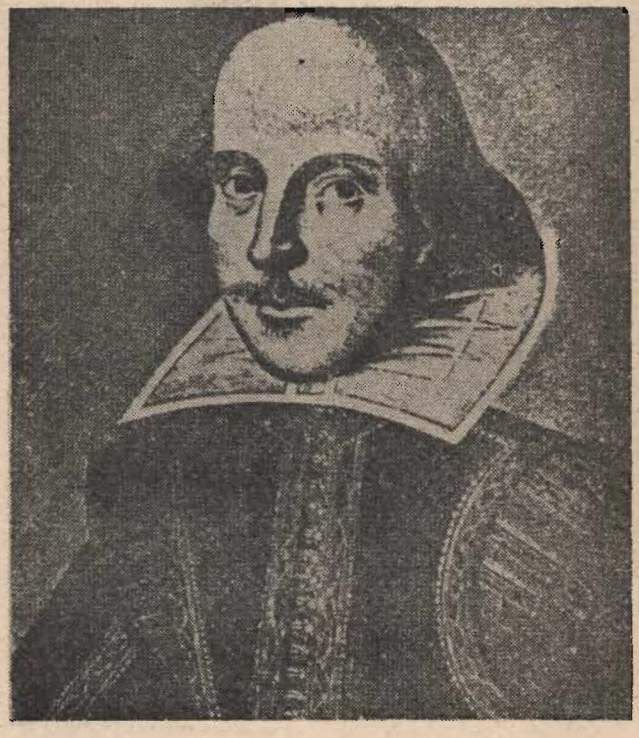
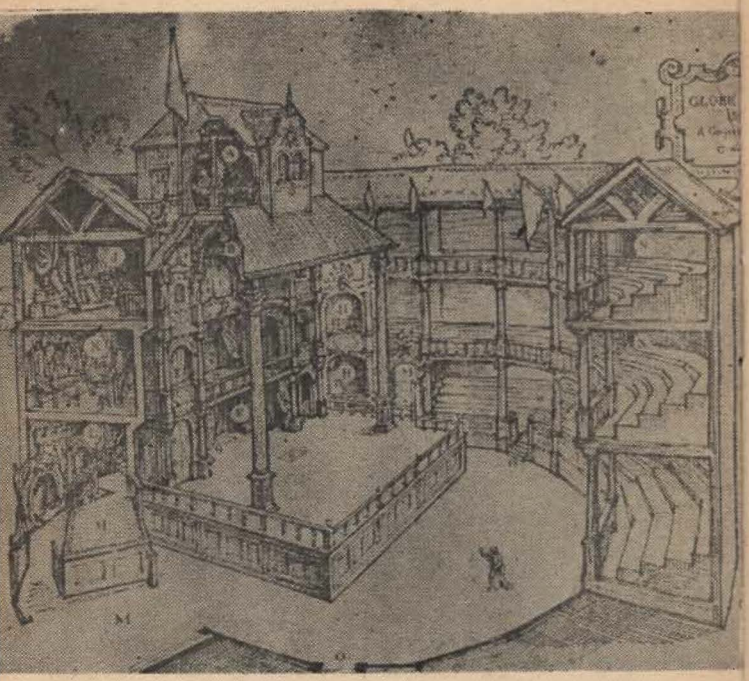
WILIAM
SZEKSPIR

ROMEO I JULIA

PAŃSTWOWY TEATR ZIEMI OPOLSKIEJ



Wiliam Szekspir
(Miedzioryt M. Droeshouta z r. 1623)



Rekonstrukcja teatru „The Globe"

Geniusz Dramatu

Droga do sławy i nieśmiertelności nie jest prosta.

