



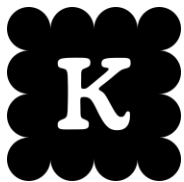
WYOBRAŹNIA I WDZIĘK

Rozmowa z Michałem Zadarą

Kamila Paprocka-Jasińska: Po Williama Shakespeare'a sięgasz dopiero po raz drugi w swojej długoletniej karierze. Sześć lat temu zrealizowałaś *Romea i Julię* w Teatrze Studio i to była właściwie Twoja pierwsza Szekspirowska realizacja. Stratfordczyk chyba nie jest Twoim ulubionym autorem?

Zawsze bliżej było mi do bardziej przejrzystych konstrukcji. Stendhal, porównując w książce *Racine i Shakespeare* obu tytułowych pisarzy, opowiedział się za tym drugim. U Shakespeare'a ceni wszystko co dzikie, nieuporządkowane i pełne fantazji, Stendhal woli to niż przejrzyste, kryształowe struktury i regularne metrum Racine'a. Zgadzam się z tą analizą, tyle że wartościuję te kategorie odwrotnie. Zawsze wolałem klarowne konstrukcje od dzikich krzaków – Mickiewicz to ładnie ujął na końcu wiersza *Upiór* – „...pasożytne ziele/ Które wśród gmachu starego po głazach/ Rozpierzchłe gałązki ściele”. Natomiast *Sen nocy letniej* jest inny: ma matematyczną konstrukcję i jest minimalistyczny w swojej klarowności. Są cztery płaszczyzny, które nawzajem dopełniają się: poziom Aten, poziom leśnych wrózek, poziom aktorów i poziom spektaklu *Pyramus i Tyzbe*.

W *Śnie nocy letniej* wszystko jest przetworzeniem tematu wyobraźni i miłości. Podobnie jak w muzyce bywają kompozycje, w których temat ujawnia się tylko przez kolejne wariacje, tak i tu każda z płaszczyzn uwydatnia temat współgry wyobraźni, i stwarzania czegoś z niczego. Helena mówi, że miłość używa wyobraźni, by przetworzyć obiekt miłości w coś wyobrazonego. W ten sposób miłość stwarza coś, czego nie ma. I ten temat realności tego, czego nie ma, przekłada się na wszystkie płaszczyzny sztuki. Wróżki przecież są czymś, czego nie ma, a jednak istnieją w wyobraźni i odegrały istotną rolę w historii ludzkości, podobnie jak bogowie. I na koniec sztuki widzimy, jak powstaje spektakl z niczego: *Pyramus i Tyzbe*. Całość *Sen nocy letniej* to logiczny wywód na temat siły wyobraźni, która realizuje się w miłości, poezji i szaleństwie. Kiedy zrozumiemy, że każda scena jest



dokładnie o tym, to nagle ten tekst zmienia się z romantycznego i nieokiełznanego dzieła w szalenie zdyscyplinowany i logiczny utwór.

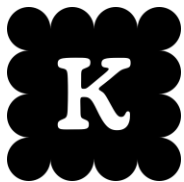
Twoim artystycznym credo jest poszukiwanie prawdy. W *Romeo i Julii*, które to przedstawienie zrealizowałeś w autorskim przekładzie, poszukiwałeś prawdy, rozumianej jako wierność autorowi, poprzez zaangażowanie do głównych ról nastoletnich aktorów.

Gdzie tutaj będziesz jej poszukiwał?

