim (a także mojej żony) ulubionym aktorem, i to od wielu lat — chyba zaczęło się od „Wodzireja”. Znamy zresztą raczej Pańskie wczesne role filmowe, bo tu w Stanach, gdzie siedzimy już od dziewięciu lat, udało nam się obejrzeć tylko niektóre filmy z lat osiemdziesiątych z Pana udziałem. Natomiast Pańskich ról teatralnych nigdy nie miałem szczęścia widzieć, ale wiele dobrego o nich słyszałem. Jaka to ogromna szkoda, że nie mogłem Pana oglądać w tamtej roli Hamleta. Mówiono mi, że był Pan świetny. („Hamleta” nb. w moim przekładzie, wydanego właśnie w Poznaniu, wrótcie Panu z wielką przyjemnością przyślę: czekam w tej chwili na egzemplarze, które podróżują z Polski pocztą.) Jestem pewien, że teraz zabyłśnie Pan też jako reżyser.

Gdyby miał Pan jakieś uwagi na temat załączonej porcyjki przekładu, byłbym bardzo wdzięczny. Ja sam odezwę się za kilka miesięcy, na razie dziękuję raz jeszcze za miłe słowa i najserdeczniej pozdrawiam, moja żona Ania się dołącza

STANISŁAW BARAŃCZAK

Kraków, dnia 23.04.1991

WIELCE SZANOWNY, DROGI PANIE STANISŁAWIE!

Pragnę powiadomić Pana, że rozpocząłem próby „Poskromienia Złościcy” w Pańskim pięknym tłumaczeniu. Naprawdę zrobił mi Pan tą pracą nie tylko przyjemność ogromną ale także przysługę, bo już na początku prób widzę jak młodzi aktorzy z Teatru Ludowego czytając tekst Szekspira i Pański czują się swobodnie, jaką im sprawia przyjemność i uciechę. Tak więc reżyserko dzięki Panu już jest pokonany jeden próg przyswojenia sobie tekstu, bycia z nim „na co dzień” prywatnie. Pracowałem niedawno nad poszczególnymi scenami w jednej z włoskich szkół teatralnych. Z powodu trudności tłumaczeniowych często zaglądaliśmy do oryginału i nawet jeżeli czasem Pańska swobodna poetycka myśl oddalała się nieco od oryginału to ja wołałem Pańską. Dlaczego? Może dlatego, że bliższa naszej współczesnej mentalności, poczuciu humoru, przede wszystkim bardziej do nas trafiająca, żywsza! Zakończenie oczywiście akceptuję. Daje mi ono w tej postaci naturalną klamrę jeżeli zdecydowałem się zrobić Prolog. Okpisz w łóżku ogląda sztukę, której bohaterowie po wszystkich perypetiach pojednani też udają się do łóża. Bardzo mi to odpowiada.

Tak więc jeszcze raz dziękuję i zapraszam na przedstawienie, które oby! stanęło na wysokości pańskiej pracy