Największy dramaturg świata Wiliam Szekspir, niedościgniony wzór wszystkich swoich następców, nie mógł pochwalić się uznaniem i szacunkiem współczesnych mu pisarzy i teoretyków literatury. Ochrzczono go mianem **samouka, parweniusza, dorobkiewicza, majstra do wszystkiego, zarozumialca, wrony przybranej w cudze pióra** itp., itp. Oto epitety, jakimi obdarzyli go angielscy pisarze epoki Odrodzenia, należący do tzw. „grupy intelektów uniwersyteckich" („**Uniwersity Wits**"). Owi wykształceni intelektualiści hołdowali żelaznym prawom tragedii i komedii antycznej, których blask i świetność odkrył na nowo renesansowy humanizm. — W dziedzinie dramatu epoki Odrodzenia Anglia zdecydowanie obejmuje prymat nad całym cywilizowanym światem. W ciągu XVI i początków XVII w. angielscy dramaturdzy stworzyli około 2 000 utworów scenicznych, z których zachowało się około 800. Nie tylko ilość gra tu rolę, ale i jakość: wiele z tych utworów przedstawia wysoki poziom artystyczny, odkrywczość myśli i głęboki, prawdziwie humanistyczny stosunek do życia.

Ten bujny rozkwit literatury dramatycznej łączy się z ogólnym rozwojem kulturalnym, z gospodarczą i polityczną potęgą Anglii, której największe osiągnięcia przypadają na długi okres panowania królowej Elżbiety (1558 — 1603). Stąd przyjęta powszechnie nazwa „dramatu elżbietańskiego" i „teatru elżbietańskiego".

Wraz z rosnącym w epoce Odrodzenia poczuciem patriotyzmu, umacnianiem się władzy państwowej opartej na nowej sile ekonomicznej, tzn. na mieszczaństwie, wraz z poszukiwaniem sprawiedliwego ładu społecznego, który by naprawił krzywdy ustroju feudalnego — szło dążenie do stworzenia rodzimej narodowej sztuki. Kosmopolityczna literatura średniowiecza, nasycona abnegacją życia doczesnego służyła interesom kościoła i dworów książęcych. Człowiek Renesansu zrywa z tą abnegacją ziemskiego żywota. Szuka odpowiedzi na dręczące go na każdym kroku pytania: gdzie jest źródło zła i niesprawiedliwości

społecznej, gdzie należy szukać oparcia w życiu, jaka jest droga zawiłych konfliktów życiowych, jakimi kryteriami moralnymi i etycznymi należy się kierować, aby najlepiej i najpełniej wykorzystać całe piękno życia. Człowiek sam dla siebie staje się głównym ośrodkiem zainteresowania.

Nic dziwnego, że po mrokach scholastycznej myśli średniowiecza jedyną początkowo skarbnicą wiedzy o człowieku staje się wyklęta dotychczas przez kościół „pogańska" literatura starożytna. Seneka, Eurypides, Plaut i Terencjusz — oto mistrzowie tragedii i komedii Odrodzenia. Wkraczają oni najpierw na scenę dworską w języku oryginalnym, potem w przekładach, aż wreszcie — wobec rosnących wymagań coraz szerszej publiczności angielskiej — dramaturdzy usiłują połączyć wzorową formę klasyczną z rodzimą, narodową treścią dramatu. Tak powstają w połowie XVI w. pierwsze przeróbki dzieł klasycznych wzbogaconych obyczajowymi motywami angielskimi.

Olbrzymia chłonność widowni renesansowej oraz chęć jak najpełniejszego wciągnięcia społeczeństwa w sprawy państwowe, polityczne, skłaniają pisarzy do tworzenia całego cyklu utworów scenicznych typu „history" — tzn. tragedii osnutych na tle historycznych wydarzeń z dawnych lub współczesnych dziejów Anglii. Wszyscy dramaturdzy II-ej połowy XVI w. przechodzą przez ten rodzaj dramatu. Tragedia historyczna, jakkolwiek nosi jeszcze wyraźne ślady stylu tragedii starożytnej, jest już zdecydowanie n a r o d o w y m dramatem angielskim. Posiada ona jeszcze wiele błędów artystycznych (rozwlekły dialog, sążniste tyrady i monologi, niezbyt zwartą konstrukcję dramatyczną, brak motywacji psychologicznej), ale zawiera niezwykle cenny ładunek wychowawczy, społeczno-polityczny: piętnuje tyranię władców feudalnych, waśnie i wewnętrzne rozbicie kraju, staje na straży ładu, sprawiedliwości i praworządności — Silna władza nowej monarchii, potęga skonsolidowanej państwowości wydaje się pierwszym humanistom angielskim podstawowym warunkiem zorganizowanego życia społecznego.

