WILLIAM SZEKSPIR

ROMEO I JULIA

TEATR ROZMAITOŚCI
WARSZAWA
MARSZAŁKOWSKA 8

Dyrektor i kierownik artystyczny
ANDRZEJ MARIA MARCZEWSKI

Zastępca dyrektora
MAREK KĘPIŃSKI

Kierownik literacki
MIROSŁAWA BANASZYŃSKA

Kierownik muzyczny
WOJCIECH GŁUCH

WILLIAM SZEKSPIR

ROMEO I JULIA

Przekład ZOFIA SIWICKA

Reżyseria i scenografia

WALDEMAR KRYGIER

Premiera 5 marca 1983 r.

PRZEKLĘCI PRZEZ GWIAZDY

Zaskakująca — lecz słuszna — wydaje się opinia, z jaką spotykamy się w pracy Davida Bevingtona pt. *Shakespeare the Elizabethan Dramatist*, gdzie czytamy zdania następujące: „*Romeo i Julia* jest utworem wybornym, lecz bardziej przypomina liryczne komedie niż późniejsze tragedie. Kochankowie pochodzą z warstw raczej średnich niż wyższych i prawie zupełnie nie zawinili katastrof, które ich gubią. Padają ofiarą tragedii przypadku i nienawiści swych rodzin. Z ich fatalnej namiętności, ze wzruszająco krótkotrwałej miłości, z zawziętości rodziców i z ogólnego nieporozumienia społecznego płyną nauki identyczne z tymi, które wynikają z komedii takich jak *Sen nocy letniej*, a także śmierć Romea i Julii uderzająco przypomina zgony Pirama i Tyzbe. Zarazem w swej tkance poetyckiej tragedia pełna jest wesołej rubaszności i kunsztownych metafor w stylu Petrarki."

Zatem tragedia przypadku i nienawiści..., a może także tragedia losu, przeznaczenia? Faktem jest —

o czym wspominają też inni krytycy — że w żadnej innej tragedii Shakespeare'a przypadek nie gra tak zasadniczej, decydującej roli. Bo faktem jest także, że „aż do momentu śmierci Romea w piątym akcie, istnieją wszelkie możliwości, by dramat dwojga kochanków zakończył się szczęśliwie" (James E. Ruoff). Natomiast moment fatalizmu w rozwoju całej historii podkreśla poeta, nazywając swych bohaterów w Prologu „kochankami przeklętymi przez gwiazdy" *(star-crossed lovers)*. Zanim jednak owo „przekleństwo gwiazd" się spełni, oglądamy pyszne widowisko, kipiące realizmem życia renesansowej Werony, której upalne słońce sprzyja nie tylko rodzeniu się namiętności, potężniejszych wśród księżycowej nocy, lecz także porywczości młodych zabijaków, po części ich cynizmowi (Merkutio) i egzaltowanym temperamentom — już nie tylko młodzieży, lecz także — jak utarło się mówić — „starców" (nie takich znów starców, skoro Julia ma lat czternaście) w rodzaju panów Monteki i Capuleta. A w końcu pobudliwej gadatliwości postaci z ludu, wśród których na plan pierwszy wybija się w miarę poczciwa, lecz bezdennie głupia i denerwująca swym prostactwem Niańka (nb. mająca swój wzór w postaci nieocenionej *balia* z *commedii dell'arte*).

Wszystkie te postaci i postawy przez nie reprezentowane są wyrazistym tłem dla dramatu dwojga bohaterów, który wymiar tragiczny przybiera — w wyniku przypadku zapewne — lecz przecież przede wszystkim w wyniku owych konkretnych postaw — zwłaszcza dwóch ojców skłóconych rodów, zwłaszcza zadzierzystego Tybalta, a także wskutek działalności Brata Laurentego, który tu w najlepszej wierze zawinił najwięcej. Szlachetność pobudek mnicha, marzącego o pogodzeniu się Montekich z Capuletami i z tą myślą udzielającego pośpiesznego ślubu parze młodych (co cnotliwsi krytycy, mając ów ślub na uwadze, rozgrzeszają ich łaskawie z miłosnej nocy), a poddającego Julii ów nieszczęsny pomysł pozornej śmierci, otóż owa szlachetność pobudek, sprowadzająca najwięcej nieszczęść, dowodzi tylko raz jeszcze absurdalności świata, pozwala raz jeszcze odnieść chwilowe zwycięstwo głupocie i nienawiści, jakkolwiek w końcu osiąga zamierzony cel. Ale za jaką cenę!

