TEATR im. J. OSTERWY w GORZOWIE WLKP.

William Shakespeare

ROMEO i JULIA

Siódma premiera sezonu

Dyrektor teatru:

JAN BLESZYŃSKI

Kierownik literacki:

BOŻENA WINNICKA

Sonet 23

Jak lichy aktor, co stojąc na scenie,
Zapomniał z trwogi słów do swojej roli,
Lub ogarnięte wściekłością stworzenie,
Któremu gniew się ruszyć nie pozwoli,
Tak ja — nie wierząc, bym umiał wysłowić
Nadmiar miłości — straciłem już wiarę
I tonę w uczuć wezbranych powodzi,
Pod namiętności zbyt wielkim ciężarem.
O, niech więc za mnie mówią księgi moje,
Milczący serca mojego posłowie,
Które o miłość błaga i nagrodę,
Chociaż słowami tego nie wypowie.

Chciej pojąć, co tu ciche serce głosi:
Słuchać oczyma to mądrość miłości.

William Shakespeare

ROMEO i JULIA

(Romeo and Juliet)

Przekład — Jarosław Iwaszkiewicz

Obsada:

ESKALUS, książę Werony	JANUSZ OBIDOWICZ
PARYS, krewny księcia	JAN SZULC
MONTEKI } głowy dwóch powaśnionych domów	JAN BŁESZYNSKI
KAPULET } głowy dwóch powaśnionych domów	MIROSŁAW SMOLAREK
STARY KREWNY rodziny Kopuletów	* *
ROMEO, syn Montekiego	GRZEGORZ MINKIEWICZ
MERKUCJO, krewny Parysa, przyjaciel Romea	HENRYK ROZEN
BENVOLIO, siostrzeniec Montekich, przyjaciel Romea	JACEK OPOLSKI
TYBALT, bratanek pani Kapulet	KRZYSZTOF KURSA
BRAT LAURENTY, franciszkanin	ADAM KRAJEWICZ
BRAT JAN ,z tego samego zakonu	HENRYK ROZEN
BALTAZAR, służący Romea	MARIAN SZYDŁOWSKI
SAMSON } słudzy Kapuletów	PIOTR WYSZOMIRSKI
GRZEGORZ } słudzy Kapuletów	JERZY BRASZKA
PIOTR, służący mamki Julii	KONRAD FULDE
ABRAHAM, służący Montekich	* *
APTEKARZ	KRZYSZTOF KURSA
PAŻ PARYSA	* *
STRAŻNIK I	MAREK KĘPIŃSKI
STRAŻNIK II i III	* *
PANI MONTEKI, żona Montekiego	WŁADYSŁAWA SKWARSKA
PANI KAPULET, żona Kapuleta	ZOFIA BRISKE-KRAJEWICZ
JULIA, córka Kapuletów	MONIKA LIPOWSKA
MAMKA JULII	DANUTA BOROWSKA
MASKA I	ELŻBIETA EYSYMONT
MASKA II	ELŻBIETA BORKOWSKA
MASKA III	IRENA KOMAN

Obywatele Werony, krewni obu domów, maski, muzykanci i dworzanie

Rzecz się dzieje w Weronie i Mantui

Scenografia:
TERESA TARGOŃSKA

Reżyseria:
LECH EMFAZY STEFAŃSKI

Muzyka:
WILLIAM BYRD (1542—1623)
w opracowaniu
STANISŁAWA PROSZYŃSKIEGO

Asystent reżysera:
PIOTR WYSZOMIRSKI

Premiera 6. 04. 1968 r.

ANGLIA SZEKSPIROWSKA

Po niepokojach gospodarczych i religijnych w połowie panowania Tudorów nastąpił złoty wiek Anglii. Złote wieki nie bywają całe ze złota i nigdy długo nie trwają. Ale Szekspir miał szczęście żyć w najodpowiedniejszej chwili dziejowej i w kraju, w którym można było bez rozpraszania się i doznając największego poparcia rozwijać wybitne zdolności. Były tu wspaniałe lasy, pola i miasta, a wszystkiego tego potrzeba, aby stworzyć doskonałego poetę. Rodacy jego, jeszcze nie przykuci do maszyn, byli rzemieślnikami i twórcami wedle woli własnej. Ich umysłami, wyzwolonymi z więzów średniowiecznych, jeszcze nie owładnął purytański ani żaden inny nowożytny fanatyzm. Anglicy epoki elżbietańskiej kochali życie, a nie jakiś teoretyczny pozór życia. Szerokie kręgi społeczeństwa, jak nigdy dotąd wolne od biedy, swoje wzloty duchowe wyrażały w koncepcie, muzyce i pieśni. Język angielski osiągnął pełnię piękna i siły wyrazu...

