TEATR ŚLĄSKI

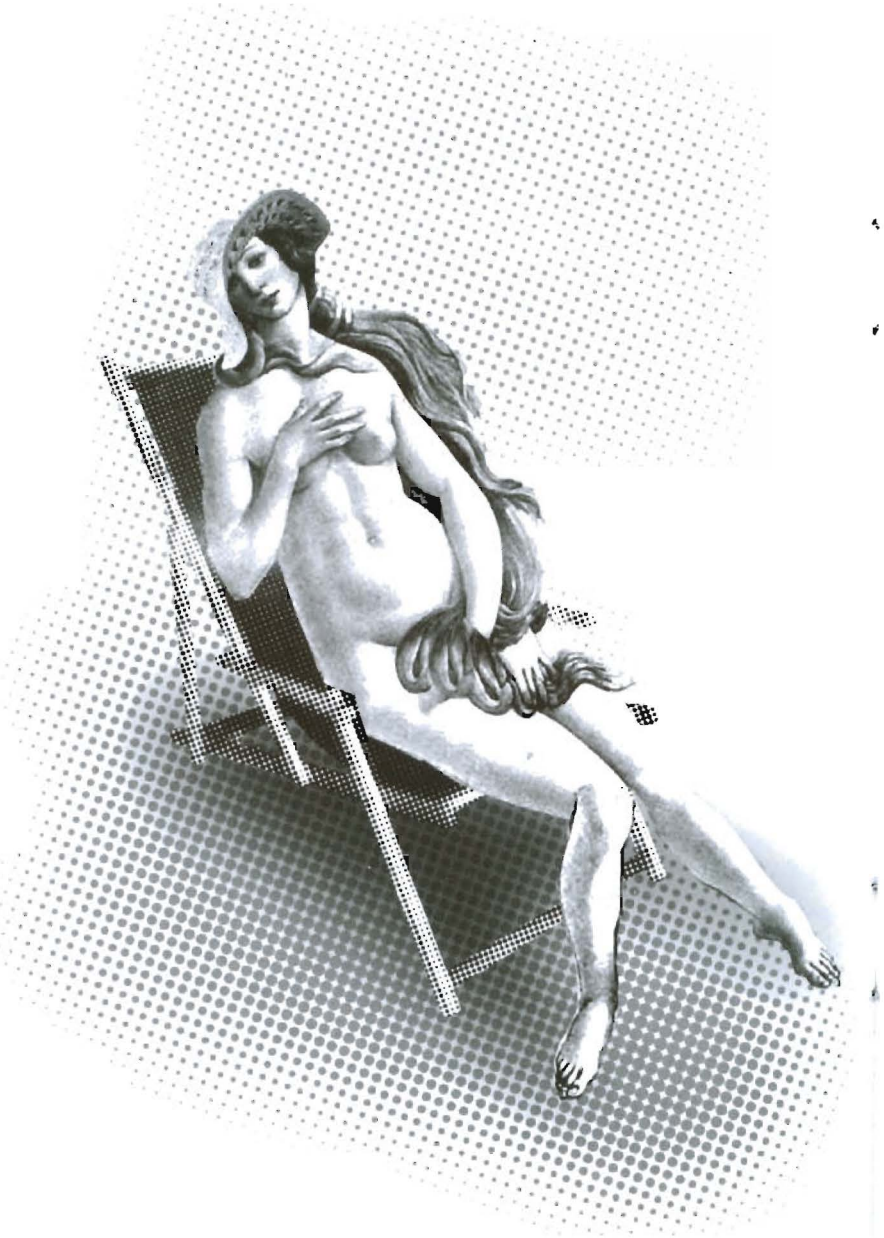
IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH

INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA ŚLĄSKIEGO

WILLIAM SHAKESPEARE

POSKROMIENIE

ŁOŚNICY



WILLIAM SZEKSPIR

Urodził się przypuszczalnie w dniu świętego Jerzego, patrona królestwa Anglii, 23 kwietnia 1564 roku, w Stratfordzie nad Avonem, w hrabstwie Warwick. Na chrzcie świętym, który odbył się w trzy dni później w kościele parafialnym św. Trójcy, nadano mu imię William. Po dziadku swoim, Richardzie, który w pobliskim Snitterfield dzierżawił ziemię pana Roberta Ardena, odziedziczył nazwisko o nie ustalonej pisowni: Shakespeare. Pochodził z rodziny mieszczańskiej. Ojciec jego, John Shakespeare, był rzemieślnikiem, imającym się różnych zresztą zawodów; źródła współczesne mu lub późniejsze nieco określają go rozmaicie: jako rękawicznika, rzeźnika bądź też handlarza wełną. Matka, Mary Arden, pochodziła z rodziny ziemiańskiej.

Kształcił się prawdopodobnie w gimnazjum miejskim w Stratfordzie, gdzie poziom nauczania musiał być dość wysoki. Nicholas Rowe, pierwszy biograf Szekspira, twierdzi, iż szkołę opuścił w wieku lat trzynastu, być może aby dopomóc ojcu, którego sytuacja materialna nie była wówczas najlepsza.