Pozdrawiam serdecznie

ukłony dla Żony

JERZY STUHR

STANISŁAW BARAŃCZAK OD SHAKESPEARE'A DO SZEKSPIRA

Już kilka lat temu, kiedy Tadeusz Łomnicki zaproponował mi przełożenie „Dwóch panów z Werony” dla potrzeb planowanej przez siebie inscenizacji, wahałem się długo, czy tę nęcącą i zaszczytną dla mnie ofertę przyjąć. Nie dlatego, abym nie wierzył we własne siły: w owym momencie miałem już za sobą wiele lat dźbania w wierszach właściwie najtrudniejszych poetów języka angielskiego, od poetów metafizycznych XVII wieku, takich jak John Donne i George Herbert, poprzez XIX-wiecznych mistrzów kondensacji i komplikacji w rodzaju Emily Dickinson czy Gerarda M. Hopkinsa, aż do niemal nieprzekładalnych liryków naszego stulecia, i to tak różnych jak awangardowy e.e. cummings z jednej strony, a igrający tradycyjnymi formami James Merrill albo Philip Larkin z drugiej. Obcowanie z tymi poetami, których dość obficie tłumaczyłem i publikowałem, dawało mi być może (takim argumentem sam siebie wtedy przekonywałem) pewne prawa do poważania się na przekład sztuki Szekspira, w dodatku — jednej z jego łatwiejszych i prostszych sztuk. A jednak miałem pewne opory i w gruncie rzeczy również dzisiaj — mając już za sobą przekład w sumie siedmiu sztuk (po „Dwóch panach...” Łomnicki namówił mnie na „Burzę” i „Króla Leara”, Andrzej Wajda na „Hamleta” i „Romea i Julię”, dla innych reżyserów przełożyłem też „Kupca weneckiego” i „Jak wam się podoba”) — gdy słyszę lub widzę w druku przy swoim nazwisku dumny tytuł „tłumacz Szekspira”, czuję się trochę nieswojo. Rzecz w tym, że ktoś, kto bierze się do sporządzenia nowego przekładu znanego i wielokrotnie tłumaczonego autora, a już Szekspira w szczególności, popelnia tym samym akt niesłychanej arogancji. Wkracza bezczelnie, nie czekając na niczyje zaproszenie, w sam środek dostojnego grona, które rozsiało się w głębokich fotelach w salonie elitarnego klubu i z nie ukrywaniem zdziwieniem popatruje z ukosa na źle wychowanego intruza sponad swoich cygar i kieliszków sherry. Grono to stanowią oczywiście poprzedni tłumacze tej samej sztuki, a pożałowania godne nieokrzesanie przybysza polega nie tylko na samym wdarciu się do salonu, ale jeszcze i na tym, że ledwie się doń wedrze, zaczyna podniesionym głosem i z krańcowym brakiem taktu krytykować — krytykować wszystko, od panującego w salonie ogólnego zaduchu do sposobu zawiązania czyjejs muszki lub umieszczenia chusteczki w kieszonce.

Jest to sytuacja tak dalece nieprzyjemna, że nawet sam intruz — jeśli pod jego grubiańskimi manierami drzemają jeszcze resztki przyzwoitości — może się poczuć nieswojo. A jednak, choćby nawet chciał, nie może się zachowywać inaczej. Samo bowiem podjęcie się dwudziestego z rzędu przekładu „Hamleta” jest z natury rzeczą aktem agresji wobec dziewiętnastu tłumaczy poprzednich. Choćby zamknąć niewyparzoną gębę na kłódkę i wstrzymać się od bezpośredniej krytyki, sam akt tłumaczenia — a zwłaszcza ogłoszenie czy wystawienie przekładu — jest, czy się tego chce czy nie chce, pośrednim zakwestionowaniem wartości wszystkich istniejących przekładów. Czyż bowiem ktokolwiek brałby na siebie możł tłumaczenia, gdyby w głębi duszy nie był pewien, albo przynajmniej nie żywił nadziei — że to on dopiero stworzy kongenialną wersję oryginału, że to jego przekład pokaże wreszcie, jaki powinien być polski Szekspir, że krótko mówiąc, on sam, tłumacz, rozumie Szekspira głębiej i potrafi go spolszczyć lepiej niż poprzednicy?

Do takiej zarozumiałości naprawdę wstyd się przyznać — i, jak powiadam, nie brak wiary we własne translatorskie siły, ale właśnie obawa przed tym, że swoim popisem niepokromionej arogancji pogrążę się w oczach ogółu, powodowała początkowo moje opory. (...)

Teoretycznie wszyscy wiemy bardzo dobrze, jaki powinien być polski Szekspir. Co pewien czas nowy tłumacz wkracza z hałasem i trzaskaniem drzwiami do dystyngowanego klubu poprzedników i z zamaszystą gestykulacją, strącając przy okazji z postumentu jedną czy drugą starożytną wagę, wygłasza dłuższą perorę na ten temat. Starsi dżentelmeni, zastygli w pełnych niesmaku pozach, popatrują na niego z ironią: naiwny prostak wyobraża sobie, że odkrył Amerykę! Czyż każdy z nas nie głosił w swoim czasie podobnych zasad? Czy to myśmy nie wiedzieli, że w przekładach z Szekspira nie chodzi o martwą literę, ale o „ducha, melodię, napięcie”? A może być tak, młody człowieku, postarał się najpierw wcielić w życie te piękne zasady w swoich własnych tłumaczeniach, a dopiero potem teoretyzował?