Renesans, dawno przeżywszy wiosnę w ojczystej Italii, gdzie go teraz zwarzyły ostre mrozy, osiągnął późno wspaniałość letnią na tej północnej wyspie. W czasach Erazma renesans ograniczał się w Anglii do uczonych i dworu królewskiego. W czasach szekspirowskich dotarł poniekąd do ludu. Biblia i świat klasycznej starożytności już nie były znane tylko garstce wykształconych. Za pośrednictwem *grammar schools* klasycyzm przesiąkał z gabinetu uczonego do teatru i na ulicę, z drukowanych ksiąg w ludowe ballady, które zaznajamiały najszersze kręgi słuchaczy z „Tyranią sędziego

Appiusza", „Nieszczęsną dolą króla Midasa" i innymi wspaniałymi podaniami Grecji i Rzymu. Życie dawnych Hebrajczyków, Greków i Rzymian, czarnoksięską mocą nauki wywoływane z odległej przeszłości, stało się dostępne ogółowi Anglików, którzy traktowali je nie jako martwy przedmiot archeologii, ale jako nową sferę ducha i wyobraźni, nadającą się do swobodnego wykorzystywania dla celów współczesnych. Kiedy Szekspir „przerabiał" „Żywoty" Plutarcha na swego „Juliusza Cezara" i „Antoniusza", inni brali Biblię i na jej podstawie kształtowali nowe obyczaje i idee dla angielskiego życia religijnego...

Dla dalekiej potomności rzeczą najbardziej godną zapamiętania z czasów elżbietańskich jest fakt, że wówczas powstały sztuki Szekspira. Nie chodzi tylko o to, że akurat w tym wieku urodził się jeden z największych ludzi. Dzieło jego mogło powstać tylko w późnych latach panowania Elżbiety i na początku rządów Jakuba, właśnie kiedy miał szczęście żyć. Nie mógłby pisać tak, jak pisał, gdyby ludzie, wśród których się obracał, byli inni, gdyby inne były ich nawyki myślowe, ich życie i mowa, albo gdyby teatry londyńskie tuż po najeździe armady nie osiągnęły określonego stadium rozwoju i gotowe nie czekały na ukształtowanie jego ręką.

Nie przypadkowo w sztukach Szekspira partie poetyckie przeważają nad pisanymi prozą, gdyż audytorium, do którego się zwracał, jak w ogóle prości Anglicy w mieście i na wsi, przyzwyczaiło się do wiersza jako języka opowieści, ucieszných przedstawień, historii oraz nowin o współczesnych wydarzeniach i sensacjach. Nie gazety i powieści, ale ballady i pieśni obnosili i sprzedawali Autolik i jego towarzysze po uliczkach miast i błoniach wiejskich dla zaspokojenia pospólstwa. Powielano i sprzedawano tysiącami ballady, zawierające opowieści z Biblii albo klasyczne mity i wydarzenia historyczne, legendy średniowieczne albo wydarzenia aktualne, o armadzie, o spisku prochowym,

o najnowszym morderstwie albo o parze kochanków, zbiegłej po to, aby wziąć ślub. A liryczne i miłosne pieśni, których słowa żyją do dziś w naszych nowoczesnych antologiach jako arcydzieła literatury, śpiewano jako utwory popularne i jako wyraz uczuć ludu.

W tych warunkach na dwadzieścia lat przed odegraniem pierwszej sztuki Szekspira nagle rozwinął się nowy rodzaj dramatu, z nową szkołą dramaturgów, wśród których czołowym twórcą był Marlowe. Powstały trupy doskonale wyszkolonych aktorów, traktujących swój zawód z najwyższą powagą. Do błaznów średniowiecznych i wędrownych aktorów, zgrywających się niemiłosiernie, przyłączyli się ludzie uprawiający subtelniejszą sztukę, a z tych Burbage wkrótce osiągnął największą sławę: ci ludzie wynieśli na wyżyny sztukę gry interpretacyjnej, a mieli przy sobie młodych uczniów, starannie od dzieciństwa przygotowywanych do wykonywania z godnością, wesoło i zgrabnie ról kobiecych.

W środkowych latach panowania królowej Elżbiety droga do bogactwa i zaszczytów stała otworem dla aktora i dramaturga. Wędrownymi trupami opiekowali się wykształceni arystokraci, których zamki i dwory zespoły te odwiedzały jako mile widziani goście, dając przedstawienia w sali biesiadnej albo w galerii, jak owi aktorzy po książęcemu goszczeni w Elsynorze. Ale korzystniejsze nawet „tak dla sławy, jak dla kieszeni" były teatry budowane na łąkach w Southwark, nad Tamizą, by tam grać przed różnorodną i krytyczną publicznością stołeczną: kiedy mieszczanie z żonami, a terminatorzy z dziewczętami przechodzili przez Most Londyński, aby oglądać sztukę, ludzie wyższego stanu i światowcy przepływali łodziami z Whitehallu, a sprytni młodzi prawnicy — z Inns of Court...

Tu więc gromadziły się razem klasy społeczne mniej lub więcej różniące się między sobą smakiem i wykształceniem. Szekspira rzeczą było, aby dogodzić wszystkim.