W roku 1582, w wieku lat osiemnastu, ożenił się ze starszą od siebie o lat osiem Anną Hathaway, córką farmera. W sześć miesięcy po ślubie przyszło na świat ich pierwsze dziecko, Susanna. W dwa lata później, pod datą 2 lutego, w księgach parafialnych odnotowano chrzest dwojga ich bliźniąt, Hamneta i Judith. Pomiędzy rokiem ich urodzenia, 1585, a wzmianką dotyczącą Szekspira w publikacji Roberta Greene'a z roku 1592 nazwisko jego nie pojawia się w żadnym ze znanych nam dokumentów. Ten okres życia Szekspira jest tajemnicą. Kiedy pojawia się znowu, tym razem w Londynie, jest już aktorem i autorem dość znanym, by ściągnąć na siebie zawiść kolegów po piórze. (...)

W roku 1594 wchodzi w skład trupy aktorskiej – Sług Lorda Szambelana. Kiedy i gdzie zdołał posiąść kwalifikacje zawodowe – a kult „fachowości" w rzemiośle teatralnym był w elżbietańskiej Anglii jedną z zasad profesji – jest dla nas tajemnicą. Być może statystował w którejś z kompanii stołecznych, być może grywał gdzieś na prowincji lub też – co wydaje się prawdopodobne w świetle późniejszej kariery - „podkupiono go" tym zaszczytnym udziałem, jako utalentowanego pisarza, mniejszą uwagę zwracając na niedomogi aktorskie. Wydaje się to potwierdzać fakt, iż jakkolwiek skąpe są wiadomości o jego aktorskich „kreacjach" - grał Ducha Ojca w „Hamlecie" i Adama w „Jak wam się podoba" - w rachunkach za przedstawienia dworskie figuruje, obok tak znakomitych aktorów, jak Kempe i Burbage, również i nazwisko Szekspira.

Trupa Sług Lorda Szambelana postanowiła, około roku 1598, otworzyć swój własny teatr, słynny Globe Szekspirowski, w Southwark, na prawym brzegu Tamizy. Powodzenie nowego teatru było znaczne, a z nim razem rosły dochody – i sława – Szekspira. (...)

W roku 1603 umiera królowa Elżbieta. Następca jej, Jakub I, przejmuje patronat nad Szekspirowskim teatrem, zdecydowanie najlepszym tak w Londynie, jak w Anglii; trupa zmieniła nazwę, za łaskawym zezwoleniem monarchy. Powodzenie Sług Jego Królewskiej Mości jest tak duże, iż w roku 1608 wynajmują oni drugi budynek teatralny w Blackfriars. Szekspir jest jednym z siedmiu udziałowców w tej handlowo-artystycznej imprezie.

Nie wiemy, kiedy Szekspir rozpoczął swoją londyńską karierę; nie wiemy też, kiedy ją zakończył. W roku 1612 jest już znowu mieszkańcem Stratfordu - rentierem, odcinającym kupony od nieśmiertelnej spuścizny. W roku 1613 spłonął teatr Globe, w czasie spektaklu „Henryka VIII", ostatniej sztuki, pisanej przy współudziale Szekspira. Czy był przy tym obecny? Czy wieść o katastrofie doszła go w dalekim Stratfordzie?... Czy przyjął ją jako epilog swojej aktorskiej kariery, czy tylko jako punkt zwrotny w karierze finansowej?... nie wiemy. Gdy to się stało, Prospero – wielki Czarodziej – złamał Magiczną Laskę, porwał Płaszcz Czarnoksięski i wypłynął na morze – w drogę do rodzinnego miasta.

Zmarł 23 kwietnia 1616, w wyniku „hulaszczej biesiady", do której – według świadectwa Johna Warda, proboszcza – zasiadł z kolegami po piórze: Ben Jonsonem i Michaelem Draytonem. Pochowano go w parafialnym kościele św. Trójcy, w Stratfordzie.

Twórczość Szekspira dzieli się zazwyczaj na cztery okresy, choć ścisłe ustalenie dat powstania poszczególnych utworów jest w wielu wypadkach niemożliwe.