Przeczuwając to zabójcze pytanie, wolałem w moich własnych podejściach do Szekspira zacząć od praktyki. Siedem przekładów, z których od tej pory trzy przeszły przez próbę sceny — i, jak słyszę, jakoś tam w tej próbie się sprawdziły — to zapewne wciąż jeszcze niewystarczające

podstawa do formowania jakiejś ogólnej teorii tłumaczenia Szekspira czy normatywnego programu, który by można ogłaszać jako powszechnie obowiązujący. (...) Jeśli jest w mojej praktyce jakiś ślad wyjściowej teorii, to minimalny. Wszelkie moje aprioryczne założenia na temat przejścia „Od Shakespeare'a do Szekspira” dadzą się sprowadzić dziś do trzypunktowego programu, składającego się z тез tak oczywistych i w samej rzeczy ograniczonych do absolutnego minimum, że mogą wręcz śmieszyć. A jednak wszystkie trzy trzeba w jednakowej mierze brać na serio — i to, że trzeba, bynajmniej nie jest wśród tłumaczy tak powszechnym przekonaniem, jakby można się spodziewać. Oto moja szekspirowska Teoria TTT, czyli Trzech Truizmów Translatorskich.

I. Tłumacząc Szekspira, należy pamiętać, że był on człowiekiem nieglupim.

II. Tłumacząc Szekspira należy pamiętać, że był on niezłym poetą.

III. Tłumacząc Szekspira należy pamiętać, że był on nie najgorszym artystą teatru.

Ujmuję te trzy tezy celowo w tak minimalistycznej formie, aby wskazać, jak niewiele potrzeba, aby powstało tłumaczenie przynajmniej poprawne. Naprawdę przecież — poprzeczkę należałoby podnieść znacznie wyżej. Szekspir był nie tylko człowiekiem nieglupim — był kimś po prostu mądrym, błyskotliwie inteligentnym, bezustannie myślącym, mnóstwo wiedzącym o człowieku i o świecie, odkrywczym w swoich spostrzeżeniach i śmiałym w uogólnieniach, mającym nam zawsze i na każdy temat coś interesującego do powiedzenia. Był nie tylko niezłym poetą, którego nieoczekiwana i odkrywcza metaforyka, precyzyjna trafność słowa, absolutna kontrola nad zdaniem w jego konfliktowej harmonii z wersem, mistrzostwo w operowaniu tak wierszem białym lub rymowanym jak i prozą do dziś zapierają dech w piersi. I wreszcie był — to chyba najbardziej oczywiste — nie tylko nie najgorszym artystą teatru, ale jego nieprześcignionym geniuszem, który z pojedynczej sytuacji dramatycznej umiał jak nikt inny wydobyć maximum scenicznego efektu.

Jeśli te trzy tezy — nawet w ich minimalnej formie — przyjąć, konkretne wnioski, jakie musi z nich wyciągnąć tłumacz Szekspira, wydają się bodaj jeszcze bardziej oczywiste:

I. Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu (w jego warstwie bezpośrednich powiadomień) można było całkowicie, natychmiastowo i bez trudu zrozumieć — zrozumieć nie tylko w lekturze, ale i wykonaniu scenicznym.

II. Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu był sam w sobie Wybitnym utworem poetyckim.

III. Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu mógł stanowić podstawę wybitnego dzieła teatralnego.

