

LEKKOŚĆ, JASNOŚĆ, PRECYZJA

GRZEGORZ SINKO

TEATR EPICKI I TEATR W TEATRZE

Opowieść zimowa Szekspira ma wkomponowany w akcję podstawowy element epicki — pośredni system komunikowania się z odbiorcą; na początku aktu IV występuje Czas, zapoznając widzów z wydarzeniami zaszłymi od mniemanej śmierci Hermiony i ocalenia Perdity przez pastery. Krystyna Skuszanka rozszerza ten element na całą sztukę wprowadzając dwóch narratorów, czasem posługujących się słowem, a czasem — równie zresztą jasnym — językiem innych środków sceny. Są nimi Czas i Mamiliusz. Punktem wyjścia jest przeniesiony do prologu fragment aktu II sc. 1 Szekspira, w której Mamiliusz opowiada Hermionie na ucho jakąś „bajkę na zimę”. U Skuszanki bajką tą jest właśnie cała *Opowieść zimowa*.

Skoro bajka ta jest sztuką teatralną, wszystko, co w jej ramach pokaże nam reżyserka jest teatrem — grą i umową, rozpoczętą zabawą w piłkę przez trojkę postaci, wokół których koncentruje się konflikt dramatyczny. (2.) Tam, gdzie u Szekspira (i jego tłumacza, Bondana Drozdowskiego) była mowa w akcie V (sc. 2) o „wojku cudów, [którego] nawet balladowi bazarze nie potrafiliby związać w jedno”, słyszymy teraz, że nie potrafiliby ich związać w jedno „nawet w teatrze”, z dodatkiem: „jeśli kiedykolwiek w teatrze” prawda miała zdolność przekonywania. Na tych dwóch założeniach — epickości i teatralności — oparła Skuszanka całą swoją pracę, tyleż przejrzystą, co konsekwentną. Wyprowadziła wnioski zarówno, co do przebiegu akcji, jak i co do ujęcia poszczególnych postaci.

OBSADA „TEATRU MAMILIUSZA”

Mamiliusz jako reżyser *Opowieści* ma do dyspozycji jako obsadę w zasadzie tylko dwór swoich rodziców, dlatego też role pasterzy i pasterek w akcie IV obejmują dworzanie i dworki, a święto strzyży owiec będzie się odbywać w umownych białych kostiumach (zabawne pastorki w bieliznianych, a nie ludowych gorsecikach, białe peruczki wszystkich uczestników zabawy, stylizowane białe futerka satyrów). Spoza dworu dojdą tylko Owczarz z synem i Autolik, któremu przypadnie rola Czasu i wygłoszenie Szekspirowskiej przemowy.

Z takiej obsady wynika bardzo istotna zmiana charakterystyki obu tych połączonych postaci. W każdej przerwie w akcji, w każdej chwili upływającego czasu, znaczonego kurantami, tykaniem zegarów i rozświetlaniem się tarcz zegarowych wkomponowanych w scenografię, wśród osób dramatu zamiast tradycyjnego starca-Chronosa przewija się rzeźka i młoda skrzydłata postać: Czas bieży tu rzeczywiście lekką stopą. Potem, po wielkiej przemowie, animator-Mamiliusz zdejmuje mu skrzydła i od tej chwili Czas staje się Autolikiem. W tej roli trzeba było tylko zatrzeć jej wyraźnie negatywne rysy — skreślić scenę, w której Autolik okrada Syna Owczarza, i kazać mu opuścić wyraźne pochwały złodziejstwa. Czas jako Autolik pozostał zresztą u Skuszanki tą samą sympatyczną postacią franta, jaką jest u Szekspira, a zasługą Janusza Kubickiego jest umiejętność zachowania łotrzykowskich oraz komicznych rysów, połączenie ich z liryzmem piosenki i — poprzez ten liryzm — z poprzednią rolą, która jest poważna, ale ani przez chwilę nie namaszczone.