Okres pierwszy obejmuje obydwa poematy, większość sonetów, trzy części „Henryka V", tragedie: „Tytus Andronicus" i „Ryszard III" oraz cztery wczesne komedie: „Komedię omyłek", „Poskromienie złośnicy", „Dwóch panów z Werony" i „Stracone zachody miłosne". Okres ten jest rodzajem poetyckiego terminatorstwa, w którym Szekspir eksperymentuje z różnymi formami poetyckiego wyrazu i doskonali rzemiosło dramaturgiczne. We wszystkich tych utworach zauważyć można wpływ lektur – i lekcji – szkolnych: od Seneki i Plauta po gramatykę łacińską Williama Lily. Zasady i prawidła retoryki klasycznej stosuje Szekspir na serio i żartobliwie – niekiedy wręcz na zasadzie „prywatnych żartów", zrozumiałych zresztą bez trudu dla publiczności o podobnym jego wykształceniu. Nie bez wpływu na wczesną twórczość Szekspira są i dzieła rodzime (...). Wpływ decydujący jednakże, zarówno na formę Szekspirowskiego wiersza, jak i na ukształtowanie materii historycznych w jego „Kronikach królewskich", wywarł jego rówieśnik, „Kochanek Muz", Christopher Marlowe, autor „Edwarda II", „Faustusa" i „Tamerlana".

Okres drugi, obejmujący w przybliżeniu lata 1594-1600, jest okresem pełnej dojrzałości artystycznej. Powstają w nim najlepsze Szekspirowskie komedie - „Sen nocy letniej", „Wesołe kumoszki z Windsoru", „Kupiec wenecki", „Wiele hałasu o nic", „Jak wam się podoba" i „Wieczór Trzech Króli" oraz wczesne tragedie: „Romeo i Julia", „Ryszard II" i obydwie części „Henryka IV".

W trzecim, szczytowym okresie twórczości Szekspira, powstają wielkie tragedie - „Hamlet", „Makbet", „Król Lear" i „Otello"; tragedie rzymskie - „Juliusz Cezar", „Koriolan", „Antoniusz i Kleopatra"; dramaty greckie - „Troilus i Kresyda" i „Tymon Ateńczyk" oraz „czarne", niepokojące komedie - „Miarka za miarkę" i „Wszystko dobre, co się dobrze kończy".

Okres czwarty, wyodrębniony głównie dla innej koncepcji dramatu, strukturalnie zbliżonego do „romansu", obejmuje tylko trzy sztuki, które w całości wyszły spod jego pióra: „Cymbelina", „Opowieść zimową" i „Burzę".

Szesnaście sztuk Szekspira ukazało się drukiem za jego życia, w formacie „in quarto", w którym najczęściej publikowano wówczas dramaty. Część z nich, ogłoszona zapewne bez wiedzy i zgody autora – tekst był własnością teatru, w którego repertuarze się znajdował, zazdrośnie strzeżony przed konkurencją, drukarzami i... autorem – zawiera rzeczy skażone, tak zwane „złe quarta". Pełny tekst trzydziestu sześciu dramatów (z pominięciem „Peryklesa") ukazał się pośmiertnie, w roku 1623, pod redakcją Herminge'a i Condella. Wydanie to nosi nazwę Pierwszego Folio.

Jerzy S. Sito „Szekspir na dzisiaj", ISKRY, Warszawa 1971.

INSPIRACJE

Gdy Szekspir tworzył postać Katarzyny, napastliwej siostry i córki, która przechodzi transformację w posłuszną żonę, inspiracją mogła być kobieca, lecz wojownicza Elżbieta I. W 1588 roku, na kilka lat przed powstaniem „Poskromienia złośnicy", królowa Elżbieta powiedziała podczas przeglądu swych wojsk: „Wiem, że mam ciało wątłej i słabej kobiety, lecz mam serce i męstwo króla, również króla Anglii... Ja sama będę dzierżyć oręż, ja sama będę waszym generałem, sędzią i ja osądzę i nagrodzę każdy z waszych przymiotów na polu walki". Jednak główne źródła, z których korzystał Szekspir miały charakter bardziej literacki niż historyczny. Temat komedii został zaczerpnięty m. in. z „Opowieści z 1001 nocy" – to stąd wywodzi się scena prologu [nieobecna w granym dziś przedstawieniu] – oraz z tłumaczenia „I Suppositi (Domniemani)" Ariosta, autorstwa Gascoigne'a z 1566 roku, z którego pochodzi główny wątek sztuki, poskromienie jędzowatej żony przez męża. Tradycyjną pożywką dramatopisarzy są silnie antyfeministyczna tematyka sztuki oraz prymitywna brutalność złośnicy Katarzyny i jej męża Petrycego. Dramatopisarze rzymscy, którzy byli inspiracją dla Szekspira, traktowali element przemocy jako chwyt komiczny. Jednak w latach 70. XX wieku ruch feministyczny nadał sztuce nowe znaczenie. Zawarty w niej portret małżeństwa jako dominacji i uległości, a także niezbyt romantyczny obraz małżeńskiego konfliktu sprawiły, że bezkrytyczna lektura komedii przestała być możliwa.

L. Dunton-Downer, A. Riding „Szekspir", Hachette Livre, Warszawa 2005

CZY KTOŚ INNY NAPISAŁ „SZEKSPIRA"?

