

TEATR
WSPÓŁCZESNY

WILIAM SZEKSPIR

ROMEO
i
JULIA

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE
W S E K E E E E N S E



Portret Szekspira z r. 1603

W WERONIE

Nad Capulettich i Montecchich domem
Spiukane deszczem, poruszone gromem
Łagodne oko błękitu

Patrzy na gruzы nieprzyjaznych grodów,
Na wywrócone bramy do ogrodów
I gwiazdę zrzuca ze szczytu.

Cyprysy mówią, że to dla Juliety
i dla Romea ta iza znad planety
Spada i w groby przecieka,

A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Ze to nie łyzy są, ale że kamienie,
I że nikt na nie nie czeka.

Cyprian Kamil Norwid

TRZY SŁOWA O SZEKSPIRZE

O życiu Szekspira dochowały się bardzo skąpe wiadomości, które opierają się częścią na tradycji ustnej, częścią na nielicznych i dość ogólnikowych wzmiankach i zapiskach współczesnych.

Życie poety, urodzonego w epoce rozkwitu Renesansu, przypada na okres w którym Anglia pod rządami Elżbiety (1558–1603), po rozluźnieniu starego porządku społecznego, przeżywała zmierzch feudalizmu i narodziny nowej siły politycznej — burżuazji. Epokę tę Marks nazywa „zrzą poranną ery kapitalistycznej”.

Dnia 23 kwietnia 1564 w miasteczku Stratford nad Avonem urodził się Wiliam Szekspir (Shakespeare) jako najstarszy z sześciorga dzieci zamożnego kupca i rajcy miejskiego — Johna.

Od siódmego roku życia Szekspir chodził do szkoły początkowej w której zaznajomił się z łaciną, wstępnymi wiadomościami z greki oraz poznał najważniejsze dzieła klasyków starożytności. Szkoły tej prawdopodobnie nie ukończył. Zżył się bardzo z piękną przyrodą okolic Stratfordu i poznał życie oraz poezję ludu, który później odegrał ważną rolę w jego twórczości.

W latach chłopięcych Szekspir miał również sposobność przyglądania się od czasu do czasu przedstawieniom wędrownego teatru, który na gościnne występy zajeżdżał do Stratfordu.

W roku 1582 osiemnastoletni Szekspir żeni się z Anną Hatheway, córką bogatego chłopca. Z małżeństwa tego miał troje dzieci. Związek z Anną nie był, zdaje się zbyt szczęśliwy. Szekspir przebywał wiele poza domem. Był ponoć bakałarzem.

Od roku 1588 poeta znalazł się w Londynie, podówczas mieście o stu tysiącach mieszkańców. W pierwszych latach zajmował jakieś bardzo podrzędne stanowisko w teatrze znanego tragika Burbage, z czasem jednak wykształcił się na aktora i przede wszystkim pisarza dramatycznego.

W owych czasach istniały w Londynie t.zw. teatry otwarte i zamknięte. W teatrach otwartych (budowanych na wzór okolicznych galerii dziedziców w obozach) przedstawienia odbywały się po południu. Publiczność tych teatrów stanowił przeważnie londyński lud. Teatry zamknięte (pod dachem), uczęszczane zasadniczo przez arystokrację, grywały w godzinach wieczornych przy świetle świec. Do znanych dramaturgów należeli wtedy Marlowe, autor *Tragicznych dzie-*

jów doktora Fausta, Tomasz Kyd, autor popularnej *Tragedii hiszpańskiej*, i Ben Jonson. W jednej z jego komedii: *Każdy w swoim charakterze* wystąpił również Szekspir jako początkujący aktor.

Ówczesni aktorzy, traktowani przez prawo niemal jak włóczędzy, łączyli się w kompanie, którym patronował jakiś możny protektor. Do jednej z takich kompanii, zwanej „*Slugami Lorda Szambelana*” i grywającej w teatrach otwartych, przyłączył się Szekspir. Twórczość dramatyczną rozpoczął Szekspir od historycznej kroniki w trzech częściach o Królu Henryku VI oraz tragedii o Ryszardzie III. Píše następnie *Komedie omyłek*, *Poskromienie złościcy* i *Stracone zachody miłosne*.

Musiał być już dość znanym aktorem i autorem, skoro znalazł dostęp do domu młodego miłośnika teatru, hrabiego Southamptona. Swemu protektorowi dedykował napisane w latach 1593 i 1594 poematy *Wenus* i *Adonis* oraz *Lukrecja*. Te poematy zdobyły mu w sferach artystycznych większą popularność niż twórczość dramatyczna.