Wielcy poprzednicy Szekspira: Krzysztof Marlow, Thomas Kyd, Robert Green a nawet John Lyly (jakkolwiek ten jeden był dramaturgiem zdecydowanie elitarnym, dworskim) tworzą podwaliny angielskiego dramatu renesansowego. Należą oni do wspomnianej już grupy „Uniwersity Wits" i całą swoją humanistyczną wiedzę oddają na użytek masowej sceny teatru elżbietańskiego. Były to niewątpliwie wielkie talenty pisarskie. I któż z tych znanych, cieszących się rozgłosem dramaturgów przypuszczał, że w przyszłości zaćmi ich sławę ów „niegodny miana pisarza", pogardzany „Trzęsiscena" (shake-scene), dyletant bez uniwersyteckiego wykształcenia — Wiliam Szekspir?

Sprawiedliwość każe przyznać, że twórczość Marlowa, Greena i Kyda była doskonałą szkołą literacką Szekspira. Czerpał z niej nie tylko pomysły tematów i wątków, ale korzystał również z artystycznych osiągnięć formalnych, które pod jego genialnym piórem doszły do szczytów doskonałości.

Cała trójka czołowych „intelektów uniwersyteckich" zmarła w latach 1592-3-4, tzn. w początkowym okresie rozgłosu dzieł szekspirowskich. Trzydziestoletni wówczas Szekspir (ur. 26. IV 1564 w Stratfordzie) miał już ugruntowaną pozycję w teatrze jako aktor, a przede wszystkim jako główny dostawca dramatów swojej trupy aktorskiej, znanej pod nazwą „Sług lorda Szambelana"*). Syn rzemieślnika doszedł do takiego stanowiska w teatrze ciężką i mozolną pracą. Legenda szekspirowska głosi, że początki pracy (1587) wielkiego dramaturga w teatrze polegały na inspecjenturze i pomocy suflerskiej, inni twierdzą, że zaczął swoją karierę jeszcze skromniej: od pilnowania koni zajeżdżających pod teatr gentelmanów. Niemniej w momencie śmierci ostatniego z „wielkiej trójki" swych poprzedników jest Szekspir prawie jedynym znanym szerszej publiczności londyńskiej pisarzem dramatycznym. (Współcześnie z nim tworzy jeszcze jeden wybitny pisarz angielski — Ben Jonson, jego zagorzały przeciwnik, którego zasadnicza twórczość jednak obejmował specjalny gatunek satyrycznej komedii i obyczajowej). — Poeta ma już poza sobą kilkuletni okres eksperymentowania, w którym powstały m. in. rozwlekłe nieco „historie" („Henryk VI", „Ryszard III"), krwawa tragedia na wzór klasyczny „Tytus Andronikus" oraz urocze komedie zapowiadające wszechstronność talentu — „Komedia omyłek".

*) Dla dokładniejszej kontroli repertuaru i personalnej ewidencji wędrownych zespołów, wszystkie trupy aktorskie w Anglii zostały w pol. XVI w. związane z jakimś miastem lub osobą możnowładcy.

„Stracone zachody miłosne" i „Poskromienie złośnicy". Nie były to jeszcze szczyty twórczości poety i o ile można by się tu zgodzić z pewnymi zarzutami współczesnych mu krytyków odnośnie niedociągnięć formalnych, to nawet w tych pierwszych utworach zabłysnął Szekspir galerią doskonałych postaci i dynamiką dramatyczną.