*

Bogactwo Shakespeare'a sprawia, że odczytywano go bardzo rozmaicie, a często — jak powiada znakomity szekspirolog francuski Henri Fluchère — odnajdywano w nim rzeczy, których w nim nie ma. Nic dziwnego, że wielu rozmaitych Shakespeare'ów przekazuje nam także tradycja teatralna. Najgłośniejszych i najbardziej nieprawdopodobnych zabiegów dokonywano już na *Hamlecie*, lecz także inne sztuki nie ustrzegły się przeróżnych — często bardzo dowolnych — interpretacji. W *Romeo i Julii* zwłaszcza polska tradycja teatralna kazała widzieć przede wszystkim rzewną tragedię miłosną, co — jak widać choćby z przytoczonych wyżej uwag Bevingtona i Ruoffa i co wynika zresztą z uważnego studiowania tekstu — było najbardziej powierzchownym, naiwnym odczytaniem sztuki, pociągającym teatr — przyznajmy — eksponowanymi, zdolnymi fascynować widownię rolami obojga kochanków.

Usprawiedliwić to można w pewnym stopniu tym, że poza wszystkim innym, *Romeo i Julia* jest także entuzjastyczynm hymnem na cześć młodości i młodzieńczych wzruszeń. Pod tym względem — jak sądzę — jest sztuką znamienną dla czasu, w którym poeta ją tworzył, ponieważ dostrzegam w niej jakby cień nostalgii Shakespeare'a za własną, już mijającą, a nawet — według kryteriów epoki — minioną mło-

dością. Shakespeare ukończył lat trzydzieści, wchodzi w okres najwspanialszego rozkwitu swej najdojrzalszej twórczości, największe triumfy ma jeszcze przed sobą, niemniej za młodzieniaszka uważać się już nie może — i chyba żal mu trochę minionego czasu. Tym większą sympatią obdarza dwoje swych młodocianych bohaterów, podziela ich najgorętsze uczucia, a w ich daremnej walce z narastającymi przeciwnościami, wynikającymi z nienawiści, głupoty i małoduszności otoczenia, opowiada się bez zastrzeżeń po ich stronie.

Niemniej, owa właśnie nienawiść, głupota i małoduszność leżą u podstaw sztuki; są zalążkiem, z którego tragedia się rozwinie. Warto powtórzyć to raz jeszcze: *Romeo i Julia*, to tylko pozornie sztuka o miłości; w istocie jest to rzecz o nienawiści, głupocie i małoduszności ludzi i świata. I tę najistotniejszą jej treść — antycypującą już w dużej mierze problematykę późniejszych wielkich tragedii Stratfordczyka — wydobyć pragnie obecna inscenizacja.

Juliusz Kydryński

MYŚLI SZEKSPIRA

Jak większość dramatopisarzy Szekspir był pluralistą. Wierzył w Boga i wierzył w Brak Boga, w Konieczność i w Przypadek, w Dobro, Zło i w Naturę, która jest poza Dobrem i Złem. Był w pięciu procentach chrześcijaninem, w pięciu — poganinem i w dziewięćdziesięciu t w ó r c ą, traktującym bogów i idee jak bohaterów wymyślonych przez siebie dramatów.

Jak każdy pluralista był także trochę pesymistą: podejrzewał, że ludzie są tylko aktorami, a świat jedynie sceną... sztuki granej przed pustą Widownią. Przypadkowy — z konieczności — zbiór cytatów ilustruje to bodaj najlepiej.

(red.)