Kiedy po raz pierwszy zetknął się z tą wymagającą publicznością, spragniona była intrygi i efektownego widowiska, hałasu i rzucania się po scenie, grubych błazeństw i wytwornych a uczonych pojedynków na dowcipy, muzyki zaś najbardziej, bo Anglicy wówczas mieli najpiękniejsze pieśni i muzykę w całej Europie; rozmiłowani byli także, w przeciwieństwie do przeciętnej publiczności nowoczesnej, w poetycznej retoryce jako sposobie wyrażania namiętności. Wszystkie te żądania zaspokoił Marlowe i jego współpracownicy tworząc w ciągu kilku lat nową dramaturgię, którą Szekspir znalazł już gotową pod ręką. Przejął tradycję i w ciągu następnych dwudziestu lat rozwinął ją w coś o wiele większego niż najdoskonalsze widowiska publiczne.

Poezja jego jeszcze wyższy miała ton niż „potężny wiersz" Marlowe'a, a stworzył także dialog prozą równie subtelny i pełen mocy, niekiedy zaś równie uroczy i harmonijny jak jego wiersze. W obu tych formach wyrażał nie tylko piękno, grozę, dowcip i wzniosłe myśli filozoficzne, ale ukazywał także rzecz nową w dramacie: indywidualne charaktery, zamiast typów i uosobionych namiętności, które dotychczas panowały na scenie. Nawet intryga, nawet akcja została podporządkowana charakterystyce postaci, jak na przykład w „Hamlecie", a mimo to sztuka się podobała. Tak prawdziwi są jego ludzie, że wciąż o nich dyskutujemy, jakby mieli własne życie, poza sceną...

Elżbietańskiemu teatrowi zawdzięczamy Szekspira i wszystko, co on stworzył. Za to chwała niech będzie teatrowi — i ludziom czasów elżbietańskich.

„Historia społeczna Anglii"

Andrzej Banach

TEATR ELŻBIETAŃSKI

człowiek wątpiącej wyobraźni

Dawne widowisko kościelne musiało ustąpić miejsca nie tylko teatrom innym, ale i zjawiskom wrogim mu. Po dosłowności widowisk transcendentnych — popisy linoskoczków i jeszcze po nich commedie 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... 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...

Miejscem przedstawienia, w początku okresu były zajazdy, podwórza, place, skrzyżowania ulic, zamki, sale zabaw ludowych, sale szkolne. Ale ze stu miejsc powstało 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 sceną na niewysokim podium. Cały jego środek przykryty był niebem. Przedstawienie odbywało się przy naturalnym świetle.

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

Antrakt był krótki, bez znaczenia estetycznego, gdyż akcja miała charakter ciągły. Wobec nie istniejących najczęściej i nie zmienianych na skutek tego dekoracji, wobec nie istniejącej kurtyny, odejście czy odstąpienie na bok aktorów oznaczało przerwę. Sam tekst o tym opowiadał. Przerwy musiały być krótkie także dlatego, aby przedstawienie zakończyć szybko, przed zmrokiem. 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.

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

Teatr „Pod Łabędziem" według rysunku de Witta

elżbietański, jeszcze ściślej Szekspirowski, to poezja odgrywana na scenie. Rola Szekspira w tym teatrze zostanie na zawsze nie tylko przykładem, ale i symbolem.

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 z tego 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...

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. W ubiorze tym zaznaczano już jednak cechy narodowe i stanowe. Kostiumy „teatralne" nosiły trzy kategorie osób: ludzie Wschodu, niezmiennie w teatrze bardziej egzotyczni niż jakiekolwiek inne narody; starożytni Grecy i Rzymianie, zawsze posągowi; w końcu postaci nie z tej ziemi, symboliczne lub umowne. Taka dwoistość kostiumów pozornie tylko może wydawać się wewnętrznie sprzeczna. Naprawdę jednak pokazywała ona jednolitość świata — teatru, w którym życie łączy się ze sztuką, szczerość z udaniem, współczesność z historią, prawda z wyobraźnią. Może i w tym leży wielkość Szekspira, teatru wątpiącej fantazji?

Jak połączyć skromne podium wiejskiego zajazdu z teatrem Szekspira? Czy scena teatru elżbietańskiego należy do tego teatru na równych prawach z elementami innymi, czy też była smutną koniecznością? Na samym jej przodzie znajdowało się proscenium, zwężone w stronę publiczności i oddzielone od niej balustradą. Proscenium mogło być otwartym morzem, z którego przyjadą podróżni, albo platformą zamku w Danii, albo nawet zamkniętym pokojem, w którym aktorzy czekają na swoją kolej. Za nim była scena właściwa, nie oddzielona od niego, a przecież już przestrzeń druga, inna, może wyspa, albo okręt wroga. Za tą sceną — trzecia wewnętrzna, schowana z tyłu w drzwiach alkowy. Mogły się w niej dziać rzeczy sprzeczne z akcją sceny głównej albo z nią równoległe; w każdym razie było to klasyczne miejsce dla tajemnicy: cela, namiot, sypialnia. Nad tą trzecią sceną — balkon z lożą. Mogło to być okno w zamku, mur miasta albo i pagórek. A jeszcze na tej prostej, ubogiej, Szekspirowskiej scenie znajdowały się schody, dywany, zasłaniające alkowę i rekwizyty, na przykład słup z napisem „studnia". Tak uboga scena, podworzec zajazdu czy „Globe'u" zmienia tu się w idealną scenę teatralną, jak niektóre postaci z tekstów Szekspira.