W latach następnych w pełni dochodzi do głosu mistrzowski talent poety i jego prawdziwie renesansowa afirmacja życia. Kochał życie, kochał ludzi i z tego właśnie stosunku do otaczającego go świata wyrastała jego głęboka wiedza o człowieku. Wróg tyranii i podłości, piewca swobody, miłości i radości życia reprezentuje najszlachetniejszy humanizm epoki Odrodzenia, która zdawała się spełniać wszystkie marzenia o sprawiedliwym świecie. W tym okresie (1594 — 1600) powstają urzekające czarem, finezją, rubasznym dowcipem, a równocześnie głębokością myśli komedie jak „Sen nocy letniej", „Jak wam się podoba", „Wesołe kumoszki z Windsoru", „Wieczór Trzech Króli", „Kupiec wenecki", „Wiele hałasu o nic", i „Miarka za miarkę". Jest to równocześnie okres powstania kilku następnych „historii" („Henryk IV", „Henryk V", „Król Jan", „Ryszard II", „Juliusz Cezar") oraz tragedii „Romeo i Julia".

W latach 1600 — 1609 pisze Szekspir dla nowego teatru swojej trupy, otwartego w 1599 r.: teatru „The globe" (Pod kulą ziemską), którego był udziałowcem. W okresie tym poeta dostrzega zło nie tylko w minionej przeszłości feudalnego średniowiecza, ale i w otaczającym go świecie renesansowym. Wymarzony przez humanistów ład okazał się tylko marzeniem. Coraz wyraźniej zarysowały się niebezpieczeństwa wynikające z nowego układu sił społecznych. Coraz częściej myśl ludzka błądząc stawała na rozdrożu skomplikowanych dróg życiowych i coraz częściej wątpiła w możliwość zwycięstwa idei słusznej i sprawiedliwej. I oto spod pióra szekspirowskiego wyłaniają się postaci tragicznych bohaterów zawiedzionych, wątpiących, bezsilnych w zmaganiach z podłością ludzką, zdradą i przemocą. Powstają najwspanialsze tzw. wielkie tragedie: „Hamlet", „Otello", „Król Lear", „Koryolan", „Makbet" i inne.

„Być czy też nie być? Oto jest pytanie!
Czy jest szlachetniej cicho znosić w duchu
Ciosy i strzały zaciekłego losu,
Czy porwać oręż przeciwko otchłani
Cierpień i walczyć? (...)"

(„Hamlet", a. III, sc. 1, przekład J. Iwaszkiewicza).

Oto początek najwspanialszego — jak dotąd — słynnego monologu człowieka, który znalazł się na rozdrożu życiowym. Piętno tej rozterki wewnętrznej wycisnęło swój ślad na całym trzecim okresie twórczości Szekspira.

Nie takim jednak akcentem kończy się dzieło pisarskie poety. W ostatnich latach swej twórczości powraca w nim wiara w człowieka, w wielką siłę jaką reprezentuje myśl i serce ludzkie. W okresie 1609 — 1611 pisze „Opowieść zimową", „Cymbelina" i godną koronę swego pisarstwa — „Burzę", pochwałę życia i twórczych sił przyszłego człowieka w walce z przyrodą i złem.

Oto słowa uroczej bohaterki Mirandy:

„ (...) O cudzie,
Ileż tu zacnych stworzeń, jakże piękna
Jest ludzkość! Jakiż nowy i wspaniały
Świat, który ma takich mieszkańców!"

(„Burza", a. V, przekład J. Paszkowskiego)

Był to ostatni utwór Szekspira.*) Wycofał się z teatru, osiadł na wsi i zdala już tylko dochodziły go echa upadku sceny angielskiej. Purytanie angielscy zwalczali teatr jako „pokarm nieprawości, wyuzdania i cudzołóstwa (..). Aktorzy są mistrzami występku, nauczycielami rozpusty, podżegaczami do nieczystości, synami próżniactwa!" (przywódca purytanów Stephen Gosson „School of Abuse", 1579 r.). —