Staram się kotwiczyć dzieło, nad którym pracuję, w jakiejś bezsprzecznej prawdzie. W teatrze dramatycznym zawsze chodzi o autentyczność tekstu, i pewną magię tekstu. *Sen nocy letniej* jest kulturowym artefaktem: zbiorem słów przekazywanym od pokoleń. I ta archaiczna rzecz ma pewną siłę duchową, była scenariuszem spektaklu przez tyle lat, i jest bezpośrednim łącznikiem między nami a Shakespeare'em. Najbardziej mnie napędza ten luksus, że możemy spędzić pół roku, pławiąc się w tym zbiorze słów i zgłębiając, co to jest za rzecz. Chcielibyśmy podzielić się tym doświadczeniem z widzami, ale oni nie powinni już wykonywać z tego tytułu pracy, tylko zrelaksować się i wrażeniowo odbierać *Sen nocy letniej*. To jest szalenie trudne zadanie: dać Tobie-widzce przyjemność z niezobowiązującego obcowania z czymś, co napisała super mądra i dziwna osoba, z czymś, do czego nie masz na co dzień dostępu, bo nie masz na to czasu i skupienia.

Czyli chodzi o pewien rodzaj zanurzenia.

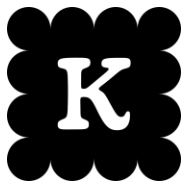
Tak, my, twórcy, jesteśmy całkowicie zanurzeni! Nie chcemy niczego przekazywać, tylko w tej materii zanurkować i się nie wynurzać. Sen jest przy tej sztuce najwłaściwszą metaforą. Chodzi o to, żebyś jako widzka mogła przyjść i relaksując się, zaakceptować tę dziwną zbitkę czterech rzeczywistości, nie do końca zrozumiałych, ale dziwnie magnetycznych.



Nie jestem pewna, czy teatr jest miejscem, w którym można się zrelaksować.

Będziemy do tego dążyć! Ja na przykład mam odwrotnie: często śpię w teatrze na dobrych sztukach. Jestem widzem gotowym doświadczyć czegoś, czego nigdy nie widziałem, zastanawiać się, czy to, co zobaczyłem, wydarzyło się naprawdę, czy mi się przyśniło. Już jako nastolatek, gdy chodziłem do teatru, nie byłem w stanie odróżnić rzeczy, które mi się przyśniły, od tego, co naprawdę miało miejsce w teatrze. Na przykład widziałem *Tango Mrożka* w świetnej inscenizacji Burgtheater w Wiedniu. I tam jest taki cudowny tekst, Ala krzyczy: „To nie moja wina, że mam to ciało!”. To był absolutnie wspaniały moment. Wiele lat później czytałem tę sztukę i okazało się, że tam nie ma takich słów. Nie sądzę, by go ktoś dopisał, pewnie to mi się przyśniło. Tak samo w *Bziku tropikalnym*, to była wspaniała inscenizacja Grzegorza Jarzyny: fundamentalny, pokoleniowy dla polskiego teatru spektakl. Był tam taki moment, że wszystko na scenie zwolniło, łącznie z mową aktorów. 10 lat po premierze poszedłem jeszcze raz na to przedstawienie i takiej sceny nie było.

Potem opowiadałem Mai Ostaszewskiej, która grała jedną z głównych ról, że uwielbiam tę scenę, i ona twierdziła, że w ogóle czegoś takiego nie było. Teatr to jest sztuka wyobraźni, jak poezja. Nie chodzi o napisane słowo, tylko o wszystko to, co odbiorca zrobi z tym słowem. Zupełnie odwrotnie niż w filmie, gdzie naprawdę musisz wszystko pokazać. U Shakespeare'a Makbet wychodzi na scenę i mówi: zobacz, to jest mój piękny zamek, ptaki pięknie śpiewają. I jeżeli nie ma zamku na scenie i nie są puszczane nagrania ptaków, to jest cudownie, bo wtedy pracuje moja wyobraźnia. Filmowy *Makbet* z Fassbenderem jest straszliwie nudny, bo gdy Makbet mówi: zobacz jaki ładny zamek, to ten zamek naprawdę tam jest. Wówczas ten tekst jest po nic.