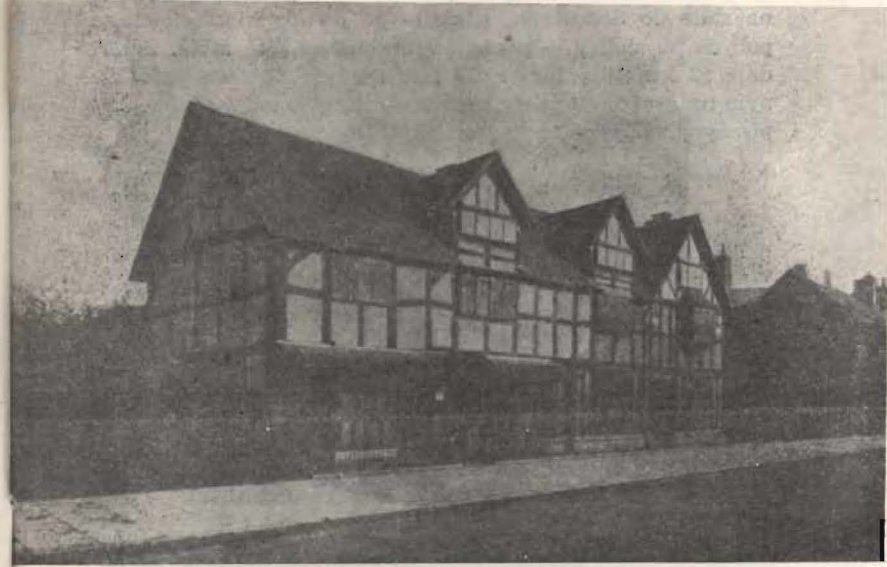
Ze wzrostem sławy poprawiła się i sytuacja materialna poety. Szekspir kupuje dom w Stratfordzie, a w roku 1596 uzyskuje dla siebie i zbankrutowanego ojca szlachectwo (w herbie sokół ze złotą włócznią w szponach i dewiza: non sanz droict — nie bez prawa).

W związku z zamknięciem teatrów z powodu zarazy Szekspir porzuca chwilowo dramat dla poezji lirycznej, tworząc w latach 1595–1597 serię stu pięćdziesięciu czterech sonetów.

W roku 1599 „*Kompania Lorda Szambelana*” zajmuje nowy teatr na prawym brzegu Tamizy, „*The Globe*”, („*Pod Kulą Ziemską*”). W jego repertuarze pojawiają się nowe sztuki Szekspira: *Romeo i Julia*, *Ryszard II*, *Sen nocy letniej*, *Juliusz Cezar* i kilka komedii.

Ryszardem II jako żagwią buntu chciał się posłużyć w roku 1601 hrabia Essex, usunięty w cień faworyt królowej Elżbiety. Jego przyjaciele, między innymi hr. Southampton, zmusili zespół Szekspira do odegrania tragedii, ale masy ludowe, jakby przeczuwając że obalenie królowej może spowodować nawrót feudalizmu i nowe walki magnatów o tron — nie dały się sprowokować. Z rozkazu królowej uwięziono Essex'a i ścięto. W proces wmiieszany był prawdopodobnie i Szekspir, choć w buncie Essex'a stał niewątpliwie po stronie monarchii.

W twórczości Szekspira okres od roku 1590–1601 badacze nazywają okresem optymistycznym. Zaczawszy działać



Dom rodzinny Szekspira w Stratfordzie.
Obecnie muzeum szekspirowskie.

dramatopisarza w atmosferze entuzjazmu dla Renesansu, poeta wyraża bujność jego życia w tryskających humorem komediach, a jednocześnie w serii kronik dramatycznych opowiada się za monarchią absolutną i zwalcza przeżytki feudalizmu.

Po śmierci Elżbiety (1603) król Jakub I bierze pod swoją opiekę „*Kompanię Lorda Szambelana*”, nadając jej nazwę „*King's Men*” („*Slug Królewskich*”). W tymże roku Szekspir wystąpił po raz ostatni jako aktor teatru „*Globe*” w sztuce Ben Jonsona *Sejanus*.

Lata od roku 1601–1608 cechuje załamanie się wiary poety w młodzieńcze ideały. Konfrontacja humanistycznych dążeń z praktyką rodzącego się kapitalizmu przynosi gorzki plon w postaci tragedii: *Hamlet*, *Otello*, *Król Lear* i *Makbet*. Okres ten nosi miano tragicznego.

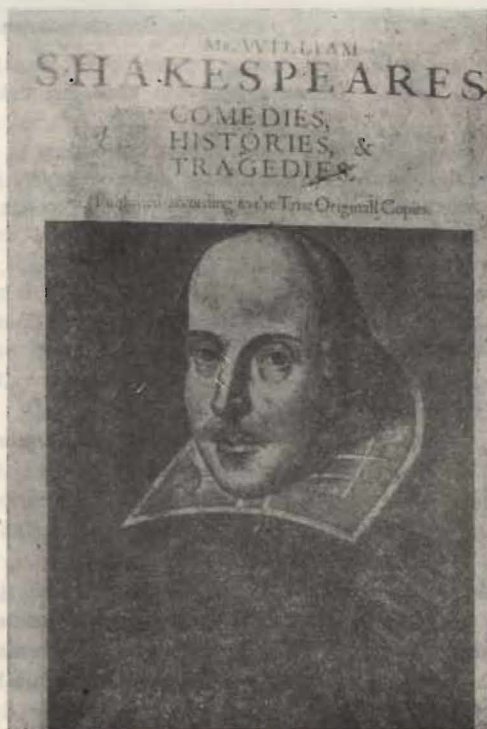
Ostatnie czterolecie w twórczości Szekspira to ucieczka w świat romantycznych baśni i odzyskanie wiary w człowieka i postęp. Wyrazem tego odrodzenia ideałów poety jest przede wszystkim *Burza*, a także *Cymbelin* i *Opowieść zimowa*. Jest to więc w jego twórczości okres romantyczny.

Około r. 1614 Szekspir opuszcza Londyn przenosząc się na stałe do Stratfordu, gdzie — po dwudziestopięcioletnim pobycie w stolicy — spędził ostatnie dwa lata życia. Zmarł dnia 23 kwietnia 1616 r. W miejscowym kościele parafialnym na grobowcu poety widnieje czterowiersz, podobno napisany przez samego Szekspira:

O przyjaciele, na Jezusa rany,
Proch uszanujcie tutaj pogrzebany,
Błogosławieństwo przyjaznej mi duszy,
A klątwa temu, kto kości me ruszy.

