



Teatr
MAŁY

Ziemia jest matką, ziemia jest mogiłą.
Jej łono rodzi, co w jej trumnie zgniło.
Żadnemu z dzieci swoich
pokarmu nie wzbrania
i bujną pierś każdemu podaje do ssania.
A każde dziecko inne, każde czemuś służy;
od całkiem błahych spraw —
do całkiem dużych.
O, wielka siła, wielka moc w korzeniach,
w ziołach
i kwiatach, spichlerzach nasienia.
Bo nie ma rzeczy tak złej, która w glebie
cząsteczki dobra nie wyłoni z siebie;
ani tak znowu dobrej na ziemi nie bywa —
gdy źle użyta, może być szkodliwa...
Czasem i cnota w wadę się przemieni,
a wada w cnotę;
tak bywa na ziemi.

Akt II, scena 3
Spolszczył *Jerzy S. Sito*



ROMEO I JULIA

William Shakespeare
ROMEO i JULIA

ROMEO AND JULIET

Spolszczył
JERZY S. SITO

O s o b y:

<i>Eskalus, książę Werony</i>	--- STEFAN LEWICKI
<i>Chór Prologu</i>	— STEFAN LEWICKI
<i>Parys, młody szlachcic, krewny Księcia</i>	— MARCIN SŁAWIŃSKI
<i>Monteki</i>	— ALEKSANDER KALINOWSKI
<i>Kapuleci</i>	— JAN KULCZYCKI
<i>Romeo, syn Montekich</i>	— JERZY POŻAROWSKI
<i>Merkucjo, kuzyn Księcia, przyjaciel Romea</i>	— KRZYSZTOF WAKULIŃSKI
<i>Benwolio, kuzyn Montekich, przyjaciel Romea</i>	--- JACEK DOMANSKI ANDRZEJ PIECZYŃSKI
<i>Tybal, krewny Kapuletich</i>	— WALDEMAR KOWNACKI
<i>Ojciec Laurenty, franciszkanin</i>	— RYSZARD ŁABĘDŹ

<i>Baltazar, służący Romea</i>	— CEZARY SOKOŁOWSKI
<i>Samson, służący Kapuletich</i>	— JERZY MATAŁOWSKI
<i>Piotr, służący Angeli</i>	— ANDRZEJ MALEC
<i>Abram, służący Montekich</i>	* * *
<i>Aptekarz</i>	— JÓZEF ONYSZKIEWICZ
<i>Pani Kapuleci, matka Julii</i>	— ANNA CHODAKOWSKA
<i>Julia, córka Kapuletich</i>	— EWA BŁASZCZYK
<i>Angela</i>	— EWA ZIĘTEK
<i>Rozalina</i>	— GRAŻYNA DYLAĞ

Reżyseria
RYSZARD PERYT

Choreografia
ZOFIA RUDNICKA

Scenografia
ANDRZEJ SADOWSKI

Szermierka
TOMASZ GROCHOCZYŃSKI

Piosenki
TOMASZ BAJERSKI

Asystent reżysera
ALEKSANDER KALINOWSKI

W przedstawieniu wykorzystano fragmenty muzyki do baletu „Romeo i Julia” Sergiusza Prokofiewa.

GRZEGORZ: Powiedz, lepszy. Oto nadchodzi jeden z krewnych
mego pana.

SAMSON: Nie inaczey, powiedz lepszy.

ABRAHAM: Kłamiesz.

Akt I. Scena I.



ROMEO: Wspaniale grono! (oddaje kartę). Gdzie oni przyjsć maja.

Akt I. Scena II.

ROMEO: Co to za dama, co w tej chwili tańczy
Z tym kawalerem?

Akt I. Scena V.



ROMEO: Lecz cicho! Co to za blask strzelił tam z okna!

Akt II. Scena II.



OJCIEC LAURENTY: Nim oko słońca pełnym blaskiem strzeli,
Rosę wypije i świat rozweseli,
Muszę zbierać w ten koszyk z sitowia
Roslin tak zbawczych jak zgubnych dla zdrowia

Akt II. Scena III.



ROMEO: Patrzcie, co za dziwadła!
MERCUCIO: Żagiel! Żagiel! Żagiel!

