TEATR WYBRZEŻE

Wiliam Szekspir

OTELLO

SIÓDMA PREMIERA 1972 ROKU
dnia 23 sierpnia 1973
W Teatrze na Targu Węglowym
w Gdańsku

Dyrektor
ANTONI BILICZAK

Kierownik artystyczny
MAREK OKOPIŃSKI

Kierownik literacki
STANISŁAW HEBANOWSKI

Opracowanie graficzne
SŁAWOMIR SZYMAŃSKI

„OTELLO"

Jest jednym z najjaskrawszych przykładów zagadkowości wszystkiego, co dotyczy Shakespeare'a i jego utworów, że nawet porządek chronologiczny najznakomitszych wśród jego dzieł — czterech wielkich tragedyj — nie jest ustalony. Wobec braku wystarczających kryterjów objektywnych każdy komentator przedstawia ich następstwo według swoich pojęć o rozwoju genjuszu poety. W każdym razie jest rzeczą dość ogólnie uznawaną, że najbliższą po *Hamlecie* w rzędzie wielkich tragedyj jest ta, którą tak samo jak *Hamleta* można określić jako studjum psychologiczne nad jednostką szlachetną z urodzenia i wspaniale obdarzoną przez naturę, a wytrąconą ze swej równowagi duchowej przez wstrząśnięcie z zewnątrz. Nową taką monografją dramatyczną po *Hamlecie* jest *Otello*, grany przed dworem królewskim w r. 1604, a więc w tym czasie pewnie już uwieńczony sukcesem na scenie publicznej.

Źródłem tym razem, jak tylokrotnie w twórczości Shakespeare'a, była nowela włoska. W opowieści w zbiorze Giralda Cinthio, *Hecatonmithi*, która jest wzorem *Otella*, jako bohatera już znajdujemy Murzyna czy Maura — bo jedno i drugie może oznaczać w ówczesnej włoszczyźnie wyraz Moro — w służbie republiki weneckiej dzielnie walczącego z Turkami. Już tam także bohaterka jest córką patrycjusza weneckiego i nosi nastrojowe imię Disdemona — nieszczęsna; już tam intrygantem, zatruwającym zazdrością małżeńską szlachetny umysł wodza, jest namiestnik, a narzędziem intrygi inny oficer. Jest już i żona intryganta jako towarzyszka bohaterki; jest i Cypr jako tło późniejszej części akcji, jest kradzież fatalnej chustki, służącej oszczercy jako corpus delicti. Disdemona ginie tragicznie jako niewinna ofiara, jak u Shakespeara; ale tragiczny koniec i bohaterka i intryganta nie wiąże się z tą akcją, i następuje później, w innych okolicznościach. Shakespeare skojarzył ściślej losy wszystkich osób, i tutaj, jak w *Hamlecie*, podał nam na zakończenie cały bukiet trupów. Pozatem w zewnętrznym przebiegu akcji i w jej akcesorjach mało poczynił zmian. Podniósł tylko o kilka tonów koloryt lokalny: ze zwykłą swą maestrją odmalował nam w słowach Wenecję w I akcie, nakreślił obrazy z romantycznej, pełnej przygód przeszłości Otella (I, 3; V, 2); nie żałował też barw poetyckich w scenie przyjęcia dostojnego wodza weneckiego w malowniczym orjentalnym środowisku weneckiej kolonji, Cypru (II, 1), i w rodzajowym obrazku pijatyki oficerskiej (II, 3), przypominającej swym realistycznym stylem obrazy holenderskie, i upstrzonej urywkami ze starych angielskich pieśni biesiadnych i ballad ludowych. Wreszcie jako pożytecznego manekina do różnych usług dramatycznych dodał poeta do postaci z noweli głupowatą figurę Rodryga, której komizmu zresztą nie stara się intensywnie wyzyskać.

O ile dość lekką tylko ręką dotknął Shakespeare zewnętrznych konturów fabuły, o tyle głębokich zmian wewnętrznych dokonał w psychice swych osób. W noweli motywem intrygi jest poprostu wzgardzona miłość intryganta do bohaterki; u Shakespeara intrygant — Jago, jedna z najbardziej skomplikowanych figur w jego twórczości — potrąca tylko o ten motyw (II, 1) tak samo jak mimochodem tylko potrąca o inne możliwe motywy: o krzywdę, jaka go spotkała przez pominięcie przy awansie (I, 1), o podejrzenie, że własna żona zdradza go z Otellem (I, 3; II, 1). Wszystkie te wzmianki jednak robią wrażenie, że tu złość bez powodu — szuka sobie powodu, jak się wyraził wielki romantyczny krytyk Coleridge. Musimy więc ostatecznie wobec tej fascynującej postaci zadowolnić się orzeczeniem nowszego poety-krytyka Swinburne'a, że Jago, to zbrodniarz-artysta, którego natura w samej subtelności intrygi znajduje twórcze upodobanie, tak samo jak Ryszard III tryumfująco się radował tą wyższością intelektu, która mu zapewniała przewagę nad otoczeniem. Poeta jakby coś podzielał z tej rozkoszy Jaga nad własnemi pomysłami: dojrzewanie zbrodniczego planu w mózgu intryganta przedstawia mu się jako proces psychiczny, podobny do stopniowej krystalizacji jakiejś idei artystycznej we własnym umyśle.

Patrząc zaś na ostateczny obrót rzeczy — wykrycie intrygi i tragiczny koniec intryganta — wolno może, choć nieco parodoksalnie, nazwać Jaga idealistą złego, w tym samem znaczeniu, w jakiem Brutus i Hamlet są idealistami dobrego. Jak oni wierzą w potęgę dobrego pierwiastka w świecie, tak Jago wierzy ślepo w zwycięską potęgę złego. Jak wiara Brutusa w obywatelską godność tłumu rzymskiego, i wiara Hamleta w moralne dostojeństwo matki, załamują się tragicznie na smutnej rzeczywistości, tak wiara Jaga w supremację zła załamuje się na najbardziej niespodzianej przeszkodzie, bo na fakcie istnienia dobroci w naturze jego żony Emilji, która przez cały dramat wydawała się kobietą pospolitą i nisko myślącą. W każdym razie chciał Shakespeare w Jagu ukazać absolutne zło, jako czynnik realnie istniejący i aż nazbyt skutecznie działający w świecie, — czynnik nie dający się usunąć przez psychologiczne wytłumaczenie motywów złego czynu. Poeta w tym okresie nie wyznaje zasady: wszystko zrozumieć, to wszystko przebaczyć; wierzy raczej w równorzędność i jednakowa wiecznotrwałość zła i dobra jako elementów świata, jak Persowie wierzyli we wieczystą walkę Ormuzda i Arymana. W tem zasadniczym stanowisku *Otello* jest bliski *Króla Lira*, a różni się tem jedynie, że tutaj te dwa wiekuiste pierwiastki są sobie przeciwstawione w ciasnych ramach dramatu domowego między kilkoma osobami, a w *Królu Lirze* na wielkiej widowni spraw państwowych i międzynarodowych. [...]