MIŁOŚĆ, KOBIETY

Lecz co jest lichym, podłym, bez znaczenia
Miłość w dostojne i kształtne przemienia,
Bo miłość sądzi sercem, nie oczyma,
Stąd też w obrazach Kupid oczu nie ma.
(„Sen nocy letniej", I,1; tł. S. Koźmian)

Wariat i zakochany, i poeta,
Wszyscy trzej z wyobraźni są utkani.
(„Sen nocy letniej", V,1; tł. K. Gałczyński)

O, precz z filozofią!
Czyż filozofia zdoła stworzyć Julię?
(„Romeo i Julia", III,3; tł. J. Paszkowski)

Tu jest niebo, gdzie Julia żyje.
(„Romeo i Julia", IV,5; tł. J. Paszkowski)

Miłość jest jedynie krwi chucią i ustępstem woli.
(„Otello", I,3; tł. J. Paszkowski)

Przynętą miłość na wędce cierpienia.
(„Romeo i Julia", II, Prolog; tł. J. Paszkowski)

Raz stracone dziewictwo może być dziesięć razy odnowione; ale dziewictwo nie zawsze zachowane, jest stracone na zawsze.
(„Wszystko dobre, co kończy się dobrze" I, 1; tł. L. Urlich

Jeślim ja jego rogalem, to on jest moim parobkiem.
(„Wszystko dobre, co kończy się dobrze", I, 3; tł. L. Urlich)

CZŁOWIEK I LOS

Od nas samych zależy być takimi lub owymi. Nasze jestestwo jest ogrodem, a nasza wola ogrodnikiem.
(„Otello", I,3; tł. J. Paszkowski)

...szlochać
Nad nieszczęściami nieuniknionymi
Równie jest zdrożnym jak się z nich naśmiewać.
(„Koriolan", IV, 1; tł. J. Paszkowski)

Rozpacz nie leczy rozpaczy.
(„Romeo i Julia", IV, 5; tł. J. Paszkowski)

Topić się? Co za myśl dzika! Nie tędy droga do celu: raczej ci zostać obwiesiem dopiąwszy swego, niż topielcem nic nie wskórawszy.
(„Otello", I, 3; tł. J. Paszkowski)

Nieraz mawiałaś,
Że przeciwności są próbnym kamieniem
Tęgości ducha, że los pospolity
Znośnym być może pospolitym ludziom...
(„Koriolan", IV,1; tł. J. Paszkowski)

Często w nas samych lekarstw szukać trzeba,
Których daremno wyglądamy z nieba.
Bóg dał nam wolność...
(„Wszystko dobre, co kończy się dobrze", I, 1; tł. L. Ulrich)

Chęć i moc nasza tak są odrębnym żywiołem,
Że najczęściej upada to, co człek zamierzy;
Myśl nasza do nas, cel jej nie do nas należy.
(„Hamlet", III,2; tł. J. Paszkowski)

WILLIAM SZEKSPIR

ROMEO I JULIA

Obsada

Książę Werony	JANUSZ PALUSZKIEWICZ
Krewny księcia Werony	KRYSTIAN TOMCZAK
Parys	STANISŁAW ZEMŁO
Monteki	TADEUSZ GRABOWSKI
Kapulet	ZYGMUNT RZUCHOWSKI
Romeo	ANDRZEJ FERENC STANISŁAW BADEŃSKI
Merkucjo	JERZY KARASZKIEWICZ
Benvolio	JERZY PIÓRKOWSKI
Tybalt	BRONISŁAW SURMIAK
Brat Laurenty	JÓZEF FRYŻLEWICZ
Samson	ZBIGNIEW STAWARZ
Grzegorz	WITOLD PYRKOSZ
Piotr	JAN JUREWICZ
Abraham	WŁODZIMIERZ WITT
Pani Monteki	TERESA SZMIGIELÓWNA
Pani Kapulet	MAGDA CELÓWNA
Julia	HALINA CHROBAK HANNA MIKUĆ
Niańka	BARBARA ZGORZALEWICZ
Baltazar	WŁODZIMIERZ WITT
Szymon	MACIEJ WOLF
Wawrzyniec	STANISŁAW BADEŃSKI ANDRZEJ FERENC

Asystent reżysera	MAGDA CELÓWNA
Sufler	ANNA DREWNIAK
Inspicjent	CZESŁAWA POSYNIAK

Kompozycje własne na kozle weselnym wykonuje Ludwik Kurkiewicz

DOBRO, ZŁO, LUDZKA NATURA

Czyny są herbem prawego szlachcica,
A nie krew przodków.