Większość utworów ukazała się za życia Szekspira w osobnych, na ogół bardzo niekompletnych wydaniach. Wydanie zbiorowe ogłoszono w r. 1623 z wierszową przedmową Ben Jonsona oraz portretem autora.

(„Mała kronika życia i twórczości
W. Sz. z serii wyd. PIW-u).



Karta tytułowa
wydania
dzieł Szekspira
z r. 1623

LEON PINIŃSKI

O „ROMEO I JULII”

Z nielicznych 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 Romeo i Julii.

W czym leży moc i urok dzieła, które, zjednawszy sobie już za życia poety niezmierny sukces, po dziś dzień zawsze to samo, głębokie i 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 temu przeczą. Nazwa rodów Montecchi i Capuletti i wzmianka o ich sporach pojawia się okolicznościowo u Dantego w VI pieśni Czyścica, lecz ani nie jest stwierdzone, by w Weronie rzeczywiście żyły poważniejsze rody tego nazwiska (tylko ród Montecchich był znany w Weronie), a tym 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 Bandell. Na podstawie noweli Bandella opiera się też główne źródło Szek-

spira, 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, afektowany, bez lirycznego półotu 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.

Z obojgiem bohaterów zaznajamia nas poeta w pierwszym akcie w ten sposób, iż charakteryzuje nader zrećźnie ich stan psychiczny przed rozbudzeniem się wzajemnej miłości. Romeo przedstawia nam się jako rozmarzony młodzieniec, pragnący miłości, która jest dla niego elementem do życia niezbędnym. Kocha się więc, ale nie w Julii, której dotąd nie zna, lecz w innej piękności, Rosalinie, zgola nieczulej na jego westchnienia. Miłość Romea ku Rosalinie jest uczuciem wmówionym, nieszczerym, rozmarzeniem poetycznym raczej, szukającym dopiero przedmiotu, aniżeli rzeczywistym uczuciem. Jedno spojrzenie Julii w kilka godzin później cały ten romantyczny „zamek z kart” obala.

Romeo następnie pod wpływem prawdziwej, odwzajemnionej miłości przeistacza się, odzyskuje humor, żywość usposobienia, kryje już wówczas swą miłość, nie okazując jej wobec obcych na zewnątrz, podczas gdy serce jego jest nią w istocie opanowane do głębi.

Julię poznajemy najprzód w najbliższym kole rodzinnym, jako młodziutką, zaledwie 14-letnią dziewczynę, mającą po raz pierwszy pojawić się na balu w domu rodzicielskim, ale na wpol przyrzeczoną już w przyszły związek małżeński hrabiemu Parysowi, który to, czysto konwenansowy mariaż, odpowiada życzeniom jej ojca. Robi ona wrażenie dziewczyny, nie znającej zgola świata,

chętnie ulegającej woli rodziców, ujmującej i łagodnej. Zapytana przez matkę, co myśli o małżeństwie, odpowiada naiwnie, iż o tym „zaszczycie” jeszcze nie myślała, uwiadomiona zaś, iż idzie o osobę hrabiego Parysa, daje do zrozumienia, że radaby zastosować swe uczucia do wyboru rodziców (akt I scena 3).

Ten obrazek Julii w życiu domowym przed poznaniem Romea zaznacza nam — w przeciwieństwie do scen późniejszych — w sposób niezmiernie wyrazisty, jakie przeobrażenie w jej duszy i usposobieniu nastaje wkrótce potem przez nagłe rozbudzenie się miłości. Gdy widzimy Julię w otoczeniu domowym obok rodziców, mało dbających o jej uczucia, i gminnej piastunki, dawniejszej mamki, będącej jedyną jej powiernicą, nie możemy się po niej spodziewać ani wzniosłej duszy, ani wrażliwego serca. O tyle bardziej zadziwia nas ona i zachwyca w dalszym toku skarbami uczuć, które nie wychowaniu lecz własnej bogatej zawdzięcza naturze. Wiadomo powszechnie, że najcenniejszym klejnotem poetyckim szekspirowskiej tragedii są owe sceny, które nam przedstawiają wzajemne wynurzenia kochanków; reszta dramatu to tylko jakby impuls do wywołania tych sławnych niezrównanych momentów miłosnych. Julia pierwsza z zachwycającą otwartością oddaje kochankowi swe serce. Potęga miłości, nastrój nagłej, niespodzianej, pełnej tajemniczego powabu schadzki, w której, choć przestrzeń kochanków dzieli, myśli ich i uczucia instynktownie się zespoliły, czyni ją odważną i śmiałą, usuwa wrodzoną każdej kobiecie skłonność do pewnej rezerwy wyznania. I wierzy jej Romeo, a wierzymy i my, że ta miłość, tak szybko zdobyta i tak otwarcie wyznana, ma właśnie dlatego cechę nie chwilowego i przemijającego upodobania, lecz przywiązania na życie całe, połączonego z dozą wiernością i ufnością bez granic. Następne spotkanie kochanków to moment przed zawarciem tajemnego ich ślubu. Ślub Romea i Julii jest jednym z licznych przykładów w sztukach szekspirowskich owych małżeństw, zawartych nagle i bez wszelkich formalności. W tych częstych u niego ślubach, zawieranych „na podorędziu” idzie Szekspir za wzorem nowelistów włoskich, lecz podnieść należy, że nie jest to tylko licentia poetica, bo taką istotnie bywała praktyka życia. Dopiero Sobór Trydencki ustanowił bliższe przepisy co do formy, koniecznej dla ważności małżeństwa: obecność właściwego duszpasterza i dwóch świadków oraz zlecenie ogłoszenia poprzednich zapowiedzi.