W epickim teatrze Mamiliusza, który jest jawną bajką (zresztą, jak zobaczymy, z bardzo poważnym morałem), nikt naprawdę nie umiera. Sam Mamiliusz od po-

czątku sielankowej partii sztuki występuje w komeźce ministranta jako główny animator. Miejsce akcji (scenografia: Helge Hoff-Monsen) pozostało to samo: białe wnętrze z nagim czarnym drzewem, na którym w miejscach po obciętych konarach rozświeślały się zegary, ale Mamiliusz, jakby bawiąc się w strzałki, osadza teraz w podłodze kwiaty i na jego skienienie opuszczają się paludamenty, zmieniające nagie konary w kwitnące gałęzie (7.). Obok muzyki i ćwierkania ptaków zza sceny, ten sam Mamiliusz będzie, siedząc na drzewie, ćwierkał na wodnym gwizdku.

Skoro przed chwilą, zdejmując skrzydła Czasowi, przemienił go w Autolika, musi już teraz sam jeden prowadzić akcję: przedstawia Autolika pasterzom (u Szekspira czynił to jakiś Sługa) i odczytuje widzom z książki historię posągu rzeźbiarza Julia Romana. Tak pomyślana rola o wielu funkcjach stawia przed aktorem duże wymagania: Mamiliusz nie może być (jak w nie zmodyfikowanym tekście Szekspira) stereotypowym pacholęciem teatralnym: musi tu wystąpić młodzieniec subtelnie liryczny, dobry odtwórca sonetów, a przy tym dynamiczny animator całej zabawy. Zadaniom tym sprostał Grzegorz Potocki.

Identyczność postaci w rolach dworskich i pasterskich powoduje, że młoda para z sielanki — Perdita i Floryzel — to Hermiona i Poliksenes. To, co w poważnej części bajki było przyczyną tragedii (imaginowane wprawdzie, ale zawsze niedopuszczalne w poważnym kanonie cudzołóstwo), staje się, w części wiodącej ku szczęśliwemu zakończeniu, urzekającą realizacją miłości młodych ludzi. Jest to w dużej mierze zasługą aktorów, zdecydowanie lepszych w swym drugim wcieleniu: Marka Barbasiewicza w podawaniu tak pięknie przełożonej przez Drozdowskiego kwestii „cokolwiek czynisz, kwitnie pod ta ręką...”, oraz pełnej lirycznego wdzięku Zofii Grązewicz w scenie okrywania Floryzela kwiatami.

Zmian w stosunku do Szekspira nie było trzeba wiele: wystarczyło, by zamaskowany jako fantastyczny ptak Polikse-

nes (grany w tych scenach przez innego aktora) nie odwracał się ku widowni po ujawnieniu się przed synem, by nie lżył obraźliwymi słowami Perdity — identycznej przecież z Hermioną sprzed lat szesnastu, oraz by Perdita nie pojawiła się w scenie w kaplicy z posągiem matki. Wreszcie, opuściła Skuszanka pochwałę kunsztu Julia Romana, który w swej rzeźbie „o szesnastu nie zapomniał latach” i na posągu wyrzeźbił powstałe w tym czasie zmarszczki; w bajce wszyscy zawsze pozostają młodzi, więc kiedy Hermiona schodzi z cokołu, jest taką, jaką była na początku sztuki. Czas zresztą cofa się również dla całego dworu: Leontes odrzuca laskę utykającego żalobnika-reumatyka, dwór zsiada z wózków inwalidzkich, składa czarne parasole, odrzuca żalobne szaty i znów błyszczy dawnymi kolorami.