Z książki Romana Dybowskiego „William Shakespeare"

Od autora parafrazy

Przełożyłem *Othella* nie wiersz po wierszu, metafora po metaforze i kuplet po kuplecie, ale niejako napisałem tę tragedię, czy raczej tragikomedię z ducha, od nowa, mając przed oczyma żelazną konstrukcję oryginału. Odstępowałem odeń bardzo niedaleko i tylko w stronę kondensacji, omijałem owe barokowe tyrady, nie mieszczące się w ustach współczesnego aktora, pozostawiając ich treść nienaruszoną; nie pominąłem a n i j e d n e j kwestii, nie zubożyłem *Othella* chyba o żaden istotniejszy szczegół, usunięcie bowiem krótkiej sceny z Heroldem ogłaszającym początek zabawy z okazji zatonięcia floty tureckiej i samego zakończenia po śmierci Othella — zostanie mi z pewnością wybaczone. Wpisałem *Othella* w polski idiom współczesny, nadałem postaciom osobowość i styl w tym idiomie i wyznaję, że polski jedenastozgłoskowiec wydał mi się narzędziem wyjątkowo poręcznym dla osiągnięcia celu. Zrezygnowałem z partii pisanych prozą — napisałem je wierszem, posiłkując się niekiedy rymem zwłaszcza w dłuższych monologach Jagona, Emilii, Othella, Desdemony. Ten mój *Othello* mówi brutalnym, lapidarnym językiem współczesności, zbliżając się tym samym do brutalności i rubaszności oryginału przy rezygnacji z jego baroku, który w istniejących polskich tłumaczeniach przybiera formy zgoła karykaturalne.

Naczelną zasadą, jaka przyświecała mi podczas pisania tego tekstu była nieustająca pamięć o USTACH AKTORA; konstruowałem dialog tak, żeby był pisany mową potoczną używaną przez tych prostych przecież żołnierzy, służące, dziewki portowe etc. Dlatego tekst ten zabrzmi z pewnością w niejednym uchu szorstko. Zapewniam wszakże, iż w oryginale tych szorstkości jest nie mniej ni na jotę; jest tam może mniej widoczna, ponieważ pławi się w pysznych ornamentach, które ołówek reżyserski i tak skreśla zawsze bez pardonu...

Warszawa, luty 1972

Bohdan Drozdowski

ANDRZEJ ŻUROWSKI

We fraku i pelerynie

Trudno je nazwać przekładami. Polskie scenariusze szekspirowskie to budowane na kanwie dzieł Szekspira adaptacje, które zachowując ramowy temat oryginału wprowadzały weń problematykę i model uczuciowości właściwy swemu czasowi. Takimi oto szekspiriadami pod koniec wieku XVIII wchodził Stratfordczyk na polskie sceny, by w postaci tej przetrwać aż po połowę XIX stulecia. Pisane nieomal na scenie, dla doraźnych często celów, bynajmniej nie cyzelatorskie literacko, niewyrafinowaniem formy odsłaniają kulisy polskiej sceny szekspirowskiej w czas jej narodzin.

Z fragmentów przychodzi dziś rekonstruować pełniejszy obraz. Podobnie jak z innymi scenariuszami szekspirowskimi okresu rzecz ma się i z transpozycjami *Otella*. Nie powiodły się dotąd poszukiwania rękopisów ani anonima z końca XVIII w., ani Ludwika Osińskiego według Ducisa z r. 1805, ani Stanisława Regulskiego z 1812 r., jak również scenariusza Jana Nepomucena Kamińskiego czy też może Szczęsnego Starzewskiego grywanego z powodzeniem we Lwowie. Może podzieliły one los *Hamleta* Bogusławskiego, który podczas ostatniej wojny spłonął wraz z częścią zbiorów Biblioteki Zamoyskich. A może choć niektóre z nich kryją się jeszcze w jakichś bibliotecznych zszywkach rękopiśmiennych, gdzie odnajdą je mający więcej ode mnie szczęścia poszukiwacze.

Tymczasem wystarczyć nam musi jedna tylko, ale jakże przedziwna książeczka, unikalny egzemplarz zachowany w Bibliotece Narodowej w Warszawie — **Othello albo Maur z Wenecji. Tragedia w pięciu aktach, przez pana Ducisa w języku francuskim wydana, a na polski przetłumaczona przez Antoniego Chomińskiego b. kapitana wojsk polskich. Wilno 1829.** Jakże jaskrawo oddaje ona zasoby i sposoby polskiej sceny preromantycznej, na której aktor zdjął już rococowy frak i za chwilę zarzuci romantyczną pelerynę.

Jest zatem rok 1829. Przebrzmiały już główne batalie o romantyzm, klasycy w rozsypce, szwadron Mochnackiego walczący o romantycznego Szekspira granego z oryginału wysunął był już najcięższe działa. A tu ni stąd ni zowąd kapitan Chomiński publikuje przekład *Othella* według Ducisa. Ba — poprzedza utwór obszerną przedmową, w której bez żadnego komentarza krytycznego przepisuje wstęp Ludwika S. Augera do francuskiego wydania dzieł Ducisa. Kiedy w roku 1792 Talma recytował tyrady *Othella*, i tekst wówczas i przedmowa brzmiała zgoła inaczej. Brzmiałyby tak jeszcze w czasach lwowskiej prapremiery *Grobów Werony* w 1797, ale kiedy przedstawia ją Chomiński — w Warszawie publiczność oklaskuje właśnie wielką romantyczną inscenizację *Chłopa milionowego*...