Przedtem oświadczenie woli osób dorosłych w obecności jakiegokolwiek duchownego wystarczało do ważności aktu. Owe więc małżeństwa sztuk szekspirowskich dokonujące się w paru minutach za kulisami, przy czym jakiś ksiądz zawsze na prędcie się znajduje, miały wówczas i w życiu pełną prawną ważność. Należy tutaj wspomnieć o franciszkaninie, bracie Laurentym, który łączy węzłem małżeńskim kochanków i jest ich przychylnym doradcą. Nie żyje on w klasztorze, lecz jakby na pustelni tuż pod Weroną, gdzie się zajmuje, obok udzielania pociech duchownych, pielęgnowaniem ziół leczniczych, wytwarzaniem leków tajemnych. Brat Laurety ma, jak na mnicha, zapatrywania nieco liberalne i sposób myślenia łagodnego filozofa, pobłażliwego dla ludzkich namiętności. Daje obojgu kochankom pouczenia i dobre rady, nie szczędzi słów pociechy i ukojenia. Niektórzy krytycy wcale nie są zbudowani jego pomysłami i znajdują, że rady które on daje kochankom, a szczególnie Julii co do zażycia usypiającego trunku są nie tylko nader niebezpieczne, ale wprost niedorzeczne. Tego zdania jest na przykład Rümelin, który sądzi, że skoro już potajemnie pobrani małżonkowie nie mogli się zdobyć na wyznanie całej prawdy wobec rodziców, to wspólna ucieczka byłaby praktyczniejszym i skuteczniejszym środkiem trwałego ich złączenia się, aniżeli fantastyczny, skomplikowany i niebezpieczny pomysł mnicha zażycia trunku, wywołującego pozorną śmierć z późniejszym pogrzebem, złożeniem do grobu itd. Jakże łatwo mogło się coś tu popsuć, jak też rzeczywiście się stało. Jeżeli jednak uwzględnimy zwyczaj, wówczas ogólnie przyjęty, iż chowano ciało szybko i w otwartej trumnie, to pomysł mnicha nie przedstawia się wcale tak niedorzecznie. Pan Rümelin może być pewny, że na prosty środek wykradzenia się z Romeem pomysłowa i energiczna Julia zdobyłaby się bez jego rady, gdyby ten środek był łatwo wykonalny i obiecywał pełną skuteczność. Tymczasem już sam wzgląd na to, iż pościg natychmiastowy w razie schwywania kochanków kosztowałby Romea utratę życia, a Julii groziłby osadzeniem w klasztorze, niezbyt zalecałby ten krok. Projekt brata Laurentego ma tę wielką zaletę, iż Julia znika ze świata, bo jest prawdopodobne, że Capuletowie grobowca nie będą przez czas dłuższy otwierać, tym samym może się ona złączyć z małżonkiem bez obawy pościgu, a nadto nie traci przez to możliwości w dalszej przyszłości — jako „cudem zmartwychwstała” — pojednania się nawet z rodzicami i pogodzenia

WILIAM SZEKSPIR

ROMEO I JULIA

Tragedia w 5 aktach (19 obrazach)

Przekład — Jarosław Iwaszkiewicz

6

1959|60

Premiera dnia 19 stycznia 1960 r.
DYREKTOR — ALEKSANDER RODZIEWICZ

O S O B Y:

ESCALUS, książę Werony	<i>Hugo Bolek</i>
PARYS, krewny księcia	<i>x x x</i>
MONTECCHI CAPULETTI głowy poważnionych rodów	<i>Bolesław Rosiński Jan Daszewski</i>
ROMEO MONTECCHI	<i>Andrzej Madej</i>
MERCUCIO	<i>Leopold Matuszczak</i>
BENVOLIO	<i>Bohdan Gierszanin</i>
TYBALT	<i>Tadeusz Gochna</i>
OJCIEC LAURENTY	<i>Zdzisław Relski</i>
BRAT JAN	<i>Czesław Rożnowski</i>
BALTAZAR	<i>x x x</i>
SAMSON	<i>Wincenty Wesółowski</i>
GRZEGORZ	<i>Mieczysław Wiśniewski</i>
PIETREK	<i>x x x</i>
ABRAHAM	<i>Czesław Rożnowski</i>
APTEKARZ	<i>Eustachy Kojałłowicz</i>
PANI CAPULETTI	<i>Zofia Mirska</i>
JULIA CAPULETTI	<i>Kazimiera Nogajówna</i>
MAMKA JULII	<i>Zofia Ordyńska</i>
PROLOG	<i>Lesław Mazurkiewicz</i>

Rzecz dzieje się w Weronie, w 17 obrazie — w Mantui.

