PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE

JELENIA GÓRA – WAŁBRZYCH

# ROMEO i JULIA

PREMIERA

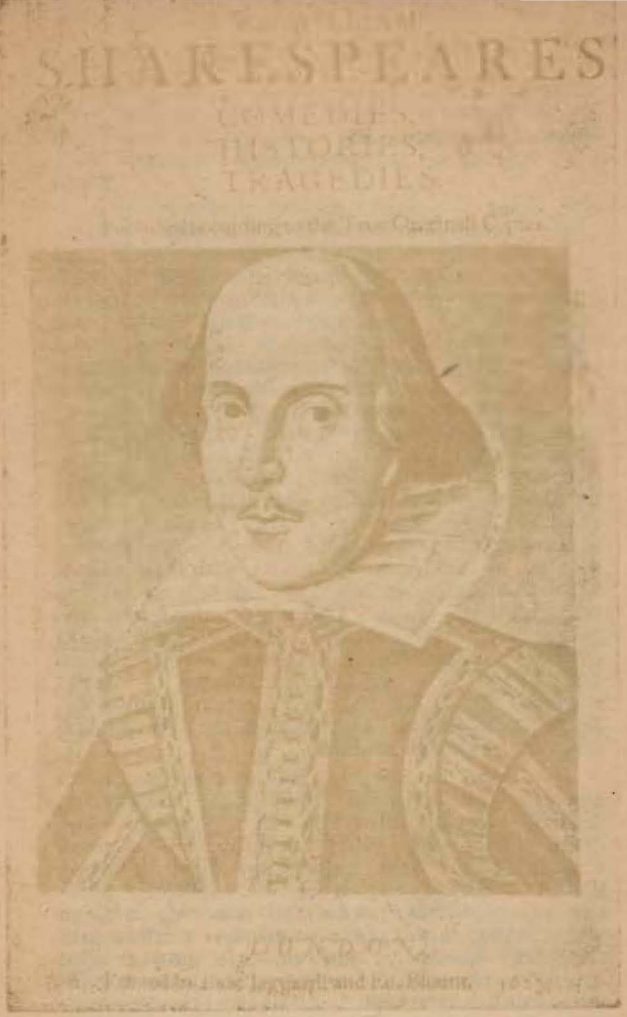
dnia 12 kwietnia 1962 r. w Jeleniej Górze

Dyrektor
WŁADYSŁAW ZIEMIAŃSKI

Kierownik artystyczny
ZUZANNA ŁOZIŃSKA

Kierownik literacki
MIECZYSŁAW MARKOWSKI

Wiliam Shakespeare (Szekspir — 1564—1616) pisarz angielski, jeden z najwybitniejszych twórców dramatycznej literatury światowej. Skąpe wiadomości nie pozwalają dokładnie odtworzyć jego życiorysu, tak że wśród olbrzymiej liczby badaczy jego życia i dzieł istnieją różne zdania co do jego pochodzenia i działania. Wspaniała znajomość charakterów, napięcie dramatyczne, umiejętność łączenia tragizmu z humorem — oto zasadnicze cechy jego dzieł, będących odbiciem epoki schyłku Odrodzenia; tworzył komedie, kroniki, historyczne i tragedie: „Sen nocy letniej", „Kupiec wenecki", „Jak wam się podoba", „Wieczór Trzech Króli", „Burza" (1611), „Król Lear", „Juliusz Cezar", „Henryk IV", „Hamlet" (1601), „Otello" (1604), „Makbet", „Romeo i Julia" (1595), „Cykl Sonetów" (1609).



**Helena Modrzejewska**

## „SCENA BALKONOWA" 1868

Grając tylko wznowienia w czasie naszego krótkiego sezonu w Poznaniu, miałam mnóstwo wolnego czasu i ogromną ochotę nauczyć się jakiejś nowej roli. Marzyłam zawsze o Szekspirze i jego damatach. Dotychczas mieliśmy w swoi m repertuarze tylko jego Hamleta. Rozmawiałam często na ten temat z Ładnowskim, przeznaczonym do ról „romantycznego kochanka", i on także był wielkim wielbicielem Szekspira. Obydwoje chcieliśmy mieć jedną albo dwie jego sztuki przygotowane na nadchodzący sezon zimowy, i zamierzaliśmy je wypróbować na poznańskiej publiczności. Powiedziałam o tym p. Koźmianowi, który po chwili usprawiedliwionego wahania zgodził się wystawić „Romea i Julię". Ładnowski miał być Romeem, a rolę Julii wraz z całym tekstem sztuki przysłano mnie. Nigdy przedtem nie widziałam ani nawet nie czytałam „Romea i Julii" i wprost dziko się na nią rzuciłam. Pamiętam, że w podnieceniu chodziłam z kąta w kąt po pokoju i wykrzykiwałam:

— „Jakie to wielkie! Jakie piękne! Co za geniusz. Jak on mógł znać, będąc mężczyzną, uczucia i myśli Julii! Nie ma na świecie drugiego człowieka, który mógłby się równać z Szekspirem! Jest największy spośród wielkich!" — Przyzywałam cienie wielkiego pisarza i swoją duszę kładłam pokornie u jego stóp. Przez cały czas poświęcany studiowaniu roli Julii chodziłam jak we śnie, powtarzając sobie tekst i szukając odludnych miejsc w parkach publicznych, żeby odnaleźć atmosferę niektórych scen. Chodziłam wieczorami na długie spacery z bratem, jego żoną i Ładnowskim, i w jakimś odludnym zakątku pośród drzew powtarzaliśmy scenę balkonową, ażeby wypróbować nasze ściszone głosy na wolnym powietrzu. Pewnego wieczora poszliśmy na cmentarz i ja powtarzałam scenę grobowcową, a także monolog z czwartego aktu. Ażeby uzyskać nastrój dla sceny rozstania, spędziłam bezsenną noc i z pierwszym brzaskiem wyszłam na otwartą przestrzeń. I przedtem zdarzyło mi się nieraz wstawać o świcie, ale nigdy wielka chwila budzenia się przyrody do życia nie miała tej wymowy, nigdy nie wywarła na mnie tego wrażenia czystej poezji, co owego ranka, gdy czekałam na ukazanie się słońca, z wierszem Szekspira zakarbowanym na samym dnie duszy.

Jak wówczas grałam Julię — teraz nie umiem powiedzieć. Nie potrafię podać szczegółów. Kiedy zaczęłam ją grać w języku angielskim, zmieniłam niektóre sceny, ale nie koncepcję całej roli. Z tego pierwszego spektaklu mam tylko blade wspomnienia, ale dwa momenty pamiętam wyraziście: sposób w jaki ja i Ładnowski potraktowaliśmy scenę balkonową i jakie to wywarło wrażenie na publiczności.

Jak powiedziałam poprzednio, Ładnowski i ja robiliśmy próby do sceny balkonowej na wolnym powietrzu i staraliśmy się dostroić nasze głosy do otoczenia. Całą scenę mówiliśmy głośnym szeptem; każde zdanie wypowiadane było spontanicznie, z pasją i prosto. Tych dwoje kochanków słuchało się wzajemnie z dziecinną niemal intensywnością odczuwania. Julia wypowiadała słowa urywane czasami krótkim westchnieniem, wskazującym na przyśpieszony puls, czemu towarzyszyło ukradkowe rozglądanie się dokoła dla wyrażenia strachu, by nagle nie zjawił się któryś z krewniaków. Scena była pomyślana jako crescendo, od fraz pełnych miękkości i słodyczy aż do gorączkowej wymiany słów pod koniec:

Romeo: „Na zbawienie duszy!"

Julia: (wpadając gwałtownie) „Po tysiąckroć dobranoc", a potem — od powrotu kochanków aż do końca — słowa stawały się coraz cichsze i coraz bardziej senne.

Jeżeli idzie o tzw. sztafaż sceniczny, to nie było prawie żadnego. Jedna róża wyjęta przez Julię z włosów, ucałowana i rzucona Romeowi ze słowami: „O, ja bym zbytkiem pieszczot cię zabiła" — to wszystko. Nacisk położyliśmy na napięciu sytuacji, do której staraliśmy się dostosować nasz nastrój i głosy, nie wychodzące poza szept, słyszalny jednak aż do ostatniego miejsca na galerii.

Po opuszczeniu kurtyny zaległo głuche milczenie, które zrozumiałam jako klapę. Zadrżałam, ale po kilku sekundach ciszy, która zdawała się wiekiem, zerwała się burza oklasków i dziesięć razy wywoływano nas przed kurtynę.

