AN EXCELLENT conceited Tragedie OF Romeo and Iuliet,

As it hath been often (with great applauſe) plaid publiquely, by the right Honourable the L. of *Hunſdon* his Seruants.

LONDON,
Printed by Iohn Danter.
1597

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
USZ ŻUCHNIEWSKI

ĘPCA DYREKTORA:
MUND PNIEWSKI

OWNIK LITERACKI:
EPAN GĄSSOWSKI

WILLIAM SHAKESPEARE

1564—1616

W Polsce przyjęła się tradycyjnie pisownia: Szekspir. Fryderyk Engels nazwał epokę Renesansu *największym postępowym przewrotem, jaki ludzkość do owych czasów kiedykolwiek przeżyła, epoką, która wymagała olbrzymów i olbrzymów zrodziła.*

Jednym z owych olbrzymów był komediant Szekspir urodzony w Stratford-on-Avon, prowincjonalnym miasteczku angielskim. Ojciec jego był rękawicznikiem i rajcą miejskim. Wcześnie, jeszcze przed ukończeniem dwudziestego roku życia, ożenił się William ze starszą od siebie o parę lat Anną Hathaway, pochodzącą z chłopskiej rodziny. Z czasem młody człowiek osiedlił się w Londynie, wstąpił na scenę jako aktor, potem został również przedsiębiorcą teatralnym. Literaccy rywale nazywali go wroną-parweniuszem o tygrysim sercu ukrytym pod aktorską skórą. Szekspir bowiem pisywał też i sztuki; zachowało się ich po nim 37, nie we wszystkich jednak jego autorstwo czy wyłączność autorstwa są pewne.

Za życia miał wielu konkurentów i w XVII wieku traktowano go tylko na równi z niejednym pisarzem dramatycznym. Okres Oświecenia przyniósł wzmożone zainteresowanie Szekspirem; jego kult rozbudzały znakomite kreacje słynnego aktora Davida Garricka, ale jeszcze Voltaire uważał Stradfordczyka za „genialnego barbarzyńcę", którego dzieła podawać trzeba ogładzającym, klasycystycznym przeróbkom. Dopiero Romantyzm i wiek XIX ustaliły w Europie i Ameryce poezję Szekspira, który uznany został (przez ludzi obdarzonych znawstwem literackim) za największego geniusza

w dziejach piśmiennictwa i teatru wszystkich narodów i wszystkich czasów.

Dzisiaj krytyka szekspirowska obejmuje nieprzeliczone tysiące tomów w najrozmaitszych językach. Kulturę teatralną krajów europejskich często mierzy się ilością przekładów i przedstawień Szekspira. Każde pokolenie, każdy prawie wybitniejszy aktor czy reżyser usiłuje odnaleźć własny klucz do jego dzieł, próbuje zmierzyć swoje ambicje twórcze i swoje niepokoje z wielkością zawartą w sztukach autora „Hamleta".

Wygląda na to, że miał rację poeta Ben Jonson, piszący w r. 1623 w elegii na cześć swojego kolegi: *Nie był on z jednego tylko wieku, lecz po wszechczas.*

Istnieje ogromna ilość formuł wyjątkowości Szekspira. Mówią one o zdolności przedstawienia przeżyć, uczuć i charakterów ludzkich w sposób nie tylko prawdziwy i przedziwnie plastyczny, ale jeszcze zwielokrotniony i tak potężny, że na zawsze utkwić potrafi w myślach i wyobraźni widza. Mówi się dalej o zmyśle tragiczności, o dosadności humoru, o wynalazkach dramatopisarskich, o niezwykłej barwności i obrazowości języka — i o wielu innych jeszcze najprzedniejszych walorach literackich.

Wydaje się, że szczególnie godne uwagi jest sformułowanie wybitnego krytyka angielskiego Cluttona Brocka. Określił on Szekspira jako „człowieka, który wie", to znaczy tego, który przeniknął tajemnicę życia, który poznał mechanizm świata i spraw ludzkich, umiał odmierzać to, co wzniosłe i co podłe, co tragiczne i co śmieszne, co istnieje, a co mało warte. Obcując z utworami Szekspira, pełnymi wymyślnych wydarzeń akcji i niezwykłej fantazji, odkrywamy zawsze prawdę bliską nam, oczywistą i olśniewającą zarazem, otwierającą nieprzeczuwane perspektywy na świat i człowieka. Jest to wiedza humanistyczna, na wskroś ziemska, a przecież bynajmniej nie ograniczona.

Dodać jeszcze trzeba, że owa mądrość wyrażona jest w sposób niezmiernie poetycki i teatralny, tak bogaty i wszechstronny, że każdy styl artystyczny znajduje tam pożywkę dla swych gustów i tendencji. Jest to zresztą znamieniem Szekspira, że w jego rzeczach spojrzenie ironiczne czy wręcz błazenada przeplatają się ze wzniosłością i rozpaczą — i to w sposób tak zaskakujący, jak to zwykle dzieje się na świecie, a prawie nigdy w literaturze, bardziej pedantycznie dbałej o czystość gatunków.

Po tym właśnie poznaje się genialność Stratfordczyka, który z różnych nowel włoskich, starych kronik i wcześniej napisanych dramatów brał wątki fabularne do swych sztuk. Tyle tylko, że nasycał te wątki żywiołem rzeczywistości, specyficznie teatralnym rytmem czasu, spojrzeniem w głąb człowieka i równocześnie umiejętnością określenia go w otoczeniu, wreszcie poezją i refleksją filozoficzną. Twórcza oryginalność owej refleksji sprawiła, że niektórzy z krytyków

Dom rodzinny Szekspira w Stratfordzie nad Avonem

zaczęli powątpiewać, czy na taką odkrywczość myśli mógł się zdobyć byle aktor. Zaczęto badać „tajemnicę Szekspira" i snuć domysły, że autorem tych wielkich utworów musiał być ktoś inny, ktoś z dostojnych osobistości epoki. Wiele wrzawy narobiła przed stu laty teoria, przypisująca dzieła szekspirowskie znakomitemu filozofowi Francisowi Baconowi; później pojawiło się wiele innych supozycji (mówiły one o lordzie Derby, lordzie Rutland, o poecie Marlowe itd.).