(„Wszystko dobre, co kończy się dobrze", II, 3; tł. L. Ulrich)

Mądrość i cnota złym zdaje się zdrożna,
Gnój pachnie gnojkom.

(„Król Lir", IV, 2; tł. J. Paszkowski)

Naturo, tyś mi bóstwem; twemu tylko
Ulegam prawu. Dlaczego mam znosić
Plagę zwyczaju?

(„Król Lir", I, 2; tł. J. Paszkowski)

...wszak wiesz, że w stanie niewinności upadł Adam, a cóż miał robić biedny Jasiek Falstaff w czasach niegodziwości? Wszak widzisz, że więcej mam ciała od innych ludzi, a zatem i więcej ułomności...

(„Henryk IV", część I, III, 3; tł. L. Ulrich)

Złe czyny ludzi żyją po ich śmierci,
Dobre bywają częstokroć grzebane
Z ich popiołami.

(„Juliusz Cezar", III, 2; tł. J. Paszkowski)

Widzisz w tym wielki obraz wpływu władzy:
Słucha się nawet kundlów na urzędzie.

(„Król Lir", IV, 6; tł. J. Paszkowski)

Człowiek właściwy niczym więcej nie jest, jak takim biednym, nagim, dwunożnym zwierzęciem.

(„Król Lir", III, 4; tł. J. Paszkowski)

SENS ISTNIENIA

Czymże jest człowiek, jeżeli najwyższym
Jego zadaniem i dobrem na ziemi
Jest tylko spanie i jadło? Bydlęciem,
Szczerym bydlęciem. Ten co nas obdarzył
Tak dzielną władzą myślenia, że może
I wstecz i naprzód poglądać, nie na to
Dał nam tę zdolność, ten udział w boskości
Rozumem zwany, aby w nas jałowo
Leżał i butwiał.

(„Hamlet", IV,4; tł. J. Paszkowski)

Życie jest tylko przechodnim półcieniem,
Nędznym aktorem, który swoją rolę
Przez parę godzin wygrawszy na scenie
W nicość przepada — powieścią idioty
Głośną, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą.

(„Makbet", V, 5; tł. J. Paszkowski)

Zaprawdę
Najgorzej jeszcze nie jest, póki człowiek
Może powiedzieć: „Teraz mi najgorzej".

(„Król Lir", IV, 1; tł. J. Paszkowski)

Sen i my z jednych złożeni pierwiastków;
Żywot nasz krótki w sen jest owinięty.

(„Burza", IV, 1; tł. L. Urlich)

Chciałem was zbawić. Teraz się wyzbywam
Zaklętych duchów, z czarów sztuką zrywam
I rozpacz jeno została mi w końcu.

(„Burza", V, 1; tł. L. Ulrich)

DLACZEGO SZEKSPIR?

Istotą krytyki jest o s w a j a n i e, poniżanie wielkości do poziomu krytykujących. Najlepszym tego przykładem są dzieje szekspirologii: cztery wieki jej trwania to cztery wieki pomniejszania Szekspira.

Gdyby wierzyć krytykom, to właściwie ten Anglik wcale nie był taki wielki. Nie on stworzył teatr europejski, bo teatr ten, jak wszystko, wymyślili Grecy. (Cała historia filozofii — to tylko przypisy do Platona, cała dramaturgia to nic więcej jak wariacje na temat Sofoklesa). Szekspir nawet nie odnowił teatru; odnowili go Włosi: Machiavelli, Ariosto, Aretino, a także, bardziej znany jako filozof, autor *Świecznika* — Giordano Bruno. Ba, nawet uważane do niedawna za wynalazek i istotę szekspiryzmu mieszane, komiczno-tragiczne utwory to przecież włoskie drammi mescidati! W Anglii upowszechnił je m.in. Richard Edwards, zmarły w 1567 r. autor sztuki *Damon and Pithias*. Prócz niego na Szekspira „pracowali": w komedii Robert Greene i John Lilly, który wprowadził na scenę dowcip i gwarę prostaków; w tragedii — Thomas Kyd, autor granego już w 1594 r. *Hamleta* i Christopher Marlowe, który swoim *Faustem* (1589) wyprzedził o dwa i pół wieku Goethego. Szekspir nie zjawił się na pustyni, ale na polu, z którego mógł zbierać obfite plony. To, że kto inny to pole obsiewał, jest dla potomnych sprawą drugorzędną.