Scenograf — MARIAN STAŃCZAK

Reżyser — ARTUR KWIATKOWSKI

M u z y k a :

fragmenty z baletu Sergiusza Prokofiewa „Romeo i Julia“

Opracowanie muzyczne: Zbigniew Pawlicki

Układ tańca: Jadwiga Dracówna

Sufler: Ewa Bolek

Asystent reżysera: Lesław Mazurkiewicz

Inspicjent: Eustachy Kojałłowicz

KIEROWNIK TECHNICZNY — LUDWIK PIOSICKI

Kierownicy pracowni:

Malarskiej	<i>Michał Tuszyński</i>
Krawieckiej	{ <i>Stanisław Kaczmarczyk</i> <i>Gertruda Madajczyk</i>
Główny elektryk	<i>Marian Waško</i>
Perukarskiej	<i>Maksymilian Rajter</i>
Stolarskiej	<i>Florian Wolny</i>
Tapicerskiej	<i>Stanisław Fac</i>
Ślusarskiej	<i>Michał Rubinowicz</i>
Szewskiej	<i>Kazimierz Rypiński</i>

Brygadier sceny — *Franciszek Stachowiak*

Światło — *Michał Kłym*

poważnionych rodzin. Na tym polega nie tylko romantycznie, a nawet praktycznie lepsza strona pomysłu brata Laurentego nad banalnym wykradzeniem.

* * *

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 myśli, a przeciwności, które spotyka, 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 rozbujającej wyobraźni tkwi w niej żywioł energii i praktycznego zmysłu; nie tylko pragnie całą duszą złączenia trwałego z ukochanym, ale zdobywa się na zadziwiający wysiłki myśli i woli, ażeby dojść do upragnionego celu.

W scenach z rodzicami, którzy zmuszają ją, by oddała rękę hrabiemu Parysowi, objawia śmiało upór, a gdy to nie pomaga, ucieka się do podstępów i pozornej uległości. Umie przy tym dziwnie panować nad sobą, gra 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 przed żadnym niebezpieczeństwem. Skoro widzi, że nie przełamie woli ojca, kiedy nadto ze wzgardą odtrącić 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 (Akt IV, scena 3), 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 trwożliwe obrazy i przypuszczenia do kulminacyjnego dochodzą punktu, wysiłkiem woli je przewycięża i wychyla napój.

* * *

Jakże wytłumaczyć bolesny kres ich miłości? Urlic i inni mają odpowiedź gotową: Julia i Romeo są zdaniem ich nie bez winy. Ich zbyt ekskluzywna, niepomahowana namiętność, nieuszanowanie woli rodziców, lekceważenie wszelkich względów, obyczajami uświęconych, wszystko to zostaje w sprzeczności z moralnym porządkiem, opartym na związku rodzinnym, i za to spotyka ich kara.

Inni znów krytycy kładą główny nacisk na to, iż Romeo i Julia są niejako ofiarą za społeczny rezultat pogodzenia się obu wrogich rodów, który to skutek spowodowany zostaje ich tragiczną śmiercią.

Co do mnie, tak jedno jak i drugie zdanie uważam za niedorzeczność. Ze stanowiska oceniania losów kochanków według zasad sprawiedliwości musielibyśmy stanowczo twierdzić, że opatrność karząca ich w ten sposób, wyrządza im oburzającą krzywdę. Ich miłość żadną miarą nie zasługuje na potępienie, boć przecież przeszkodą w ich złączeniu się jest tylko owa z gruntu nieetyczna nienawiść rodowa, nie zaś jakieś wyższe moralne względy. Jeszcze mniej elementu „oczyszczającego” ma drugie cytowane zdanie. Jakto, miałaby na to poeta uśmiercać zachwycającą parę kochanków, których zdobi cudownymi kwiaty swej poezji, ażeby chwilowo pogodzić Montecchich z Capuletami, owych zajadłych piniaczy i zwolenników wendety? Ani ich znamy, ani kochamy, ani wierzymy w ich trwałe pogodzenie się. Tym mniej więc uznać możemy, że warci są takiej ofiary, przy której najlepszych się zgładza, bez pewności, bez nadziei nawet naprawienia złych.

Nie, w śmierci kochanków nie ma kary za ich przewinienia. Jeżeli w czymś chcemy się tu dopatrzeć arystotelesowskiej katharsis to leży ona w łzach naszych i współczuciu, które budzi śmierć obojga kochanków. Sympatie nasze są ich nagrodą, podziw i uznanie dla ich wiernej miłości, a niechęć i potępienie dla waśni rodowej, co ich

szczęście złamała. Oto są momenty moralno-estetyczne, tworzące rodzaj „oczyszczenia”.

* * *

Data bliższa, kiedy tragedia *Romeo i Julia* została napisana, jest sporna, pewne jednak, że należy ona do wczesnych stosunkowo prac autora. Wylicza ją Meres w swej *Palladis Tamia* pomiędzy szekspirowskimi tragediami. (r. 1598), a nadto „pirackie” wydanie in quarto z roku 1597, odtwarzające tekst, prawdopodobnie sceniczny, bo skrócony miejscami dowodzi, że dramat co najpóźniej mógł powstać w roku 1596.

Młodziociany charakter poezji szekspirowskiej objawia się w treści wybitnie. Przesadne i często nienaturalne metafory i porównania, afektowane antytezy, pojawiają się w wielkiej ilości. Nie zapominajmy jednak, że sposób wyrażania się podlega modzie tak jak strój, ruchy, zwyczaje towarzyskie i że ludzie nawyczek i efektacji, modą spowodowanych nawet w najżywszych objawach uczuć nie są w stanie wyzbyć się zupełnie. Mimo nienaturalnej często dykcji czujemy przecież w szekspirowskiej tragedii w ogóle, a szczególnie w wynurzeniach miłosnej pary, zawsze szczerą namiętność.