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.

Inscenizację zawierała w sobie treść sztuki i architektura Szekspirowskiej sceny: „Hamlet", mądrze odczytany, mieści w sobie hamletowską przyrodę, a budowa sceny elżbietańskiej, tyleż prosta, ile zawikłana, wspomagała ją z zewnątrz. Do tego przyłączały się jeszcze trzy dalsze elementy inscenizacyjne: wskazówki dla publiczności w rodzaju napisu: „Oto

wspaniały pałac" czy też: „Znajdujemy się na Cyprze", lub głos aktora „Oto dziób okrętu"; wreszcie nieśmiałe elementy dekoracji prawdziwych to znaczy malowanych na płótnie i zawieszonych na tylnej ścianie, pod lożami, a więc zasłaniających wewnętrzną scenę. Wszelka przesada inscenizacyjna w tym teatrze byłaby zawężaniem wyobraźni. Szekspir zawsze na nią liczył.

Rekwizyty były w zgodzie z dekoracjami — stół, tron, łóżko, krzesła — prawdziwe. Reszta przedmiotów napisana lub wypowiedziana. Hamlet nie musi przecież trzymać czaszki z prosektorium.

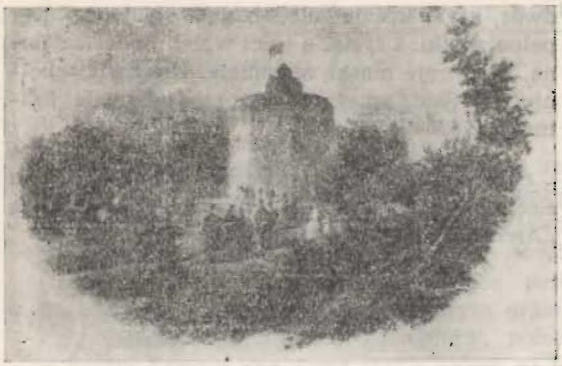
Oświetlenie było naturalne: promienie słońca zakrytego nierzadko londyńską mgłą. Użycie pochodni oznaczało zapadnięcie nocy. W zimie, albo w popołudnie bardziej chmurne, świeczniki nad sceną i nie bardzo oślepiająca rampa. Obok ulubione w Anglii pochodnie.

Maszynerią posługiwano się skromną. Niektóre sztuki np. „Burza", nie mogły się jednak bez niej obejść. Ktoś musiał porwać zasłonę ze stołu, Ariel musiał być sztucznie chyży. Zapadnie, prymitywne platformy należały już do alfabetu sceny. W miarę możliwości zastępowano je jednak zręcznością aktorów.

Właściwe użycie tych wszystkich elementów, szczególnie sceny, widocznej przez cały czas, nie zasłoniętej kurtyną, wymagało starannej pracy reżysera ustawiającego aktorów. Niemniej rolę reżysera w teatrach udziałowych obejmowali wszyscy aktorzy. Natomiast inscenizacja była zasadniczo gotowa, dana. Wszystko razem ściśle na usługach tekstu.

Najmniej poważny utwór Szekspira „Sen nocy letniej" kwestionuje nie tylko sens, ale i realność świata. Gdzie kończy się życie a gdzie zaczyna bajka, nie wiadomo. Pomostem między światem jednym a drugim jest zwątpienie.

„Wybór maski"



Globe położony na południowym brzegu Tamizy był zbudowany z drzewa. Zewnętrznością swą przypominał basztę o sześciu kątach, z jej szczytu strzelał maszt, na którym podczas przedstawień powiewała czerwona chorągiew. Nad bramą Herkules dźwigał kulę ziemską z napisem: *Totus mondus histrionem agit* (cały świat gra komedię). Wewnątrz nad sceną jako też nad galeriami i lożami znajdował się dach; parter umieszczony po środku i przezwany podwórze (yard) nie posiadał siedzeń; pod nogami cisnącego się tu ludu nie było podłogi, nad głowami żadnego nakrycia. Przedstawienia dawano latem (zazwyczaj za dnia), to też nieraz deszcz psuł przyjemność przypatrywania się widowisku, lecz to nie rozpędzało tłumów.

Zanim rozległ się potrójny głos trąby — znak rozpoczęcia sztuki — i dwie połowy zasłony rozdzieliły się, eleganci grali w karty, czytali broszury i nowe książki, lud pił piwo lub gryzł jabłka. Tytoń dopiero co wszedł w modę, wszyscy palili fajkę. Ponieważ piwo robiło swoje, więc dla zaspokojenia niewymownej potrzeby w samej sali znajdowało się odpowiednie naczynie. Gdy powietrze się psuło, wołano: palcie ocet! i podobną procedurę kilkakrotnie powtarzano.

Jednak braki zewnętrzne, ani niewymuszone maniery widzów nikogo nie raziły. Królowa,

dwór, arystokracja mieli bogate stroje, zabawy pełne zbytku i życia, a i oni woleli budę teatralną, niż swoje maski wspaniałe. Nie mniej chętnie, jak lud, spieszyli na przedstawienia dramatyczne.