Również i dorobek Szekspira nie jest — wedle krytyki — aż tak imponujący. Pięćdziesiąt dwa lata życia (1564—1616), w tym ponad dwadzieścia lat życia twórczego *(Król Henryk VI* powstał ok. 1590, *Burza* w 1612 roku) — a tylko 37 sztuk. Może to dużo w porównaniu z naszymi współczesnymi, ale w porównaniu z Goldonim czy Calderonem, którzy zostawili po sobie po dwieście z górą sztuk, to nawet nie jedna piąta! A w porównaniu z Lope de Vegą, który napisał sztuk 1700 (słownie: tysiąc siedemset) to...

Nie miał też Szekspir zbytniej łatwości pisania. Potrafił wprawdzie w tym samym 1605 roku napisać i *Makbeta* i *Króla Lira*, ale taki Goldoni potrafił w ciągu sezonu spłodzić 17 zgrabnych sztuk, a Lope de Vega, gdy zachodziła potrzeba, to pisał dramat z dnia na dzień, do tego zgrabnym wierszem. A z wierszami i w ogóle z formą u Szekspira też różnie bywa...

Trudno, rzecz jasna, porównywać sztuki pisane w różnych językach i konwencjach, ale nawet laik musi przyznać, że w porównaniu z elegancką dramaturgią hiszpańską sztuki Szekspira są po prostu niechlujne. A z utworami Corneille'a czy Racine'a — godzącymi naturalność akcji z regułą trzech jedności, emocję z aleksandrynami i mądrość z kunsztownością intrygi — wprost nie wypada Szekspira porównywać. Nie tylko *Cyd* pierwszego, lecz i *Brytanik* czy *Fedra* drugiego z tych autorów, lecz także sztuki Hugo, Shawa, Sartre'a, Dürrenmatta i wielu, wielu jeszcze twórców górują nad dramatami Stratfordczyka.

Krytycy udowodnili także całkowity brak oryginalności twórcy *Hamleta*. Nie dość, że niektóre z „jego" sztuk mają dziesiątą część tekstu „pożyczonego", że inkrustowane są kradzionymi aforyzmami i porzekadłami — to nawet na wymyślanie intryg i tematów Szekspir nie tracił czasu. Źródłem jego dramatów antycznych był przede wszystkim Plutarch (wydany po angielsku w tłum. Thomasa Northa — 1579); źródłem kronik królewskich — teksty angielskich historyków, zwłaszcza zaś Ralpha Holinsheda, który nader plastycznie opisał losy Lira, Cymbelina, Makbeta i paru innych władców. Dodatkowym źródłem *Makbeta* był poemat Williama Stewarta *Buick of the Croniclis of Scotland; Historia Regum Britanniae* pióra Geoffreya of Monmouth zawierała rozbudowaną opowieść o Królu Lirze (powtórzoną w 1605 r. w *The*

True Cronicle History of King Leir); źródłem *Hamleta* wreszcie była *Historia Danica*, której autorem był Saxo Grammaticus. Kronikarz ten był Duńczykiem, ale jego utwór zdobył popularność w łacinie i w tłumaczeniach francuskich.

Istnym skarbcem tematów dla twórcy *Romea i Julii* była twórczość nowelistów włoskich: Boccaccia, Cinthia, Luigiego da Porto i innych. Wydane w 1565 r. *Hecatommithi* Cynthia wzruszały czytelników „przerażającą opowieścią" o Otellu, zaś zapomniany dziś Matteo Bandello opisał losy Romea i Julii i to tak wzruszająco, że nie można ich było... nie przerobić. Więc najpierw Arthur Brooke przerobił je na *The Tragical History of Romeus and Juliet* (1562), potem Szekspir na dramat...

Krytycy zauważyli także, iż Szekspir nie musiał czytać swych włoskich nowel-źródeł w oryginale. W latach 1566 i 67 wyszedł *Pałac rozkoszy* Williama Paintera zawierający 101 historii, wśród których była połowa tematów Szekspira, m.in. *Romeo i Julia, Tymon Ateńczyk, Koriolan, Wszystko dobre, co kończy się dobrze* etc., etc., etc.