I przebieg akcji w *Romeo i Julii* zdradza w wielu punktach braki, idące na karb młodocianego wieku autora. To są atoli drobne stosunkowo usterki, nieosłabiające wartości dzieła. Jeżeli młodość autora jest powodem tych drobniejszych braków, to z drugiej strony wiekowi młodzieńczemu poety zawdzięczamy właściwe piękności tego dramatu miłości, tylko bowiem wiek młodociany może hymn miłości wyśpiewać z taką siłą i przekonaniem, z tak rzewną, wzruszającą liryką. Widzimy to na przykładzie wielu innych poetów, a porównanie *Romeo i Julii* z późniejszymi pracami szekspirowskimi stwierdza to ponad wszelką wątpliwość. Uczucie miłości przejawia się często w innych jego utworach dramatycznych, nie jest jednak już nigdzie później motywem jedynym w akcji i nigdy ani w części miłość młodzieńcza nie ma już tego żaru i tak przejmującej siły.

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

Leon Piniński.

(z książki „Shakespeare” Lwów, 1924)

STANISŁAW DĄBROWSKI

**Z WĘDRÓWEK SCENICZNYCH
KOCHANKÓW Z WERONY.**

...I oto zgięty na bluszczowym ganku
Ten najpiękniejszy włoski kwiat poety
Dłoń liliową składa na kochanku
Róża miłości Julia Kapuleti,
I łaje świtom na ojczystych górach
Poprzedzającym ranne słońca loty,
Co złote rąbki malują na chmurach
Płaszcz słowika i Julii pieszczoły,
A widz szczęśliwy rozróżnić nie może
Słowa od pieśni i od Julii zorze.

*Teofil Lenartowicz: Teatr Szekspira, 1876,
autor dedykował H. Modrzejewskiej.*

Lessing w *Hamburskiej Dramaturgii* powiedział: Znam jedną tragedię, w której sama miłość pomogła w pracy, a jest nią *Romeo i Julia Szekspira*".

Przepiękny miłosny dramat utkał autor napewno z swych młodzieńczych promyków uczucia płonącego do nieznanego nam ideału. Choć utwór powstał później, bo w 1593 r. Po pierwszym korsarskim wydaniu z 1597, ukazało się drugie poprawione przez autora, „ulepszone i rozszerzone” w 1599.

Spod pióra Szekspira wyrosły żywe figury romantyczno-realistyczne, wprzęgnięte w korowód miłości i śmierci, jakże żywe i jak renesansowe. Czy włoskie? Nie spieramy się o to dziś czy Szekspir podróżował do Włoch, czy nie. Spójrzmy na tętniące krwią żywą postacie z otoczenia pary bohaterów, patrzmy rozkochanymi oczyma Szekspira na piękną Julię, idealną kochankę, urocze, serdeczne, dobre, ofiarne, odważne kobieciątko.

Wiecznie piękni będą i uwielbiani kochankowie z Werony, którzy olśnieni błyskawicą nagłego uczucia, bez pamięci rzucili się w wiry miłosnego szczęścia, aby utonąć w tragicznej nocy wieczności.

Zanim Szekspir wykuł w złotym tworzywie swe dzieło (...) już na scenie włoskiej złożono klasycyzującą tragedią o tych nieszczęsnych kochankach, w Hiszpanii Lope de Vega oraz Francisco de Rojas stworzyli podobne tragi-komedie, a studenci z Cambridge wystawili łaćniński dramat

w 1615 roku. Angielscy komediancy w swych waganckich podróżach po kontynencie, w kilku lat po zgonie Szekspira pokazywali obok innych sztuk mistrza również dzieje tej przepięknej miłości.

Młodzi chłopcy z trupy Szekspira, specjaliści od ról kobiecych napewno nie potrafili przekazać bogactwa piękna i uroku zawartych w roli Julii. Rola ta mogła zajaśnieć w pełni dopiero później, w interpretacji wybitnych artystek całego świata. Arcypiękna młodzieńcza a tak tragiczna miłość tej pary z Werony, była szczytnym marzeniem młodzieńców (a czasem niestety i podstarzałych) aktorek i młodzieńców, a nieraz podtatusiałych amantów.

Polskie przekłady tragedii zjawily się już w XVIII wieku: pierwsze Józefa Kossakowskiego, z francuskiej przeróbki Merciera pochodziło z 1799 roku i w tym roku po raz pierwszy na scenie teatru lwowskiego wystawił tragedię Wojciech Bogusławski pod tytułem: *Groby Werony*. Prócz znanego pięknego przekładu Mickiewicza (Akt II, scena 2-a) użytkowanego często na naszych scenach, jako wkładki do innych tłumaczeń, były i inne przekłady: Al. Chodźki, L. Łukasiewicza, I. Hołowińskiego, J. Koszaka, L. Rudkiewicza (aktora sceny lwowskiej), Fr. Morawskiego, A. Gorczyńskiego, L. Ponińskiego. — Tłumaczenie J. Paszkowskiego od 1856 zwycięsko trwało na naszych scenach, jako najodpowiedniejsze. — J. Komierowski, S. Koźmian, St. M. Rzętkowski (fragment), W. Rosicka, L. Ulrich, W. Dzieduszyński, J. Kasprówcz, Wł. Tarnawski tłumaczyli, wydawali, lecz te przekłady nie przydały się scenie. Ostatnie tłumaczenie dał J. Iwazkiewicz.