Poważna szekspirologia zbijała po kolei te mało naukowe hipotezy.

Do Polski dzieła „Łabędzia Avonu" trafiły już w drugim dziesięcioleciu XVII wieku, na dworze Zygmunta III wystawiała je trupa wędrownych komediantów angielskich. W języku polskim zaczął grać Szekspira Wojciech Bogusławski w ostatnich latach XVIII wieku, zresztą w przeróbkach niemieckich i francuskich, mocno zniekształcających pierwowzór przydających na przykład „Hamletowi" szczęśliwe zakończenie. Obecnie należy Szekspir do najczęściej wystawianych u nas klasyków. Od r. 1875 ukazało się dotąd pięć pełnych wydań jego sztuk.

W komplecie utwory dramatyczne przetłumaczył Leon Ulrych i Władysław Tarnawski. Wyjątkową estymą cieszą się bardzo bliskie aurze oryginału przekłady Józefa Paszkowskiego (1817—1861).

Wśród przeszło czterdziestu tłumaczy, którzy przełożyli po parę utworów, wyróżniają się nazwiska poetów i dramaturgów: Franciszka Zabłockiego, Stanisława Koźmiana, Edwarda Porębowicza, Antoniego Langego, Jana Kasprowicza, Jarosława Iwaszkiewicza, Adama Polewki, Czesława Miłosza,

Konstantego I. Gałczyńskiego, Stanisława Dygata, Krystyny Berwińskiej, Romana Brandstaettera.

Z polskich dzieł krytycznych wymienić należy obszerne monografie: Romana Dyboskiego, Leona Pinińskiego, Władysława Tarnawskiego, bibliografię „Shakespeare w Polsce" Wiktora Hahna, niedawny tom szkiców Jana Kotta, kuszących się o współczesne odczytanie sztuk Szekspira.

Stanisław Marczak-Oborski
ISKIER PRZEWODNIK TEATRALNY
W-wa, 1964

Nagrobek Szekspira
w kościele św. Trójcy
w Stratfordzie nad Avonem

BOHDAN SUCHODOLSKI

Pomiędzy prawdą i maską

Szekspir

Podstawowym pytaniem humanizmu tragicznego było pytanie o ludzką wartość ludzkiego świata, jego podstawowym dążeniem — ocalenie wiary w godność i wielkość człowieka w tym świecie i wbrew niemu zarazem. Szekspir stworzył wieloraki obraz życia, bogaty jak życie samo, różnorodny i sprzeczny, zachwycający i przerażający. Była to prawdziwa epopeja ludzkiego życia, pierwsza i jedyna renesansowa replika na dantejską wizję ludzkiej komedii, reżyserowanej przez Boga, dziejącej się w piekle, czyścu i niebie. Szekspir pokazywał tę samą komedię ludzką, tylko dziejącą się już na ziemi, gdzie piekło, czyściec i niebo, zstąpiwszy z zaświatów, szalały w walce toczonej przez ludzi z ludźmi na scenie historii i społecznego życia. Teatr, w którym grano te sztuki, nosił dumną nazwę „The Globe" — pokazywał rzeczywiście świat, ludzki świat.

W tych rozległych horyzontach wszystkie zasadnicze problemy renesansowej filozofii człowieka znalazły swój wyraz i dopełnienie w sztuce Szekspira. Pokazała ona osiągnięcia tej filozofii, a zarazem tkwiący w tych osiągnięciach dramat, pokazała odsłonięte przez nią sprzeczności świata i rozbudzone nadzieje ludzi, którym rzeczywistość odbiera złudzenia, pokazała siłę ludzi i ich słabość, wynikające z tego samego źródła. I stawiała dramatyczne pytania o przyszłość ludzkiego świata i o przyszłość człowieka, ukazując perspektywy utopii i zniszczenia, beznadziejnej powtarzalności krwotoku zdarzeń i arkadyjskiego lasu złudzeń. W radosnym i okrutnym odkryciu ludzkiego świata, w dotarciu do głębokich sprzeczności, które przenikają społeczeństwo i ludzi samych, w pełnych niepokoju i dwuznaczności znakach zapytania stawianych nad wszystkim, co mogłoby się wydawać godne radości i zaufania — sztuka Szekspira pokazała doświadczenia renesansowych ludzi, jako doświadczenia człowieka, uogólnione, a zarazem konkretne, wykraczające poza rzędne czasu i miejsca, a zarazem zakorzenione w ziemi i epoce, w której powstawały. (...)

Jednym z zasadniczych elementów problemu człowieka jest u Szekspira sprzeczność między prawdą i maską. Człowiek jest inny w swoim wnętrzu, inny w masce, którą przywdziewa. Rozróżnienie to ma oczywiście bardzo długą tradycję. Wiek XVI nawiązywał do niej i rozwijał ją w różnych wariantach. Ale nikt przed Szekspirem nie potrafił tej sprzeczności pokazać tak drapieżnie i tak wielorako.

Ostrość tego obrazu ludzi polega na tym, iż Szekspir nie zatrzymuje się na powierzchni zjawisk i nie ogranicza się do ukazania, jak ludzie maskują — w różnych sytuacjach i dla różnych celów — samych siebie. Taki był najczęściej horyzont widzenia literatury satyrycznej i moralizującej, literatury ludowej, demaskującej autorytet. Szekspir idzie dalej i pokazuje, jak maska pożera człowieka, jak ten który wkładał maskę, aby łudzić innych, zaczyna łudzić samego siebie, jak życie jego ulega rzeczywistemu rozdwojeniu, a bieguny pierwotnej prawdy i pierwotnego fałszu poczynają zmieniać swe położenie.