(Fragment z książki „Wspomnienia i wrażenia").

**Roman Żelazowski**

## ...NA WIADOMOŚĆ O ŚMIERCI JULII

Opracowywałem wówczas rolę Romea, która mnie bardzo nęciła; nie mogłem zgodzić się na dotychczasowy sposób pojęcia tej roli przez rozmaitych kolegów, za wiele dawano sztucznego patosu, deklamowano, nie był to ten Romeo, o jakim marzyłem. Prosiłem więc wielkiej artystki o radę.

— Niech pan złoży postać z rosy i ognia — rzekła.

— Cudne określenie — odparłem — ale jak je zrealizować?

— Ha, dużo potrzeba pracy, dużo techniki i sprawności — odrzekła — i zaczął się wykład, którego z zapartym oddechem słuchałem.

Opowiadała jak w Anglii grają Romea, jak w Niemczech, jak we Włoszech i sama krytykowała te rozmaite sposoby, chwaliła jedno, ganiła drugie pojęcie, ale doskonałości wykonania nie znalazła nigdzie. Mówiła dalej o drobiazgowej charakterystyce postaci, kim był Romeo, dlaczego nazwano go paniczem w gronie rówieśników, co znaczy jego poprzedni stosunek do Rozaliny, jak oddać pierwsze spotkanie z Julią, jak uplastycznić mowę ócz, mowę serc, mowę dusz. On dzieciak 16-letni, ona 14-letnia dzieweczka, jak chciał Szekspir; temperament włoski u obojga musi tchnąć rosą i ogniem bez cienia zmysłowości brutalnej. Jak przeprowadzić scenę balkonową? Radziła szeptem wśród nocnej ciszy

księżyca, kwiatów i czujności zwaśnionych rodzin obojga. Wyjaśniała stosunek do Laurentego, Tybalda, Merkucia i Parysa, a kiedy zapytałem co ma począć z sobą Romeo na wiadomość o śmierci Julii, bo żadne krzyki, ani chwytanie się za głowę i latanie po scenie miejsca tu mieć nie mogą, odrzekła:

— Bardzo trafne zapytanie — radźmy.

I wynalazła sposób wspaniały, na jaki tylko wielki talent zdobyć się może. Ten punkt wyjścia otworzył mi oczy na całość postaci i według niego dostroiłem wiele jeszcze szczegółów oryginalnie pojętych, ale podstawę opracowania ugrunntowała Modrzejewska. Przytoczę ten punkt wyjścia aby dowieść, jak się rolę powinno pojmować i tworzyć. Romeo dzieciak pod wrażeniem druzgocącym runął martwy prawie na ziemię, bez jęku, bez krzyku. Baltazar, jego wierny sługa, cuci go długo a kiedy Romeo ocknął się po strasznym ciosie, dojrzał i z dziecka budzi się mężczyzna, dojrzały bólem.

„Zgaśnijcie więc gwiazdy — każ zamówić konie. Tak Julio tej nocy, jeszcze spocznę przy twym boku". — Słowa te mówi już mężczyzna, spokojnie rozważnie, nie pojmujący życia bez Julii. Jakież to naturalne, jakie głębokie i prawdziwe. Znajduje Julię w trumnie i mówi do niej radośnie, jak do żywej i z radością, zażywa truciznę, aby tylko najrychlej połączyć się z ukochaną.

W ten sposób opracowywałem sobie rolę przez lata, grając ją różnie od czasu do czasu, aż dojrzała zupełnie wykończona — a kiedy ją zagrałem na gościnnych występach w Pradze i Zagrzebiu, odniosłem wielki sukces. Powiedziano, że tak pojętego Romea nie widziano jeszcze. Pochwały te zawdzięczam Modrzejewskiej, z czym nawet nie taiłem się nigdy.

(Fragment z książki „Pięćdziesiąt lat teatru polskiego").