Shakespeare ten imaginacyjny aspekt teatru podkreśla w *Śnie* wiele razy. Dlatego też nie przenosimy tego spektaklu do żadnej konkretnej rzeczywistości. Dajemy aktorom narzędzia na scenie – w naszym przypadku są to kanapy – by mogli zainscenizować spektakl w wyobraźni widzów.

Czyli z ardeńskiego lasu zostaną tylko kanapy? Trudno mi sobie wyobrazić tę inscenizację bez lasu i całej baśniowej otoczki.

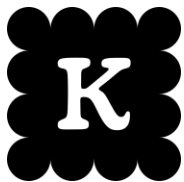
Las musi wyrosnąć w Twojej wyobraźni. Aby baśniowość się tam pojawiła, nie może jej być na scenie.

A zatem każdy będzie miał swój własny las.

Gdyby ten las się ukonkretnił, byłaby to jedna, dosłowna przestrzeń. Ale ten tekst nie jest pomyślany dosłownie. To jest jeden z powodów, dla których wszystkie filmy na podstawie *Snu nocy letniej* są naprawdę bardzo nudne. *Sen nocy letniej* z Calistą Flockhart, Dominikiem Westem i Christianem Bale'em jest nużący, gdyż ten świat lasu jest tam (siłą rzeczy) pokazany dosłownie.

Tak naprawdę najbardziej zainspirowali cię szekspirowscy rzemieślnicy, którzy udają mur czy księżyc.

Postaci rzemieślników – czyli aktorzy – mają problem ze zrozumieniem teatru. Myślą, że jak wejdzie człowiek przebrany za lwa, to ludzie się go wystraszą, bo pomyślą, że to prawdziwy lew. I to jest oczywiście komiczne, bo nikt w teatrze tak nie pomyśli. Wręcz odwrotnie: widziałem kiedyś spektakl, w którym aktor naprawdę zjadł szklany kufel. Ale to na nikim nie zrobiło wrażenia, bo to teatr i widzowie odbierają wszystko jako iluzję. Prawdziwe jedzenie kufła odebrali jako kiepskie oszustwo. Prawdziwy lew w teatrze by nie przeraził nikogo, wyglądałby sztucznie. Wybitny reżyser Wojtek Ziemiński wyjaśnił mi kiedyś, że nie kupuje spektaklu, w którym każą mu się wzruszyć losem księżniczki,



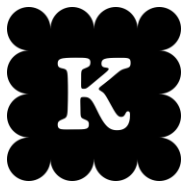
bo on wie, to nie jest księżniczka i to nie jest jej los. Chyba że ona wyjdzie na początku i powie, że tak naprawdę nie jest księżniczką i będzie ją tylko odgrywać – wówczas Ziemilski jest w stanie się przejąć losem fikcyjnej księżniczki. I dokładnie to robią rzemieślnicy w *Śnie nocy letniej*: tłumaczą nam, że lew nie jest lwem, a mur nie jest murem. W jakiś niesamowity sposób Shakespeare obsługuje potrzeby Wojtka Ziemilskiego, który jest postbrechtowskim, konceptualnym artystą szukającym prawdy w teatrze. Rzemieślnicy realizują coś, czego domagał się Brecht – żeby nie było dosłownej magii i wszystko było totalnie jawne: „Szanowni Państwo, to nie jest mur, ale będziemy przez chwilę udawać, że jest, żeby odegrać naszą historię”. Ja rozumiem tę potrzebę prawdy – ale Shakespeare przypomina nam też, że przyjemność w teatrze polega na tym, że aktorzy udają sytuację, której nie ma, a my widzowie wierzymy w nią, wiedząc, że to nieprawda.

Mnie to wszystko bardziej kojarzy się z radiem, z sytuacją słuchania. Zastanawiam się, na ile to jest możliwe w teatrze, gdzie zmysł wzroku właściwie jest ciągle angażowany. Nie da się go wyłączyć, chyba że rzeczywiście zaśniesz. Oczywiście mnie również zdarzyło się zapaść w sen w teatrze. Natomiast widz co do zasady krępuje się zasnąć w teatrze, bo uważa to za niewłaściwe.

