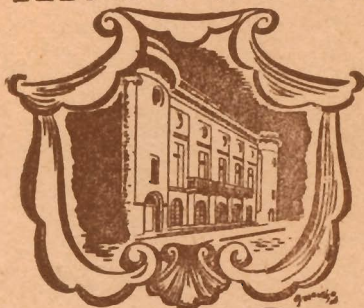


14. IV - 1947 r.

PANSTWOWY



TEATR POLSKI

PROGRAM
I SEZON
1946/7

Cena 15 zł.

AJSCHYLOS

ORESTEJA

Tragedia w 3 częściach

20 III 1947

Przekład STEFANA SREBRNEGO

Muzyka TADEUSZA SZELIGOWSKIEGO

I. AGAMEMNON

Agamemnon	Władysław Bracki
Klitaimestra	Zofia Małynicz
Aigistos	Czesław Kalinowski
Kasandra	Nina Andrycz
Strażnik	Stanisław Żeleński (Wilhelm Wichurski)
Przodownicy Chóru	{ W. Brydziński (St. Żeleński), G. Buszyński
	{ S. Butrym, E. Szupelak-Gliński
Chór Starców Argejskich:	S. Brem, T. Dymek, T. Jastrzębowski, E. Kowalczyk, W. Lasocki, W. Wichurski, M. Wołyńczyk

II. OFIARNICE

Orestes	{ Jan Kreczmar
	{ Marian Wyrzykowski
Pilades	Antoni Cezarewicz
Elektra	Elżbieta Barszczewska
Klitaimestra	Zofia Małynicz
Aigistos	Czesław Kalinowski
Piastunka	Janina Munclingrowa
Sługa	Saturnin Butkiewicz
Odźwierny	Henryk Kubalski
Przodownice Chóru	{ J. Gzylewska, M. Chrzanowska,
	{ A. Leszczyńska, M. Martykowa
Chór Służebnic: Z. Dobrzańska, K. Królikiewicz, J. Stelmachówna, oraz uczennice Warsz. Szkoły Dramatycznej	

III. EUMENIDY

Apollon	Janusz Strachocki
Atena	Leokadia Pancewicz-Leszczynska
Hermes	Stanisław Jaszkowski
Orestes	{ Jan Kreczmar
	{ Marian Wyrzykowski
Cień Klitaimestry	Zofia Małynicz
Pytja	Maria Strońska (M. Chrzanowska)
Przodownica Chóru.	Seweryna Broniszówna
Chór Erynij: M. Habdank-Białobrzeska, E. Drabik-Witkowska, J. Sokołowska, oraz uczennice Warsz. Szkoły Dramatycznej	
Chór Kapłanek, Sędziowie, Herold, Lud Ateński.	

Inscenizacja i reżyseria: ARNOLD SZYFMAN

Układ grup: WANDA JEZOWSKA

Dekoracje i kostiumy: WACŁAW BOROWSKI

„Oresteja”

„Oresteja”, jedyna trylogia tragiczna wielkiego poety greckiego Aischylosa, która doszła w całości do nas, powstała prawdopodobnie w roku 458 przed Chrystusem, to jest 2405 lat temu. Jest to więc jedno z najsędziwszych dzieł, jakie można dzisiaj podziwiać na scenie, ale mimo tak odległej epoki, w jakiej powstało, do dziś dnia wzrusza ono nas nie tylko swoją prostą ale mocną poezją, lecz także głęboką moralnością poruszanych przez tragedię problemów. Zagadnienia jakie stawia przed oczy nasze Aischylos, zwłaszcza w trzeciej części swojej trylogii, noszącej tytuł „Eumenidy”, do dziś dnia nie straciły na swej aktualności. Sprawa surowego ale miłosiernego, a zarazem sprawiedliwego sądu, udział elementu społecznego w sądzeniu winnych — wreszcie łaska i uniewinnienie dla tego, który pragnie rozpocząć nowe, lepsze życie — są to przecie rzeczy, które nas tak samo obchodzą i tak samo wzruszają jak przed dwoma i pół tysiącami bez mała lat. Trzeba tu oddać hołd wielkości kultury greckiej, jej humanizmowi, który pozwalał jej na stworzenie w zaraniu dziejów tak potężnych dzieł jak „Oresteja”.