WILIAM SZEKSPIR

# *Romeo i Julia*

Tragedia w 5 aktach

Tłumaczenie
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Inscenizacja
KRYSTYNA TYSZARSKA
CELESTYN SKOŁUDA

Reżyseria
KRYSTYNA TYSZARSKA

Scenografia
ANNA SZELIGA
TADEUSZ RAJKOWSKI

Opracowanie muzyczne
BOGDAN DOMINIK

Asystent reżysera
JÓZEF POWOJEWSKI

## OSOBY:

| | |
|---|---|
| Chór | — WITOLD KONAR |
| Escalus Książę Werony | — JÓZEF POWOJEWSKI |
| Parys młody szlachcic | — ZBIGNIEW BOJARCZUK |
| Montagu, ojciec Romea | — KAROL CHORZEWSKI |
| Kapulet, ojciec Julii | — STANISŁAW POSIADŁOWSKI |
| Romeo, syn Montagu | — BOGUSŁAW JERKE |
| Merkucjo, krewny księcia, przyjaciel Romea | — WIESŁAW NOWOSIELSKI |
| Benwolio, siostrzeniec Montagu, przyjaciel Romea | — BOLESŁAW ANDRZEJCZYK |
| Tybalt, siostrzeniec pani Kapulet | — PAWEŁ BALDY |
| Ojciec Laurenty, franciszkanin | — ANTONI KOSSOWSKI |
| | — EUGENIUSZ SZATKOWSKI |
| Brat Jan, braciszek — franciszkanin | — WŁADYSŁAW ZIEMIAŃSKI |
| Baltazar, służący Romea | — * * * |
| Samson, służący Kapuletów | — WITOLD KONAR |
| Grzegorz, służący Kapuletów | — STANISŁAW TUBIELEWICZ |
| Pietrek, pachołek Mamki | — STEFAN MIEDZIŃSKI |
| Abraham, służący Montagów | — * * * |
| Aptekarz | — * * * |
| Muzykant | — WIESŁAW NOWOSIELSKI |
| Paź Parysa | — ALINA LIPNICKA |
| Pani Kapulet, żona Kapuleta | — ZUZANNA ŁOZIŃSKA |
| Pani Montagu, żona Montaga | — JANINA MIŁKOWSKA-ZABIELSKA |
| Julia, córka Kapuletów | — JADWIGA ZIEMIAŃSKA |
| Mamka Julii | — JADWIGA JARWICZ |
| Strażnik | — BRONISŁAW TABORSKI |

Mieszczanie Werony, krewni obu domów, Maski, Strażnicy.

Rzecz dzieje się w Weronie i w jednej scenie V aktu w Mantui.

Kontrola tekstu:
JANINA WRONOWSKA

Przedstawienie prowadzi:
STANISŁAW TUBIELEWICZ

Kierownik techniczny
MIECZYSŁAW KULCZYK

Kierownik sceny
TADEUSZ TEKIELA

Brygadier sceny
JAKUB TEKIELA

Światło
WALERIAN STOLARCZYK

Rekwizyty
RYSZARD WOJNAROWSKI

Kierownicy Pracowni:

krawieckiej
EMILIA ROCHOWICZ

elektrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTALAK

stolarskiej
FRANCISZEK NOWAK

perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA

malarskiej
HELIODOR JANKOWSKI

tapicerskiej
WIKTOR GODYŃ

szewskiej
ALEKSANDER DRAL

Główny rekwizytor
MIROSŁAW RAKOWICZ

Prace modelatorskie
HENRYK MOTEKAT



**Zenobiusz Strzelecki**

## TEATR ELŻBIETAŃSKI

Teatr angielski rozwinął się w średniowieczu. Z religijnego przeradza się w świecki o tematyce filozoficznej i patriotycznej, z teatru na święto — w teatr popularny na codzień. Miejscem przedstawień są początkowo podwórka oberż.

## ARCHITEKTURA TEATRU

Teatrem typowym w epoce Elżbietańskiej jest teatr „Globe" w Londynie. Jest to obszerny kryty dachem budynek trzypiętrowy, otaczający koliste boisko pod gołym niebem. W budynku mieszczą się galerie dla widzów; są to balkony drewniane, dla ozdoby pomalowane jaskrawą farbą.

Na boisku, które stanowiło parter, wznosi się pomost, proscenium teatru, szerokości 8 m, głębokości 12 m, wysokości 1,60 m, otoczone niską balustradą. Pomost łączy się z jedną ze ścian teatru; chroni go przed deszczem dach wsparty na dwóch kolumnach. Właściwa scena znajduje się w głębi; jest ona dwupiętrowa; na dole w przedłużeniu proscenium mieści się alkowa, nad nią balkon. Bramy po obu stronach alkowy łączą proscenium z szatnią aktorów. Za sceną mieści się również magazyn kostiumów, rekwizytornia i biblioteka.