Bohaterowie utworów Szekspira przede wszystkim żyją, żyją pełnią i różnorodnością zdarzeń i sytuacji, doznań i pragnień. Wstępują w rzekę życia z namiętnością i zachłannością na dobre i złe, na szczęście i cierpienie; podejmują wszelkie ryzyko, niekiedy przyjmują śmierć tak, jakby ona była doświadczeniem pełni życia.

W tych warunkach rosną ludzie szekspirowscy. Nie są nigdy „gotowi", nie są nigdy zamknięci. Idą zawsze przed siebie — ku przygodom, ku obowiązkom. Wyciągają ręce ku temu, co nowe, nieznane, obiecujące. Wielki oddech renesansu jest w tym widzeniu człowieka. I jego wielka katastrofa.

„Narodziny nowożytnej filozofii człowieka",
PWN 1963, z rozdziału: „Szekspir"
(tytuł fragm. od red. programu)

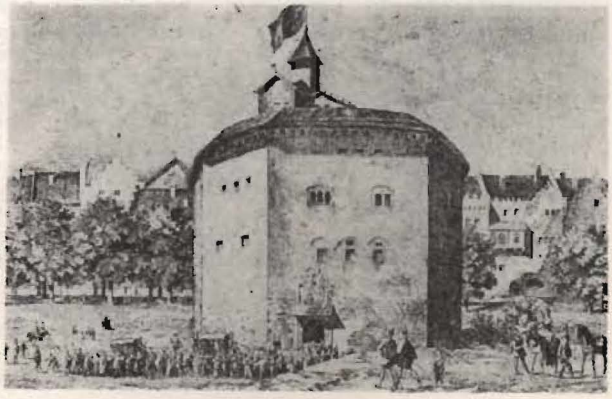
Andrzej Banach

TEATR ELŻBIETAŃSKI

1. Dawne widowisko kościelne musiało ustąpić miejsca nie tylko teatrom innym, ale i zjawiskom wrogim mu. Po dosłowności widowisk transcedentnych — popisy linoskoczków i jeszcze po nich *commedia dell'arte*. Ale człowiek potrafi być zachwycony sobą stale tylko w teatrze. W życiu człowiek późnego Odrodzenia sięgał po nową maskę. Zrodzony z nurtu przedstawień pokazujących tajemnice wiary, ale wnet obcy mu, powstawał na północy Europy teatr elżbietański, angielski i francuski, reprezentujący też metafizyczne kłopoty, ale już niedogmatyczne.

Z końcem szesnastego wieku i z początkiem siedemnastego wieku Anglik stał się bardziej charakterystyczny dla epoki niż Francuz. Wiedza ścisła, czyli dokładność handlowych obliczeń, sprawne morskie narzędzia pomiarowe, piękne stocznie i wykwintnie cyzelowane w brązie działa przyniosły zwycięstwo Anglii. Dwie drogi oceaniczne, do Indii prawdziwych i do Indii przez pomyłkę odkrytych, uczyniły z małej wyspy najbardziej rozległe państwo na ziemi. Nie tylko marynarz, ale każdy wieśniak, przyprawiający ciasto

Teatr pod Kulą Ziemską („The Globe") w Londynie. Wg starego sztychu



tanimi korzeniami, mógł się naocznie przekonać o tym, że lepiej wiedzieć niż wierzyć. Nie zabrakło pomocy szkolnej w dyskusjach o rację papistów. Doświadczenie własne było na górze, nad potęgą tradycji.

Wieśniak, drobny kupiec londyński, robotnik portowy znad Tamizy, mieli dość czasu na to, aby pomyśleć o bardziej ogólnych sprawach. Mieli także na to dość pieniędzy. Ale nie wychodziły jeszcze dzienniki, książki były ogromnie drogie, a kazania ogromnie nudne. Bogata kulturalna Anglia elżbietańska, budująca nowe społeczeństwo, miała równocześnie rzadkie szczęście, że w granicach jej urodziło się, mniej więcej w tym samym czasie, kilku świetnych poetów. Wnet uznali oni teatr za najlepszy sposób porozumiewania się z szerokim odbiorcą. Mieli rację. I powstał teatr elżbietański, pierwszy klasyczny teatr powszechny.

2. Dotąd zajmowano się przedstawieniem teatralnym przy okazji, obok innych, poważniejszych zajęć. Teraz wstąpił na scenę nie wstydzący się swego zawodu przedsiębiorca, dokładający trudu, uważający teatr za swój życiowy zawód, wyciągający z niego poważne zyski. W każdym razie większe niż autor. Jako wspomnienie minionych czasów pozostały amatorskie trupy wędrowne, zespoły brackie i szkolne. Ale przyszłość miała należeć do teatru prywatnego, mającego swoją nazwę, nawet firmę. Teatr „Globe" czy „Swan" jako przedsiębiorstwa ustalone przeszły do historii kultury.

3. Odtąd teatr, na krótki zresztą czas, do zupełnej likwidacji teatrów elżbietańskich, zniszczonych w Anglii w roku 1642 przez purytanów, stał się przedsięwzięciem stałym. Dowolnego popołudnia każdy mieszkaniec Londynu czy też przybysz ze wsi mógł się wybrać do teatru, jak my dzisiaj idziemy do kina. Zaczęto drukować afisze i programy.