Tragedia grecka urodziła się z uroczystych nabożeństw i obchodów urządzanych na cześć boga Dionizosa. Główną rolę w tych pobożnych obrzędach grał chór, śpiewający na cześć Dionizosa pieśni pełne radości lub smutku, pieśni opowiadające o legendarnych bohaterach greckich starożytnych

podają czyli mitów. Z biegiem lat chór śpiewający takie pieśni podzielił się na dwie części, pojawił się też przodownik chóru, który opowiadał, streszczał chórowi jakąś legendę. W ten sposób zjawiała się rozmowa pomiędzy przodownikiem a chórem, a więc dialog dramatyczny. Za nim przysła akcja.

Potem z chóru wydzielił się jeszcze jeden aktor, potem dwóch aktorów. Pomiędzy tych dwóch aktorów i przodownika chóru rozdziela Aischylos całkowicie działanie i dialogi sztuki. Dopiero jego następcy odważą się wprowadzić trzeciego aktora.

Ponieważ tragedia grecka powstała z chóralnej pieśni, jej zasadniczy element; chór, pozostał w niej nazawsze i zawsze odgrywa główną rolę. Czasami jest to chór starców, jak widzimy w pierwszej części „Orestei” („Agamemnon”), czasami chór kobiet jak w drugiej części („Ofiarnice” — „Choefony”) — czasem wreszcie chór istot półboskich lub fantastycznych, jak w trzeciej części „Orestei” („Eumenidy”) chór Erynij lub w „Prometeuszu skowanym” — chór powietrznych Oceanid.

Mimo to rola chóru jest zawsze jednakowa: to co chór mówi jest po części wyrazem myśli i uczuć autora; czasami, i to bardzo często, chór wyraża jak gdyby komentarz widza do tego, co się dzieje na scenie. Często — w czym widać wyraźnie ślady pochodzenia tragedii — chór też składa modły przed oblicze bogów, Zeusa czy Apollina w „Orestei”, Dionizosa w „Antygonie” Sofoklesa. Ten potrójny charakter chóru: komentatora, tłumacza i kapłana sprawia, że rola jego jest bardzo znaczna we wszystkich greckich tragediach, a wypowiedzi jego są bardzo ważne i wysuwają się na plan pierwszy. Na umiejętnym przystosowaniu roli chóru do wymagań dzisiejszego teatru polega największa trudność inscenizacyjna dramatu greckiego.

„Orestea” rozpoczyna się w pałacu królewskim w mieście Argos, pałacu, nad którym ciąży przekleństwo zbrodni od kilku już pokoleń. W Argos panuje ród Atrydów. Już Atreos popełnił straszne przestępstwo zabijając dzieci swego wygnanego brata Tyestesesa i ugotowawszy z tych ofiar jadło

dla zwabionego na straszną ucztę brata — wygnańca. Syn Atreusza Agamemnon idąc na walki pod Troją i na zdobycie tego miasta, popełnia nową zbrodnię, o której przebiegu i związanych z nią wróżbach kapłana Kalchasa opowiada nam obszernie chór starców zaraz na początku „Agamemnona”. Okręty spieszące na wojnę trojańską zebrane w przystani Aulidzie nie mogą wyruszyć na skutek przeciwnych wiatrów. Aby odwrócić gniew bogów, Agamemnon poświęca swą ukochaną córkę Ifigenię i zabija ją własnoręcznie na ołtarzu Artemidy. Wiatry się odmieniają i Agamemnon wraz z innymi wojami i rycerzami spieszy pod Troję, której oblężenie trwa dziesięć lat. Tymczasem żona Agamemnona Klitaimestra, pozostawiona w domu, knuje zemstę przeciw zabójcy własnej córki, do spółki z ostatnim ocalałym synem Tyestesesa Aigistem. Gdy po długiej wojnie Agamemnon przybywa do domu, Klitaimestra zabija jego i jego brankę Kasandrę a sama wraz z Aigistosem zostaje jedyną panią Argos.