Nie umarł też, oczywiście, dobry Antygon: burza morska u wybrzeży czeskich została pokazana jako zabawa za pomocą ruchomego parawanu z wymalowanymi falami morskimi i wielkim napisem „Czechy” (6.), który wywołuje wesołość widowni. Po takim wprowadzeniu opowieść Syna Owczarza o pożarciu Antygona przez niedźwiedzia traci nawet najodleglejsze pokrewieństwo z makabrycznym żartem, jakim jest u Szekspira, a Leontes może w finale śmiało zamiast Kamila przedstawić Paulinie jako kandydata do jej ręki — jej własnego męża. Fikcja bajki, w której zjawia się on żywy, nie razi nas wcale, natomiast raziłoby nagle odkomenderowanie Kamila do pocieszania strapionej wdowy.

Nieprawdopodobieństwo jest dla nas paradoksalnie bardziej prawdopodobne psychologicznie i obyczajowo, zwłaszcza że Antygon uwiarygodnia je *XV Sonetem* Szekspira w przekładzie Drozdowskiego: „W zmaganiu z Czasem to, co on zabierze, ja ci przywracam, miłując cię szczerze.” Podobnie jak inni aktorzy, Zbigniew Józefowicz zagrał tu właściwie dwie role: komicznego pantoflarza, jednak na tyle nie przeszarżowanego, by móc przekonywająco mówić w sonecie o zwycięstwie miłości nad czasem.

ROMANS RENESANSOWY NA PRAWACH BAŚNI XX WIEKU

Zmiana *Opowieści zimowej* na teatr w teatrze postawiła trudne zadania przed wykonawcami, zwłaszcza w pierwszej części sztuki (akt I—III). Dawniejsza szekspiologia (a za nią i scena) nie chciała dostrzegać tu bardzo silnego elementu umowności, w dodatku obcej już dla widzów od dobrych kilkuset lat. Współcześni Szekspira mogli przyjmować rzecz jako odzwierciedlenie popularnej opowieści o cierpliwej Gryzeldzie, czy jako adaptację moralizującego romansu Roberta Greene'a o zgubnych skutkach zazdrości i taka logika romansu nie domagała się uzasadnienia psychologicznego: nagłe opełtanie Leontesa zazdrością staje się równie bezdyskusyjne, jak odnalezienie Perdity i ożwienie posągu Hermiony. Zresztą warto pamiętać, że motyw okrutnej zazdrości książąt miał pewne oparcie w praktyce życiowej. Historię zazdrości, egzekucji niewinnie posądzonej żony i uznanie po latach jej niewinności na widok ocalonego syna, przypisał u nas Janko z Czarnkowa Siemowitowi III, księciu Mazowsza, a przypomniał ją w *Kulturze* z 16 X 1977 Stefan Krzysztof Kuczyński.

Z *Opowieścią zimową* Szekspira połączył tę historię Stanisław Koźmian w artykule w londyńskim *Ateneum*, potem Gustaw Ehrenberg w przedmowie do swego przekładu *Opowieści* z r. 1971, a szerzej omówił ją Jacob Caro w swej *Historii Polski* oraz w osobnej rozprawie w *Englische Studien* Kölbinga w r. 1878. Rzekomo „z pieśni prostego ludu w okolicach Rawy śpiewanych” spisał ją Teodor Narbutt. Jako polonicum sprawa związku całej sprawy z *Opowieścią zimową* jest więcej niż wątpliwa i nie ma obiegu w szekspiologii (po raz ostatni omawiał ją H.H. Furness w XI tomie swego wydania zbiorowego z r. 1898); można się tu tylko zastanawiać, o ile obiegowy motyw romansowy — ten sam, który podjął Szekspir — splótł się z osobą Siemowita III u Janka z Czarnkowa, czy w pieśni ludowej, poświadczanej przez Narbutta.