W okresie, gdy Szekspir porzucił teatr, purytanie stają na czele rewolucyjnej burżuazji i zyskują sobie coraz szersze poparcie mas. Równocześnie teatr wyrodnieje, staje się coraz bardziej elitarny, dworski, arystokratyczny i tym ostrzej zwalczany przez purytanów. Najbardziej masowa scena — „The Globe" — pada w 1613 r. pastwą pożaru. W trzy lata potem umiera Wiliam Szekspir, którego geniusz w pełni został oceniony dopiero przez pisarzy romantycznych, a więc przeszło 200 lat po śmierci. Od tej pory Szekspir wkroczył na wszystkie sceny świata, stał się przedmiotem dociekań naukowych wszystkich literaturoznawców i niedoścignionym wzorem wszystkich pisarzy dramatycznych. Dramat szekspirowski zszedł ze sceny „Globu", aby objąć cały glob ziemski.

K. K.

*) Jeśli nie liczyć „Henryka VIII" co do którego naukowcy mają wątpliwości, czy jest samodzielnym dziełem Szekspira.

WILIAM SZEKSPIR

Sonet 130

Nie są jak słońce oczy mojej damy,
Od ust jej żywsza jest czerwień korali;
Jest li śnieg biały, piersi jej dwie plamy,
Jest li włos z drutu, włos jej z czarnej stali.

Widziałem róże białe i czerwone,
Lecz na jej licach nie ma takiej róży;
Milszą są wonią kwiaty nasycone,
Niżeli zapach, który tchom jej służy.

Lubię, gdy mówi, lecz muzyka słodziej
Przemawia do mnie melodiami swymi;
Nigdym nie widział, jak bogini chodzi,
Ona gdy stąpa to stąpa po ziemi.

Jednak niż wszystkich złych porównań próba.
Stokroć wybrańsza będzie moja luba.

(przekład J. Kasprowicza)

DYREKTOR TEATRU
EDWARD SZYKSZNIA

*

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
SZYMON SZURMIEJ

*

KIEROWNIK LITERACKI
KRYSTYNA
KONOPACKA-CSALA

WILIAM SZEKSPIR

ROMEO I JULIA

TRAGEDIA W PIĘCIU AKTACH

W PRZEKŁADZIE JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

OBSADA

ESCALUS, książę Werony	— STANISŁAW PIOTROWSKI TADEUSZ ŻYLIŃSKI
PARYS, krewny księcia	— MIECZYSŁAW GÓRKIEWICZ
MONTAGU } głowy poważnionych KAPULET } domów	— FRANCISZEK BAY-RYDZEWSKI ADAM LEŚNIOWSKI
ROMEO, syn Montaga	— JAN MACHULSKI MARIAN WIŚNIOWSKI
MERKUCJO, krewny księcia	— JAN MACHULSKI MARIAN WIŚNIOWSKI
BENVOLIO, siostrzeniec Montaga	— ADAM KURCZYNA
TYBALT, siostrzeniec pani Kapulet	— WINICJUSZ WIĘCKOWSKI
OJCIEC LAURENTY, franciszkanin	— RYSZARD SZERZENIEWSKI
BALTAZAR, służący Romea	— ANDRZEJ SZENAJCH
GRZEGORZ, służący Kapuletów	— WITOLD ZARYCHTA
PIETREK, pachołek Mamki	— WITOLD LISOWSKI
ABRAHAM, służący Montagów	* * *
APTEKARZ	— WINCENTY CZERSKI
TRZECH MUZYKANTÓW	— JANUSZ NOWAK * * * * * *
PAŹ PARYSA	— * * *
PANI KAPULET, żona Kapuleta	— DOROTA DWORZYŃSKA
PANI MONTAGU, żona Montaga	— IRENA LUBICZ-ŁOZIŃSKA
JULIA, córka Kapuletów	— BARBARA SIWECKA IRENA SZRAMOWSKA
MAMKA JULII	— JÓZEFA SZPACZYŃSKA MARIA TYLCZYŃSKA