Z przedmowy dowiadujemy się, że podstawowa zasługa Ducisa polega na tym, iż *dał stosowną miarę* i poddał prawom dramatycznych reguł *olbrzymie i potworne tragika Angielskiego dzieła, iż umiał rozwikłać proste i górne rysy od tej nieczystej mieszaniny, co je tak hańbiła*. Do wstępu Augera Chomiński dodaje jedyny własny komentarz, w którym twierdzi, że *wymienione tu mniemanie o P. Ducis (...) może być za powszechne wzięte*. Gdyby tekst Chomińskiego nie był datowany, zapewne uznano by go za pochodzący gdzieś z pierwszych lat XIX wieku. Wówczas istotnie sądy autora można by uznać za dosyć powszechne. W roku 1829 są wyłącznie wyrazem anachronizmu zacofanych kół literackich. Wyrazem ignorancji w zakresie aktualnie funkcjonujących w świadomości epoki stereotypów teatralnych. Wszak argumenty Chomińskiego na rzecz konieczności przerabiania Szekspira nie mają nic wspólnego z rzeczywistym stanem sceny i literatury; powtarzają zdezaktualizowane już sądy Bogusławskiego o jego przeróbce *Hamleta*, którego prapremiera odbyła się, chwalić Boga... trzydzieści lat wcześniej.

Cel każdego dzieła — pisze Chomiński — *pisma, pracy, powinien być, dobro moralne ogólne. Jeśli teatr nas bawi i prostuje błędy, można powiedzieć, że tem więcej jeszcze sprawia wstrętu do zbrodni, w tak rozlicznych okazującej się postaciach. Sztuka, Othello, przynosi okropne wprawdzie, lecz pełne nauki obrazy.*

Oczywiście, większość współczesnej Chomińskiemu twórczości teatralnej posiada wyraźnie moralizatorskie piętno. Moralizatorstwo wszakże ówczesnej dramy funkcjonuje w kategoriach właściwej okresowi świadomości sentymentalnej, natomiast wywód Chomińskiego prowadzi wprost w krąg argumentacji moralistów — estetyków oświeceniowych. Były kapitan wojsk polskich spóźnił się ze swym bojowym wystąpieniem o dobrych parę lat... *Poeta tragiczny* — przepisuje Chomiński za Ducisem — *obowiązany jest do charakteru tego narodu, przed którym stawia dzieła, bacznie się stosować*. Cały pech Chomińskiego w tym, że „charakter narodu" znad Wisły mocno już zmienił się był od czasu, w którym proponowane przez kapitana sądy uznawano za obowiązujące.

Repertuar spod znaku *Othella* nie grał już żadnej formotwórczej roli w polskim teatrze. Jednowymiarowo budowani bohaterowie, hieratyczne intrygi i czarno-białe konflikty należały do rekwizytorni stereotypów stopniowo wycofywanych na zakulisie. Piętno przemian estetycznych coraz silniej odbijało się na najbardziej nawet opornych oponentach. Chomiński zapewne nie zdawał sobie sprawy, jak wyraźnie odbiło się ono również na jego *Othellu*. Jaki rozziew nastąpił pomiędzy programowym wstępem a tekstem dramatu. Rzecz to o tyle ciekawa, że pozwala obserwować opozycyjny biegun relacji — nieuchronne wnikanie elementów nowej estetyki w świadomość głosicieli dawno zdezaktualizowanych teorii.

Konstrukcja dramatu jest stricte klasycystyczna. Niby *Cyd*, rozkłada *Othello* tragizm na opozycję dwu racji podstawowych. Hedelmona (Desdemona) kocha ojca i męża. Nie jest to wszakże opozycja sentymentalna, właściwa dla ówczesnej dramy. Uczucie nie stanowi tu żadnego katalizatora — dominuje hieratyczny chłód tragicznych wyborów. Odalbert (Brabancjo) ojciec-tyran to klasycystyczny symbol racji podstawowej, nie zaś oponent wyznawców sentymentalnej uczuciowości, z którymi sympatyzuje autor i publiczność. W tak aktorsko zróżnicowanym, w zależności od wystawianego repertuaru, teatrze lat dwudziestych XIX wieku ten srogi ojciec, jego córka i zięć-Maur bliżsi są zapewne tradycji aktorstwa klasycystów francuskich niż dramy niemieckiej. Klasycystyczny wiersz, stylistyka wypowiedzi pełna retoryki, wykrzykników, równoważników zdań i pytań retorycznych, nadają działaniu aktorskiemu określoną w XVIII-wiecznych kanonach scenicznych rytmikę, warunkują układ ruchu i gestu. Tak zapewne chciał Chomiński. Udało mu się to jednak zaledwie połowicznie. Nie spostrzegł, ile to w swej — jak określał *Othella* — tragedii zawarł elementów dramy preromantycznej z wszelkimi inscenizacyjnymi konsekwencjami tego gatunku.

Pytania nasuwają się już przy obsadzie. Wprawdzie występuje ledwie siedem osób, lecz pod ich imionami autor pisze: *Wielu senatorów, oficerów i urzędników*. A zatem — czy mamy mieć do czynienia z koncertem solistów tragedii klasycystycznej, czy też z wypełnioną barwnym tłumem sceną preromantycznej dramy? W trakcie lektury didaskaliów pytania mnożą się coraz bardziej.

Scena jest w Wenecji. — Akt pierwszy odbywa się w sali senatu; drugi, trzeci i czwarty w pałacu Othella, piąty w sypialnym Hedelmony pokoju.

Rygory klasycystyczne są zatem u Chomińskiego o wiele bardziej liberalne w stosunku do lokalizacji akcji, niż w stosunku do stylistyki wiersza. Przejrzyjmy poszczególne dekoracje.

Akt I:

Teatr wystawia salę senatu. Senatorowie siedzą w swoich krzesłach, wielu urzędników okazuje się w pewnej odległości.

Akt II:

Teatr wystawia pałac Othella.

Akt V:

Teatr wystawia pokój Hedelmony — Daje się w nim postrzegać łóżko z firankami, lampę zapaloną, rozmaite meble i turbon czyli dawna gitara na krześle

Elementy obce klasycyzmowi narastają w miarę akcji. Nad planem autora coraz wyraźniej ciąży sentymentalizm. W końcu rzecz całą doprowadza do sypialnej sceny, w której entourage'u i bohaterki dram czułych miały-by się wcale nieźle. Tragiczne losy żony Maura mają się dopełnić nocą, w mrocznej sypialni, wśród zapalonych lamp, za cieniem firanki, przy łzawym akompaniamencie gitary. W obszarze jednego utworu szekspirowskie motywy przechodzą kolejne etapy konkretyzacji. Od klasycystycznych rygorów po sentymentalny entourage buduaru eleganckich pań z teatralnej loży.

Emancypujące się w teatrze od początku XIX stulecia tworzywa pozasłowne i na kurczowo trzymającym się klasycystycznej retoryki *Othellu* wyciskają swe piętno. Ze sceny na scenę ustępuje prymat literackich środków wyrazu. Już w akcie II, kiedy Hedelmona rozmawia z Loredanem (postacią u Szekspira nie istniejącą).