Dlatego na początku spektaklu zachęcamy do tego, aby zasnąć. Zresztą Puk na końcu mówi, że jeśli wam się nie podobało, pomyślcie, że to wszystko był sen. Podobno Szyfman uwielbiał drzemać w filharmonii. Spanie w teatrze jest jednym ze sposobów wspólnego oglądania.

Ale czy to nie jest zniewaga wobec wysiłku artystów?

Nie. Jeśli dzieło uspokoi widzów na tyle, że pozwolą sobie na drzemkę – to cudownie. Odkąd nosimy elektronikę ze sobą, teatr stał się azylem: wyłączamy telefony i nie patrzymy na trzy ekrany na raz. Jesteśmy tu i teraz i nigdzie więcej. Być może Netflix obecnie jest ważniejszy od teatru, ale zarazem



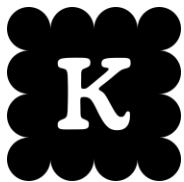
konkuruje z każdym innym obrazem. Oglądam Netflixa, ale za chwilę włączę Kurosawę na Apple albo newsy z grudnia '72 na YouTube. W Teatrze Komedia mamy około 500 osób tu i teraz. Treść na scenie nie konkuruje z niczym innym. Widzowie nie muszą cały czas patrzeć na scenę, ja tego nie wymagam. Ważne jest, że razem przechodzimy przez ten sen i każdy widzi co innego. Teatr wciąż ma powodzenie, co oznacza, że zaspokajamy jakąś wielką potrzebę ludzkości, powiązaną z potrzebą snu i wyobraźni, i jako ludzie teatru musimy zdać sobie z tego sprawę. Telefon czy komputer są narzędziami, które wymagają aktywności, interakcji, a teatr wymaga właściwie tylko jednego: żebyś tam była. Zwłaszcza bycie w operze wymaga wyłączenia krytycznej świadomości i odpłynięcia w sen.

Czyli będziecie dążyć do prawdy snu i wyobraźni. Chciałam jeszcze zahaczyć o śmiech i wątek komediowy. Co cię bawi w tej komedii i czy to śnienie będzie kończyło się śmiechem?

Gatunkowo jest to komedia romantyczna, która ma nieco inne zasady niż zwykła komedia: jest realistyczna. Nie chodzi tu o nadmiar gagów, ale o wzruszenie, śmiech i uśmiech. *Sen nocy letniej* w oryginale ma wielki wdzięk. „Love looks not with the eyes, but with the mind,/ And therefore is winged Cupid painted blind”. („Miłość nie patrzy oczami tylko rozumem / I dlatego skrzydlaty Amor przedstawiany jest jako ślepy”). Ta myśl ma wdzięk. Jak pracowaliśmy nad tekstem, zauważyliśmy, że to nie był priorytet tłumaczy w przeszłości, żeby ten tekst miał wdzięk. Ale skąd się bierze ten wdzięk? Shakespeare posługuje się nieoczywistością szyku i konstrukcji, łamaniem gramatyki, niekompletnymi zdaniami, niepoprawnością – i staraliśmy się to oddać w tłumaczeniu.

Będzie tutaj także miejsce na improwizację?

Bardziej na logikę i lekkość komedii improwizowanej. W samym spektaklu nie ma improwizacji.



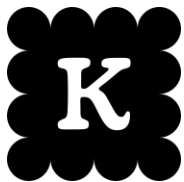
Jak widzisz rolę komedii w życiu społeczeństwa?

Pracuję obecnie nad tekstem o polityce komedii, o tym, że jest ona zupełnie inna niż polityka tragedii. Polityka tragedii była obecna w polskiej kulturze jako rodzaj rozgrzeszenia czy zadośćuczynienia po katastrofach. Tragedia podkreśla, że mimo że bohater został zniszczony, wartości trwają. To było Polakom potrzebne, więc może dlatego ważny teatr PRL był tragiczny: Dejmek, Grotowski, Kantor. Fredro nie był najważniejszym autorem w teatrze.