Podawanie w wątpliwość faktu, że Szekspir jest autorem przypisywanych mu sztuk, oparto na niedowierzaniu, iż człowiek pochodzący z prowincjonalnego miasta i nieposiadający żadnego wykształcenia akademickiego mógł władać zasobem ok. 20 000 słów, dowodzącym znajomości dziedzin tak zróżnicowanych, jak prawo, medycyna, astronomia, historia, sprawy militarne i dworska etykieta. Tezę tę umacnia brak jakichkolwiek zachowanych rękopisów, a wzmianki, które przetrwały o twórcach mniej znaczących, są liczniejsze niż o nim samym.

Argumenty za innymi

W XIX w. sir Francis Bacon, elżbietański eseista i mąż stanu, został uznany za fantom Szekspira, gdyż jego odniesienia do Biblii i klasyków starożytnych przyjęto jako podobne do znajdujących się w pewnych sztukach Barda. Jednak kandydatura ta nie utrzymała się i pod koniec wieku nowym „Szekspirem" ogłoszono Christophera Marlowe'a. By wyjaśnić jego zamordowanie w 1593 roku, zwolennicy tej tezy twierdzili, że Marlowe upozorował śmierć, zbiegł do Włoch i wysyłał swe dzieła pośrednikowi o nazwisku William Szekspir. Obecnie znacznie mocniejsza jest kandydatura Edwarda de Vere, 17. hrabiego Oxford, którego dzieła znalazły odbicie we wczesnej twórczości Szekspira. Był wykształcony, miał wysokie pochodzenie i doświadczenie potrzebne, by napisać „Szekspira" oraz, co jest podkreślane, dobry powód, by występować pod innym nazwiskiem: za nieodpowiednie uznano by, gdyby arystokrata był kojarzony z nieeleganckim rzemiosłem pisarskim. Na kontrargument, że Vere zmarł w 1604 roku i że po tym czasie powstało jeszcze 10 sztuk Szekspira, oxfordianie (zwolennicy Oxforda) odpowiadają, że po tym roku zostały napisane co najwyżej „Burza" i „Sławna historia życia Henryka VIII".

Argumenty za Szekspirem

Stratfordianie – jak nazywani są obrońcy Barda ze Stratfordu nad Avonem – wskazują na co najmniej 50 zachowanych wzmianek łączących Szekspira z jego sztukami, począwszy od wybuchu zawiści pisarza Roberta Greene'a w 1592 roku. Ostateczny dowód stanowi dla nich Folio I. We wstępie do sztuk aktorzy John Hemmings i Henry Condell oraz dramaturg Ben Jonson wypowiadają się o Szekspirze ciepło i z podziwem. Czy naprawdę zadaliby sobie trud przedłużania kłamstwa, że Szekspir był autorem poezji i sztuk napisanych przez kogoś innego? W plotkarskim świecie londyńskich teatrów taka sztuczka szybko wyszłaby na jaw.

L. Dunton-Downer, A. Riding „Szekspir", Hachette Livre, Warszawa 2005

WILLIAM SHAKESPEARE

POSKROMIENIE ZŁOŚNICY

(The Taming of the Shrew)

przekład STANISŁAW BARAŃCZAK

opracowanie tekstu i reżyseria
TADEUSZ BRADECKI
scenografia
URSZULA KENAR

opracowanie muzyczne
ANDRZEJ MARKO
asystent reżysera
ZBIGNIEW WRÓBEL
opracowanie światła
MARIA MACHOWSKA
inspicjent
DAGMARA HABRYKA
sufler
MARIA KRUPA

światło
MARIA MACHOWSKA
dźwięk
MIROSŁAW WITEK
BARTŁOMIEJ ZABOROWSKI

Baptista – WIESŁAW SŁAWIK
Adamo – ADAM BAUMANN
Gremio – JERZY GŁYBIN
Lucencjo – MARCIN SZAFORZ
Hortensjo – ANDRZEJ DOPIERAŁA
Petruchio – GRZEGORZ PRZYBYŁ
Vincencjo – ROMAN MICHALSKI
Tranio – ARTUR ŚWIĘS
Biondello – DARIUSZ CHOJNACKI
Grumio – ANDRZEJ WARCABA
Vittorio – ZBIGNIEW WRÓBEL
Antonio – ANTONI GRYZIK
Kasia – MONIKA RADZIWON
Bianka – JADWIGA WIANECKA
Mariangela – BOGUMIŁA MURZYŃSKA
Gabriella – ANNA KADULSKA
Amorki - XXX
oraz w lożach
HALINA KALINOWSKA, TERESA KAŁUDA,
STANISŁAWA ŁOPUSZAŃSKA, JAN BÓGDOŁ,
JERZY KOZŁOWSKI, RYSZARD ZAORSKI

Horyzont według "Narodzin Wenus" Sandro Botticellego
namalował JERZY CIEŚLICKI

PREMIERA 27 MARCA 2009 DUŻA SCENA

Licencja na wystawienie utworu została wydana przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS

JAK TŁUMACZYĆ HUMOR SZEKSPIRA?