Othello i Pezaro, w głębi teatru, postrzegają z daleka Loredana, przypatrując mu się z uwagą również i Hedelmonie; lecz mniemają, iż go widzą w odległości dość znacznej, aby mogli rozróżnić rysy sobie dotąd nieznanej twarzy. (...)

Loredan i Hedelmona, każde w swoją oddala się stronę. Othello śledzi ich okiem, dokąd tylko wzrokiem sięga. Pezaro czyni to samo.

Dzieją się właśnie rzeczy istotne. Wszak od tej chwili Othellem zacznie miotać zazdrość. Powinno paść kilka długich tyrad. Tymczasem trwa cisza. Dzieje się — teatr. Nie pozwala już sobie odebrać prawa do kształtowania nastrojów ,zdobyczy, w której zagarnął literaturze wyłączność działania.

W akcie IV rzecz wyjaskrawia się jeszcze bardziej. Othello jest wściekły. Nie mówi nic. Milczy. I — *w tej chwili Hedelmona, która jeszcze uwagi nie dała na Othella, postrzega uśmiech straszliwy, spuszcza w ziemię oczy i drży z bojaźni.* Autor usilnie modelując Szekspira na kształt klasycystów, poszedł — niezbyt pewnie tego świadomy — znacznie dalej: wprowadził *Othella* w teatr preromantyków. Ostatecznie odebrał słowom wagę punktów kulminacyjnych w akcji i oddał je w posiadanie aktorowi. Na nim ciążą teraz zadania największe — nie deklamacja już a *śmiechem straszliwym* i *drżeniem* oddać będzie musiał wściekłość, zazdrość i strach.

Każda decyzja warunkuje łańcuch konsekwencji. Przyjęcie elementów konwencji sentymentalnej zmusza do zadbania o nowe środki ekspresji — w tym wypadku ekspresji aktorskiej. Ktoś *krzyczy z trwogi*, ktoś inny *mówi tonem łagodnym*, ktoś *zamarł w niemym bezruchu*. Blada Hedelmona z rozpuszczonym włosem siedzi w *bieliźnie* na łóżku. Nieszczęście *rozpiera jej pierś*. Ale od czegóż gitara! Posłuchajmy pieśni:

Nad mrocznym potokiem, tak żal swój wywiera.
Pod cieniem brzozy, piękna Izora skrzywdzona:
On mnie mieni niewierną, gdym mu poświęcona.
Okrutny, twej niedoli, myśl mnie grób otwiera!
Śpiewaj brzozę, jak śliczna jej barwa zielona.

Dwie chwile tylko znałam, jak kwiat co wnet ginie
Kochać ciebie i umrzeć! Dawnom obwiniona,
Wyjdziesz z błędu, kiedy się krok zdrady dokona,
Ujrzysz zdradę nieszczęsny gdy już czas upłynie,
Śpiewaj brzozę, jak śliczna jej barwa zielona.

Dzień się schyla na zachód, powietrze gęstnieje,
Huczy ptak, wieszczba smutna. Ach! trwoży mnie ona.
Głowy roszczek chylą się już do ziemi łona,
Brzoza płacze i moich łez potok się leje.
Śpiewaj brzozę, jak śliczna jej barwa zielona.

W ten czas, mówią ciągnęła pieśń swą Izora,
W naturze ruch odrętwiał, śmierci miał znamiona,
Ta już była ostatnia jej śpiewania pora.
Śpiewaj brzozę, jak śliczna jej barwa zielona.

Pieśń Hedelmony nie pozostawia żadnych wątpliwości. Frazeologia, model uczuciowości, opozycja miłość — śmierć, uczestnicząca w ludzkich przeżyciach przyroda i wreszcie sam charakter melodii. Przekraczając klasycyzm, szeksiprowskie motywy *Othella* współtworzą scenę teatru sentymentalistów.

Pełna tkliwych wzruszeń Hedelmona-Izora odrzuciła gitarę. Zamarła wśród firanek ze spuszczoną głową. Tekstu nie trzeba. Wystarczy, że za oknem... *daje się słyszeć huk wiatru.* Pora i atmosfera w sam raz do wydarzeń straszliwych. Wpada Othello. Z obłędem w oczach. Hedelmona cofa się *z krzykiem przeraźliwym.* Othello mówi to *z największym rozrzewnieniem*, to znów *z gniewem spokojnym i zimnym.* Othello uderza, zabija. *Hedelmona postąpiwszy wstecz na kilka kroków pada nieżywa u podnóża łóżka swego.* Othello opuszcza firanki. Kiedy je za chwilę uniesie Hermesa (sługa), *da się widzieć ciało Hedelmony i krew płynącą z rany.* Othello przebija się i pada martwej żonie w objęcia...

Teatr rozwiniętych ekspresyjnych działań dopełnił tragedii czułej Hedelmony i jej oszalałego zazdrością męża. Ale czy aby kapitan Chomiński również dopełnił obowiązku względem tak zdecydowanie głoszonych założeń wstępnych? Czy aby „cel moralny" został spełniony? Było wszystko — miłość i śmierć, szumiał wiatr i przed oczami widzów obficie lała się krew. Ale gdzież cel moralny? Otóż to — musiało to niemało dręczyć autora, skoro już po słowie *Koniec...* zmienił pierwotny zamiar. *Przemiany tragedii Othello* to wariant sceny finałowej. I zarazem najwymowniejsza chyba pointa egzemplarza. Dowód siły ciążenia mentalności estetycznej epoki, dowód na jej bezwzględne, nieznoszące kompromisu wymogi.