Polityka komedii mówi z kolei o tym, że jak tylko przestaniemy tak histeryzować, dogadamy się. Ta polityka wydaje się dużo bardziej dzisiaj potrzebna – gdyż jest to polityka demokracji. Gdy się zdystansujemy i każdy zrezygnuje z czegoś w sporze, będziemy w stanie się dogadać i jakoś obok siebie żyć. Żadna ze stron nie zrealizuje swojego celu w 100%: nie zrealizuje całkowitego zakazu aborcji ani kompletnej liberalizacji aborcji, ale może jesteśmy w stanie sprawić, że połowa naszych obywaterek nie będzie przeżywała totalnej męki, a ci, którzy chcą, zakazu będą mogli mieć satysfakcję, że on jest od jakiegoś tam momentu. Jeśli moja córka będzie mogła godnie żyć w tym państwie, bez lęku o swoje podstawowe prawa człowieka – to już dużo. To państwo nie musi zrealizować wszystkich moich marzeń lewicowego publicyisty (mimo tego, że są słuszne!)

Moja praca w Teatrze Komedia wynika z jednej strony z wyjątkowej synergii z obecną dyrekcją, a z drugiej z głębokiego przekonania, że właśnie komedia jest nam, obywatelom, dzisiaj potrzebna. Nie tragedia, ciężar ani wytykanie przywar narodowych, ale wieczór w teatrze, podczas którego pośmiejemy się. Komedia to forma demokratyczna, której domaga się dojrzałe, inteligentne społeczeństwo.

Przełożyliście *Sen nocy letniej* na nowo, korzystając także z istniejącego przekładu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.



W idealnym dla sztuki świecie nie byłoby praw autorskich i każdy spektakl dałoby się złożyć na nowo z tego, co już jest, by uzyskać zadowalający efekt. W takim świecie tworzyli swoje dramaty Shakespeare czy Brecht. Natomiast oczywiście własność intelektualna istnieje, i bardzo dobrze dla twórców, że tak jest.

Podstawą inscenizacji jest oryginalny, renesansowy tekst angielski. Był on głównym punktem odniesienia na próbach. Jestem native speakerem, całe moje wykształcenie było po angielsku – od czwartej klasy podstawówki do ukończenia studiów w Stanach, więc literacki angielski jest dla mnie językiem bardziej oczywistym niż polski. Przekładamy wraz z tłumaczem Maksem Nowakiem na polski, odwołując się cały czas do Shakespeare'a, patrząc, jak to jest u niego wykręczone, jaki daje efekt. Żeby jednak nie zaczynać od poziomu zero, zaczynaliśmy od istniejącego przekładu Gałczyńskiego, który nie jest już objęty prawami autorskimi – po to, by aktorzy mogli od razu zrozumieć fabułę. Kiedy okazywało się, że u Shakespeare jest jednak inny punkt ciężkości, proponowaliśmy własne wersje. Potem aktorzy weryfikowali, czy to brzmi dobrze po polsku. Często zmieniamy tekst, by było tak, jak aktorki i aktorzy proponują. Po czym znowu wracamy do angielskiego tekstu, i najczęściej stwierdzamy, że jednak to nie jest to, co u Shakespeare'a. Nawet jeśli uznamy, że Gałczyński miał to świetnie wyrażone, to i tak zmieniamy kilka słów – żeby być bliżej oryginału. Gałczyński i Barańczak zawsze bardzo starali się, żeby było jedenaście sylab (jak w wielu polskich poematach), ale u Shakespeare'a jest zupełnie inne metrum. Poezja Shakespeare'a nie jest oparta na równej liczbie sylab, tylko na liczbie stóp. Jest to pentametr jambiczny, który jest dużo swobodniejszy i polega na akcentacji. W polskim sylabotonizmie akcentacja nie jest tak ważna jak arytmetyczna liczba sylab. Gdy analizowałem angielską poezję w liceum czy na studiach, nikt nie wpadłby na pomysł, żeby liczyć sylaby. Dzieli się wersy na stopy. Poprzedni tłumacze bardzo trzymali się polskich reguł wersyfikacji, my się aż tak bardzo nie trzymamy, po to, żeby być bliżej szyku i melodii Shakespeare'a. Czasem jest nam trudniej, bo w angielskim mamy więcej monosylab do wykorzystania. To jest długi, dialogiczny proces.