Bez względu jednak na swe źródła *Opowieść zimowa* Szekspira jest romansem, który wobec współczesnych spełniał ich gotowe i powszechnie przyjęte oczekiwania dotyczące całego gatunku. Natomiast w tym systemie oczekiwań nie da się dziś rozgrywać partii obmyślonej przez Szekspira, a przyjmowanie sztuki bez pamięci o jej konwencjonalnych rysach doprowadziło do trwającej po dziś dzień od XIX wieku debaty psychologicznej na temat Leontesa i Hermiony. Przykłada się do ich spraw miarę tragedii, szuka się paraleli z *Otellem* i *Desdemoną* i tworzy się w ten sposób dystans nie do przebycia między ponurą historią w sycylijskim domu królewskim w pierwszej części sztuki, a sielanką i szczęśliwym zakończeniem w części drugiej. Ujmując natomiast rzecz całą jako epicki teatr w teatrze, Krystyna Skuszanka rozwiązała problem w sposób doskonały: całość sztuki jest konwencjonalna jako inscenizowana na naszych oczach bajka; rodzice *Mamiliusza* nie przeżywają swojej historii, ale grają ją w jego sztuce.

Nosicielem zamysłu reżyserki jest przede wszystkim Andrzej Żarnecki jako *Leontes*. Skoro sztuka nie jest studium zazdrości, lecz tylko jej pouczającym przykładem, nie ma tu miejsca na studiowanie i uprawomocnianie narastających podejrzeń, czy też na patologię chorobliwego wybuchu. Z drugiej strony, Żarnecki nie może grać swej roli „na niby”, bo *przypowieść* utraciłaby swój sens i morał. Obrął więc najlepszą drogę pośrednią: widać, że jego stan zazdrości jest prawdziwy, ale widać też, że to on sam wywołuje u siebie taki stan zgodnie z rolą, która mu wyznaczono na scenie teatru w teatrze — *Leontes* sam „wgaduje sobie” rolę obrażonego na honorze męża.

Taka autosugestia jest zarówno wiarygodna, jak śmieszna, a przy tym zgodna

z morałem sztuki, w której śmieszność dotyczy ludzkiej głupoty. Aktorowi dopomogły skreślenia w tekście, zapobiegające możliwości niepotrzebnego zgoła pogłębiania roli, ale przede wszystkim udało mu się utrzymać na trudnej granicy między komizmem i szarżą. Leontes — Żarnecki sapie przy nas z zazdrości, szeroko otwiera usta w groźnych okrzykach, którym taka komiczna mina odbiera grozę, głupieje zmieszany, kiedy Paulina wciska mu becik z dzieckiem, by za chwilę znów zmobilizować się do gniewu.

Kiedy Paulina wylicza mu cechy podobieństwa córki do ojca, łapie się za nos i potem go zasłania, krzywi się, by wywołać dołki na swym obliczu (3.), ogląda własne palce i paznokcie, by potem otrzępywać je z obrzydzeniem. Równie zabawna jest potem jego skrucha i przynębianie, wymagające podpory w postaci laski. Efekty komiczne są w najlepszym stylu Walorozy i Padelli z *Pierścienia i róży Thackeraya* (notabene, swoją „opowieść zimową” dla dzieci opowiedział Thackeray — zamiast bytności w teatrze na tradycyjnym w Anglii programie baśni scenicznych na Boże Narodzenie).

Lekkość i dyskretny humor cechuje całe reżyserskie ujęcie części pierwszej: dworzanie i dworki z pochlebczą aprobatą rozjaśniają się na każde słowo króla, ale cofają się z przerażeniem, gdy słowa okazują się nazbyt okrutne. Narodziny Perdity poprzedza pantomima — bieganie po scenie z pieluszkami i wanienką do kąpieli. Wyrocznia Apollina otrzymuje Thackerayowski wymiar w pełnej zachwyty relacji dwóch posłów-turystów, którzy powracają (jak nasi z zagranicy) obciążeni owocami południowymi i winem z własnego „importu”.