Akt II. Scena IV.

JULIJA: Ha! o!óó idzie.

Akt II. Scena V.



JULIJA: Mojej miłości skarb jest tak niezmierny,
Ze i pół sumy tej nie zdołam zliczyć.

Akt II. Scena VI.



ROMEO: Cóż tam, eny ojeze? Jakiz wyrok księcia?

Akt III. Scena III.



JULIJA: O, okno, wpuśćże dzień, a wypuść życie!
ROMEO: Bądź zdrowa! Jeszcze jeden uścisk krótki.

Akt III. Scena V.

PANI KAPULET: Wstydz się! czyś oczalala.
JULIJA: Błagam cię, ojeze, na kłęczkach cię błagam.
Pozwól powiedziec sobie tylko słowo.

Akt III. Scena V.



JULIJA: A gdyby też to miała być trucizna,
Która mi ksiądz ten z ręcznie śmierć chce zadać?

Akt IV. Scena III.

MARTA: O, niefortunny dniu!
PANI KAPULET: O, dniu boleset!
KAPULET: Smierć ta, niszcząca wszystkie me nadzieje,
Głos mi zamyka i łamuje usia.

Akt IV. Scena V.



APTEKARZ: Któż to woła takim
Donosnym głosem?

ROMEO: Zbliż się tu, człowieku.

Akt V. Scena I.



JULIJA: Tu twoja pochwa.
Tkwij w tym futerale.

Akt V. Scena III.

Kiedy chodzi o sprawę tak ważną jak Szekspir, dobrze jest od czasu do czasu odnowić sposób myślenia. Dotychczasowy konwencjonalny Szekspir schodzi ze sceny i miejsce jego zajmuje kilku Szekspirów niekonwencjonalnych. O kimś tak wielkim jak Szekspir nigdy przypuszczalnie nie będziemy mogli wyrobić sobie właściwego pojęcia, a skoro nigdy właściwego, to lepiej od czasu do czasu zmienić jedno niewłaściwe na inne. Czy prawda ostatecznie zwycięża, to wątpliwe; tego nigdy nie dowiedziono, ale najskuteczniej niewątpliwie wygania się stary błąd nowym błędem. (...)

Wedle mego niepoważnego zdania poglądy Szekspira w życiu prywatnym mogły się różnić od tego, co my wyczytujemy z jego nadzwyczaj rozmaicie przedstawiających się utworów ogłoszonych i myślę, że nie doszukamy się w jego utworach wskazówki, jak by głosował w ostatnich wyborach, albo jak by głosował w najbliższych, i że w żaden sposób nie można odgadnąć, jakie stanowisko zajęłyby aktualnie w sprawie rewizji tekstu modlitewnika. Przyznaję, że moje własne doświadczenie jako poety niższej rangi zrobiło mnie może zgorzkniałym sceptykiem: otóż nieznani mi entuzjastyczni wielbicieli nadają moim skromnym utworom znaczenie o kosmicznej rozległości, o którym nigdy mi się nie śniło; i wmawiają mi również, że to, co sam brałem poważnie, ma zakrój wierszy salonowych i klecą moje dzieje osobiste na podstawie urywków, które albo zaczerpnąłem z książek, albo wymyśliłem z głowy dlatego, że dobrze brzmiały; i nie dostrzegają nigdy autobiografizmu w tym, co rzeczywiście swoją podstawę miało w moich osobistych przeżyciach; tak iż w konsekwencji skłonny jestem mniemać, iż ludzie myślą się co do Szekspira proporcjonalnie o tyle więcej, o ile Szekspir większym jest poetą ode mnie.

„Szekspir jest jedynym oprócz Chapmana myślicielem wśród elżbietańskich dramaturgów. Znać ma to oczywiście, że dzieło jego oprócz poezji, fantazji, retoryki i obserwacji społecznych za-

ELIOT

wiera pewien treściowy zespół przetworzonych czynności intelektu, które mogłyby filozofom moralistom, takim jak Montaigne, dostarczyć materiału na eseje. Ale jakość myśli takiej, wyblyskującej naturalnie w toku świetnych operacji artyzmu, osiąga czasem pod piórem takiego człowieka zdumiewającą wprost siłę. Myśl to wprawdzie nie usystematyzowana, ma przecież rozpoznawalną fizjonomię”.