Koniec końców mamy teraz tekst, który jest zrozumiały dla widzów, przejrzysty, ale też zachowuje trochę szekspirowskiej chropowatości i dziwności. To, co najbardziej gubi się w istniejących przekładach, to właśnie owa dziwność. Są poprawne, bo Polacy przykładają dużo większą wagę do poprawności niż Anglicy.

Mówisz o poprawności językowej czy obyczajowej?

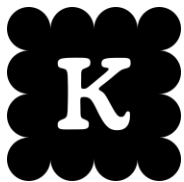
Każdej. Można się zdziwić, że Puck u Shakespeare'a robi żart o jednometrowej kupie wypadającej z tyłka służącej. W polskich przekładach jest to zawsze stołek o trzech nogach, ale „three foot stool” oznacza także stolec o długości trzech stóp. Nie ma tego w tłumaczeniach i my to też skreśliliśmy, bo wiemy, że byłoby to nie do przyjęcia dla polskiego widza, pomyślałby, że to jakieś głupie uwspółcześnienie.

Co prawda nie jestem szekspirologiem, ale czytałam ich analizy i zdecydowanie nie jest prostą sprawą oddanie oryginału Szekspirowskiego tekstu, a jednocześnie sprawienie, aby by był on zrozumiały dla współczesnego widza.

W szczególności, że tekst Shakespeare'a nie jest zrozumiały dla dzisiejszego angielskiego czytelnika.

Oraz dlatego, że współczesne słowniki są niewystarczające, nie dają możliwości przełożenia tamtego języka na dzisiejszy.

Ekwiwalentem może być Jan Kochanowski, tzn. jeśli myślimy Kochanowskim, zbliżamy się do Shakespeare'a. Szczególnie Kochanowski z *Odprawy posłów greckich*. Są tam fragmenty całkowicie zrozumiałe, np. monolog Kassandra, ale są frazy kompletnie niezrozumiałe, np. „O białoskrzydła morska pławaczko, wychowanico ldy wysokiej!”. Jak się tego nie analizowało, nikt nie wie co to znaczy



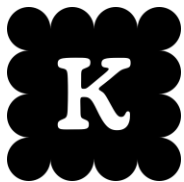
– Kochanowski tak to napisał, żebyśmy tego nie zrozumieli. Jego zabawność, poczucie humoru to jest renesans. Ale my nie piszemy w stylu Kochanowskiego, tylko znając go i podziwiając, wchodzimy w jego mentalność, ciągłą wariację między zrozumiałością i niezrozumiałością, zabawnością i serio. Shakespeare wymyślił chyba pięć tysięcy słów, które używane są do dzisiaj, tak jak Kochanowski wymyślił polską poezję. To było totalnie świeże, jak słuchanie Fisha czy Paktofoniki w ich najlepszych momentach czy czytanie *Wojny polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej. Taki właśnie jest Shakespeare i nijak się to ma do rozumienia jego dramaturgii jako klasycznej i umiarkowanej.

Jestem zatem bardzo ciekawa, jak uda wam się pogodzić wierność z tym, aby to było zrozumiałe.