Opis teatru Globe w książce: J. Eekhoud, „Au siècle de Shakespeare" Bruksela 1895. (Cyt. za „Ateneum", t. II, Warszawa 1896).

Scena z „Romea i Julii" w teatrze angielskim w roku 1822.

Przemysław Mroczkowski

„ROMEO i JULIA"

Na kartach włoskich nowel znalazła się rozdzierająca dla tak wielu czytelników historia o gwałtownej miłości i tragicznej śmierci dwojga młodych, których rozdzielał spór ich rodzin. Ostatni z parafrazujących tę historię przed Szekspirem, Arthur Brooke, na którym dramaturg zapewne najbardziej się opierał, położył w swoim *Romeus and Juliet* (1562) nacisk na nakazy, którym młodzi rzucali wyzwanie; gloryfikował rozsądek i obyczajność. Może najzwięźlej można scharakteryzować Szekspirowskie ujęcie tego wątku, stwierdzając, że wczuł się w samych młodych i w sposób myślenia, któremu oni się przeciwstawili, a nadto w „punkty widzenia", zbliżone do jednej i drugiej redakcji. Jeżeli zaś to brzmi zbyt abstrakcyjnie, to powiedzmy, że na każdym pasemku wachlarza ludzkich postaw umieścił Szekspir postać, a w postaciach tyle zawarł prawdy i siły, że w miarę rozsuwania się wachlarza zaczęły one ożywać i zeskakiwać na wyznaczone pole wydarzeń, działać i mówić, i walczyć. Czynią to każda po swojemu, a przecież w wyniku zarysowuje się tym dobitniej jakiś odczytany przez dramaturga ogólniejszy schemat przebiegania ludzkich spraw...

Życie płynie słonecznymi ulicami Werony nie tylko szparko, ale z urokiem. Młodzi ludzie szukają zabawy, na przemian to wzdychają do dziewcząt, to szydzą z tego, delektując się potokami słów, trochę nieprzyzwoitych, trochę cynicznych — męska przyjaźń jest szorstka. Do stworzenia tej atmosfery jakże ważny jest nieporównanie błyskotliwy Merkucjo. Tacy, jeżeli żyją dłużej, mogą zostać pisarzami; on miał zginąć młodo od szpady zawadiaki, „spełniwszy swoją rolę" w jednej fazie tragedii...

Nadal dążąc, by oddać w sztuce zachowanie

naturalne oczekiwane, prowadzi Szekspir na bal wydany u Kapuletów młodzieńców z wrogiego obozu. Chłopcy bywają przecież zadzierżyści; wsuną się w maskach na pokoje, gdzie może czyhać niebezpieczeństwo; będzie też na pewno wiele pięknych dziewcząt.

I tam, na tych rozjarzonych, pełnych muzyki pokojach stanie się rzecz nieporównana, znana, a przecież niezwykła; trafia się tyle razy, ale niewiele razy pokazano ją z takim blaskiem.

Co najbardziej może dodaje wagi i powagi uczuciu tych dwojga, co wynosi je poza sferę chwilowych uniesień czy pięknych słów, to rzucenie pomostu ponad skłóconymi środowiskami. Rodzi się przecież miłość w szerokim społecznym sensie, ogniwo mogące ludzi łączyć bez względu na ich „podłoże", powstaje więc pomost uniwersalny, tu ponadnarodowy. Szekspir nie jest żadnym systematycznym filozofem, ale w niejednym sięga filozoficznych perspektyw. Uwagi, które wkłada w usta Julii o osobistej wartości Romea bez względu na jego nazwisko (II, 2, 38—48), mogłyby się znaleźć w antologii ogólnoludzkiego porozumienia, gdyby kiedyś UNESCO takie wydawnictwo zaplanowało...

Ale na tym właśnie polega straszliwość losu, dla pewnych przynajmniej ludzi,że potrafi on przeciąć szczęście nawet w początkach. Pochodnia Hymenu nie zapłonie równym, spokojnym światłem; ani nie rozkwitnie pokój, którego małżeństwom trzeba...

Tragizm prawdziwy jest w tym, że nieszczęście grozi właśnie dwojgu młodym, którzy chcą żyć, widząc co piękne i ważne, i którzy przez to mogliby sprowadzić na społeczność Werony „klejnot pokoju".

Nie jest frazesem romantycznej krytyki widzieć w tym zagrażającym młodości obozie „mieszczańską pychę i tępotę". One rzeczywiście grożą. Narazie Julia jest gotowa je wyzwać. Nie pierwszy i nie ostatni raz u Szekspira postacie szlachetne zmuszone są przez otaczającą ich ludzką głupotę lub niegodziwość do grania.

Julia zagra zgodę na plany rodziców (z całym zresztą kunsztem, na jaki umie zdobyć się kobieta w potrzebie), decydując się równocześnie na wypicie „napoju pozornej śmierci".