Aktorzy grali na proscenium, więc byli dobrze widoczni dla ogółu publiczności.

Kurtynę posiadała tylko alkowa, cała scena była więc odsłonięta dla widzów.

Nad dachem sceny wznosiła się wieża zawierająca maszynerię teatru. Na jej szczycie powiewała flaga, godło teatru. Poprzez jedno z okien wieży trębacz dawał sygnał przed początkiem przedstawienia.

Architektura teatru elżbietańskiego rozwiązywała potrzeby ówczesnego dramatu wymagającego licznych i szybkich zmian miejsca akcji.

W alkowie pokazywano morderstwo Dunkana, Fausta w pracowni, za kurtyną alkowy chował się Poloniusz, na balkonie Julia oczekiwała Romea, stąd Ryszard II paktował z Bolingbroke'm, był to również pokład okrętu „Buligbroke'm, był to również pokład okrętu „Burzy", mury bronionego miasta, na które atakujący przy pomocy drabin starali się wedrzeć z proscenium.

Balkon służył za lożę dla bogatych widzów w przedstawieniach, w których nie był potrzebny do gry aktorów.

Brak kurtyny w charakterystyczny sposób odbijał się na literaturze dramatycznej. Pisarz musiał wprowadzić i wyprowadzić ze sceny wszystkie swe postacie. Wyniesienie trupa Poloniusza przez Hamleta, Hamleta przez żołnierzy Fortynbrasa, Króla Leara w zakończeniu tragedii jest rozwiązaniem niewygód sceny w sposób genialny.

Dlaczego między dwoma kolumnami proscenium nie zawieszono kurtyny, umożliwiając, pod tą osłoną usunięcie „trupów bez pobudzenia śmiechu widowni? Teatr elżbietański jednak nie użył tego środka; kurtyna pojawi się w Anglii dopiero pod koniec XVII wieku.

Wiadomości o architekturze teatru elżbietańskiego są bardzo skąpe. Wiedza nasza opiera się przede wszystkim na rysunku podróżnika holenderskiego J. de Witta z roku 1516, który przedstawia teatr „Łabędź". Ciekawe są również rysunki wyobrażające widok teatrów z zewnątrz, między innymi panorama dzielnicy teatralnej Londynu nad Tamizą z 1620 roku, na której widać wszystkie osiem teatrów: wysokie pierścienie lub wielokąty oznaczone chorągwiami.

## DEKORACJE

Dekoracja była uboga, lecz nie ograniczała się jedynie do napisów. Czasami napisy były



stosowane, przede wszystkim nad bramami dla oznaczenia miasta z którego wychodzą, lub do którego wchodzą żołnierze. Przeważnie jednak używano dekoracji fragmentarycznej. Z wieży nad sceną opuszczono drzewo — to dekoracja lasu, żagiel oznaczał okręt, krata więzienie. Te konwencje teatralne były doskonale rozumiane przez publiczność zresztą dekorator ówczesny operuje równie często „przystawkami" w celu technicznego rozwiązania licznych zmian. W owym czasie toczył się zażarty spór między teatrem klasycyzującym, którego autorowie uważali się za dziedziców Sofoklesa, a teatrem awangardowym Marlowe'a, Szekspira i wielu innych; trwał również spór między poetami odgrywającymi kapłanów wyższej sztuki, a dramato pisarzami pogardzanymi i źle płatnymi.

Oto jak w „Obronie Poezji" F. Sidney opisuje niedostatki teatru, dając nam zarazem obraz ówczesnej inscenizacji.

„Mamy Azję z jednej strony sceny, Afrykę z drugiej i tyle na dodatek królestw, że aktor gdy wchodzi, musi powiedzieć, gdzie się znajduje. Widzimy trzy kobiety pochylające się jakby zbierały kwiaty — należy wyobrazić sobie, że scena przedstawia ogród; nagle dwie armie rzucają się na siebie, uzbrojone w cztery tarcze i miecze, i jakież serce okaże tyle zatwardziałości, by nie podziwiać tu potężnego starcia". Skromna dekoracja w połączeniu z architekturą sceny stwarza właściwy teren gry. Dzięki temu konieczność zmian nie hamowała akcji dramatów elżbietańskich. Nie było antraktów; potrzebę odpoczynku myślowego widza zaspokajały sceny burleskowe, grane przez klownów na kanwie tekstu, a czasem i bez żadnego związku ze sztuką.