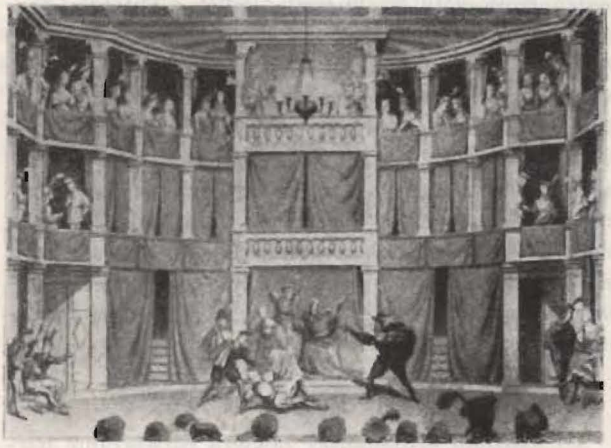
4. Miejscem przedstawienia, w początku okresu, były zajazdy, podwórza, place, skrzyżowania ulic, zamki, sale zabaw ludowych, sale szkolne. Ale ze stu różnych miejsc powstawało wkrótce jedno wspólne i szczególnie dla teatru stworzone, czyli budynek teatralny. Pierwszy w Europie. Stanowił on czworobok, częściej sześcio- i ośmiobok, nieraz o owalnie zaokrąglonym wnętrzu. Był zwykle trzypiętrowy, z dużą

Scena szekspirowska wg rys. Witta

sceną na niewysokim podium. Cały jego środek przykryty był niebem. Przedstawienie odbywało się przy naturalnym świetle.

5. Przedstawienie rozpoczynało się wczesnym popołudniem i musiało skończyć się nocą. W tym teatrze ludzi mądrych i sceptycznych o złudzeniu teatralnym nie było ani słowa.

6. Antrakt był krótki, bez znaczenia estetycznego, gdyż akcja miała charakter ciągły. Wobec nie istnie-



Scena w teatrze pod Kulą Ziemską

jących najczęściej i nie zmienianych na skutek tego dekoracji, wobec nie istniejącej kurtyny, odejście czy odstąpienie w bok aktorów oznaczało przerwę. Sam tekst o tym opowiadał. Przerwy musiały być krótkie także dlatego, aby przedstawienie zakończyć szybko, przed zmrokiem.

7. Publiczność była różnorodna, wypełniała parter i trzy poziomy lóż na galeriach, a miejsca płatne. Ponieważ teatry te po raz pierwszy w dziejach naszej kultury chciały zarabiać nieźle, więc bilety wstępu były w zasadzie drogie.

8. Tekst literacki miał w tym teatrze istotne znaczenie. Wszystkie inne elementy były tam obliczone na wyobraźnię, skąpe. Tylko tekst musiał być i był naprawdę bogaty. Teatr elżbietański, jeszcze ściślej Szekspirowski, to poezja odgrywana na scenie. Rola Szekspira w tym teatrze zostanie na zawsze nie tylko przykładem, ale i symbolem.

9. Aktor, z początku amatorski, stawał się w tym teatrze zawodowym w ten sposób, w jaki dzisiaj dobry sportowiec musi pożegnać się ze swoim pierwotnym zajęciem. Teatr był stały, więc i aktor musiał być stały i oddany pracy. Równocześnie prywatne

teatry rozpoczęły konkurencję między aktorami, artyści zdolni mogli dosłużyć się herbu, nawet wysokiej renty. Przede wszystkim zaś mogli podnieść się ze stanu poniżenia, w którym aktorzy, czyli błazny, czyli linoskoczkowie bez twarzy, znajdowali się w Europie w średniowieczu. Aktorów z początku występowało niewielu ze względów oszczędności. Jednak sporo dramatów elżbietańskich ma liczną zindywidualizowaną obsadę. Pierwsza kobieta wystąpiła w roli Desdemony blisko dwadzieścia lat po upadku teatru elżbietańskiego. Na kontynencie kobiety występowały w przedstawieniach wcześniej. (. . .)

10. Maski teatr Szekspirowski nie używał. (. . .)

11. Kostium elżbietański zawiera rozwiązanie bardzo „nowoczesne". Większość postaci nosiła ubiory współczesne, trochę uniedzielnione. Taki strój wdziewał zapewne Hamlet i inni bohaterzy, zanurzeni w krajobrazie szekspirowskim, ale nie w historii powszechnej. (. . .)

12. Widownia otaczała scenę z trzech, a nawet z czterech stron, a więc dookoła. Loże w głębi sceny mogły być przeznaczone dla aktorów lub muzyki, ale także dla gości ładnie urodzonych. Widzowie otaczali aktorów i przyglądali się im z bliska. (. . .)

13. Rekwizyty były w zgodzie z dekoracjami: stół, tron, łóżko, krzesła — prawdziwe. Reszta przedmiotów napisana lub wypowiedziana.

14. Oświetlenie było naturalne: promienie słońca, zakrytego nierzadko londyńską mgłą. Użycie pochodni oznaczało zapadnięcie nocy. W zimie albo w popołudnia bardzo chmurne, świeczniki nad sceną i nie bardzo oślepiająca rampa. Obok ulubione w Anglii pochodnie.

15. Maszynerią posługiwano się ogromnie skromną. (. . .) Zapadnie, prymitywne platformy, należały już do alfabetu sceny. W miarę możliwości zastępowano je jednak zręcznością aktorów. (. . .)

16. Właściwe użycie tych wszystkich elementów, szczególnie sceny, widocznej przez cały czas, nie zasłoniętej kurtyną, a rozbudowanej, wymagało starannej pracy reżysera ustawiającego aktorów. Niemniej, rolę reżysera w teatrach udziałowych obejmowali wszyscy aktorzy.

„WYBÓR MASKI"
Wyd. Lit. Kraków 1962

Szekspir

WILIAM SZEKSPIR

ROMEO I JULIA

przekład: JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Osoby:

Escalus, książę Werony	WIESŁAW KURAŚ
Parys, krewny księcia	STANISŁAW RACZKIEWICZ
Monteki } głowy powaśnionych domów	LEON LEŃSKI
Kapulet } głowy powaśnionych domów	STANISŁAW PIOTROWSKI
Romeo Monteki	WIESŁAW CELLARI
Merkucjo, krewny księcia	FELIKS WOŹNIK
Benvolio, przyjaciel Romea	ADAM BAUMAN
Tybalt, siostrzeniec pani Kapulet	STEFAN GILETYCZ
Ojciec Laurenty, franciszkanin	STANISŁAW DAWCZYK
Brat Jan, z tego samego zakonu	BRONISŁAW TABORSKI
Służący	ANTONI RATAJEWSKI
Paź Parysa	ALICJA MADEYSKA-PIOTROWSKA
Julia Kapulet	GIZELA PIOTROWSKA
Pani Kapulet	ELŻBIETA SKORYNIANKA
Mamka Julii	ZOFIA TARSKA