W bardzo skondensowanej formie podany tu bieg scenicznych realizacji w polskim teatrze, przekazuje nazwiska najlepszych czołowych wykonawców tragedii:

Mamy prawie pewność, że pierwszy raz para kochanków z Werony ukazała się w Warszawie w 17-tym wieku, na dworze króla Zygmunta III, może w 1607, może dopiero między 1615 a 1619, w wykonaniu angielskich komediantów. Może też przed królem Władysławem IV powtórzyła trupa tragedię w 1638, również w języku niemieckim. Niemiecki zespół grał też tu tragedię w 1774 i 1775. Francuzi wykonali ją pt. *Romeo i Juliette* (Romeusz i Julisia) w przeróbce Ducisa. Dyrektor teatru, Wojciech Bogusławski dał tragedię pt. *Groby Werony* w 1798 we Lwowie, w dekoracjach Fr. Smuglewicza, z Fr. Pierożyńską w roli Julii. Przekład J. Kossakowskiego z przeróbki fran-

cuskiej Merciera. W 1799 i 1800 powtórzono przedstawienie w Warszawie.

Krakowski teatr od 1826 grywał tragedię tłumaczoną z przeróbki. Wzorując się na inscenizacji Burgtheatru, w 1868 w konglomeracie tłumaczeń grali B. Ładnowski Romeo, T. Nowakowska Julia, F. Benda Mercucio, W. Rapacki O. Laurenty. W 1870 i 1871 występowała uwielbiana w roli Julii Modrzejewska, w 1878 N. Siennicka. Po Ładnowskim grywał Romea J. Kotarbiński, J. Śliwicki i M. Tarasiewicz. Po W. Siemaszkowej, operującej mocnymi, nabrzmiałymi uczuciami akcentami w 1897, grała I. Solska 1908–1910. Solska znakomita przedstawicielka ról wymagających malarskich walorów stylowości, subtelnej poezji, delikatnych dziewczęcych wyrazów uczuć, umiała opromienić rolę dozą przedziwniej zmysłowości.

We Lwowie po omówionej wyżej premierze, od 1819 r. wznawiano często tragedię. Z wykonawców wybili się: 1870 W. Woleński Romeo, B. Leszczyński Mercucio, H. Modrzejewska Julia, od 1872 grał B. Ładnowski, odtwórca szczęśliwy wielu szekspirowskich ról, Romea, w 1878 M. Deryng Julię. W 1884 R. Żelazowski objął rolę Romea. — W 1908–1910 K. Adwentowicz grał Romea w swym nerwowym niecierpliwym a żarliwym tonie.

W Poznaniu w 1868 oglądano tragedię w wykonaniu zespołu teatru krakowskiego z B. Ładnowskim, H. Modrzejewską, W. Rapackim, grali w 1872 Wł. i Józefa Wołańscy, w 1882 M. Deryng gościnnie, 1895 Kotarbiński, 1898 Siemaszkowa i Adwentowicz.

W Warszawie od 1799 weszła tragedia na scenę Teatru Narodowego, często wznawiana. Od 1870 w oryginalnym przekładzie J. Paszkowskiego grano z Modrzejewską i S. Wardzyńskim, Romea grywał też S. Tatarkiewicz, w 1872 grała M. Deryng. Z obcych artystów popisywał się tu słynny E. Rossi 1877 i 1878. Modrzejewska często występowała tu gościnnie w swej ulubionej roli. W 1908 ukazała się nowa para kochanków: J. Śliwicki i T. Trapszo Trywulfowa. Gościła tu Solska 1912, Teatr Polski w 1931 wystawił tragedię w przekładzie J. Kasprowicza (scena balkonowa Mickiewicza).

Wilno oglądało na polskiej scenie Groby Werony od 1801 r. W 1819 grała już w późnym wieku A. Truskolaska Julię. W 1908 J. Osterwa grał z N. Młodziejowską.

Po wojnie w 1947 r., podczas Festiwalu Szekspira w Warszawie Teatr Ziemi Pomorskiej z Torunia grał w opracowaniu i reżyserii W. Horzycy.



Helena Modrzejewska w roli Julii

Najgłośniejsza odtwórczyni Julii w Polsce Modrzejewska, pierwszy raz zagrała tę rolę w 1868 r. w Poznaniu, mając lat 28 i występowała w niej przez 20 lat na najszybszych scenach, od 1877 grając po angielsku w Ameryce i Anglii, zdobywając w niej sukcesy i sławę.

Gdy Modrzejewska zjawiła się pierwszy raz na scenie warszawskiej w roli Julii 12.I.1870, danej na jej benefis, odniosła bezsprzecznie sukces u publiczności, która bezkrytycznie uwielbiała jej styl gry, wdzięk i urodę. A jednak mimo pięknie rozegranej sceny balkonowej i tej z za-

życiem narkotyku, mimo deszczu kwiatów, który z widowni zasypał artystkę, w prasie zjawily się i krytyczne głosy: „Julia w jej kreacji jest dziewczicą więcej uczciwą, niż namiętą. Pojawia się już w pierwszej scenie smutna, strwożona, jak gdyby widmo tragicznej miłości rozwijało nad jej jasnym czołem czarne swoje skrzydła i śpiewało sercu, że je zabije...” Tak od początku artystka uprzedzała nadchodzącą katastrofę.

Przez 20 lat Modrzejewska dla naszych widowni była idealną przedstawicielką Julii. Wnosiła na scenę obok pięknej aparycji wrodzony sugestywny wdzięk, szlachetność postawy i gestu, ujmującą liryczną słodycz głosu. Cechowało ją w każdej roli właściwe jej podnoszenie do wyższej klasy każdej z granych bohaterek.

I tu więc była wytworną młodą patrycjuszką o nieskazitelnym manierach.