Właśnie tę ogólną tezę dotyczącą „myślenia” chciałbym zakwestionować. (...)

Podjeżdżam, iż żadna ze sztuk Szekspira nie ma swojego „sensu”, chociaż równie fałszywe byłoby twierdzenie, że sztuka Szekspira jest bezsensowna. Każda wielka poezja daje złudzenie, że wyraża „pogląd na życie”. (...) Ci, którzy sądzą, iż Szekspir myślał, to zazwyczaj ludzie, którzy nigdy nie trudnili się pisaniem poezji, ale którzy zajmowali się myśleniem, bo wszyscy zawsze jesteśmy skłonni mniemać, że wielcy ludzie są na nasze podobieństwo i obraz. Różnica między Szekspirem i Dantem polega na tym, że Dante miał za sobą jako zaplecze jeden spójny system filozoficzny. Miał szczęście, że tak było, ale z aspektu poezji to okoliczność obojętna. Tak się złożyło, że w epoce Dantego myśl była porządna, silna i piękna oraz że skupił ją w sobie całą jeden z najgenialniejszych umysłów; szczególnym atutem poezji Dantego i poniekąd niezasłużonym było to, że jej myśl miała poprzedniczkę w myśli człowieka równie wielkiego i ujmującego jak sam Dante: mianowicie świętego Tomasza. Myśl w zapleczu Szekspira to myśl ludzi dużo późniejszych od Szekspira, stąd robi się błąd dwójaki: albo się uważa, że Szekspir, będąc poetą równie wielkim jak Dante, musiał własnym intelektem wyrównać różnicę jakościową pomiędzy świętym Tomaszem i Montaigne'em, czy Machiavellim, czy Seneką, albo twierdzi się, iż Szekspir jest mniejszym poetą od Dantego. Prawdę mówiąc ani Szekspir, ani Dante nie byli prawdziwymi myślicielami — to nie była ich spe-

cialność; zresztą kwestia, w której z tych dwóch epok myśl popularna była cenniejszym materiałem, z konieczności użytym jako środek do wypowiedzenia uczuć, ta kwestia jest bez znaczenia. Wyższość filozofii świętego Tomasza nie czyni Dantego poetą większym, ani nie znaczy, że możemy od Dantego nauczyć się więcej niż od Szekspira. (...)

Za punkt wyjścia każdy poeta bierze swoje uczucie. Kiedy zaś do uczuć docieramy, to trudno wybierać między Szekspirem i Dantem. Dlatego szyderstwa, osobista gorycz — czasami misternie maskowana karcącym językiem prorocत्व starotestamentowych — Dantego nostalgia, gorzki żal nad utraconym szczęściem przeszłości, lub tym, czym szczęście się zdaje, kiedy stało się przeszłością, i jego mężne wysiłki, żeby wypracować coś trwałego i świętego z własnych zwierzęcych uczuć — jak to zrobił w *Vita Nuova* — wszystko to również znaleźć można u Szekspira. Szekspir także usiłował w twórczym trudzie — który stanowi właściwe życie poety — przemienić swoje osobiste i prywatne udręki w coś świętego i dziwnego, ogólnoludzkiego i nieosobistego. Gromy ciskane przez Dantego na Florencję czy na Pistoię itp., głęboka otchłań szekspirowskiego cynizmu i rozczarowania to tylko gigantyczne próby przetworzenia swoich prywatnych klęsk i zawodów. Wielki poeta, pisząc samego siebie, pisze epokę swoją. Tak Dante nie wiedząc chyba o tym stał się głosem naczelnym wieku XIII; Szekspir, zaledwie o tym wiedząc, stał się reprezentantem wieku XVI, okresu zwrotnego w historii. Ale trudno mówić, czy Dante wierzył, czy nie wierzył w doktrynę tomistyczną; trudno powiedzieć, czy Szekspir wyznawał ów dysharmonijny mętny sceptycyzm renesansowy. Gdyby Szekspir pisał po myśli lepszej filozofii, robiłby gorszą poezję. To jego sprawą było wyrazić najsilniej napięcie emocjonalne epoki bez względu na to, w co akurat epoka wierzyła. Poezja nie jest namiastką filozofii ani teologii, ani religii: ma ona swoją funkcję odrębną. Ale że to funkcja natury

nie intelektu, lecz uczucia, nie może być określona adekwatnie terminami sfery intelektu. Powiedzieć można, że daje nam ona „pocieszenie”: dziwna to „pociecha”, jaką dostarczyć mogą pisarze tak różni jak Dante i Szekspir.