Mieszczanie Werony, świta księcia, goście na balu

Rzecz dzieje się w Weronie i Mantui

Reżyseria:
JOANNA KOENIG

Scenografia:
RYSZARD WINIARSKI

Opracowanie muzyczne:
ANDRZEJ TRYBUŁA

Asystent reżysera:
STANISŁAW PIOTROWSKI

Przedstawienie prowadzi:
BRONISŁAW TABORSKI

Kontrola tekstu:
LIDIA SZYDŁOWSKA

ROMEO I JULIA

PROLOG

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: Jarosław Iwaszkiewicz

LEON PINIŃSKI

O „Romeu i Julii"

Z niezliczonych dramatów, jakie wydała literatura świata, opiewających uczucie miłości, żaden nie może się ani w części równać wziętością i sławą z tragedią szekspirowską, osnutą na włoskim podaniu o Romeu i Julii.

W czym leży moc i urok tego dzieła, które zjednawszy sobie już za życia poety niezmierny sukces, po dziś dzień zawsze te same, głębokie nad wszelki wyraz fascynujące wywołuje wrażenie? Niezawodnie przede wszystkim w odczuciu i zrozumieniu przez autora miłości we wszystkich jej fazach i objawach i darze przedstawienia jej w takiej potędze, iż dla kochanków wszelkie inne względy życiowe znikają, a jedynie miłość opanowuje w zupełności wszelkie ich myśli i dążenia. Ale niedość na tym, nadto cały układ tragedii ze swą ożywioną i w wypadki bogatą akcją na chwilę nas od głównego motywu nie odrywa, lecz przeciwnie służy niezmiernie skutecznie do tego, by w sposób jak najefektowniejszy romans miłosny i jego dzieje od chwili zbudzenia się wzajemnych uczuć do momentu, gdy kochankowie padają ich ofiarą, uwidocznić i jak gdyby wyrzeźbić.

Temat dramatu był za czasów Szekspira ogólnie znany i popularny. Jest on jakby stworzony do tego, by skreślić losy miłości odwzajemnionej w całej pełni, ale złamanej walką z zewnętrznymi przeciwnościami. Trudno o motyw bardziej przejmujący, jak owa nieubłagana, z tradycyjną „wendetą" połączona nienawiść rodowa, która staje na przeszkodzie trwałemu połączeniu się dwóch serc.

Motyw to nadto tak typowy dla stosunków włoskich, iż mniemano dawniej, że jakiś fakt rzeczywisty musiał być podstawą realną historii o Romeu i Julii. Nowsze badania jednak jemu przeczą. Nazwa rodów Montecchi i Capuletti i wzmianka o ich sporach pojawia się okolicznościowo u Dantego w VI pieśni *Czyśćca*, lecz ani nie jest stwierdzonym, by w Weronie rzeczywiście żyły powaśnione rody tego nazwiska (tylko ród Montecchich był znany w Weronie), a tym

„Giulietta e Romeo" del Da Porto. Venezia, 1535

mniej, by historia Julii i Romea opierała się na historycznej prawdzie.

Kiedy legenda ta powstała i kto ją wymyślił, nie wiemy. W XVI wieku była ona we Włoszech bardzo popularną i przejęli ją do swych nowel Da Porto i Bandello. Na podstawie noweli Bandella opiera się też głównie źródło Szekspira, którym jest poemat Artura Brooke'a, wydany w roku 1562 pt. „*The tragicall Historye of Romeus and Juliet*".

Wspomniane zresztą prace nie wyczerpują wszystkich opracowań, opartych na włoskim podaniu o nieszczęsnej parze kochanków. Było ich we Włoszech więcej, co nas jednak tu bliżej nie interesuje. Ze źródeł znanych nam opiera się Szekspir głównie na poemacie Brooke'a, którego w przedstawieniu akcji dość ściśle się trzyma. Poemat Brooke'a ma bardzo małą literacką

wartość, jest rozwlekły, nudny, efektowny, bez lirycznego polotu i bez dramatycznej siły. Szekspir ściąga dzieje miłosne Romea i Julii, które w opowiadaniu Brooke'a obejmują czas kilkumiesięczny, do paru dni zaledwie i przeprowadza akcję z błyskawiczną szybkością. Romans kochanków to jakby kwiat wspaniały, rozkwitły nagle i niespodzianie i nagle też burzą przeciwności złamany.

Dwa są w dramacie przewodnie motywy, jak gdyby dwie siły z sobą walczące: miłość kochanków, namiętnie rozbudzona zaraz w chwili pierwszego spotkania się i nienawiść rodów, która zrealizowaniu tej miłości stoi na przeszkodzie. (. . .)

Najpiękniejsze barwy swej poetyckiej palety stosuje autor dla skreślenia nam kochanków; ujmującymi więc nad wyraz są oboje, lecz zaprzeczyć się nie da, że Julia budzi w nas zachwyt żywszy, nierównie nawet żywszy od Romea. Z pary kochanków Romeo jest stanowczo istotą słabszą, aniżeli Julia. Miłość przyciemnia jego myśl, a przeciwności, które spotka, łamią wolę. Umrzeć po stracie Julii jest gotów, walczyć, by ją odzyskać, nie potrafi.

Jakże odmienną od niego jest Julia! Namiętność miłości, którą zapłonęła, staje się niejako natychmiast jej wyłącznym życiowym powołaniem: z prawdziwie kobiecym odczuciem widzi w niej skoncentrowaną całą swą przyszłość. Wszelkie inne względy wobec tego ustają, ale miłość nie tylko nie osłabia u niej intelektu i woli, lecz owszem, niezmiernie je potęguje. Mimo jej niesłychanie rozbujałej poetyckiej wyobraźni tkwi w niej żywioł energii i praktycznego zmysłu: nie tylko pragnie całą duszą złączenia trwałego z ukochanym, ale zdobywa się na zadziwiające wysiłki myśli i woli, ażeby dojść do upragnionego celu.