Wiliam Szekspir

OTELLO - Maur Wenecki

parafraza: Bohdan Drozdowski

obsada:

OTELLO	**Stanisław Michalski**
JAGON	**Henryk Bista**
DOŻA	**Andrzej Szalawski**
BRABANCJO	**Stanisław Dąbrowski**
SENATOROWIE	**Antoni Biliczak**
	Zbigniew Łobodziński
KASJUSZ	**Andrzej Richter**
RODRYG	**Zbigniew Grochal**
MONTANO	**Andrzej Nowiński**
LODOWIKO	**Ryszard Jaśniewicz**
BŁAZEN	**Adam Kazimierz Trela**
MARYNARZ	**Waldemar Gajewski**
DESDEMONA	**Teresa Kaczyńska**
	Alina Lipnicka
EMILIA	**Halina Kosznik-Makuszewska**
BLANKA	**Teresa Iżewska**

REŻYSERIA:
Marek Okopiński

SCENOGRAFIA:
Jadwiga Pożakowska

OPRACOWANIE MUZYCZNE:
Wanda Obniska

Układ pojedynków:
Waldemar Wilhelm

Asystent reżysera:
Waldemar Gajewski

Inspicjent:
Barbara Dąbrowska

Sufler:
Nina Górna

Akcja dzieje się w Wenecji i na Cyprze.

aktualna obsada na tablicy w hallu

Oto Hedelmona odśpiewała już swą pieśń. Oto wpadł Othello. Los Hedelmony ma się właśnie dopełnić, kiedy nagle... ojciec niebogiej, doża i jego syn wpadają do sypialni. Przybiegli w samą porę, zdążą powstrzymać morderczy cios Othella, wytłumaczyć całe nieporozumienie, by opatrzeni wreszcie ojcowskim błogosławieństwem kochankowie mogli paść sobie w stęsknione ramiona. Nie sposób o większą lojalność w stosunku do wymogów teatru sentymentalnego. Tak jak nie znaleźć chyba pośród polskich scenariuszy szekspirowskich bardziej ewidentnego przykładu stopniowej ekspansji nowych stereotypów estetycznych w tkankę gotowej już materii literackiej. Praca kapitana Chomińskiego dzięki podwójnej wersji finału w sposób szczególnie wyraźny odkrywa cały mechanizm warsztatu. Prezentuje uporne wrzynanie się stereotypów preromantycznej uczuciowości i sposobów ich teatralnej realizacji w tkankę z pozoru oporną i obcą. Chciał Chomiński dać klasycystyczną tragedię, zniewolony siłą czasu poszedł ku dramie. Rozdarł wewnętrznie swą opowieść o nieszczęsnych kochankach — ten jakże symptomatyczny dokument mijającej epoki.

„Otello"

tragedia Shakespeara przerobiona przez pana Ducisa

Burzliwe z przyrodzenia namiętności, krew prawdziwie afrykańska z szlachetnym i wyniosłym połączone umysłem, głębokie uczucie miłości, zaufanie bez granic położone w skrycie zdradzającym przyjacielu, najoczywistyszym na pozór dowodem usprawiedliwiona nieszczęśliwa zazdrość, morderstwo kochanki, niewczesne odkrycie jej niewinności, rozpacz i samobójstwo. Z drugiej strony niewinna prostota, wdzięk młodości i cnoty, serce czyste i poświęcone tkliwości, niedoświadczenie i wypływająca z niego nieprzezorność, zbyt trudna dla słabego stworzenia walka dwóch również drogich obowiązków, zupełne oddanie się przedmiotowi uwielbionemu i litość dla nieszczęśliwego współzalotnika, przeczucie zgonu nieszczęsnego i śmierć z rąk kochanka, okrutna i niespodziewana — oto są rysy znamionujące dwie role znaczniejsze w tej trajedii, role Otella i Hedelmony. Obie piękne, obie godne twórczego jeniuszu Shakespera, obie grane na scenie naszej z dokładnością niepospolity talent dowodzącą.

JPan Szymanowski w roli Otella całą jego duszy wyniosłość, czułość pełną ognia, gwałtowne poruszenia i rozpacz doskonałym wydał sposobem. Nie by'o widza, który by piękną grą jego najmocniej nie był wzruszonym. Głębokie słuchających milczenie, długie oklaski i wywołanie przy końcu sztuki aktora najlepszych zdania naszego są wsparciem.

Jejmość Pani Ledóchowska grała rolę Hedelmony z właściwą temu charakterowi prostotą i szlachetnością. Skromne użycie jestów, niejaka w ujęciu jednostajność i ton melancholiczny wystawiły nam w ciągu całej sztuki prawdziwy Hedelmony obraz. Kiedy w akcie III dowiaduje się o miłości ku sobie Loredana, jakże jej podziwienie było naturalne, jak żywo dotknęła ją wyrządzona obelga, jak w tej chwili uczuliśmy z nią razem głęboko, że oświadczenie tkliwego uczucia sercu niewieściemu innym przedmiotem zajętemu nieprzyjemne tylko sprawić może wrażenie. Dodać jeszcze winniśmy, że Hedelmona, lubo z uwagą słucha długiej powieści Loredana, chociaż tenże już w niej do wyznania miłości przechodzi, ona w niewinnej prostocie nie domyśla się, o kim mowa, aż na samym końcu, przy ostatnim słowie Loredana. Niema gra JPani Ledóchowskiej ten stan duszy Hedelmony, to nieprzewidzenie najdoskonalej oddała. Scena 4 tegoż aktu między Odalbertem zażalonym i różnymi uczuciami miotaną Hedelmoną należy do szczególnej dobrze granych przez panią Ledóchowską. Na koniec w całym V akcie tyle było prawdy w grze tej znakomitej aktorki, że we wszystkich scenach już nie panią Ledóchowską, ale samą tylko widzieliśmy Hedelmonę. Ta rozmowa z Hermancją, te przeczucia, co ją prześladują, ta modlitwa, która ją rozczula i łagodzi, ten sen nie udany, ale rzeczywisty, ale prawdziwy obraz odpoczywającej po udręczeniach niewinności, to przebudzenie się nagłe, ta zrazu błędna lękliwość bez pewnej przyczyny, następna żałość, kiedy widzi się być o niewierność posądzoną, to okropne przerażenie na widok zagrażającego jej puginału, ta przedziwnie oddana sporność słabości kobiety z męstwem, na jakie się niewinność w obronie niewinnego zdobywa, wreszcie to odebranie razu śmiertelnego i ten krzyk stłumiony gwałtownie konającej natury — wszystko to tak było wydane, że najżywsze sprawić musiało wzruszenie.

Imć pan Zieliński w roli Odalberta miał szczęśliwe momenta: boleść jego była prawie zawsze naturalną, alebym mu życzył więcej szlachetności w jestach, z którą nie zgadzało się zakrywanie twarzy obu rękami i powtarzanie onego niejednokrotnie.