1. Jak? Tak, aby śmieszył.

2. Odpowiedź, która sama się narzuca i co do której - wydawałoby się - nie może być różnicy zdań. Odpowiedź najprostsza i najoczywistsza w świecie.

A jednak nie jest ani prosta, ani oczywista i najoczywistsza w świecie.

Zwracam przede wszystkim uwagę na to, że powiedziałem: „Tak, aby śmieszył" - nie, „Tak, aby pozostał śmieszny". Dla dzisiejszej widowni anglojęzycznej czy dla anglojęzycznego czytelnika komizm słowny Szekspira stanowi ten element jego sztuki, który stosunkowo najbardziej zwietrzał. Niektóre z jego kalamburów, słownych lapsusów i innych form językowego humoru nie śmieszą z prostego powodu: dla dwudziestowiecznego odbiorcy niezrozumiały jest ich język. Dzisiejszy Anglik czy Amerykanin - jeśli przed pójściem do teatru nie przygotował się, przeczytawszy opatrzone przypisami wydanie dramatu - po prostu nie rozumie wielu słów czy zwrotów, albo bezpośrednio użytych w szekspirowskich dowcipach, albo tych obecnych w podtekście, do których dowcip pośrednio nawiązuje. Nie rozumie ich z powodu naturalnej ewolucji języka: ponad trzy i pół stulecia po śmierci dramaturga wiele wyrażeń, dla niego i współczesnej mu widowni najzupełniej codziennych i potocznych, przeszło do językowego muzeum. Inna przyczyna to fakt, że pewne żarty, w dalszym ciągu zrozumiałe w sensie językowym, straciły swoją czytelność wskutek ewolucji pozajęzykowej rzeczywistości: nazwa pozostała, ale całkowicie sie odmienił jej desygnat, oznaczany przez nią przedmiot, fakt, obyczaj, pojęcie... A jest jeszcze i przyczyna trzecia: niektóre żarty, doskonale pod każdym względem zrozumiałe, nie śmieszą dziś widowni np. amerykańskiej (a nawet mogą być przywitane chórem tzw. „boos", czyli odpowiednikiem naszych gwizdów, jeśli na widowni znajdują się osoby bliższe dzisiejszemu typowi wrażliwości), ponieważ ich humorystyczne oddziaływanie niweczą przeciwwskazania etyczne. Część odbiorców, słusznie czy niesłusznie, ogląda dziś lub czyta Szekspira przez okulary naszych współczesnych przekonań o dopuszczalności lub niedopuszczalności śmiania się z pewnych typów dowcipów, np. etnicznych albo męskoszowinistycznych: w rezultacie na klapę skazana jest amerykańska inscenizacja „Poskromienia złośnicy", w której reżyser nie stonuje mizoginicznej wymowy większości dowcipów Petruchia, albo wystawienie „Kupca weneckiego", w którym bez żadnych hamulców wykorzysta się wszystkie kąśliwe sarkazmy odnoszące się do żydostwa Shylocka. (...)

Rola tłumacza wydaje się więc jak na razie oczywista: powinien tak tłumaczyć dowcipy Szekspira, aby publiczność w teatrze warszawskim pod koniec XX wieku śmiała się tyle samo i tak samo jak publiczność w teatrze londyńskim przełomu wieków XVI i XVII. (Jeśli pominąć różnice historyczno-obyczajowe, polegające np. na tym, że w czasach Szekspira prawdopodobnie głośniej rechotano, rżano, kwiczano i krztuszono się ze śmiechu oraz z uciechy walono się po udach i nawzajem po plecach).

Ba, kiedy - na odwrót, niż to zwykle bywa - teoria wydaje się tu dosyć zielona w porównaniu z nieoczekiwanie szarym drzewem życia. Mówię o praktycznych doświadczeniach czytelnika polskich przekładów Szekspira i widza oglądającego oparte na nich przedstawienia. Pierwszemu jakże często zdarza się przeczytać całą komedię od spisu postaci aż po ostatnią kwestię dialogową i ani razu nawet się nie uśmiechnąć. Drugi jakże często wychodzi z teatru z poczuciem lekkiej konsternacji, podobnej do uczuć kogoś, kto był właśnie świadkiem czyjejś nieudanej próby opowiedzenia anegdoty przed większym zgromadzeniem słuchaczy: wszyscy na sali wiedzieli, że „miało" to być zabawne, ale z jakichś zagadkowych względów - nie było. Jest prawie regułą, że jeżeli się śmiejemy w trakcie spektaklu Szekspira granego w tłumaczeniu, do śmiechu spontanicznego i szczerego pobudza nas raczej humor sytuacyjny; gdy natomiast słyszymy z ust aktora spolszczony szekspirowski kalambur czy z zamierzenia zabawne przejęzyczenie, uśmiechamy się co najwyżej z grzeczności, pokrywając w ten sposób nasze zażenowanie. W polskiej wersji prawie wszystko, co Szekspir wymyślił w dziedzinie humoru słownego po to, aby „Dobrej dostarczyć nam zabawy", ginie gdzieś po drodze zupełnie - albo co gorsza, przybiera postać czegoś, w czym rozpoznajemy usiłowanie bycia śmiesznym, tyle że usiłowanie od podstaw chybione. Zdarzają się wyjątki, ale na ogół humor słowny okazuje się w procesie przekładu dokładnie tym samym, czym dla Roberta Frosta była po prostu poezja: „tym, co przepada w tłumaczeniu". (...)