W scenach z rodzicami, którzy zmuszają ją, by oddała rękę hrabiemu Parysowi, objawia śmiały upór, a gdy to nie pomaga, ucieka się do podstępu i pozornej uległości. Umie przy tym dziwnie panować nad sobą, grać komedię, gdy tego potrzeba, słowem, choć w nierównie trudniejszym jest od Romea położeniu, wobec zupełnej od rodziców zależności, nie staje się ani na chwilę bierną istotą, lecz do ostatka walczy, nie tracąc nadziei i siły.

Lecz, co nas najwięcej w niej zachwyca, to jej niezrównana determinacja i odwaga. Od chwili, gdy miłość związała ją z Romeem na zawsze, nie waha się nigdy co czynić, nie cofa się przed żadnym niebezpieczeństwem. Skoro widzi, że nie przełamie woli ojca, który nadto ze wzgardą odtrącać musi od siebie powiernicę, piastunkę, namawiającą ją do sprzeniewierzenia się zawartym ślubom, jest już zdecydowana w ostatecznym razie na śmierć samobójczą.

Monolog Julii przed wypiciem usypiającego napoju to znów jedna z najświetniejszych kart szekspirowskiej poezji. Teraz dopiero, w chwili, gdy zostaje w samotności bez oparcia i pomocy i ma się zdecydować na krok stanowczy, czuje całe niebezpieczeństwo, które się z tym łączy. Bujna jej wyobraźnia maluje wszelkie okropności możliwe, jeśli się plan niezupełnie powiedzie; samo już straszne zbudzenie się we wnętrzu grobowca wśród gnijących trupów może ją o utratę zmysłów przyprawić. Lecz właśnie w chwili, gdy te możliwe obrazy i przypuszczenia do kulminacyjnego dochodzą punktu, wysiłkiem woli je przezwycięża i wychyla napój. (...)

Dramat o losach Julii i Romea rozgrywa się w paru dniach wiosennych. W tej majowej atmosferze dwa serca ku sobie płoną i przedwcześnie giną na to, ażeby żyć niespożytym życiem w świecie wyobraźni i stać się wyrazem młodości, wiosny i miłości po wieczne czasy.

(Z książki „Shakespeare", Lwów, 1924)

E. Andriolli
Ilustracja do
„Romea i Julii"
Paryż, 1886

HELENA MODRZEJEWSKA

Jak grałam Julię?

W dniu przedstawienia nikogo nie przyjmowałam i ta reguła tyczyła się pana Chłapowskiego, ale ten był sprytny i znalazł sposób zwrócenia mojej uwagi, jadąc konno pod moimi oknami. Słysząc uderzenia podków końskich o bruk, mimo woli nie mogłam się powstrzymać od spojrzenia w dal z okien, gdy otrzymałam niski ukłon i powitanie „witam panią", które mi dodawało sił na wieczornym przedstawieniu. W tym czasie mieliśmy w repertuarze z Szekspira „Hamleta". Toteż ucieszyłam się bardzo, gdy Koźmian po słusznym wahaniu się zdecydował wystawić „Romea i Julię". Ładnowski miał być Romeem. Mnie zaś przydano rolę Julietty razem z manuskryptem. Dotąd ani widziałam, ani słyszałam o „Romeo i Julii". Toteż w swoim entuzjaźmie chodziłam po pokoju, wykrzykując. Jakież to cudowne, jak wielkie, co za geniusz, jakież on znał uczucia i myśli Julietty. Nie ma drugiego człowieka na świecie, który by mógł mu dorównać. On jest największy z największych. Wywoływałam ducha wielkiego człowieka, kładąc ducha swego u jego stóp.

Cały czas uczenia się roli Julietty chodziłam jak we śnie, powtarzając wiersze i szukając w cichych zakątkach parku spokoju. Wówczas chodziliśmy na długie spacery z moim bratem, jego żoną i Ładnowskim, aby pod drzewami próbować sceny balkonowej przy przytłumionych głosach. Pewnego wieczoru poszliśmy na cmentarz, gdzie powtarzałam scenę w lochu grobowym i tyradę z czwartego aktu.

Aby dobrze odczuć nastrój sceny pożegnalnej, spędziłam noc bezsenną i o pierwszej zorzy wyszłam na światło dzienne. Bardzo często chodziłam o rannej zorzy, ale nigdy dotąd nie rozumiałam budzenia się natury w tak jasny sposób jak wtedy, kiedy oczekiwałam pierwszych promieni słońca z wierszami Szekspira, wyrytymi w moim sercu i duszy.

Jak grałam wówczas * Juliettę, nie mogę powiedzieć, a raczej nie mogę podać o tej grze szczegółów.

* Dnia 11 VII 1868 w Poznaniu

Modrzejewska
w roli Julii

Gdy grałam po angielsku, zmieniłam niektóre sceny, ale wykonanie roli zostało takie samo. Z tego pierwszego przedstawienia pamiętam wyraźnie tylko dwie rzeczy: sposób, w jaki traktowaliśmy z Ładnowskim scenę balkonową, i wrażenie, jakie ona wywarła na publiczności. Jak wspomniałam powyżej, Ładnowski i ja, ucząc się roli balkonowej na wolnym powietrzu, dobieraliśmy tonów głosu odpowiadających otoczeniu. Cała ta scena było mówiona pół szeptem i każda sentencja była wypowiadana w natchnieniu z najwyższą emocją i prostotą. Młodzi kochankowie żyli jedynie własnymi słowami w dziecinnym uniesieniu. Czasem Julietty słowa były wypowiadane łamanym, prędkim oddechem, zaznaczającym przyśpieszony puls, któremu towarzyszyły bojaźliwe spojrzenia w stronę pałacu, zaznaczając obawę, żeby ktoś ze swoich nagle się nie ukazał. Cała scena była jednym *crescendo* od najmniejszych tonów mowy ludzkiej do przyśpieszonych słów wymienionych przy końcu.