Wiemy, że ani oprawa sceniczna ani zespół współpracujący nie przynosiły chluby tej realizacji scenicznej, co zresztą latami się utrzymywało! Recenzent Kuriera Warszawskiego dopominał się, aby Moniuszko napisał muzykę do dialogu pomiędzy Romeo i Julią w ostatnim obrazie 4-go aktu. I zaniósł prośbę, aby po tej pierwszej sztuce Szekspira dała dyrekcja następne jego utwory.

Z latami zmieniła Modrzejewska charakter gry, nasycając wyraźne cechami realistycznymi. Jej Julia nabrała krwi i życia. Recenzent Kuriera Warszawskiego Władysław Bogusławski w 1879 r. podczas gościnnych jej występów pisał:

„Dawny sposób traktowania Julii jako bohaterki tkliwej, sentimentalnej, upiękzonej estetycznym przybraniem, którym tak artystycznie otoczyć umie Modrzejewska swoje heroiny, mógł mieć wiele za sobą, ale nie odpowiadał ani ogólnym cechom wszystkich kobiet Szekspira, istotom o zdrowym zwykle ciele i o krwi gorącej, — ani temperamentowi dziecka południa, który jedynie wytłumaczyć może piorunujący prawie bieg akcji i kończącą się tragicznie katastrofę”. (...)

Julia przemówiła w 1879 językiem natury i prawdy, w nowym układzie innego wyrazu nabrał też pocałunek na balkonie. Było to już tworzywo dojrzałe! Nowością było również grupowanie dziewczic ustawionych w finale tragedii na stopniach katafalku, usypujących kwiatami zwłoki bohaterki.

Istniała pewna konkurencja w odmiennych interpretacjach

ról granych przez wybitne indywidualności aktorskie. Przykładem Modrzejewska i Maria Deryng.

— Deryng, aktorskie dziecko, którego dzieciństwo i młodość upłynęły w niezwykle ciężkich materialnych warunkach, przekazywała widzowi w koncepcji swych ról temperament i bogatą dynamikę. Jej młodzianka Włoszka z Weroni nie obawiała się mocnych akcentów w grze, nie dbała o idealną estetykę linii sylwetki, dawała ogień namiętności południowej dziewczyny, wynagradzając żywiołowością braki urody. Oklaskiwała ją w roli Julii Warszawa, Lwów, Praga (Czechy).

W ujęciu dwudziestoletniej Marii Deryng w Julii wybijał się namiętny temperament, co znalazło uznanie i w prasie. Władysław Bogusławski stwierdzał; w 1877 r. „Artystka, która takie tło nada tej postaci, łagodząc ostre kontury odcieniem naiwności w zmysłowych porywach, odtworzy Julię prawdziwie Szekspira. Młoda artystka unika sentymentu. Wobec liryzmu wymagającego kunsztownych odcieni czuje się nieswoja i nastrojona — sztuczna. Włoszka to była prawdziwa, pełna młodości i ognia przy takim tylko temperamencie, błyskawiczny przebieg tej miłości zrodzonej z pocałunku między dwojgiem nieznanym sobie ust, wydaje się naturalnym odzwierciedleniem czasu i miejsca w którym się odbywa”.

Zaskakujący realizm gry Deryng, przynosił pewne straty dla najcieńszych artystycznych momentów np. w scenie balkonowej, jednak zrównoważyła je dynamiką dramatyczną w pożegnaniu Romea, rozpaczą nad śmiercią Tybaltą, w scenie z narkotykiem.

Dzisiejsza widownia żąda od interpretatorów tej pary kochanków niefałszowanej młodości, — tak jak dawniej wymagała szczytów kunsztu żywego słowa, doskonałej techniki, jednocześnie przykajac oczy na zaawansowany wiek pary kochanków. W epoce gwiazdorstwa otoczenie współgrających i komparsów było obojętne dla widowni, funkcjonowało gdzieś na trzecim planie, — dziś musi być całość przedstawienia szarmonizowana w szczegółach. —

Stanisław Dąbrowski.

NASTĘPNE PREMIERY

Klara Feher

Nie jesteśmy aniołami

w reżyserii – Henryka Lotara

w scenografii – Ireny Skoczeń

Helena Bychowska

Zaczarowana złotówka

w reżyserii – Janusza Obidowicza

w scenografii – Romana Feniuka

Artur Miller

Widok z mostu

w reżyserii – Józefa Grudę

w scenografii – Teresy Ponińskiej

Leon Kruczkowski

Pierwszy dzień wolności

w reżyserii – Andrzeja Makarewicza

w scenografii – Romana Feniuka

Dom Handlowy „Delikatesy“

Szczecin, Al. Wojska Polskiego 52, telefon 46-91

P o l e c a :

Codziennie świeżo paloną kawę

Artykuły kolonialne

Owoce

Wyroby garmazeryjne

Wędliniarskie

Cukiernicze

W sprzedaży znajdują się artykuły dobrej jakości.

Polecamy swoim klientom zaopatrywanie się w naszej filii „Delikatesy“ na Ś. D. M., przy ul. Jedności Narodowej, nr tel. 26-53, oraz w nowo otwartym pawilonie „Delikatesów“ przy ul. Krzywoustego, w samoobsłudze i w stoiskach usługowych, nr tel. 70-28.

Cena programu zł 3,00

Ze zbiorów
Rudolfa Gotsbiowskiego

Wydawca: Państwowe Teatry Dramatyczne w Szczecinie
Za redakcję: Danuta Piotrowska

S.Z.Graf. 96 4000 T-5-1731