Ale pozostał jeszcze syn Agamemnona i Klitaimestry, Orestes, którego przezorna matka oddała z domu na wychowanie do dalekiej Fokidy. Jego dzieje są treścią następnych części trylogii, które noszą nazwę „Ofiarnice” i „Eumenidy”. Orestes z rozkazu Apollona przybywa — jako dorosły już młodzieniec — do Argos. Na grobie okrutnie zamordowanego ojca spotyka siostrę swoją Elektrę, którą matka traktuje jak niewolnicę. Pobudzony rozkazem swego opiekuna Apolla, opowiadaniem siostry i płaczem kobiet argejskich, młody Orestes postanawia zabić matkę i jej kochankę, i zdradą przeniknąwszy do wnętrza domu spełnia swój krwawy zamiar. Gdy w ten sposób dokonuje pomsty za śmierć ojca, popada w grzech matkobójstwa, za co poczynają go prześladować straszliwe córki nocy, wyrzuty sumienia, Erynie. Orestes ucieka przed nimi z rodzinnego Argos.

W trzeciej części trylogii widzimy go, jak się chroni przed okrutnym prześladowaniem Erynii, w Delfach, świątyni Apollona, a potem udaje się do Aten, pod opiekę wspaniałej bogini tego miasta Pallas Atene. Ale jego prześladowczynie nie opuszczają go ani na krok. Wtedy Atena zarządza sąd nad Orestesem z przedniejszych obywateli swego

miasta, ci zaś wydają wyrok, porównie potępiając i uniewinniając Orestesa. Litościwa bogini składa biały kamień, swój uniewinniający głos, miłosierdziem swoim wyrывая Orestesa z rąk strasznych Erynji. Aby zaś te boginie podziemne nie spełniły okropnych zemst jakimi grożą, Atena każe swojemu ludowi otoczyć je czcią, ubrać w purpurę i składać im modlitwy i ofiary pod nazwą „bogin łaskawych” Eumenid. Tym akordem łagodności, sprawiedliwości i zapomnienia kończy się to arcydzieło.

Podziwiać należy jak Aischylos pomimo pewnych konwensyjnych naiwności (np. zbyt szybkie przybycie Agamemnona z pod Troi) umie harmonijnie skonstruować całość swego dramatu. Jak potrafi przejąć i zainteresować widza losami Orestesa, jak potrafi zbudować sąd nad nim, aby go oczyścić sprawiedliwie i łaską bogini uniewinnić. Wprowadzenie elementu ludzkiego sądu, w którego ręce bogowie składają ostateczny los człowieka, zadziwia swoją głębią i mądrością.

„Oresteja” przez długie lata swojego istnienia była tematem, z którego obficie czerpali pisarze i muzycy w ciągu wielu stuleci, powtarzając legendę o Orestesie i Elektrze w tysiącznych wariantach. W ostatnich czasach największym powodzeniem cieszyła się „Elektra” wiedeńskiego poety Hoffmannsthal, z której Ryszard Strauss zrobił wspaniałą operę, a potem dramat francuskiego pisarza Jana Giraudox pod tym samym tytułem.

Jarosław Iwaszkiewicz.

Tragedia Orestesa.

Źródłem niezwyklej mocy, która sprawia, że po 2405 latach „Oresteja” Ajschylosa wstrząsa nas tak samo głęboko, jak wstrząsała swoich widzów ateńskich jest nie tylko geniusz poety, ale i sam rodzaj sztuki, do którego należy „Oresteja”, duch teatru, z którego się narodziła. Teatr ateński leży w świętym okręgu boga Dionizosa; tragedia — to część uroczystości religijnej. Tragik porusza sprawy najgłębsze — i stara się dotrzeć do najgłębszych warstw psychiki swego widza.

Materiałem, z którego buduje swe misteryjne widowisko, jest ojczysty mit bohaterski; postacie, które wprowadza na scenę, i ich losy — to nie dowolne wymysły jego fantazji, ale twory prastarej legendy, wspólna własność narodu. Wlewa w nie jednak treść swoją, interpretuje wedle swojej myśli i swojej wiary.

Prastarą, nie przez Ajschylosa wymyśloną historią są dzieje króla Agamemnona i syna jego Orestesa. Zwycięski wódz połączonych sił państw greckich pod Troją powraca z wojny do ojczystego Argosu i tam zostaje podstępnie zamordowany przez wiarołomną żonę w zмовie z kochankiem. Syn jego, który dzieckiem był jeszcze w chwili śmierci ojca, dorósłszy uwalnia tron ojcowski spod władzy uzurpatora, karząc śmiercią oboje zabójców. Ale zabójczynią jest przecież własna jego matka: akt sprawiedliwości jest zarazem

zbrodnią — matkobójstwem. Dlatego ścigają go straszne bóstwa podziemne, mścicielki krwi matczynej — Erynie.