Po udowodnieniu, że w Szekspirze nie ma właściwie Szekspira, że np. *Hamlet* to (prócz Kyda) trochę cytatów z Montaigne'a, Seneki oraz z traktatu Timothy Brighta *Treatise of Melancholy* — krytykom nie pozostawało już nic więcej, jak udowodnić, że Szekspir w ogóle nie istniał. I rzeczywiście: w 1856 r. amerykańska badaczka Delia Bacon udowodniła, że autorem szekspirowskich dramatów był... filozof i literat (a jej przodek) Franciszek Bacon. Za przykładem jej poszli inni. Autorem dzieł Szekspira obwołano Williama Stanleya, szóstego hrabiego Derby, później Rogera Mannersa — piątego hrabiego Rutland itd. Absurdalność tych twierdzeń zbyt jest oczywista, by z nimi polemizować; odnotowujemy je tylko jako ciekawostki. Warto jednak poważniej rozpatrzeć zarzut podkreślający n i e o r y g i n a l n o ś ć Szekspira.

Przede wszystkim: czy jest to zarzut? Bo może było tak, że tajemnicą wielkości, że źródłem sukcesu Szekspira była właśnie ta nieoryginalność?! *)

By wyjaśnić ten pozorny paradoks trzeba spojrzeć z dystansu na kulturę Szekspirowskiej Europy. Czego jej brak? — oczywiście m i t o l o g i i. Prawda, że renesans odwołał się do tradycji greckiej, że ożywił mit Śródziemnomorza. Ale renesans też pokazał, że Grecja już nie wystarcza, że nastąpiło swoiste „zmęczenie paradygmatu". Rozlegający się po Wybrzeżu okrzyk „Pan umarł" obwieszczał nie tylko koniec życia greckiego bożka, lecz także koniec całej kultury. Dlatego po Szekspirze nie został *Tymon Ateńczyk* ani *Perykles*, ani nawet temat-samograj *Antoniusz i Kleopatra*. Te dramaty były zapisane w języku jeśli nie martwym, to w każdym razie martwiejącym.

Ale klęska *Tymona* nie wyjaśnia jeszcze tajemnicy sukcesu *Hamleta* czy *Romea i Julii*. Tajemnicę tę po części wyjaśnia analiza ówczesnej kultury: Europa potrzebowała nowych mitów. Rozwój języków i kultur narodowych obcymi uczynił dzieje bohaterów antycznych. Chrześcijaństwo dokonało — w swoim pojęciu — egzorcyzmów: wymiotło mitologię, owe rozkoszne opowieści o czynach bogów i półbogów, romansach Zeusa, walkach Heraklesa. Rogaty Pan stał się symbolem zła, Szatanem. Opowieści o Świętej Rodzinie nie były w stanie wypełnić tej luki. W przeciwieństwie do mitologii greckiej nie znającej pojęcia apokryfu, mitologia chrześcijańska jest p o w a ż n a, z wyjątkiem św. Franciszka nikt tu nie ma poczucia humoru. Nawet niewinne opowieści o miłości Marii Magdaleny do Jezusa, nie mówiąc o pikantnych szczegółach z życiorysów poniektórych świętych, nie znajdą się w kanonie tej kultury. Są w nim mity najwyższe, jest opowieść o Męce i Zmartwychwstaniu —

brak jednak mitów pośledniejszych, niższego może lotu, za to takich, w których śmiertelnicy znaleźliby nie tylko rozrywkę, lecz także nobilitację, ba, nawet sakralizację swoich uczuć: miłości, zazdrości, żądzy władzy. O tych uczuciach mówią już wędrowne opowieści, włoskie nowele, francuskie *Histoires tragiques* — wciąż jednak dzieje się to w sferze wstydliwego p r o f a n u m, wciąż brak im odpowiedniej f o r m y.

Ktoś powiedział, że nie byłoby bogów greckich bez Homera, że nie byłoby Antygony ni Edypa bez Sofoklesa — nie byłoby archetypu człowieka walczącego z losem, ani wzorca dziewczyny wybierającej wierność tym wartościom, które ceni bardziej niż życie.