Mogę ci zagwarantować, że w wielu przypadkach ponieśliśmy klęskę. Czasem widać, że Shakespeare dopisał coś tylko po to, żeby stworzyć rym. Więc jak tłumacząc na polski pójdziemy po sensie, to rym się zgubi, a jak zostawimy rym, to będzie głupio, bo trzeba stworzyć inny sens.

Jednym z przykładów może być ten przytoczony przez Jerzego Limona, gdy Tyzbe wzdycha do Muru: „My cherry lips have often kissed thy stones”. Jeden z tłumaczy przełożył to jako „głazy, które pieściły me wiśniowe wargi”. Jednak jest tu dwuznaczność, bo w języku potocznym „stones” to także „jądra”.

Jak się myśli o tej sztuce, to trzeba pamiętać, że grali w niej sami faceci. To jest tradycja chłopięcych aktorów, którzy powiązani są z queerową kulturą, crossdressingiem. Teatr był w Anglii – i do dzisiaj jest – azylem dla osób nieheteroseksualnych. Cały ten teatr jest z ducha queerowego, szczególnie komedie: mężczyzna przebiera się za kobietę, i z innym mężczyzną rozmawiają o miłości. Trzeba pamiętać o tym, że postaci kobiece były lekko przegięte, że to nie były dziewczyny, które grały dramat, ale że to byli chłopcy, którzy grali dziewczynskość.



To też rodzaj gry w wyobraźnię.

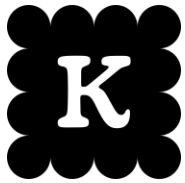
Czasami to jest tematyzowane, ale rzadko. Czasem jesteśmy w stanie uwierzyć, że to kobieta, ale innym razem wyraźnie widać, że nie. Mówię o tym, żeby uświadomić, jak wyrafinowana, dziwna i ekstrawagancka jest to forma literacka. Lekka, szorstka, nieoczywista.

Chciałam jeszcze zapytać o zróżnicowanie postaci. U Shakespeare'a są aż 23, u ciebie gra ich kilkoro aktorów. Dzielą się na trzy kręgi: arystokrację ateńską, rzemieślników i elfy. Czy również będziesz chciał pozostawić te kręgi czy będzie to jedna zbiorowość?

W tradycji grania tej sztuki przyjęło się, że Oberona i Tytanię grają ci sami aktorzy co Tezeusza i Hipolitę. Wydaje się, że tak było u Shakespeare'a, a na pewno u Petera Brooka, który przekonująco pokazał, że to jest możliwe, że jeden świat odbija się w drugim. Pyramus i Tyzbe są uproszczoną wersją *Snu nocy letniej*, a tak naprawdę *Romea i Julii*, ale to już jest dla wyjątkowo zorientowanych widzów, którzy wiedzą, że tragedia *Romeo i Julia* była pisana dokładnie w tym samym czasie co *Sen nocy letniej* i jest oparta na *Pyramusie i Tyzbe*. Więc to że te światy się w sobie przegładają, wzmacnia nasz zabieg. Oczywiście to jest wyzwanie, bo musi być jasne dla widzów, kto kogo gra. Mam nadzieję, że to odbijanie się wszystkiego we wszystkim, krystaliczna struktura, uwydatni się w 7 aktorach na scenie.

Postaci będą zróżnicowane również w języku?

Odrobinę, bo Shakespeare na tym poziomie też niewiele różnicuje, nie jest to pierwszoplanowe. Nasze wróżki więcej mówią Gałczyńskim. On jest o tyle lepszym poetą od nas, że słucha się go bez wysiłku. Natomiast słuchając Shakespeare'a w oryginale, trzeba ten wysiłek włożyć, skupić się. Więc



jak chcemy dać trochę ulgi widzom, wtedy pojawia się Gałczyński albo Koźmian. A kiedy chcemy wyrazić bardziej złożoną, bardziej Szekspirowską myśl, to jest to oryginalne tłumaczenie.