Pewną cenę za takie ujęcie zapłaciła tylko Hermiona w scenie sądu. Jej obrona ma tu prawo brzmieć nie tylko prawdziwie, ale i tragicznie, natomiast Zofia Grązewicz okazała się lepsza jako zagubiona w powodujących ją wydarzeniach Perdita, niż jako broniąca swej czci królowa (5.). Wytrawnie natomiast połączyła sprawy lekkie i poważne Kazimiera Nogajówna jako Paulina: wcielała zarówno zdrowy rozsądek kobiecy i odwagę w obronie słusznej sprawy, jak i tradycyjną przebiegłość niewieścią ze starych fabliaux. Obok niej w rolach pojedynczych (a nie — łączonych) znakomicie znaleźli się Owczarz (Ludwik Benoit) i Syn Owczarza (Bogdan Baer) jako para

komików utrzymujących się w żywej, ale nigdy nie groteskowej poetyce przedstawienia oraz zacytowany Kamil, nie pozbawiony przez Bogusława Sochnackiego lekko ironicznych rysów.

Spośród dam dworu wyróżniły się jako aktorki w sielance: pełna temperamentu Mopsa (sprawozdawca oglądał w tej roli Janinę Borońską zamiast Barbary Dembińskiej) i Dorka (Krystyna Tolewska). (8.) Dworzanom (Posłowie do Delf i Dowódca Straży — Piotr Krukowski, Leon Charzewicz i Stanisław Szymczyk) należy się uznanie zarówno za role w części pierwszej, jak za taniec Satyrów (przy współudziale Janusza Peszka) w części drugiej. Do sukcesu całej tej części przyczynia się też w znacznym stopniu muzyka Adama Walacińskiego, zwłaszcza do piosenki Autolika.

MORAL OPOWIEŚCI

Przedstawienie rozpoczyna siedzący na scenie przy otwartej kurytnie Mamilusz, odcytując z trzymanej w ręku książki fragment *V Sonetu* Szekspira w przekładzie Kasprowicza oraz wchodzący na scenę Czas z *Sonetem LXXIII* w tymże przekładzie (4.). Ten sam *Sonet* (w lekturze Mamilusza) kończy przedstawienie. Wszystkie te wiersze są o czasie, o jego przemijaniu i o miłości jako jedynym, co jest cenne w zamykającym się nieuniknionym kresem życiu ludzkim.

W ilustracji muzycznej w każdym przeskoku akcji, oznaczającym upływ czasu, odzywają się kuranty; o tykaniu zegarów i rozświetlaniu się cyferblatów na konarach drzew była już mowa. Hermiona jako posąg w akcie V stoi na pięknym empirowym zegarze (1.), wreszcie — jest zupełnie wyraźne, że to postać Czasu na równi z Mamiluszem prowadzi całe przedstawienie.

Rola czasu jest więc zasadnicza i komunikowana różnymi sposobami, zaś ujęcie sztuki w klamrę sonetów Szekspira wyraźnie mówi, po co opowiedziano nam taką właśnie bajkę na zimową porę: mówi ona o upływie dni i lat, o przemijaniu życia i o głupocie ludzi, którzy to życie wypełniają nieufnością i wrogością, a nie jedyną wartością, którą stanowi miłość. Jest to zarówno miłość młodych — Perdity i Floryzela, jak trwałe uczucie starszych — znów połączonych Leontesa i Hermiony oraz Pauliny i Antygona,

Sukces takiej interpretacji sztuki przez Krystynę Skuszanek zasadza się zarówno na trafnie dobranych sposobach jej przekazania widzom, jak też na fakcie, że interpretacja dobrze mieści się w ramach dzieła Szekspira. Cały motyw szesnasto-

letniej pokuty, oczekiwania na odnalezienie dziecka i zrozumienie błędu przez Leontesa jest wsparty przemową — alegorycznie ujętego u Szekspira — Czasu i zawiera w sobie morał z podpisów pod renesansowymi emblematami: *Veritas fi-*

lia Temporis. Skuszanek rozszerzyła tylko tę prawdę i równocześnie uczyniła ją bardziej konkretną.