4. Szekspira należy mianowicie tłumaczyć - bagatelka - tak, aby tekst przekładu : 1) dał się (w jego elementarnej warstwie językowej) bez trudu zrozumieć w trakcie wygłaszania ze sceny, 2) był sam w sobie wartościowy jako tekst poetycki, 3) był podobnie wartościowy pod względem potencjału scenicznego i wreszcie 4) jak najmniej odbiegał od bezpośrednio danych sensów oryginału. Taka akurat kolejność tych czterech obowiązków - dla skrótu nazwijmy je obowiązkiem Zrozumiałości, Poetyckości, Sceniczności i Wierności - nie oznacza ich określonej hierarchii: w zasadzie wszystkie cztery są równie ważne i idealne tłumaczenie spełniałoby wszystkie cztery równocześnie, utrzymując je we wzajemnej równowadze i harmonii. Sęk w tym jednak, że osiągnięcie takiej równowagi i harmonii jest niezwykle trudne lub wręcz niemożliwe, gdyż owe cztery powinności, zamiast pomagać, przeszkadzają sobie nawzajem (najprostszy przykład: droga do Poetyckości tekstu wiedzie przez jego kondensację, a im bardziej tekst zwięzły i zgęszczony, tym gorzej z jego Zrozumiałością). Jeśli pole manewru tłumacza Szekspira wyobrazić sobie jako kwadracik przestrzeni,

obramowany przez cztery ściany wspomnianych powinności, to trzeba przy tym pamiętać, że ściany te nie tyle wspierają się nawzajem, co opierają całym ciężarem o ściany sąsiednie, grożąc zawaleniem się całej budowli.

Sprawa skomplikuje się jeszcze bardziej, jeśli dodam teraz, że w sztukach Szekspira - nie tylko komediach: jak wiadomo, sceny komiczne pojawiają się u niego wszędzie - wyrasta niekiedy z ziemi ściana piąta, która, rozpychając się bez ceregieli, usiłuje zmienić chwiejny, ale przynajmniej regularny kwadrat w nastręczający więcej kłopotów pięciobok. Tą piątą ścianą jest Efekt Komiczny (który w postaci humoru słownego w sensie technicznym ma wiele wspólnego z Poetyckością, nie jest jednak z nią tożsamy). Specyfika Efektu Komicznego polega - zaryzykowałbym takie uogólnienie - na tym, że ilekroć się pojawia, choćby na przeciąg krótkiej sceny czy wręcz jednej kwestii dialogowej, staje się z reguły wartością najważniejszą, podporządkowującą sobie wszystkie pozostałe. Inaczej mówiąc, Szekspir prawie nigdy nie wprowadzał elementu komizmu niepotrzebnie lub w charakterze drugorzędnej atrakcji, z której czy on sam, czy tłumacz mógłby śmiało zrezygnować: w praktyce niemal zawsze okazuje się, że zepsucie czy pominięcie choćby jednego dowcipu rujnuje inne wartości tekstu, a zresztą i samo w sobie jest porażką najgorszą z możliwych. Nie ma dla tłumacza doświadczenia bardziej upokarzającego niż moment, kiedy to, co miało być śmieszne, wywołuje nie śmiech, ale zakłopotane milczenie publiczności. Przetłumaczone dowcipy Szekspira „muszą" być śmieszne: innego zadowalającego wyjścia w ich wypadku po prostu nie ma. Jeśli więc piąta ściana Efektu Komicznego wyrasta, jak ząb mądrości, rozpychając się agresywnie pośród ścian pozostałych, jasne jest, że przynajmniej jedna z nich musi ustąpić przed naciskiem, użyczając komizmowi trochę niezbędnego miejsca.

Ale która ze ścian w takim wypadku ustępuje? Tutaj właśnie trafiamy na rzecz najciekawszą. Obserwacja tych przetłumaczonych żartów, które się tłumaczom udają, wskazuje, że Efekt Komiczny z zastanawiającą regularnością wchodzi w stan konfliktu jedynie z nakazem Wierności. Z własnej przynajmniej praktyki nie pamiętam ani jednego wypadku, kiedy pomyślnie wprowadzony element komizmu odbiłby się niekorzystnie na Zrozumiałości, Poetyckości czy Sceniczności tekstu. Wręcz przeciwnie, te trzy ściany stają w takich wypadkach solidnie na swoich fundamentach, raczej wzmocnione niż rozchwiane obecnością dowcipu. Rozchwiewa się natomiast i ustępuje ściana czwarta, ściana dosłownej Wierności wobec litery oryginału.