JPan Wąsowicz nie powinien by zawsze z równą siłą i ogniem deklamować. Stopniowanie tonu wydaje różnice między opowiadaniem zwyczajnym, między wyjaśnieniem myśli i wynurzeniem uczucia lub pasji. Kiedy w akcie III w roli Loredana powieść życia swego przed Hedelmoną kreśli, tak mocno podniósł głos swój zaraz z początku i z taką przysadą każdą myśl najzwyczajniejszą, każde w wierszu najobojętniejsze słowo deklamował, że gdy już do odkrycia wewnętrznego stanu duszy dochodził, gdy miał pierwszy raz przed Hedelmoną i swoją miłość, i zarazem zazdrość wyrazić, równość tonu z poprzedzającym opowiadaniem zniszczyła zupełnie złudzenie i tę interesującą scenę nieskończenie osłabiła. Życzyłbym nadto, aby w wymawianiu samogłoski ę strzegł się Imć pan Wąsowicz zbytecznego przycisku i nieprzyjemnej dla słuchających dobitności.

Z książki „Recenzje teatralne towarzystwa Iksów"
Wrocław, 1956
Zakład imienia Ossolińskich

---

6 W przeróbce Ducisa Otello nie dusi Desdemony (Hedelmony), lecz przebija ją sztyletem.

Występ p. Werowskiego W roli Otella

Nr 58, 22 lipca 1815 r., sobota

Występ p. W. miał dla nas coś szczególnego w sobie. Żadnego aktora nie poprzedzało tyle zdań różnych i badań o jego talencie. Dni kilka przed reprezentacją już go porównywano z dawnym Otellem: jedni kładli go wyżej, drudzy niżej; zrodziły się różne wieści i wnioski; podczas samego nawet wystawienia sztuki zdało się pewnej części widzów, iż ta sama zazdrość, co dręczy duszę Otella i w zakulisowej krainie podżega ognie zawiści, że się burzą namiętności i że palma pierwszeństwa chwieje się między nowym i dawnym artystą. Miałażby osoba p. W. mieć wpływ równy na publiczność? Wątpię. Publiczność mocniej zajęła się teatrem, więcej chce wiedzieć, więcej śledzi i wymaga: oto cała przyczyna ciekawości, obawy i mniej ugruntowanych wieści i wniosków. Ale przystąpmy do rzeczy. Jakże grał p. W.? Czy źle, nieźle, bo go wywołano. Więc dobrze? Nie ze wszystkim, bo połowa widzów klaskała, lecz druga sykała dość często. A więc mogło być lepiej? Tak rozumiem, a to z następujących przyczyn.

Nie można p. W. odmówić talentu. Kształcić się jedynie na prowincji bez wzoru, a jednak podobnym zostać aktorem, jest to dowieść wrodzoną i niepospolitą zdolność. Ilekroć głosił wielkie i szlachetne myśli, ilekroć tłumioną wyrażał wściekłość lub się rozczulał głęboko, zawsze szczere odbierał oklaski. Milczenie jego nawet często było wymownym; gra w wielu miejscach dobrze stopniowana, siły w pierwszych aktach szczędzone dla mocniejszego ich rozwinięcia w dalszych aktach; jesta bezprzysadne a postawa pełna godności. Z takimi zaletami mógł się podobać pan W. i przyznaję, że się podobał. Ale czemuż czuliśmy w grze jego coś niedostającego? Czemuż wrażenie, które na nas czynił, tak było przemijającym, gdy być powinno ciągłym? Czemuż ci sami widze, którzy tak głośno klaskali, z tak niepewnym zdaniem wyszli po sztuce? Dlatego jedynie, że gra pana W. częściami tylko odpowiadała charakterowi roli: nie objął jej całości, uważał ją tylko, że tak powiem, jako mozaikę z piękniejszych miejsc złożoną. Te tylko miejsca wydawał dobitniej, ale właśnie dlatego wszędzie widać było sztukę, wszędzie chęć jaśnienia, a nigdzie tej gry z ciągłego natchnienia, nigdzie tego życia w swojej roli, którego mieć nie można bez zatopienia się w całości i głębokiego rozważenia charakteru.

Scena, w której się dowiadujemy o mniemanej zdradzie kochanki, dostatecznym była w tej mierze dowodem. Przy odebraniu tak okropnej wieści osłupiałość jego nie była dość mocną i stąd mało uczyniła wrażenia. Miotał on później z całą wściekłością Afrykanina najsroższe przekleństwa, dodał im nawet mocy nie używanym na scenie naszej śmiechem przeraźliwym zajadłej zemsty, ale pierwotnie przyjęcie wieści odebrało grze jego całą potęgę i prawdę. Niedostateczne przejęcie się duchem roli w inny jeszcze błąd wprawiło p. W. Gra jego w ogólności miała w sobie więcej rozżalonej tkliwości niż ognia krwi afrykańskiej, do czasu i głos jego wiele się przyczynił zmieniając się w końcu każdego periodu na śpiew żałosny. Słodsze europejskie obyczaje, pożycie z tkliwą i spokojną Hedelmoną na pozór tylko ukształciły Otella. Skoro iskra zazdrości w serce jego wpadła, już powinna w nim wszystko wzburzyć i dzikością przemóc cywilizację. Powinniśmy w nim widzić tego Otella, który się urodził na tej wrzącej ziemi, co najsroższe żwierzęta i najzjadliwsze wydaje trucizny. Takim powinien był być od tej chwili p. W., a szczególnie w scenie, która się kończy zamordowaniem Hedelmony. Scena ta, która jest triumfem talentu pani Ledóchowskiej, przez p. W. zbyt powolnie graną była; nie miała tej żywości i duszy, jakiej wymaga okropna walka tak przeciwnych i tak silnych uczuciów. Słowa te tak tkliwe: „Okaż mi, że jesteś niewinną, a znowu dawnym będę Otellem", tak były zimno wyrzeczone, iż więcej zdawały się być uwagą, którą jej czyni, aniżeli odezwaniem się całej czułości rozbolałego serca. W tej scenie szczególniej otrzymał wyższość pan Szymanowski nad p. W., ale w chwili zamordowania Hedelmony obadwaj w jeden błąd nieprzebaczony wpadają. Wściekły Otello uderzywszy Hedelmonę morderczym żelazem nie powinien jej tak starannie zanosić na łoże. Grzeczność ta do śmiechu tylko pobudza.

P. W. znajdzie może, iż surowo był sądzonym, ale powinien w tym widzieć dowód, że talent jego nie był nam obojętnym i że go uznaliśmy godnym głębokiej rozwagi. Chętnie widzieć go będziem na scenie, a w jednej razem sztuce walka jego talentu z talentami panów Szymanowskiego i Kudlicza wiele by widzom sprawiła przyjemności, a sztuce korzyści. Z żałością kończę ten artykuł, w którym dla koniecznej krótkości nie mogłem oddać należnego hołdu talentowi pani Ledóchowskiej, który w roli Hedelmony w całym swym blasku jaśnieje. Pan Zieliński bardzo szczęśliwie miejsc wiele wydał. Pan Wolski korzystał z uwag czynionych mu dawniej. Pani Żółkowska grała zwyczajnym sobie sposobem. O panu Wąsowiczu zamilczyć wolę nie chcąc zawsze to samo powtarzać. Co zaś do Loredana, prawie nie podobna było pojąć, jak mógł obudzić zazdrość w Otellu.