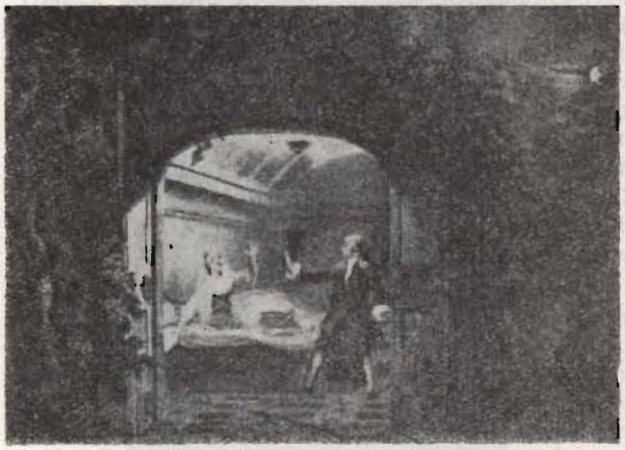
Co się tyczy tak zwanego scenicznego efektu, nie posługiwałam się żadnym. Wyjęcie z włosów Julietty jednej róży, którą biorąc całowałam, rzucając Romeowi ze słowami: zabiłabym cię pieszczotą — to było wszystko. Najwięcej staraliśmy się w tej scenie o naprężenie sytuacji, którą osiągnęliśmy przez nastrojenie głosów w taki sposób, iż pozostawały szepczące, a mimo to dosłyszalne w najdalszych miejscach galerii. Lecz po paru chwilach ciszy, która była jak wieczność długą, powstał grzmot oklasków i byliśmy przywoływani na scenę kilkanaście razy.

W scenie pożegnalnej nie używałam łóżka z kolumnami, jak to często bywa, gdyż uważałam, że Julietta nie mogła używać małżeńskiego łoża, lecz raczej wąskie dziewicze łóżeczko, takie, jakie jest używane przez panny w całej Europie. Łóżko Julietty było umieszczone w rogu sceny i otoczone firankami, gdyż podług mego zdania nie mogło być miejsca w tak poetycznej scenie na zmysłowość. Dwoje tych dzieci spotyka się dlatego na scenie, by wykazać nieświadomość ich namiętności, dlatego, że się kochają, że chcieliby być razem, że chcieliby słyszeć swoje głosy, patrzeć w swoje źrenice, kochać, całować i umrzeć. Jeżeli podpadły prawom natury i namiętności południowej krwi, to nie było tam premedytacji.

Nie ma też przypominania publiczności, co zaszło w pokoju Julietty przez tak naturalistyczne detale, jak: rozesłane łóżko, otwieranie drzwi z klucza przy wejściu niańki i widok rozczochranej Julietty w czepku i w nocnej koszuli. Sztuki Szekspira nie nadają się do tak ordynarnych interpretacji, żeby osiągnąć żywą i rafinowaną impresję, którą by można wywrzeć na publiczności.

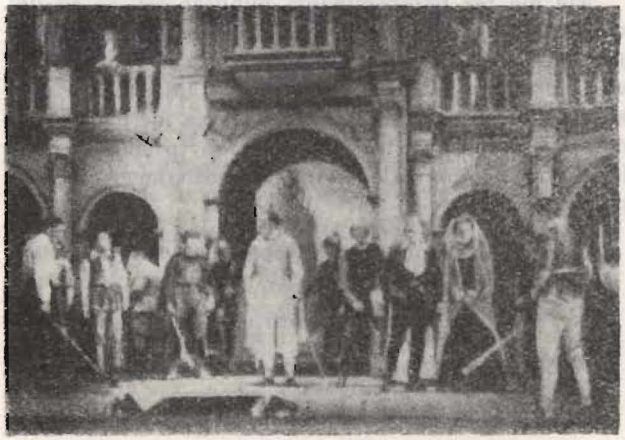
Z pamiętnika: „Wspomnienia i wrażenia"
Kraków, 1929
(tytuł fragmentu od red. programu)

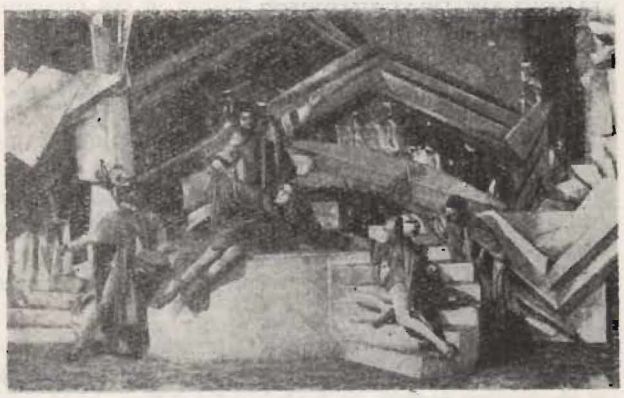
„ROMEO I JULIA"
na scenach europejskich



Z Garrickiem (Romeo) i Miss Bellamy (Julia)
Londyn, 1765 r.

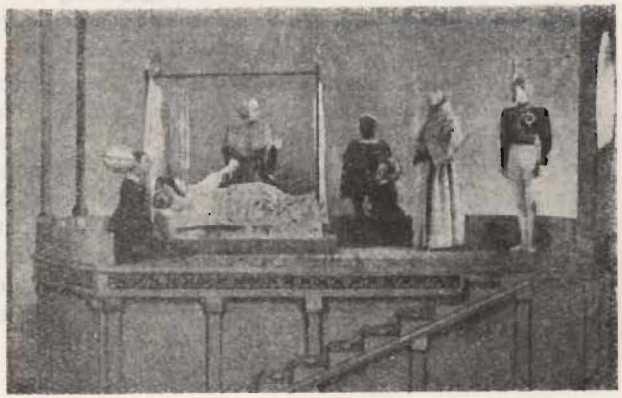
Inscenizacja Maxa Reinhardta w Deutsches Theater
Berlin, 1928 r.