MIESZCZANIE WERONY - KREWNI OBU DOMÓW - MASKI, STRAŻNICY, DWÓR KSIĘCIA

REŻYSERIA

SZYMON SZURMIEJ

SCENOGRAFIA

ANDRZEJ CYBULSKI
I WIESŁAW LANGE

ASYSTENT REŻYSERA
RYSZARD SZERZENIEWSKI

UKŁAD POJEDYNKÓW
JAN MACHULSKI

UKŁAD TANECZNY
ZYGMUNT PATKOWSKI

MUZYKA

BIZET
CZAJKOWSKI
FEDIGNI
FANCHEY
LISZT
PANY
STRAUSS

INSPICJENTURA
I OBSŁUGA DŹWIĘKU

ANDRZEJ SZENAJCH

S U F L E R
EUGENIA HELLEŃSKA

KIEROWNIK TECHNICZNY
KSAWERY HALICKI

KIER. PRACOWNI KRAWIECKICH
HENRYKA KOZŁOWSKA

KIEROWNIK PRACOWNI PERUKARSKIEJ
AUGUSTYN JAMBOR

Ś W I A T Ł A
BERNARD PRZYBYŁA

BRYGADIER SCENY
JAN BALCEREK

R E K W I Z Y T O R
HELMUT PELKA

Richard Tarlton, aktor komediowy
z grupy „Sług lorda Szambelana"

Will Kempe, aktor komediowy (na lewo jego kobziarz, Thomas Sly) z grupy „Sług lorda Szambelana".

Prolog

TRAGEDII „ROMEO I JULIA"

Dwa jednakowo znakomite domy
W pięknej Weronie, gdzie się znajdujemy,
Z dawnych swych kłótni nową waśń wszczynając,
Obywateli krew na próżno leją.

Dwoje najmłodszych tych rodzin potomków,
Prześladowanych fatalnym przesądem,
Życiem zapłaci za kłótnie rodzinne,
Lecz w grobie młodych waśń odwieczna skona.

Prawdziwe sprawy śmiertelnej miłości
I bitwy z waśni rodziców płynące,
Które po śmierci dzieci wnet ustaną,
Na dwie godziny zajmą was na scenie.

Więc słów autora wam przez nas podanych
Z wyrozumieniem ciekawie słuchajcie.

(przekład J. Iwaszkiewicza)

„Triumf miłości"

„Zagrać Romea...!" — „Zagrać Julię..!" — to marzenie każdego młodego aktora, każdej młodej aktorki. Obok niego w rzędzie może stanąć tylko jeszcze jedno: „Zagrać Hamleta!"

Cóż jest urzekającego w tych rolach, że zagranie ich staje się spełnieniem najgorętszych pragnień aktorskich? Tragedia dwojga młodych kochanków? — Temu tematowi poświęcono przecież co najmniej trzy czwarte całej dramaturgii światowej. Obfitość scen miłosnych? — Tysiące stron zapisano takimi scenami, milionami słów we wszystkich językach świata oddano gorące uczucia rodzące się w sercach dziewcząt i młodzieńców. Autorami tych słów bywali najwybitniejsi pisarze, najwspanialsze pióra dramatyczne. Czemuż więc właśnie **Romeo i Julia** urośli do miary symbolu miłości w teatrze, w całej literaturze światowej? Dlaczego aktorzy otrzymując te role uważają je za najwyższy probierz swego kunsztu scenicznego? — Najtrudniejszą rzeczą na scenie jest — jak wiadomo — prostota. Staje się ona jeszcze trudniejsza, gdy owiana jest czarem poezji, gdy wyrażona być musi pięknym, poetyckim słowem. I tu leży tajemnica uroku obydwu postaci. Nikt dotychczas nie stworzył w literaturze pary kochanków, których miłość wybucha równie gwałtownie, namiętnie a przecież prawdziwie. Nikt nie zgłębił tak subtelnie i wnikliwie wszystkich doznań, wzruszeń i stopni rozwijającej się miłości. Nikt nie potrafił ukazać, jak wraz z rosnącym uczuciem dojrzewa w dwojgu młodych ludziach charakter i wola. Nikt wreszcie nie obdarzył swych bohaterów tak urzekającym urokiem prostoty, wyrażonej tak pięknym, poetyckim językiem. Najbardziej wyszukana metafora wydaje się tu jedyna, nieodzowna i najprawdziwsza. Czytamy dziś przepiękny wiersz słynnej „sceny balkonowej" i gdy przypominamy sobie nasze własne pożegnania z okresu pierwszej, młodzieńczej miłości, stwierdzamy ze zdumieniem, że... tak! właśnie tak, tak samo wtedy myśleliśmy, to samo identycznie czuliśmy i aż dziw bierze, że mogliśmy mówić inaczej niż Romeo i Julia. — Na tym polega wielkość pisarska: głęboko wniknąć w uczucia człowieka, wziąć je jako materiał twórczy i... ofiarować mu je spowrotem w najpiękniejszej, nieskazitelnej formie artystycznej.