Recenzja Iksów

BOLESŁAW LESZCZYŃSKI W ROLI OTELLA

W roli Otella ukazał się pierwszy raz 27 marca 1871 r. na swoim benefisowym przedstawieniu. Warto zaznaczyć, że nie miał na tym polu wielu poprzedników, chociaż tragedię Szekspira grano u nas od początku XIX wieku (pierwszy raz w Warszawie w r. 1801 (najpierw we francuskiej przeróbce J. Fr. Ducisa, a potem w „oryginale"). Z ówczesnych wy-

konawców trudnej i odpowiedzialnej roli tytułowej wyróżnili się M. Szymanowski (1801), I. Werowski (od r. 1815) grający Otella w Warszawie oraz w czasie występów Teatru Narodowego w Płocku, Poznaniu i Kaliszu w r. 1824, A. Bensa, J. Rychter (na swoim benefisie w Krakowie w r. 1843) oraz kilkakrotnie grający w różnych-miastach (Kraków, Kijów, Warszawa, Lublin, Łódź itd.) I. Aldridge. Sztuka wystawiana była w I połowie XIX wieku raczej sporadycznie i nie zdobyła trwałego powodzenia. Miała je osiągnąć dopiero z chwilą objęcia roli Otella przez Bolesława Leszczyńskiego, który w poważnym stopniu przyczynił się do spopularyzowania sztuki, gdyż włączył ją do swego żelaznego repertuaru i grał w Warszawie oraz niemal na wszystkich występach gościnnych w wielu miejscowościach do r. 1914. Wkrótce w jego ślady wstąpili B. Ładnowski, St. Knake-Zawadzki, R. Żelazowski, E. Rygier, i J. Kotarbiński, a już pod koniec życia artysty — Józef Węgrzyn. Jeśli chodzi o poprzedników, Leszczyński wzorował się jedynie na grze I. Aldridge'a, zaś dostrzeżone przez krytykę analogie z ujęciem Werowskiego były przypadkowe. Występując z nim nieraz w Otellu jako Kassjo i podziwiając go w Kupcu weneckim, miał okazję poznać sposób interpretacji postaci Szekspirowskiej przez murzyńskiego aktora. Wydaje się, iż szedł on — jak wolno wnioskować w rozmaitych wzmianek — w kierunku podkreślenia i wysunięcia na pierwszy plan gwałtowności reakcji i namiętności bohatera, oddania z niebywałą siłą jego bólu, gniewu i szału, dosadnego i drobiazgowego odmalowania sceny mordu. Otello w jego interpretacji był naturą pierwotną, by nie powiedzieć „ciemnoskórym dzikusem". Leszczyński przejął od Aldrigde'a, tę skłonność do bardzo ekspresywnego przedstawiania uczuć Otella oraz niektóre szczegóły i pewne elementy z jego gry i charakteryzacji, co zaznaczyło się najsilniej w pierwszych ujęciach roli Otella. Z drugiej strony niepodobna sprowadzać kreacji naszego artysty jedynie do prostego naśladownictwa pierwowzoru, ponieważ od razu wystąpiły w niej nowe elementy, które z czasem doczekały się rozwinięcia, a początkowe zarzuty (operowanie zbyt silnymi efektami, niedopracowanie roli w detalach) nie były później wysuwane. Leszczyński bowiem stonował całość, zerwał z traktowaniem postaci jako nieokrzesanego, prymitywnego barbarzyńcy, nacisk położył na wydobycie ludzkiego cierpienia i buntu człowieka, który pada ofiarą intryg i kreciej roboty zawistnego otoczenia, a w scenach końcowych, chociaż wstrząsał prawdą przeżycia widzów, jak pisano, „od galerii po loże, bez wyjątku", nie uciekał się do taniego efekciarstwa (np. dźwięki nieartykułowane) i nie demonstrował momentu zabójstwa z kliniczną dokładnością. Otello Leszczyńskiego miał w sobie powagę i majestat wodza, wyraźnie odbijał odmiennością i godnością od weneckiego środowiska, co potrafił zachować także w chwilach wybuchu gniewu po doznanych krzywdach i zawodzie. Dzięki temu przekonywająco ukazywał tragizm postaci, dawał portret Otella pogłębiony psychologicznie i nie odrażający, ale budzący u widza sympatię. Toteż zasłużył na miano najlepszego polskiego wykonawcy tej roli „przez swą imponującą siłę wyrazu, ekspresję i dynamikę", której szczytów nie osiągnęli inni odtwórcy, i wytrzymywał porównanie z obcymi interpretatorami Otella. Rzuca na to pewne światło relacja współpartnerki Leszczyńskiego Heleny Modrzejewskiej: „Premiery Otella nie zapomnę do końca życia. W ostatnim akcie Leszczyński był tak prawdziwy, gdy zbliżał się do mnie z twarzą, na której widniała wściekła żądza mordu, że przeraziłam się okropnie, wyskoczyłam z łóżka i zaczęłam uciekać ze sceny. On tygrysim skokiem rzucił się za mną, porwał w ramiona, zaniósł do łóżka i tam dokonał okrutnego morderstwa. Wpół zakryty zasłoną, którą zaciągnął na łóżko, kiedy rzucał mnie na nie, zdołał szepnąć mi do ucha: „Niech się pani nie boi, pani Heleno". Ku memu zdziwieniu tak Leszczyński jak i ja musieliśmy powracać przed kurtynę wielokrotnie, wywoływani nieustannie. Co więcej, kilku znakomitych śpiewaków włoskich (...) przyszło za kulisy i urządziło nam owację. Leszczyńskim byli oczarowani i obsypywali go niesłychanymi pochwałami, choć to byli ludzie, dla których Salvini, zwłaszcza w tej roli, był bożyszczem".

Z książki Ryszarda Górskiego „Bolesław Leszczyński" PIW, 1958 r.