Pomszczenie swojej krzywdy domaga się sam Agamemnon. Dusza wygnana z ciała przemocą — „przed czasem”, jak się wyrażano — zbrodniczym gwałtem przepędzona do mrocznego państwa cieniów, gniewna jest i żąda zadośćuczynienia. Wiara w potęgę duszy zmarłego, kult zmarłych — to prastara wiara wielu ludów i wśród nich ludu greckiego. Duch zamordowanego Agamemnona — to niewidzialny bohater części drugiej trylogii Ajschylosowej, której początkowe sceny rozgrywają się nad jego mogiłą.

Tym, który stoi na straży praw zamordowanego, który z całą bezwzględnością nakazuje nieszczęsnemu Orestesowi zemstę, jest pan Wyroczeni Delfickiej, świetlisty bóg Apollon. Dwa stulecia, które poprzedziły narodziny tragedii greckiej, były epoką przemożnego wpływu tego bóstwa na całe życie duchowe Hellady. Delfy — za pośrednictwem swego mądrego i potężnego kolegium kapłańskiego — prowadziły od początków VII wieku przed Chrystusem systematyczną propagandę religijno-moralną, która dokonała wielu zasadniczych zmian w pojęciach ludu. Działy zarówno przez Wyroczenie, jak i przez dzieła poezji: najznakomitsi poeci w. VII i VI byli wyrazicielami ideologii apollińskiej.

Wiara w potęgę duszy zmarłego podkopana została poważnie przez utwory poetyckie, od których zaczyna się literatura starożytnej Grecji — Iljadę i Odyseję. Tam kultu zmarłych nie ma, a dusze — to bezsilne, marne cienie, bez żadnego wpływu na świat żywych. A skoro tak, to i obowiązek pomszczenia zabitego traci swą moc: u Homera zabójca może się okupić, i przyjęcie okupu przez rodzinę zabitego jest czynem zalecanym jako dowód łagodności charakteru. Świat homerycki jest „ludzki”, może — zbyt ludzki... Nie chce znać tragicznych konfliktów bez wyjścia — i nie chce znać ciemnej, niepokojącej, „tamtej” strony żywota.

Temu przeciwstawia się ostro Apollon. Nauka delficka wytrzebić chce z dusz pojęcia, które się w nich zakorzeniły dzięki wielkiej popularności poematów Homera. Na miejsce homeryckich ułatwień wprowadza z powrotem dawny su-

rowy rygoryzm. Dusza zmarłego nie jest marnym cieniem, a przyjęcie okupu od zabójcy — to zbrodnia!

Stary mit o Agamemnonie i Orestesie nadaje się jak najlepiej do demonstracji tej tezy. Syn ma obowiązek pomszczenia śmierci niecnie zamordowanego ojca, obowiązek bezwzględny, nie dopuszczający wyjątków: choćby nawet morderczynią była matka mściciela. A Erynie? Apollon ma dość mocy, by je unieszkodliwić: apollińskie oczyszczenia obrzędowe zmywają z człowieka wszelką zamię, a więc i zamię krwi — nawet krwi matczynej. Ten, który nakazał matkobójstwo, oczyszcza matkobójcę ze zamię. Nie ty, człowiecze, rozstrzygasz, co jest dobre, co złe, ale bóg przez swoją naukę; nie ty jesteś sędzią swoich czynów, ale on. W opracowaniu dziejów Orestesa dokonanym w duchu delfickim matkobójca otrzymywał od Apollona łuk cudowny, którym raz na zawsze przepędzał ścigające go Erynie.

Tak było w epoce kroczącej pod sztandarem Delf. Inaczej — w Atenach wieku V-go. Ajschylos jest poeta głęboko, do samego rdzenia religijnym; ale jest to religijność innego typu, niż delficka. Punkt ciężkości przeniesiony został do serca człowieka. Fakt, że Apollon każe, jeszcze nie rozstrzyga sprawy sumienia. Ajschylosowy Orestes dokonywa czynu zemsty pod terrorem strasznych gróźb Wyroczeni, nie w poczuciu słuszności, ale w ostatecznej „rozpaczy”. Krok w krok, nieodstępnie, jak cień, idzie za nim milczący Pilades, który przybył z nim razem z podnóża Parnasu, z bezpośredniego sąsiedztwa Wyroczeni, jakby wysłany przez Apollona, by dopilnować wykonania jego woli — i w decydującej chwili odzywa się raz jeden, aby przełamać wahanie matkobójcy. Dokonanie zemsty nie jest triumfem, ale druzgocącą klęską. I oczyszczenia apollińskie okazują się bezsilne: Erynie nie znikają, zasypiają tylko na krótką chwilę — i, zbudzone przez widmo zabitej matki, puszczają się na nowo w pościg.