Wniosek praktyczny jest z tego jeden, i to niestety taki, który sprawi ból sercu filologa albo krytyka-pedanta: jeśli chcemy się śmiać na przedstawieniu sztuki Szekspira, udzielmy tłumaczowi trochę swobody. Aby przetłumaczony dowcip się udał, przekład musi nieraz odejść nieporównanie dalej od dosłownego sensu słowa czy zdania niż to dopuszczany w sytuacjach niekomicznych.

S. Barańczak „Ocalone w tłumaczeniu", wydawnictwo a5, Kraków 2004

TADEUSZ BRADECKI

Aktor, reżyser, dramaturg. Urodzony w Zabrzu w 1955 roku, jest absolwentem Wydziału Aktorskiego oraz Wydziału Reżyserii Dramatu krakowskiej PWST. Od 1977 roku związany ze Starym Teatrem w Krakowie, najpierw jako aktor, później reżyser, w latach 1990-1996 dyrektor tej sceny. Przez cztery lata (2003-2007) reżyser w Teatrze Narodowym w Warszawie. Autor sztuk teatralnych „W piaskownicy", „Wzorzec dowodów metafizycznych", „Saragossa" oraz adaptacji scenicznych. Współpracował z wieloma teatrami w Polsce i poza jej granicami (m. in. „Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora" L. Pirandella, „Czarownice z Salem" Millera i „Miesiąc na wsi" B.Friela/ I. Turgieniewa dla Shaw Festival w Kanadzie, „Kotka na gorącym dachu" T. Williamsa i „Kopenhaga" M. Frayna w Theatre Calgary, „Końcówka" S. Becketta w Pittsburgh Irish&Classical Theatre oraz „Hedda Gabler" H. Ibsena w PICT w Pittsburgu).
Wielokrotnie nagradzany za reżyserię na festiwalach teatralnych, m. in. w Szczecinie, Wrocławiu, Kaliszu, Opolu, Tarnowie, Sarajewie. Dwukrotny zdobywca „Złotego Yorricka" za najlepsze przedstawienie szekspirowskie, jest także laureatem nagrody im. Konrada Swinarskiego w 1987 roku. Kawaler francuskiego orderu „Arts et Lettres", członek indywidualny Unii Teatrów Europy.
Od sezonu 2007/2008 dyrektor artystyczny Teatru Śląskiego.

W roku 2001 wyreżyserował na naszej scenie prapremierę sztuki współczesnego dramaturga kanadyjskiego Davida Younga „Glenn" oraz „Żołnierza królowej Madagaskaru" Stanisława Dobrzańskiego i Juliana Tuwima. W ostatnim sezonie przygotował w Teatrze Śląskim prapremierę pierwszej sztuki napisanej w gwarze śląskiej - „Polterabend" Stanisława Mutza.

URSZULA KENAR

Absolwentka Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem, córka założyciela tej szkoły, Antoniego Kenara, i uczennica jej pedagogów – Władysława Hasiora, Tadeusza Brzozowskiego, Antoniego Rząsy. Dyplom scenografa uzyskała pod kierunkiem Andrzeja Stopki i Wojciecha Krakowskiego w krakowskiej ASP (1973). Jej debiutem scenograficznym był „Teatr osobny" M. Białoszewskiego w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (1973). W latach 70., za dyrekcji Jerzego Grzegorzewskiego, była związana z Teatrem Polskim we Wrocławiu. Przez ponad dwadzieścia lat była etatowym scenografem Starego Teatru w Krakowie. Wśród jej ważniejszych realizacji warto przypomnieć „Henryka VIII" W. Szekspira w reż. Jerzego Golińskiego (Teatr Nowy w Łodzi, 1975), „Iwonę, księżniczkę Burgunda" W. Gombrowicza w reż. Witolda Zatorskiego (Teatr Polski we Wrocławiu, 1978), „Koczowisko" T. Łubieńskiego w reż. Tadeusza Minca (Teatr Polski we Wrocławiu, 1979) oraz prace scenograficzne powstałe do spektakli w reżyserii Tadeusza Bradeckiego: „Biedni ludzie" F. Dostojewskiego (Stary Teatr w Krakowie, 1983), „Pan Jowialski" A. Fredry (Teatr im. Jaracza w Łodzi, 1986), „Woyzeck" G. Büchnera (1986), „Fantazy" J. Słowackiego (1991), „Jak wam się podoba" W. Szekspira (1993)- wszystkie w Starym Teatrze w Krakowie, „Romeo i Julia" W. Szekspira (Teatr Polski we Wrocławiu, 1994), „Miarka za miarkę" W. Szekspira (Stary Teatr w Krakowie, 1998), „Kariera Artura Ui" B. Brechta (Stary Teatr, 1999), „Miłość czysta" C.K. Norwida (Teatr Polski w Warszawie, 2001), „Glengarry Glen Ross" D. Mameta (Teatr Powszechny w Warszawie, 2004), „Przyjęcia dla głupca" F. Vebera (Teatr Nowy w Poznaniu, 2006).