W jednym tylko fragmencie myśl reżyserki nie zdołała się zmieścić bez reszty w świetnie zastosowanych zabiegach epi-



8. Barbara Dembińska (Mopsa), Janusz Kubicki (Autolik), Bogdan Baer (Syn Owczarza), Krystyna Tolewska (Dorka)

zacji i dystansu teatru w teatrze. Scena, gdy przy gasnących światłach i jakby w natchnieniu czy transie Perdita wypowiedzianą kwestią o kwiatach z aluzją do Prozerpiny wylamuje się w ostry sposób z całego radosnego święta strzyży: na „teatr Mamilusza” nakłada się tu obciążona najpoważniejszą symboliką historia córki Demetry.

Reżyserka pisze w programie, że Perdita ma być w pewnym sensie przeniesiona na szesnaście lat do podziemi Hermiona, jakby zjawą z drugiego świata. Być może taka interpretacja była dla Krystyny Skuszanki pierwszą podniętą do przyjęcia identyfikacji obsady w obu częściach sztuki, a na pewno była wytyczną do charakterystyki Perdity jako zwiędłej postaci zagubionej w otaczających ją wypadkach.

Nie brak temu wszystkiemu logiki i konsekwencji, jednak do pełnego zrozumienia, o co chodzi w tak silnie wyakcentowanym wersie Szekspira i w pewnym sensie w całym ujęciu roli Perdity, potrzebna jest lektura komentarza w programie. Właśnie jednak takie lektury wykraczają poza ramy opisu przedstawienia, z którego sens powinien wynikać sam, bez jakiegokolwiek pozostającej do doczytowania reszty.

Mamy tu wszakże do czynienia tylko z drobną sprawą, skoro i tak, bez komentarza i wprost ze sceny, dowiadujemy się, że pokazana nam *Opowieść zimowa* ma moral o upływie czasu i o ludzkich wartościach życia. Wobec tego możemy przy-

jąć aluzję do zstąpienia Persefony do Hadesu i do jej powrotu jako wyraz powracania zarówno pór roku w Naturze, jak i powracania spraw w kolejnych pokoleniach ludzi.

HISTORIA TEATRU I BIBLIOTEKA

Opowieść zimowa w Teatrze Nowym w Łodzi jest drugą inscenizacją tej sztuki przez Krystynę Skuszanekę; pierwsza (również w przekładzie Bohdana Drozdowskiego) odbyła się w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie w r. 1975, a wnikliwie zrecenzował ją na łamach *Teatru* (nr 4 z 1975 r.) Andrzej Władysław Kral. Jak się zdaje, zawiodła wówczas w pewnym stopniu scenografia i — częściowo — aktorstwo. Recenzent miał zastrzeżenia co do roli Autolika; sądząc po zdjęciach mogło tu przeszkodzić tradycyjne ujęcie Czasu jako tradycyjnego brodacza z alegorii, a fakt ten musiał z kolei rzutować na sprawę komediowości franta, w którego przeciwieństwie Czas się przemienia. Trudno się dziwić recenzentowi, że w takim starczo-poważnym ujęciu Czasu nie tłumaczyły mu się noszone przez tę postać skrzydła. W obecnym przedstawieniu cały problem zarówno aktorski jak kostiumowy znalazł właściwe rozwiązanie.

Grany w Łodzi przekład Bohdana Drozdowskiego jest poprawioną wersją ostateczną, opublikowaną w 1978 roku. Wraz z *Królem Janem* stanowi ona znakomity wkład poety w dzieło tłumaczeń z Szekspira (jego inne prace są świadomie słobodniejsze wobec oryginału, zbliżając się, jak na przykład *Otello* do parafrazy). Gwoli ścisłości trzeba jednak odnotować, co zmieniła w tym przekładzie reżyserka, podająca zresztą lojalnie, że tekst jest w jej opracowaniu.