Po rozwiązanie sięga Ajschylos do rodzimej tradycji ateńskiej. W Atenach opowiadano, że Orestes sądzony był na Areopagu, czyli „Wzgórzu Aresa”, gdzie i w czasach hi-

starycznych zasiadał sąd rozpatrujący sprawy o zabójstwo. Na sąd ten stawia się Apollon, ale już nie jako najwyższy autorytet rozstrzygający, lecz jako jedna ze stron: Erynie oskarżają, on broni. I jeżeli zwycięża, to tylko dzięki mądrej i dobrotliwej patronce rodzimego miasta poety, bogini Atenie, która od siebie dorzuca głos za oskarżonym: głosy bowiem sędziów dzielą się na dwie równe części. I trzeba jeszcze mądrej i łagodnej perswazji tejże Ateny, aby obrażone wyrokiem Erynie wyrzekły się swego gniewu i jako nie groźne już, ale dobrotliwe, jako Eumenidy, czyli „boginie łaskawe”, przyjęły ofiarowaną im siedzibę w grocie pod Wzgórzem Aresa, gdzie istotnie czczono ją w czasach Aischylosa i gdzie oskarżony, po usprawiedliwieniu przez sąd, składał im ofiarę.

Czy jednak sprawa sumienia Orestesa została w ten sposób rozstrzygnięta? Chyba nie... Harmonijny wydźwięk trylogii Aischylosa dokonywa się już na innej płaszczyźnie. Czy podobna harmonia zapanowała również w sercu Orestesa, o tym możemy wątpić. Ale czy wogóle możliwe jest wyjście z tak w samym swoim rdzeniu tragicznego konfliktu?

Trylogia Aischylosa kończy się uroczystym finałem obrzędowym. Do jego widzów ateńskich przemawiał on, oczywiście, bardziej bezpośrednio, niż do nas, jako żywa część ich własnego życia religijnego. Ale nie mniej bezpośrednio, niż do nich, przemawia do nas promieniujący z tego finału duch najpiękniejszego okresu demokracji ateńskiej, mądre, łagodne, wyrozumiałe spojrzenie błękitnookiej Pallady.

Stefan Srebrny.

Inscenizacja „Oresteii”

Problem wystawienia w dzisiejszym teatrze oryginalnej tragedii greckiej jest niezmiernie skomplikowany. Wymaga on poszukiwań wyrazu i form, które zbliżyłyby Teatr antyczny do nowoczesnego człowieka i dzisiejszej wyobraźni teatralnej.

Architektura starożytnej sceny greckiej, mieszczącej się wśród krajobrazu, oświetlonego słońcem, jest tak różna od budownictwa sceny współczesnej; kompozycja Aischylosowej tragedii tak odmienna od form nowoczesnego dramatu; urządzenia techniczne tego Teatru tak inne, niż nasze; wreszcie konwencje i popularna mitologia tragedii greckiej są tak obce naszym pojęciom i realizmowi naszemu, najbardziej nawet poetyckiemu — że wystawienie tragedii greckiej, szczególnie takiej, jak „Oresteja” w teatrze dzisiejszym, jest problemem najtrudniejszym w dziedzinie sztuki inscenizacyjnej i aktorskiej.

* * *

A jednak podjęliśmy to zadanie — ze względu na niezwykle piękno tej tragedii oraz jej wysoki poziom moralny — z pełną świadomością czekających nas trudów, lecz i z pełną odpowiedzialnością, tym większą, że „Oresteja” nigdy jeszcze nie była grana w Warszawie. Mając do dyspozycji nowy przekład prof. Stefana Srebrnego i jego dramaturgiczny skrót tekstu (który przeszedł już próbę sceny na rok przed wojną w Teatrze Polskim w Wilnie), poddaliśmy egzemplarz teatralny dalszym jeszcze skrótom i to dość poważnym. Jeżeli jednak mimo wszystkie uczynione skreślenia okaże się, że nasze zwyczaje teatralne i wytrzymałość nerwowa wymagałyby dalszych skrótów — nie mogłoby się to stać bez poważnej szkody dla poetyckiej wartości utworu i jego kompozycji. Należy pamiętać, że trylogia grana w ciągu całego dnia została obecnie przystosowana do czasu jednego wieczoru teatralnego. Wystawienie „Oresteii” jest tak niezwykle wydarzeniem, że czas dłuższego trwania widowiska, niż zazwyczaj, nie powinien nikogo dziwić. Zresztą będzie ono krócej trwało niż inne wielkie przedstawienia klasycznego teatru.