W czasach Szekspira jest podobnie i odwrotnie zarazem. Są namiętności, które trzeba nazwać: taka miłość i zazdrość, radość życia i równie ekstatyczna rozpacz — to już nie mieści się w mitach greckich, to nie mieści się w kulturze chrześcijańskiej. Te namiętności trzeba ubrać w formę, zamienić w misterium, w którym może uczestniczyć zwykły człowiek. Tu nie wystarczą opowieści i nowele, tu trzeba — tak jak w Grecji — kogoś, kto te wędrowne powiastki nobilituje, przeniesie w s a c r u m. Nie za wysoko, tak, by jeszcze człowiek mógł do nich sięgnąć; ale i nie za nisko. Bo nowy obywatel, kupiec czy rzemieślnik nie chce oglądać na scenie rzemieślników; kłamstwo, że ludzie ze społecznych „dołów" chcą na scenie widzieć tylko ludzi z dołów, puści w obieg dopiero socrealizm. Tymczasem rzemieślnik czy praczka chcą widzieć swe przeżycia uszlachcone, podniesione do rangi książęcej, nawet królewskiej, nie zaś poniżone do sfery, z której możni śmieją się w teatrze.

Szekspir był właśnie tym, który nadał miłości imiona Romea i Julii, zazdrość nazwał Otellem, niepokój i wahania moralne — Hamletem. Stworzył nowoczesną nie antyczną i nie chrześcijańską mitologię. Oczywiście — pisał też o greckich i rzymskich bohaterach: był jak gracz, który stawia na obu walczących. Ktokolwiek by wygrał — wygrałby Szekspir. Klasycy, nawet tak doskonali jak Racine, stawiając tylko na antyk — stawiali na własną porażkę. Zresztą nawet i ich doskonałość obróciła się przeciw nim — za to Szekspir z niedoskonałości potrafił uczynić zaletę. Chaotyczność, n i e d o o k r e ś l e n i a uczyniły jego dramaty otwartymi na każdy czas, nastrój, nawet modę.

Następcy uzupełnili i nadal uzupełniają Olimp, którego budowę rozpoczął Szekspir. Marlowe i Goethe wprowadzili nań Fausta, Carvantes — Don Kichota, Dostojewski — braci Karamazow. Żaden z tych twórców nie był w pełni o r y g i n a l n y, żaden nie tworzył źródeł (= origines) — ale przebijał ujścia dla podziemnych rzek, dla tego, co już tętniło pod powierzchnią oficjalnej kultury. Nowe, wymyślone z niczego tematy po prostu by się nie przyjęły. Dzięki Szekspirowi i innym, nieoryginalnym, chaotycznym, ale za to genialnym twórcom, powstał pewien rodzaj wieczności, wieczności, w której król Lir kocha wyrodne córki, Makbet walczy o władzę, a wahający się Hamlet... wygłasza swój monolog. Szekspir stworzył niebiosa, w których Romeo i Julia spotykają się wprawdzie po to, by się rozstać — lecz spotykają się na całą wieczność.

Bohdan Urbankowski

---

*) Zastrzegamy, że nie chodzi w tym miejscu o wtórność literacką, o to, że Szekspir pracował na materiale już obrobionym przez poprzedników, choć i to miało wpływ — i to niemały — na poziom jego sztuk.

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW
INFORMACJE
ZAMAWIANIE BILETÓW
TEL. 28-06-38

W REPERTUARZE TEATRU

Gabriela Zapolska
MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ
Hans Christian Andersen
KRÓLOWA ŚNIEGU

W PRZYGOTOWANIU

Jerzy Szaniawski
DWA TEATRY
Karol Wojtyła
PROMIENIOWANIE OJCOSTWA

Pracownia krawiecka damska
WŁADYSŁAWA CIURAK

Pracownia krawiecka męska
WŁADYSŁAW KOŁAKOWSKI

Pracownia elektroakustyczna
Dźwięk — FRANCISZEK ORZECHOWSKI
Światło — JERZY NAWROCKI

Kierownik pracowni modelatorskiej
MIECZYSŁAW KOBYLAK

Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej
TERESA CHMIELEWSKA

Kierownik pracowni malarskiej
JANUSZ SZTOPKA

Kierownik pracowni stolarskiej
STANISŁAW KRAWCZYK

Brygadier sceny
HENRYK KORNET

Redakcja programu
MIROSŁAWA BANASZYŃSKA
Opracowanie graficzne programu
JACEK DYRZYŃSKI
W programie wykorzystano grafiki Hansa Holbeina.