Nie jest to łatwe. Trudno się dziwić jej wątpliwościom, czy ten napój podziała dokładnie tak, jak zapowiada Laurenty, a nie gruntowniej. Dramaturg wydobywa maksymalny efekt z tego wkroczenia w śmierć, pokazując, że psychologicznie jest to prawie równe wkroczeniu w śmierć prawdziwą. Tu znowu dziwność zbiega się ze świętym realizmem. Jak przy prawdziwym rozstaniu z życiem rośnie poczucie osamotnienia, szczególnie dojmujące dla młodej dziewczyny; w pewnym momencie Julia, której się właśnie sprzeniewierza nawet „poczciwa" głupia niania, stoi „sama przeciw światu". W szczególnie mocnym monologu pobudza się jednak do spełnienia gorzkiego kielicha. Wśród szeregu Szekspirowskich „jak gdyby", teatralnych udań, powraca motyw zachowania się „jak gdyby" się umierało. To część gry życia...

Końcowy manewr złowrogiego losu to nieprzebudzenie się Julii wcześniej. Ponieważ tragedie zmiatają też ofiary „poboczne" w grobowcu Kapuletów zginie i przypadkowy trochę gość w osobie Parysa. Zakonnik przybiegający na scenę śmierci zastanie tam ruinę, chwilowo kompletną, swoich zamierzeń poczętych z najlepszej intencji. Żywioły skłócenia i zniszczenia w świecie wydają się całkowicie zwycięskie w zestawieniu z dobrymi siłami natury badanymi przez ojca Laurentego, skupionymi w jego ziołach i napojach. I wielki żal tych dwojga, jakby ściętych ludzkich pączków miał ogarnąć pokolenia czytelników; tyle miało cisnąć się pytań, dlaczego sprawy tak się obracają w życiu i tak kosztowna bywa wyciągnięta z nich nauka.

Choć przecież nie można powiedzieć, by ta nauka całkiem przepadła. Ci, którzy przeżyli, pojęli swe groźne szaleństwo, a nawet sens wzniosłego szaleństwa tamtych dwojga w dążeniu do zjednoczenia i pokoju.

Z książki „Szekspir elżbietański i żywy"

William Szekspir z narzeczoną Anną Hathaway. Obraz Thomasa Brooksa.

SZEKSPIR JEST JAK ŚWIAT ALBO ŻYCIE. KAŻDA EPOKA ZNAJDUJE W NIM TO, CZEGO SAMA SZUKA I CO SAMA CHCE ZOBACZYĆ.

Jan Kott: „Szekspir współczesny"

WILIAM SZEKSPIR

Sonet 91

Jedni ród sławią, inni zręczność swoją,
Inni swe skarby, inni ciała siłę,
Inni strój modny, choć im źle go skroją,
Inni sokoły, psy i konie miłe.
I każdy jedno ma upodobanie,
Które najwięcej radości mu sprawia,
Lecz nie chcę z nimi wchodzić w porównanie.
Nad wszystko dobre, moje lepsze stawiam.
Dla mnie twa miłość lepsza niż ród stary,
Droższa niż skarby i strojów przepychy,
Milsza niż sokół, konie i ogary,
Drwię, mając ciebie, z całej ludzkiej pychy.

Lecz wynędzniałem od tego zarazem,
Drżąc, że odejdziesz czyniąc mnie
[nędzarzem

ROMEO i JULIA

I

Ktoś niedawno temu napisał, że współczesna książka o miłości mogłaby stanowić rewelację dla nowego pokolenia. W poufnej rozmowie ze mną głośny pisarz J. zwierzył mi się, że marzy o napisaniu dużej książki miłosnej. (J. pisze teraz mało). Pewna młoda osoba, z której zdaniem muszę się liczyć, oświadczyła mi, że mnie przestanie czytać, jeśli nie zacznę pisać o miłości. „Zrozum — powiedziała — że nic innego nikogo nie interesuje, udają tylko". W Kazimierzu nad Wisłą usłyszałem to samo od pewnego malarza, laureata nagrody państwowej.

Do roku 1945 sądziliśmy, iż książek o miłości starczy na kilkaset lat i że śmiało można ten temat zawiesić na kołku. Po dziesięciu latach „zajęcia się ważniejszymi sprawami" odezwał się głód jak w oblężonym mieście. Okazało się, że z chwilą gdy ustaje świeży dopływ, wysychają wszystkie wczorajsze wody; to doświadczenie przyswoiliśmy sobie w stopniu większym niż ktokolwiek przed nami.

Książka miłosna byłaby rewelacją dlatego, że miłość, jak nic poza nią, opukując człowieka opukuje także epokę. Sprawdza wartość jej głębszej legitymacji. Dopiero w miłości widać co ona warta naprawdę.

II.

Kilka tygodni temu moja umiłowana przyjaciółka Ania wróciła z wczasów, które spędziła w jednym z domów młodzieżowych. Opowiadała mi, że nocami wędrówki chłopców na salę dziewcząt trwały bez ustanku. Pewnego dnia jeden z głównych „rozrabiaków" skarżył się przed nią na bohatera którejś z książek Newerlego, że zbyt obcesowo dobiera się do kobiet. „To nie może być żaden wzór dla nas. Pisarze powinni napisać dla nas książkę wedle której moglibyśmy się kochać. Która by nas uczyła, jak mamy mówić do dziewcząt, bo my jesteśmy ciemni".