* * *

Praca czteromiesięczna poświęcona „Oresteii” była jednym z najpiękniejszych okresów Teatru Polskiego, a bezsprzecznie najpiękniejszym po wojnie. Przez miesiąc pracowaliśmy nad analizą idei utworu i wyjaśnieniem poszczególnych fragmentów. Potem blisko trzy miesiące pracowaliśmy na scenie nad realizacją wizji scenicznej i nad stopieniem słowa, muzyki, ruchu, gestu i obrazu. Aktorzy Teatru Polskiego w ciągu tych miesięcy ciężkiej i trudnej pracy, a często indywidualnie niewdzięcznej (szczególnie dla biorących udział w chórach), złożyli wspaniały dowód dojrzałości do pracy kolektywnej, która jest podstawą nowoczesnej sztuki teatralnej. Ten sam dowód złożyli malarze, muzycy i wszyscy pracownicy techniczni.

* * *

Bez odpowiedniej atmosfery artystycznej, bez odpowiedniego zespołu aktorskiego (proszę zwrócić uwagę chociażby na ilość wielce odpowiedzialnych i trudnych ról kobiecych!), bez entuzjazmu i wiary wszystkich pracowników Teatru nie można sobie wyobrazić realizacji tego utworu. Złączenie trzech różnych, niezmiernie trudnych chórów ze skomplikowaną dynamiką utworu, różnaitością nastrojów i tonów i wielką ilością problemów aktorskich, muzycznych, dekoracyjnych i oświetleniowych — było zadaniem, które trudno porównać z jakąkolwiek inną pracą teatralną. Jeżeli uda nam się rozwiązać je pomyślnie i szczęśliwie — będzie to jeden z pięknych i wielkich dni Teatru Polskiego — obok „Irydiona”, „Nie Boskiej”, „Nocy Listopadowej”, „Dziadów”, „Hamleta”, „Samuela Zborowskiego”, „Juliusza Cezara”, „Romea i Julii”, „Wesela Figara”... Jeżeli nie — *in magnis et voluisse sat est.*

Arnold Szyfman.

Najbliższe premiery

Najbliższą premierą Teatru Polskiego po „Oresteii” będzie komedia pisarza rosyjskiego Aleksandra Nikołajewicza Ostrowskiego p. t. „Wilki i Owce”. Ostrowskij — dziś już klasyk — pisał swoje sztuki w drugiej połowie XIX wieku, malując w nich obraz społeczeństwa rosyjskiego, niejednokrotnie w barwach ponurych. Jego arcydzieło dramat „Burza” pokazuje nam „kupców” moskiewskich, ich ciemnotę i konserwatyzm. Inne jeszcze sztuki ukazują nam całe społeczeństwo: chłopów, mieszczaństwo, kupiectwo, szlachtę. Żywo malowana galeria postaci Ostrowskiego, podpatrzenie umiejętne słabostek i grzechów ludzkich, jego precyzyjny rysunek charakterów stawia go pomiędzy Gogolem a Czechowem, w rzędzie najwybitniejszych rosyjskich dramaturgów.

Dziś sztuki jego cieszą się w Rosji sowieckiej największym powodzeniem, a niektóre teatry jak np. Mały Teatr w Moskwie specjalizują się w wykonywaniu utworów Ostrowskiego.

Ostrowskij w Polsce jest prawie nieznany, za wyjątkiem sztuki „Intratna Posada“ żadne z jego dzieł nie było u nas grane. Komedia „Wilki i Owce“ będzie więc zupełną nowością dla naszej publiczności. Komedia ta ukaże się w przekładzie polskim Czesława Jastrzębiec — Kozłowskiego.

Następną pracą Państwowego Teatru Polskiego, przygotowaną na konkurs szekspirowski, będzie „Hamlet“.