Spis zachowanego inwentarza dowodzi istnienia materiałów dekoracyjnych: kilka domów, niebo, piekło, las, pięć gór, dwie studnie, dwa więzienia, 16 murów obronnych, pustynia...

Spis rekwizytów: śnieg, potwory, węże, owoce, zbroja, broń...

Kostium bardzo bogaty, z prawdziwych i drogocennych materiałów, jaskrawy, mieniący się, przeładowany i modny, stosowany był we wszystkich sztukach, zarówno starorzymskich co współczesnych. Kastium historyczny z pretensją do wierności wejdzie w użycie dopiero w okresie romantyzmu. Postacie z krajów odległych, fabularnych, potwory, zjawy ubierają się nieco dziwaczniej, lecz bez żadnej

dbałości o wierność, folklor czy konsekwentną jednolitość fantazji. Kostium był elementem najbardziej dekoracyjnym w teatrze elżbietańskim.

## ARTYŚCI

Sytuacja aktorów była początkowo nie łatwa. Traktowani na równi z żebrakami i złodziejami byli narażeni na więzienie i pręgierz. Toteż zespoły teatralne szukają protekcji lordów, miłośników sztuki.

W 1574 Leicester otrzymuje patent królewski, gwarantujący wolność dla jego trupy.

W dwa lata później, w roku 1576 powstaje pierwszy teatr angielski założony przez Jamesa Burbage. Była to niewielka scenka przeznaczona dla możnych widzów, ale zapoczątkowuje ona wspaniały, choć pół wieku liczący tylko okres rozkwitu Teatru Elżbietańskiego.

W końcu XVI w. Londyn ma siedem teatrów, nie licząc dworskich i uniwersyteckich; mieszkańców liczy wówczas ledwie 200 tysięcy.

W roku 1599 powstaje słynny teatr „Globe" zbudowany przez Ryszarda Burbage, syna Jamesa. Z czasem dyrektorem tego teatru zostaje Szekspir; tu grane są jego najsławniejsze dramaty. Znakiem „Globe" jest Herkules dźwigający kulę ziemską. Szybko organizują się nowe zespoły aktorskie. Kierownikiem teatru jest dyrektor. Aktorzy dzielą się na członków i pensjonariuszy. Pierwsi byli udziałowcami teatru, drudzy otrzymują wynagrodzenie miesięczne. Współpraca była uregulowana szczegółowym kontraktem, zabraniającym gry w innym teatrze, karzącym surowo spóźnienia i zniszczenia kostiumu.

Kariera aktorska rozpoczynała się w wieku młodzieńczym. Kobiety w teatrze elżbietańskim nie występowały, role żeńskie powierzano najmłodszym aktorom; niejeden wsławiony w tych rolach za młodu, gra je również w wieku późniejszym, wywołując czasem kpiny publiczności barytonowym głosem, którym przemawia Ofelia. Aluzję do tego spotykamy u Szekspira. Rozalinda mówi: „Gdybym była kobietą, pocałowałbym tych spośród was, którzy mają brodę". Kleopatra w oczekiwaniu na przedstawienie: „...i zobaczę męską Kleopatrę naśladującą moją osobę miauczeniem".