Źródłem wartości i wiecznotrwałości „Romea i Julii" nie jest jednak wyłącznie doskonałość artystyczna dwóch czołowych postaci. Tragedię tę napisał Szekspir ok. 1595 r., a wydrukowana została po raz pierwszy w 1597 r. Jak w wielu innych swoich dziełach sięgnął tu poeta do znanego tematu starej włoskiej legendy, wykorzystanego już przed nim przez innych poetów angielskich. Do historii literatury przeszła jednak tylko jego tragedia.

Wrew opinii swych przeciwników, zwolenników „czystej formy klasycznej", Szekspir nie był nieukiem. Oprócz literatury klasycznej znał dobrze renesansową literaturę włoską i tej to właśnie wiedzy zawdzięcza „Romeo i Julia" swój gorący, włoski klimat, południowy, krewki temperament postaci. Akcja tragedii rozgrywa się w Weronie z wyjątkiem jednej sceny w akcie V, gdzie wraz z wygnanym Romeem przenosimy się do Mantui. Rzecz dzieje się prawdopodobnie w połowie XV w., tak przynajmniej śmiało można założyć, biorąc pod uwagę fakt, iż pełny renesans włoski wyprzedzał renesans angielski o przeszło półtora wieku. Nie jest to zresztą najważniejsze, bo większość dzieł Szekspira nie ma ściśle oznaczonego czasu akcji. — Ważne jest jedynie to, że tragedia miłosna dwojga włoskich kochanków zrodzona została przez nienawiść dwóch możnych, rywalizujących ze sobą rodów. Konflikty książąt i możnowładców, rozbicie wewnętrzne kraju przez waśnie rodowe — to objaw typowy dla znienawidzonej przez humanistów renesansu epoki feudalnej. Szekspir — wspaniały i pełny przedstawiciel postępowej myśli Odrodzenia — był zwolennikiem praworządności państwowej i silnej, scentralizowanej władzy monarchicznej. Rzecznikiem owej praworządności jest w „Romeo i Julii" książę Escalus, surowo karzący kłótnie i bitwy pomiędzy przedstawicielami powaśnionych domów Kapuletów i Montagów. „Przebaczyć — znaczy na zbrodnie pozwolić" — mówi książę, wydając surowy wyrok i Szekspir uważa to za słuszne i sprawiedliwe postawienie sprawy. Złamanie praworządności winno być ukarane w imię dobra i ładu powszechnego.

Zasadniczy tragizm „Romea i Julii" polega na konflikcie miłości dwojga młodych (prawie dzieci jeszcze) i bezwzględnej, nieubłaganej nienawiści ich rodziców. Młodzieńczej czystości uczuć **Romea i Julii**, którzy w imię swej miłości zdolni są do największej odwagi i największych wzajemnych poświęceń przeciwstawia Szekspir niszczycielskie siły nienawiści, jej egoizm, zawziętość i okrucieństwo. Za szczęściem dwojga kochanków przemawia ich niezaprzeczone do niego prawo, ich szczerość, prawość, wytrwałość; razem z nimi walczy o to szczęście świątobliwy mnich, Ojciec Laurenty, wspaniały obraz mądrego, pełnego zrozumienia dla ludzkich spraw człowieka renesansu. A jednak nad szczęściem tym wisi jak zmora nienawiść rodzicielskich domów, poczynając od słów **Mamki**, gdy wyjawia **Julii** imię tego którego Julia pokochała: **On się nazywa Romeo Montagu. Jedynak twego największego wroga"**.