Inscenizacja Aleksandra Tairowa
Moskwa, 1921 r.

Inscenizacja Peter Brooka
Londyn, 1947 r.



JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Od tłumacza

Moje tłumaczenia dramatów Szekspira nie powstały przypadkowo. Wyrosły one z długoletniego obcowania z teatrem i z prawdziwej miłości do tego, czym jest istota Szekspirowskiej sztuki, rodzącej się z ducha teatru. Od bardzo wczesnej młodości wracałem do czytania dramatów i bardzo wcześnie widziałem pierwsze przedstawienia Szekspira. (...)

Ile w moich przekładach jest trywialności, ile minoderii — nie mnie sądzić trzeba. Starałem się jednak w pierwszym rzędzie, co trafnie odczuł Borowy, o prostotę. Mimo cały barok i zaplątaną symbolikę słowną — dziedzictwo jeszcze średniowiecza — Szekspir ma bardzo dużo prostoty, i w tej prostocie mieszczą się największe odkrycia tego wielkiego znawcy człowieka i realisty. Podejście do języka Szekspira jako do języka plastycznego i dla swoich współczesnych brzmiącego realnie — ułatwiło mi zdobycie tej prostoty. Pozwoliło mi to również na uniknięcie nużących archaizmów — koniecznych jednak czasami, chociażby ze względu na realia. Umiarkowanie i zachowanie złotego środka było moją fundamentalną zasadą przy traktowaniu wiersza i słownictwa Szekspirowskiego. (...)

Przebywanie przez szereg miesięcy w atmosferze szekspirowskiej, studia, prace słownikowe i encyklopedyczne miały swoje znaczenie. Oswoiłem się z zagadnieniami szekspirowskimi, poznałem jego język i nauczyłem się podchodzić do jego dzieła. (...)

Obecny mój przekład „Romea i Julii" jest samodzielną, nową robotą. (...) Oczywiście przekład ten mógł być zrobiony szybciej zważywszy okoliczność, że cała robota filologiczna, przygotowawcza dokonane były przy pierwszym tłumaczeniu *. Tragedia została przełożona na nowo od początku do końca, tym razem wierszem białym, jedenastozgłoskowym. Rymy zostały zachowane tam tylko, gdzie występują w oryginale, a zdarza się to w „Romeo i Julii" wyjątkowo często,

* W okresie międzywojennym

częściej niż w innych dramatach Szekspira. Starałem się także, tak samo jak przy przekładzie „Hamleta", aby mniej więcej każdy wiersz polski odpowiadał wierszowi oryginału angielskiego. Mimo to ze względu na ograniczoną pojemność wiersza (linijki) polskiego, w którym nie zawsze się mieści odtworzenie przy pomocy długich polskich słów plastycznie krótkich wyrazów oryginału — zarówno „Hamlet", jak i „Romeo i Julia" mają większą ilość wierszy w przekładzie niż u Szekspira.

W jednym tylko wypadku odstąpiłem od postawionej sobie teraz zasady. Mianowicie bardzo byłem przywiązany do pierwszego tekstu sceny spotkania dwojga kochanków na początku tragedii. Tekst ten przeniosłem bez większych zmian z pierwotnego przekładu z roku 1926 do przekładu teraźniejszego. To znaczy, że Romeo i Julia przemawiają do siebie podczas spotkania na balu trzynastozgłoskowcem. Rymy przekładu odpowiadają rymom oryginału. Rymami tymi Szekspir jak gdyby wyodrębnił ten moment spośród innych scen — zdaje mi się więc, że odrębność ta, w moim przekładzie podkreślona odrębnym rytmem, nie będzie zbytnio rażąca.

Z przedmowy do książkowego wydania „Romeo i Julii" oraz „Hamleta" PIW 1954.

CYPRIAN KAMIL NORWID

W Weronie

Nad Kapuletich i Montekich domem,
Spłukane deszczem, poruszone gromem.
Łagodne oko błękitu.

Patrzy na mury nieprzyjaznych grodów,
Na rozwalone bramy do ogrodów,
I gwiazdę zrzuca ze szczytu.

Cyprysy mówią, że to dla Juliety,
Że dla Romea — ta łza znad planety
Spada i w grobie przecieka.

A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to nie łzy są, ale że kamienie
I — że nikt na nie nie czeka.

SZEKSPIR NA SCENIE GRUDZIĄDZKIEJ

„WIECZÓR TRZECH KRÓLI"
Tłum. STANISŁAW DYGAT
Reżyseria: TADEUSZ KOZŁOWSKI
Scenografia: EWA NAHLIK
Premiera: 11.I.1958 r.

Następna premiera
w Teatrze Ziemi Pomorskiej:

Włodzimierz Perzyński

LEKKOMYŚLNA SIOSTRA

komedia w 4 aktach

Reżyseria:

Tadeusz Żuchniewski

Scenografia:

Wojciech Zieleziński

KIEROWNICY DZIAŁÓW TECH

Kierownik techniczny: — Maksymili
nia — Teobald Orzechowski, Malarni
ślewski, Pracownie krawieckie: m
Sołobodowski, damska — Zofia Lewa
zyty — Henryk Senkbeil, Główny ele
Sziming, Perukarnia — Elżbieta

KIEROWNIK DZIAŁU ORGANIZA
ROMUALD BUCZKOWS

CENA 3 ZŁ

TEATR ZIEMI POMORSKIEJ
W GRUDZIĄDZU

SZEKSPIR

ROMEO I JULIA

PREMIERA: 25 STYCZNIA 1968 R.

WYDAWCA:
TEATR ZIEMI POMORSKIEJ
W GRUDZIĄDZU

GrZGraf. 65 - 5.1.68 - Hz-18/4 - 1600 egz.