WĘGRZYN

P. Węgrzyn jest artystą znakomitym, a posiada przytem wybitne środki głosowe. Niestety, ten artysta, powołany do największych zadań scenicznych, cierpi i długo może jeszcze cierpieć będzie z powodu zasadniczego braku na naszych scenach a mianowicie — braku reżyserji w wielkim stylu. — P. Węgrzyn pracował, zda się, zawsze bez reżysera, nie miał więc dostatecznej nad sobą kontroli. Stąd utrwaliło się w nim wiele nawyknień, które łatwo było usunąć przy pewnem czuwaniu. Są to nawyknienia w niektórych akcentach, utrwalane dość uparcie. Artysta upaja się zbyt często brzmieniem swego pięknego głosu i traci wówczas poczucie tego, co gra. Daje kreacje podobne w tonie, pomimo całkowitej różnicy postaci (Irydjon, Konrad, Paweł). Czarując brzmieniem niezwykle melodyjnego głosu, ulega złudzeniu, iż czaruje doskonałością kreacji. Z każdem widowiskiem przecież rozwija się talent tego artysty i to stanowi najlepszą gwarancję, że zwolna opanuje bogate środki, którymi rozporządza. Otello p. Węgrzyna był próbą wielkiego talentu. Może po ukończeniu widowiska nie mieliśmy w całej pełni wrażenia, o które chodziło samemu Szekspirowi: „dusza jego była wzniosła i wielka". Ale wydobył artysta intensywnie całą siłę uczucia, cierpienia Otella. W scenie duszenia brakło p. Węgrzynowi jeszcze mocy tragicznej; wszystkie jednak męki zazdrości tj. zasadniczą stronę tragedii szekspirowskiej, dał artysta widzowi w formie pełnej głębokiego uczucia i siły. To są momenty prawdziwie twórcze, nakazujące oczekiwać po p. Węgrzynie wielkich rzeczy w sztuce scenicznej. Desdemoną była p. Szyllinżanka. Rola nie należy do najtrudniejszych. Ale wymaga dobrych warunków zewnętrznych, dla wywołania wrażenia niezwykłej słodyczy i czaru. Warunki te przyniosła p. Szyllinżanka w stopniu wysokim. Kreacja jest piękna, chociaż nie zawsze utrzymana w tonie. — Jaga, po Rapackim, objął p. Staszkowski, artysta zdolny, w niektórych rolach wcale interesujący. Czy sprostał trudnemu zadaniu? Zdaje nam się, że —

w niedostatecznej mierze. Taki szekspirowski „czarny charakter" musi mieć swą specjalną dynamikę uczuciową, musi mieć swój odrębny styl. P. Staszkowski uczynił Jaga szarym; pobudek jego czynów nie podkreślił, zmniejszył go w potworności. Inne role grano poprawnie. Sztuce dano nową kosztowną wystawę i całość przygotowano — jeżeli zwłaszcza weźmiemy pod uwagę ciężkie warunki chwili — bardzo starannie.

(T. Rozmaitości. 7. XI. 1915).

Z recenzji Jana Lorentowicza

JUNOSZA - STĘPOWSKI

[...] Otello p. Junoszy-Stępowskiego jest wysoce zajmujący.

Rola jego zbudowana jest tak, że łączy się silnie ze sposobem odtwarzania postaci Jaga: charakterystyka knowań Jaga rzuca mocny refleks na istotę działania Otella. Jagiem był p. Samborski. Ma on zadanie wyjątkowo trudne, bo postać ta niezupełnie może znajduje się w dziedzinie jego uzdolnień. Szekspir w drobnym zaledwie napomknieniu wyjaśnia, iż głównym motywem postępowania Jaga była zemsta na Otellu za to, iż go „zluzował" niegdyś artysta, odtwarzający „czarny charakter" Jaga, musi dać widzowi taką sugestię konieczności jego zemsty, przy żonie. Napomnienie to jest tak przelotne, że ażeby uwierzyć w napięcie pasji tego potwora. Takiej sugestji p. Samborski nie dał. Jego Jago jest przeważnie zezwierzęconym brutalem, znęcającym się nad człowiekiem szlachetnym i łatwowiernym. Niektóre pomysły p. Samborskiego (np. kopanie nogą Otella, który wpadł w „wielką chorobę") są przykre i niedopuszczalne. Widz nie otrzymuje wrażenia jakiejś piekielnej, podżeganej przez cierpienie zemsty, ale — raczej wrażenie okrucieństwa bezcelowego, okrucieństwa dla okrucieństwa. Na tle takiej brutalnej siły, wyładowanej w sadyzmie dręczenia, Otello p. Junoszy-Stępowskiego nie tyle wpada w zazdrość, ile staje się tragiczną ofiarą swej łatwowierności. Erneste Novelli, świetny odtwórca Otella, czynił z niego oszalałego z wściekłości zazdrośnika, który przez te wściekłość właśnie wierzy wszelkim pozorom; p. Junosza-Stepowski jest Otellem łatwowiernym, który zazdrość swą pogrąża w bezmiarze cierpienia biednego, bezradnego i szlachetnego człowieka. Tak pojęta kreacja jest zupełnie jednolita, a wykonana była z głęboką prawdą uczucia, z potężną siłą wyrazu. Niejasna jest dotychczas sprawa, czy pisząc „the Moor of Venice" Szekspir miał na myśli murzyna, czy też maurytanina. Zdaje mi się, że maurytanin jest prawdopodobniejszy i dlatego głosowałbym za maską pięknego maurytanina, nie zaś murzyna. — P. Mazarekówna, jako Desdemona, miała wdzięk i słodycz, które wydały kreację zupełnie piękną.

(T. Polski. 23. VII. 1925).

Z recenzji Jana Lorentowicza

Brygadier sceny:
Dabkiewicz Ignacy

Światło:
Gewartowski Tomasz

Rekwizytor:
Halina Majer

Kierownik techniczny:
Stanisław Matysik

Główny elektryk:
Andrzej Ambroziński

Elektroakustyk
Edmund Orent

Kierownicy pracowni krawieckiej:
Regina Darłak
Tomasz Szwajkowski

Kierownik pracowni stolarskiej:
Maksymilian Kitowski

Kierownik pracowni malarskiej:
Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tapicerskiej:
Stanisław Włodkowski

Kierownik pracowni perukarskiej:
Nina Polonis

Kierownik pracowni szewskiej:
Czesław Baranowski

Kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej:
Stanisław Parfimczuk

Modelator:
Marian Kujawski

Główny rekwizytor:
Stefania Kujawska

Kierownicy administracyjni scen:
Stanisława Staszak (Gdańsk)
Halina Zemło (Sopot)

ZGGdy-2456. 4000. — H-2

Egz. bezpłatny

Cena 5,— zł