CENA 20 zł

WDA — Zakład Typograficzny, z. 3822, o. 3000. H-58

WILLIAM SZEKSPIR

ROMEO i JULIA

Przekład: Zofia Siwicka

„Romeo i Julia" Williama Szekspira gości na polskich scenach przeszło półtora wieku. W tym czasie utrwaliło się powszechne wyobrażenie, że jest to sztuka o miłości, pięknym uczuciu, łączącym dwoje młodych ludzi. Ich miłość jest radosna, szczęśliwa, a przecież kończy się tragicznie.

Powiada się, że waśń między domami Montekich i Kapuletów wpłynęła na los kochanków, ale to nie wyjaśnia do końca przyczyn tragedii. Kiedy wczytamy się uważnie w tekst Szekspira, okaże się, że u jej podstaw leżą złe namiętności, które targają otoczeniem bohaterów. Nawet oni nie są wolni od tych ciemnych sił. Na los Romea i Julii wpływa nienawiść, potężna siła niszcząca, wielekroć silniejsza od miłości, wiodąca ludzi do zbrodni i samozagłady.

Szekspir mówił o ludziach i świecie, który dla nas jest odległą przeszłością, ale być może i ludzie, i świat niewiele się w tym czasie zmienili.

Premiera 5 marca 1983 r.

Obsada:

Książę Werony	– JANUSZ PALUSZKIEWICZ
Krewny księcia Werony	– KRYSTIAN TOMCZAK
Parys	– SŁAWOMIR ZEMŁO
Monteki	– TADEUSZ GRABOWSKI
Kapulet	– ZYGMUNT RZUCHOWSKI
Romeo	– ANDRZEJ FERENC
	– STANISŁAW BADEŃSKI
Merkucjo	– JERZY KARASZKIEWICZ
Benvolio	– JERZY PIÓRKOWSKI
Tybalt	– BRONISŁAW SURMIAK
Brat Laurenty	– JÓZEF FRYŹLEWICZ
Samson	– ZBIGNIEW STAWARZ
Grzegorz	– WITOLD PYRKOSZ
Piotr	– JAN JUREWICZ
Abraham	– WŁODZIMIERZ WITT
Pani Monteki	– TERESA SZMIGIELÓWNA
Pani Kapulet	– MAGDA CELÓWNA
Julia	– HALINA CHROBAK
	– HANNA MIKUĆ
Niańka	– BARBARA ZGORZALEWICZ
Baltazar	– WŁODZIMIERZ WITT
Szymon	– MACIEJ WOLF

Reżyseria i scenografia:
WALDEMAR KRYGIER

Asystent reżysera – MAGDA CELÓWNA

Inspicjent – CZESŁAWA POSYNIAK

Sufler – ANNA DREWNIAK

Kompozycje własne na koźle weselnym wykonuje LUDWIK KURKIEWICZ

Dyrektor i kierownik artystyczny – ANDRZEJ MARIA MARCZEWSKI
Zastępca dyrektora – MAREK KĘPIŃSKI
Kierownik literacki – MIROSŁAWA BANASZYŃSKA
Kierownik muzyczny – WOJCIECH GŁUCH

W repertuarze Teatru:

Jerzy Dobrowolski i Stanisław Tym CIEMNY GRYLAŻ
Gabriela Zapolska MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ
Hans Christian Andersen KRÓLOWA ŚNIEGU

W przygotowaniu:

DWA TEATRY Jerzego Szaniawskiego
PROMIENIOWANIE OJCOSTWA Karola Wojtyły

Biuro Obsługi Widzów – informacje – zamawianie biletów – tel. 28-06-38

RSW Z.G. W-wa, S., z. 2204/83, n. 2000, M-65