W Teatrze Śląskim stworzyła w 2001 roku scenografię do dwóch przedstawień - „Glenn" D. Younga i „Żołnierz królowej Madagaskaru" S. Dobrzańskiego i J. Tuwima (oba w reżyserii Tadeusza Bradeckiego).

Laureatka wielu nagród za scenografie na festiwalach teatralnych we Wrocławiu, Kaliszu, Opolu, Tarnowie.

Jest autorką albumu monograficznego „Antoni Kenar 1906-1959", wydanego w 2006 roku przez Bibliotekę Narodową w Warszawie.

TEATR ŚLĄSKI

IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH

40-003 KATOWICE, RYNEK 2
e-mail: teatrslaski@teatrslaski.art.pl,
www.teatrslaski.art.pl
DYREKTOR KRYSTYNA SZARANIEC
DYREKTOR ARTYSTYCZNY TADEUSZ BRADECKI

Główna księgowa Danuta Klima, pełnomocnik dyrektora Małgorzata Długowska-Błach, asystent dyrektora Jarosław Tabor, asystent dyrektora artystycznego Beata Przybylska, sekretarz literacki Anna Podsiadło, reżyser Grzegorz Kempinsky, koordynator pracy artystycznej Danuta Pułecka, kierownik Biura Obsługi Widzów Ewa Sadkowska, kierownik administracji Barbara Króliczek, specjalista ds. marketingu Urszula Marciniak, dział edukacji teatralnej i impresariat Renata Goliasz-Janiszewska, specjalista ds. biznesu Barbara Wolniewicz, kontakt z mediami Krzysztof Lisiak, Irena Myszor, kierownik widowni Ewa Wójcik.

Główny inżynier Edward Wrzesień, kierownik techniczny Wanda Nowak, kierownik techniczny d.s. produkcji Maciej Rokita, główny elektryk Kazimierz Strzelecki,elektrycy Jerzy Boczkowski, Adam Boruta, informatyk Marcin Müller, koordynator techniczny Roman Klyta, brygadzista sceny Dariusz Sobieraj, obsługa sceny Lech Hamerlik, Mariusz Konieczny, Sebastian Krysiak, Kamil Małecki, Sylwester Pozłótko, Wojciech Smolarczyk, Piotr Sobota, Paweł Szymkowiak, Sylwester Zastróżny, akustycy Mirosław Witek (kierownik), Marek Skutnik, Bartłomiej Zaborowski, oświetlenie sceny Krzysztof Woźniak (kierownik), Waldemar Janiszek, Krzysztof Kapciak, Piotr Łobacz, materiały filmowe Beata Dzianowicz, pracownia krawiecka Ewa Kerger (kierownik), Anna Malinowska (zastępca), Barbara Manowska, Jolanta Woszczyńska-Kolonko, garderobiane Ewa Połońska, Joanna Kulik, Aneta Oskard, pracownia stolarska Franciszek Kraczla (kierownik), Jerzy Graczyk, pracownia malarsko-modelarska Agata Kurzak (kierownik), Halina Wojtowicz, pracownia tapicerska Karol Koj, pracownia perukarska Teresa Melek (kierownik), Violetta Krysiak, magazyn dekoracji Robert Hyla, magazyn kostiumów Małgorzata Kaczmarek, rekwizytornia Ireneusz Gajda, Aneta Oskard, dział zaopatrzenia Jan Szypura (kierownik), Anna Jamróz, Maria Kraczla, Konrad Parys.

Duża Scena Rynek 2, Scena Kameralna ul. Warszawska 2, Scena w Malarni ul. Teatralna 2a. Centrala tel. 032 258 72 51, 032 258 72 52, Sekretariat tel. 032 258 89 92, tel./fax 032 259 89 76.

Biuro Obsługi Widzów czynne od poniedziałku do piątku w godz. 8.00-17.00, tel./fax 032 258 89 67.

Kasa czynna w poniedziałek w godz. 10.00-18.00, od wtorku do soboty w godz. 10.00-19.00, (przerwa 13.00 -13.30) w niedziele na dwie godziny przed spektaklem, tel. 032 259 93 60.

redakcja Anna Podsiadło
projekt i opracowanie graficzne Agata Kurzak
w programie wykorzystano fragment obrazu Sandro Botticellego „Narodziny Wenus"

TEATR ŚLĄSKI
IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH

INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA ŚLĄSKIEGO

PATRONI

ENERGOINSTAL SA

TRANSLATOR
Międzynarodowe Centrum Językowe

PANU
HENRYKOWI ŚWIEŻEMU
DZIĘKUJEMY
ZA WYPOŻYCZENIE
ZABYTKOWYCH SKUTERÓW
„PIAGGIO" I „LAMBRETTA".

ZE
Instytut

Śląskie. Pozytywna energia