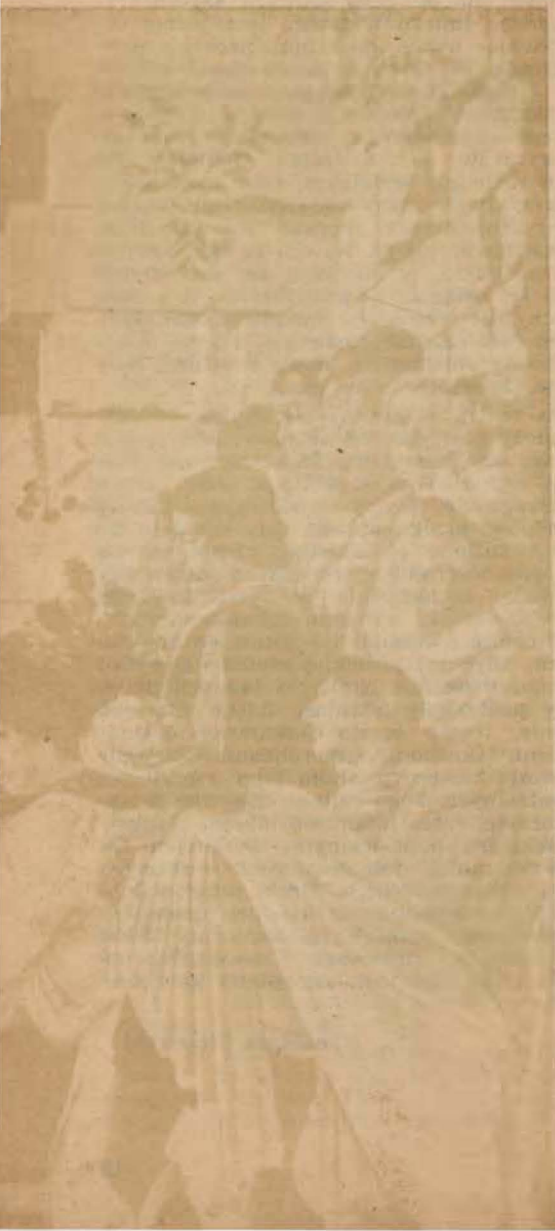
Najlepsi aktorzy zyskali sławę, nazwiska ich i portrety zachowały się: R. Burbage, wykonawca roli Hamleta, Field i Knyaston, którzy występowali w dramatach Marlowe'a.



Grę aktorów utrudniali arystokraci siedzący na proscenium, a rcwnież hałas panujący na widowni, gdzie nie brakowało złodziei, pijaków i prostytutek. Tę atmosferę wykorzystywali klowni dla pokazów sztuczek akrobatycznych, budząc śmiech widowni, lecz jednocześnie odrywając uwagę od sztuki. Szekspir piętnuje aktorów chcących w łatwy sposób zdobyć poklask tłumu. Hamlet takie daje wskazówki swoim aktorom: „Powiesz te wiersze tak, jak ci pokazałem — potoczyście, swobodnie. I nie połykaj wyrazów, jak to robią niektórzy. Bo w takim razie już wolałbym, żeby moje wiersze wykrzykiwał woźny sądowy. I nie machaj rękami jakbyś drzewo piłował. We wszystkim trzeba zachować miarę. Nawet, że tak powiem w wichrze burzy, w miotaniu się namiętności powinno się osiągnąć pewną formę... A z drugiej strony nie trzeba być zanadto nieśmiałym. Najlepiej jest słuchać rozsądku. Trzeba miarkować ruchy słowami, a słowa ruchami. Byle tylko nie zapomnieć o naturze..."

Sława teatru i powodzenie materialne zespołu zależy nie tylko od aktorów, lecz przede wszystkim od dramatów. Teatr nabywał manuskrypt sztuki i wystawiał ją. Jeśli utwór miał powodzenie, teatry rywalizujące starały się go zdobyć przekupstwem. Gdy nie dało się przekupić suflera i aktorów, chwytano się innych sposobów: kilku specjalnych spisywaczy przychodziło wielokrotnie na przedstawienie i uczyło się sztuki na pamięć: następnie odtwarzali całość i dramat był gotów do gry lub do druku, gdyż tej pirackiej metody chwytali się również drukarze. Nie było żadnych praw, które by zastrzegały własność dzieła autorowi. Przeciwnie, teatry często fałszowały dramat wstawkami, skrótami, przeróbkami. Szekspir zaczął swoją karierę pisarską jako poprawiacz sztuk teatralnych. Jego retusze zapewne wyszły na korzyść, rzecz miała się inaczej z utworami Szekspira poprawianymi w innych teatrach przez mniej utalentowanych ówczesnych sekretarzy literaturackich. Brak praw autorskich ciążył szkodliwie na dziełach drukowanych. Wydania „dzikie" zniekształcały tekst utworu, pamięć „spisywaczy" zawodziła, powtarzano błędy autorów, zmieniano kolejność scen...

**Zenobiusz Strzelecki**



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

**Jarosław Iwaszkiewicz**

(Fragment „Przedmowy tłumacza" do wydania „Hamleta" i „Romea i Julii — PTW 1954 r.).

Jel. Zakł. Graf. 458/62. 1.500. B-13 236 62