O skrótach wynikających z potrzeb interpretacji sztuki była już mowa, teraz natomiast wypada wspomnieć o skrótach dokonanych ze względu na osiągnięcie żywszego toku akcji, na zrobienie miejsca na sonety i na utrzymanie czasu trwania przedstawienia w rozsądnych granicach. Opuszczono więc scenę pierwszą z wprowadzeniem w sytuację przez dwóch Dworzan (jej miejsce zajął Prolog z fragmentem sceny I aktu II); zlikwidowano przydługie opowiadanie o losach Perdity w akcie V i scenę 3 aktu III z ładowaniem Antygona na wybrzeżu czeskim. Opowiadanie Antygona o śnie, w którym pojawiła mu się Hermiona każąc dziecku nadać imię Perdity, zmieniło się tu w osobną małą scenkę, w której Hermiona ukazuje się Antygonowi i daje mu szal, po którym w przyszłości (obok zawartości szkatułki) będzie można rozpoznać córkę.

Poza tym skrótów osiągnięto przez opuszczenie bardzo wielu partii retorycznych i wielu sentencji w kwestiach poszczególnych postaci. Pozostałe na swoim miejscu fragmenty, zamiast zawiązać się w kunsztowne frazesy, kończą się wielokropka-

mi i wchodzeniem w kwestię kolejnej postaci. Takie odretoryzowanie nie przeszkadza zresztą, skoro przekład Drozdowski jest w swym założeniu bardzo żywy — tyle tylko, że styl Szekspira jeszcze bardziej się unowocześnił.

Tu i ówdzie Skuszanka dla gładkości zmieniła drobne fragmenty, w których Drozdowski, jako uczciwy tłumacz, musiał się trzymać oryginału. Przy wygładzeniu pewne mocne elementy, charakterystyczne dla poetyki Drozdowskiego, zostały zarte. Zabiegi Skuszanki są zgodne z delikatnym i baśniowym charakterem całego jej przedstawienia i z liryzmem wprowadzonych w nie sonetów, ale ku pamięci trzeba o nich wspomnieć: przekład Drozdowskiego jest chwilami bardziej krzepki. Zachowała się natomiast inna podstawowa cecha tego przekładu: świetne panowanie nad tradycyjną polską formą wiersza Szekspirowskiego i umiejętność nadawania tej formie nowego życia.

Z piosenek Autolika pozostała tylko jedna i to w skrócie, ale za to powtórzona kilkakrotnie jako motyw przewodni (również w ostatnim akcie). Dokonano w niej też zmian, być może dlatego, że Autolik jest przecież równocześnie Czasem i nie może być zbyt jurny i dosadny. Zamiast: „Człowiek, gdy wiosnę w kościach poczuje, rad legnie z dziewczką na sianie” — śpiewa: „Dobrze się tarzać z wiedźmą na sianie. Jest wiosna, a wiosna — wiadomo.”

Zmieniona została również ostatnia zwrotka, powtarzana jak refren: u Szekspira (i Drozdowskiego) Autolik, zamiast się martwić wiosennymi romansami, w ciemną noc nie trzyma się drogi, lecz chodzi prosto — do swego kolejnego miłostnego celu. U Skuszanki jest on zakończonym, który „dojdzie prosto, jak z procy” do swej milej. Cel, choć w obu wypadkach miłosny, nie jest identyczny, bo też nie o pochwałę wiosennych amarów na sianie chodzi w całej inscenizacji, do której piosenka Autolika stanowi jeden z kluczy.

Z przemian tych nie wynika zresztą nic złego ani dla Szekspira, ani dla jego tłumacza; po prostu mówiona część przedstawienia została ukierunkowana na znalezienia, które chce przekazać reżyserka. Skoro jednak opis tego przedstawienia ma być jednym z jego trwałych śladów, dobrze jest przypomnieć przyszłym historykom, by przy omawianiu łódzkiej *Opowieści zimowej* sięgnęli nie tylko po tomik z przekładem Drozdowskiego, ale i po maszynopis w archiwum teatru, bodaj najlepiej zresztą prowadzonym ze wszystkich polskich archiwów teatralnych. O tym bowiem, że przedstawienie zapisuje się trwale w dziejach inscenizacji Szekspirowskich komedii romantycznych w Polsce, nie można mieć wątpliwości.