— Taki lis — dodała. — W nocy nie potrzebował książek!

III.

Wyobrażam sobie, że dla tego chłopca Ania była starą idiotką, Ciocią-Klocią, z której należało zrobić balona. Zrobiwszy z niej balona prawdopodobnie zaraz zapomniał tę przeszło czterdziestoletnią kobietę o niedzisiejszej urodzie, postarzałą babkę; babkami w zupełnie innym sensie były dlań młode dziewczęta.

Całe swoje życie Ania poświęciła na to, by ten chłopiec mógł żyć w nowych warunkach. Dwadzieścia lat temu pokolenie Ani wybrało drogę. Odrzuciło wszystko co było tylko duszą; naokoło za dużo wówczas było duszy, a młodość szuka zwykle wartości przeciwnych tym, które sprzedają na rynku; na tym polega jej poprawka. Ania nie pochodziła z klasy robotniczej; z tego tytułu ofiarując wszystko, miała się jeszcze za coś gorszego. Cały maj swego życia przebyła w więzieniach. Po wrześniu z mężem przedostała się do Związku Radzieckiego. Wrócili z Pierwszą Armią. Wkrótce potem mąż, już dygnitarz, zamienił Anię na kogoś o połowę młodszego. Dwoje dzieci uświęciło ten nowy związek. Ania została sama. Po tej historii przybyła jej jedna właściwość: gdy rozmowa schodzi na sprawy miłości, w oczach Ani zaczynają się dziać dziwne rzeczy; nawet nie zorientowani urywają wówczas w pół zdania.

Pożerany przez swą młodość chłopiec nie mógł zobaczyć tej starzejącej się kobiety, nie obchodziła go; był dwudziestoletnim ciołkiem. Nowa młodzież właściwie jest ślepa na ojców epoki. Nikt nie może liczyć na wdzięczność historii.

Czterdziestoletni pisarz K. niedawno temu został dziadkiem. K. lubi „pryszczatych" — tak nazywają nową generację pisarzy — zarówno tych, którzy niezauważenie przeskoczyli trzydziestkę, jak młodszych. K. mówi im wszystko. K. zakłada, że wiedzą to co on, więc można im wszystko powiedzieć.

Nie wiedzą, to raz. A jeśli nawet wiedzą, wiedzą inaczej, to ważne. Ale właśnie o tym najtrudniej pamiętać. Jedna generacja może uchwycić drugą tylko przez analogię: czterdziestoletni artyści, do których zbliżaliśmy się dwadzieścia lat temu, tonęli dla nas we mgle. Tylko w nieznacznym stopniu nasza admiracja rozrzedzała tę mgłę. Byli starsi.

IV.

Wszystkie cechy niespokojnego czasu, w którym żyjemy i ustroju, który zbudowaliśmy, sprzyjają swobodzie obyczajów, bolesnej tak dla Ani, jak dla wszystkich odsuniętych przez wiek, temperament czy względy moralne. Wystarczy przejść naszymi ulicami, by stwierdzić, iż chłopcy i dziewczęta mają twarze obyte z miłością, śmiałe, zaczepne. Młodzież zdaje sobie sprawę z kapitału młodości i nie chowa go do pończochy. Wszystkie nasze większe miasta przypominają dworce kolejowe pod względem przemieszania ludności: wyrwane z wiosek i miasteczek dziewczęta wyzbyły się skrępowania. Dziewczęta z dużych miast nigdy nie czuły się skrępowane. Malarz G. opowiadał mi, że jego kuzyn, student, co pewien czas prosi go o klucze do mieszkania. „Zbierają się tam w kilkoro. Piją do godziny pierwszej, drugiej, potem gaszą światło. Nie wiem co dalej robią".

V.

„Powinni dać nam książkę, wedle której moglibyśmy się kochać; która by nas uczyła, jak mamy mówić do dziewcząt" — te słowa lisa z domu wypoczynkowego uważać można za

chytre. Ale nawet chytre mieszczą się na tej samej linii, co inne wołania przytoczone na początku.

Wołania te brzmią: żyjemy swobodnie, ale ta swoboda nie daje nam szczęścia. Jesteśmy tacy jacy jesteśmy, ale przecież nie tylko tacy. Jesteście starsi, macie lepsze oczy, tedy oświećcie nas. „Dwadzieścia osiem tysięcy nagich kobiet stało pewnego dnia na placu czekając na piec. Byliśmy na tamtym placu. Cała młodzież współczesna była tam, nawet ta, której tam nie było. Pomimo to miłość pozostała dla nas miłością wbrew pozorom. Przyszły usiłowania, by z miłości „nie robić katedry", pomimo to miłość mogłaby nadal „być katedrą", a tęsknota nadal najpiękniejszym uczuciem. Wystąpcie z tą prawdą, która tylko pozornie jest kłamstwem. Ludzkość nie może żyć bez miłości. Nawet po piecach oświęcimskich. I nawet w obliczu bomby H".