I mimo po mistrzowsku przez autora skonstruowanych perypetii, kiedy kilkakrotnie zdaje się, że miłość **Romea** i **Julii** znajdzie szczęśliwe rozwiązanie — triumfuje na koniec nienawiść, powodując tragiczną śmierć kochanków.

— Czy rzeczywiście triumfuje nienawiść? **Romeo** i Julia giną. Wierni sobie i swojej miłości, wolą śmierć niż sprzeniewierzenie i wieczne rozstanie. Już sama ich nieugiętość i bohaterska odwaga dziecięcych prawie serc nie pozwala na określenie ich śmierci mianem klęski. Taka śmierć jest zwycięstwem nad małością i podłością. A przecież ich miłość i tragiczna decyzja odejścia ze świata żywych święci jeszcze jeden triumf: złamani boleścią ojcowie, wstrząśnięci wielkością ich uczucia podają sobie ręce. Miłość **Romea** i **Julii** obaliła odwieczną nienawiść dwóch rodów. Któraż więc z tych dwóch sił jest wszechwładna i twórcza? Która zwycięża? Czysta, wielka miłość i tylko ona ma prawo do życia. — Oto wspaniały prawdziwie humanistyczny sens tej tragedii, dzięki któremu jest ona wyrazem głębokiej wiary w człowieka.

Osieroceni ojcowie nie znajdują innego sposobu okupienia win, jak uwiecznienie miłości swych dzieci w pomnikach ze złota. Szekspir uczynił coś więcej: uwiecznił ich miłość w swym nieśmiertelnym dziele.

K. K.

*„Tak oto książeczka ta, którą obecnie ofiarowuję czytelnikowi polskiemu, a może i polskiej scenie, jest rezultatem długiej, blisko trzydziestoletniej pracy nad ukochanymi tekstami Szekspira. Oprócz pracy włożono w nie dużo żarliwości i sentymentu. Chciałbym, aby uczucia te udzieliły się młodym pisarzom, czytelnikom i aktorom — i żeby jednych zachęciły do nowych przekładów, drugich do studiowania wielkich w swej prawdzie ról szekspirowskich, a u wszystkich pomnożyły miłość i podziw dla wielkiego znawcy człowieka, jakim był Szekspir" *)*

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

*) Końcowy fragment przedmowy tłumacza do wydania przekładów „Hamleta" i „Romea i Julii" — (Państwowy Instytut Wydawniczy 1954 r., Warszawa) — Państwowy Teatr Ziemi Opolskiej wystawia „Romea i Julię" w tym właśnie przekładzie.

List do widza

Chcemy wiedzieć, co myślicie o naszym przedstawieniu i o naszym teatrze. Jeżeli zainteresowała Was obejrzana u nas sztuka — napiszcie do nas. Piszcie, co w niej uważacie za słuszne, z czym się nie zgadzacie, jak Wam się podobało jej wystawienie (koncepcja reżyserska, gra aktorów, dekoracje, kostiumy itd.). Listy przysyłajcie na adres: **Państwowy Teatr Ziemi Opolskiej w Opolu, Kierownictwo Literackie.**

Najciekawsza wypowiedź o każdej z wystawionych przez nas sztuk zostanie opublikowana na łamach „Trybuny Opolskiej" oraz w audycji Ekspozytury Polskiego Radia w Opolu.

Ponadto autor tej wypowiedzi będzie uprawniony do nabycia dwóch bezpłatnych biletów na przedstawienie następnej sztuki (w Opolu lub w miejscowości objętej planem objazdu PTZO).

Czekamy na Wasze listy!

Zespół Państwowego Teatru Ziemi Opolskiej

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Kamsbrandta

OZG Opole 1054 25. 4. 56 1000 pap dost. N-7 1360