„Teatr” 1990 nr 11

JAN KOTT

„Niedawno czytałem „Poskromienie złońcy” w przekładzie Barańczaka, nieprawdopodobnie kolokwialne, ale tak zabawne, że cały czas się śmiałem. Taki tłumacz jak Staszek zdarza się raz na sto lat. (...) Przekłady są jak życie. Teatr Szekspirowski staje się wielki i tętniący, kiedy się zaraża współczesną dramaturgią i współczesnym teatrem, a tekst Shakespeare'a w tłumaczeniu staje się wielkim tętniącym tekstem, kiedy się zaraża współczesną poezją. W przekładzie Barańczaka czuje się poetę, i to czytanego, zwłaszcza we współczesnej poezji angielskiej. I właśnie poezja nadaje tętno jego przekładom.”

Dialog” 1991 nr 1

W REPERTUARZE

Gabriela Zapolska

MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ

reż. Włodzimierz Nurkowski

scen. Anna Sekuła

Witold Gombrowicz

IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA

reż. Jerzy Stuhr

scen. Jan Polewka

PORT WIELKI JAK ŚWIAT

piosenki JACQUESA BRELA

reż. Marta Stebnicka

scen. Małgorzata Komorowska-Dobrucka

Hans Christian Andersen

KRÓLOWA ŚNIEGU

reż. Włodzimierz Nurkowski

scen. Anna Sekuła

John Gay

OPERA ŻEBRACZA

reż. Krzysztof Orzechowski

scen. Anna Maria Rachel

Pierre Corneille — Stanisław Wyspiański

CYD

reż. Włodzimierz Nurkowski

scen. Anna Sekuła

SCENA „NURT”

Konstanty Idefons Gałczyński

„Teatrzyk «ZIELONA GĘŚ»”

reż. Marek Gaj

scen. Małgorzata Czerwińska

Sławomir Mrozek

POLICJA

reż. Rafał Maciąg

scen. Elżbieta Krywsza

GŁOS — TYGODNIK NOWOHUCKI — TO SIĘ CZYTA!

SCENA MŁODYCH TWÓRCÓW

AKT KOBIECY W ŚWIETLE: SILNIEJSZA

wg Augusta Strindberga
reż. i scen. Adam Sroka

HAHAHA! HOHOHO! HIHIHI!
wg prozy Guillaume'a Apollinaire'a
reż. Barbara Krasieńska

SCENA SZKOLNA

Barbara Wachowicz
SŁOWIK LITEWSKI
reż. Barbara Stesłowicz



PRZEDSTAWIENIE SPONSORUJE

BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY W KRAKOWIE

Fabryka Narzędzi KUŹNIA
w Sułkowicach
spółka akcyjna

produkuje: klucze, szczypce, obcęgi, wkrętaki, młotki, oskardy, zestawy narzędziowe
32-440 Sułkowice ul. 1 Maja 70 tel. 320-20 lub tel. Myślenice 0115 208-45, 217-86

Fabryka Narzędzi
KUŹNIA



Kierownik techniczny
ZENON MACIAK
Oświetlenie
LUDWIK KOLANOWSKI
Akustyka
ROBERT MATUSZEWSKI, TADEUSZ MIKOŁAJCZYK
Rekwizytor
ZDZISŁAW KOWZUŃ
Brygadier sceny
RYSZARD ŚWISTAK
Kierownik pracowni krawieckiej damskiej
KRYSZYNA SZCZEPANIK
Kierownik pracowni krawieckiej męskiej
ANTONI FOLFASIŃSKI
Pracownia perukarska
ELWIRA JARGOSZ
Pracownia modniarska
EWA ENGLERT-SANAKIEWICZ
Prace modelatorskie
BRONISŁAWA I EDWARD SOLECCY
Kierownik pracowni stolarskiej
BOGUSŁAW SŁONINA
Prace ślusarskie
JAN WINIARSKI
Prace tapicerskie
STANISŁAW KASPRZYK

Organizacja widowni: kierownik EWA BIERNACIK prowadzi sprzedaż biletów. przyjmuje zamówienia indywidualne i zbiorowe codziennie w godz. 9.00 - 16.00, tel. 43-71-01, 44-27-66.

Redakcja programu
JOANNA WOZNAK
Opracowanie graficzne programu
DOBROMIŁA OLEWICZ-BIEL

cena 5 000 zł