Zdaje mi się, że ten podtekst wspólny jest wszystkim wołaniom o książkę miłosną, umieszczonym na początku. Łącznie z wołaniem lisa.

ROZMOWA Z REŻYSEREM

I znów rozmawiamy z p. Lechem Stefańskim, który po zakończeniu „Zawiszy Czarnego" rozpoczął próby „Romea i Julii" Szekspira. Oto co mówi p. Stefański:

— To zabawne, ale mam dziwne uczucie, że ciągle realizuję to samo przedstawienie. Wynika to stąd, że tak w dramacie Słowackiego, jak w tragedii Szekspira zawarte jest podobne widzenie świata, którego główną i najważniejszą cechą jest przemieszanie elementów tragicznych z komicznymi. Z tego konglomeratu, z tych pozornych sprzeczności rodzi się efekt wyobcowania świata.

— Czyli rzecz polega na podobieństwie teatru Słowackiego i teatru Szekspira?

— Niewątpliwie. Ich utwory to nie bezmyślne odzwierciedlenie, lecz interpretacja życia. A więc własne widzenie świata, twórcze spojrzenie na otaczające zjawiska, świadoma deformacja. To główny powód dla którego Szekspir jest do dziś żywy. Może być i jest wystawiany na wiele różnych sposobów. Może być i jest odczytywany poprzez doświadczenia każdej epoki. Jest współczesny.

— Czy taki właśnie jest Pana „klucz" do naszego przedstawienia „Romea i Julii"?

— Wydaje mi się — raczej jestem absolutnie pewien — że tylko w ten sposób należy grać Szekspira. Wystawianie dziś np. „Romea i Julii" na patetycznie jest bez sensu i mija się z celem. Należy ostro wyeksponować przerysowania i dopiero wtedy uzyska się pożądany efekt.

— A więc przede wszystkim słynne szekspirowskie „krzywe zwierciadło"?

— To wielki wynalazek teatralny Szekspira. Postacie prawdziwie tragiczne przez kontrast z postaciami i scenkami nieodparcie komicznymi, wręcz groteskowymi zyskują na wyrazie tak bardzo, że żaden widz nie może pozostać na nie obojętny. W ten sposób uzyskiwał Szekspir efekt obcości bohaterów w świecie, a zarazem poprzez interpretację deformującą ich wewnętrzne konflikty dochodził do uogólnień. Stąd zamiast eksponować tragizm należy dążyć do wydobycia go poprzez przejaskrawienie komizmu.

— Stawia Pan więc na tak żywe we współczesnym teatrze okrucieństwo Szekspira?

— Nie ma łagodnego Szekspira, jeśli ma on być żywy. Przecież „Romeo i Julia" to nie poetycka a tragiczna historia wielkiej miłości. To brutalne zniszczenie wielkiej miłości i chyba tylko tak można utwór realizować. Dlatego właśnie — nie zmieniając realiów XVI-wiecznych — wystawiamy „Romea i Julię" jako rzecz o młodzieży, która bez względu na epokę, jaka ją zrodziła nie może i nie chce zmieścić się w świecie moralności Montekich i Kapuletów,

buntuje się przeciwko niemu, łamiąc stare, niedorzeczne modele życia.

— Podejrzewam, że cała Pana sympatia jest po stronie młodych, ich miłości.

— Oczywiście. Tego też chciał przecież sam Szekspir.

— Więc w tym przedstawieniu będzie podwójny podział: tematyczny — na świat młodych i starych oraz formalny — na elementy tragizmu i groteski? I to podział akcentowany dość jaskrawymi środkami?

— Szekspir był brutalny i okrutny. Świat nigdy nie był i nie jest pogodną Arkadią. Czy można więc grać Szekspira łagodnie i pastelowo?

Rozmawiała B. W.

Nagranie muzyki w wykonaniu zespołu ZZK „Kolejarz" w składzie:

perkusja
RAJMUND DOCNIK

gitara solowa
ANDRZEJ PAWLUKOWICZ

gitara basowa
PIOTR JAŁOSZYŃSKI

organy
JERZY KIONA

Obsługa

Przedstawienie prowa

Kontrola tekstu

Kierownik techniczny

Główny elektryk

Brygadier sceny
MIEC

Rekwizytor

Prace fryzjerskie

Garderobiana
I

Kierow

malarskiej

stolarskiej

krawieckiej damskie

krawieckiej męskiej
ST

Składali:
Józef Śniegowski
Lechosław Mazurkiewicz

Łamał:
Franciszek Warchlewski

Drukował:
Tadeusz Jaworowski
Zbigniew Ślęczka

Opracowanie i redakcja programu:
BOŻENA WINNICKA

Zdjęcia do programu wykonał
ZBIGNIEW ŁĄCKI

Cena 3,— zł

BEZPŁATNE

W repertuarze:

Michał Bałucki

RADCY PANA RADCY

Ludomir Legut

KŁOPOTY ZBÓJA MADEJA

Bajka dla dzieci

Juliusz Słowacki

ZAWISZA CZARNY

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Kauzbrandta

Gorzów - 600 egz. - O7/114 - 640 - 03. 68