To, co tutaj powiedziałem, można by wyrazić ściślej, ale daleko obszerniej językiem filozoficznym; należałoby to do działu filozofii, którą można by nazwać teorią wiary (która nie jest psychologią, lecz filozofią, ściślej fenomenologią), do działu, w którym Meinong i Husserl dokonali pionierskich badań; dojrzelibyśmy różne znaczenie, jakie wiara ma dla różnych umysłów stosownie do działalności, ku której są zorientowane. Wątpię, czy wiara *stricto sensu* ma wpływ na aktywność wielkiego poety w jego funkcji ściśle poetyckiej. Trzeba zatem przyjąć, że Dante-poeta ani wierzył, ani nie wierzył w tomistyczną kosmologię, albo teorię duszy: on tylko ją wyzyskał, względnie dokonała się fuzja początkowych impulsów uczuciowych i teorii, umożliwiająca powstanie poezji. Poeta uprawia poezję, metafizycey uprawiają metafizykę, pszczoły robią miód, pająk wysnuwa z siebie pajęczynę; trudno powiedzieć, że któryś z tych wytwórców wierzy: każdy z nich po prostu czyni.

Problem wiary jest bardzo skomplikowany i zapewne zgoła nierozwiązalny. Trzeba uwzględnić różnice charakteru uczuciowego wiary, jakie zachodzą nie tylko pomiędzy przedstawicielami różnych zawodów, takich jak filozofia i poezja, ale także między różnymi epokami. Koniec wieku XVI to okres, kiedy szczególnie trudno jest wiązać poezję z systemami myśli lub wyrozumowanymi i racjonalnymi „poglądów na życie”. (...)

Zarzucono, iż dzieło Szekspira nie dostaje jednorodności; słusznie, jak sądzę, powiedzieć o Szekspirze można by, że właśnie jest jednością, że w swoim dziele jednoczy, ile to możliwe, najróżnorodniejsze tendencje czasu. Dzieło Szekspira ma swoją jednolitość, lecz nie uniwersalność; nikt nie może być uniwersalnym.

Szekspirowi raczej obca wydalaby się współczesniczka jego, święta Teresa. O ile wspólne oddziaływanie dzieła Seneki, Machiavellego i Montaigne'a widzę najwyraźniej u Szekspira, to wpływ ten sprzyja tworzeniu się nowego pozerstwa w dramatyzacji własnej osoby sposobem charakterystycznym dla szekspirowskiego bohatera: Hamlet jest tego jednym z przykładów. Wydaje mi się, że wiek ten wyznacza pewne stadium niezbyt przyjemne zresztą w historii cywilizacji; postęp, względnie wsteczństwo lub przemianę. Rzymski stoicyzm był w swoim czasie etapem rozwojowym świadomości jaźni; przejęty przez chrześcijaństwo wyrwał się na wolność w rozprężeniu epoki Renesansu. Nitzschego, jak wspominałem, uważam za późny wariant: postawa jego jest pewnego rodzaju stoicyzmem na opak, albowiem nie zachodzi zbyt wielka różnica pomiędzy identyfikowaniem wszechświata z własną osobą. Wpływ Seneki na elżbietański dramat został wyczerpująco przebadany w formalnych przejawach i w sferze zapożyczeń i adaptacji wyrażen i sytuacji scenicznych; przeniknięcie senekańskiego klimatu uczuciowego o wiele trudniej byłoby prześledzić.

Thomas Stearns Eliot
„Szekspir i stoicyzm Seneki”

Thomas S. Eliot (1888-1965) jeden z najwybitniejszych poetów współczesnych, autor m.in. „Ziemi jałowej” i „Pieśni do Symeona”, dramatów: „Mord w katedrze”, „Zjazd rodzinny”, „Coctail Party”, wielu esejów i prac krytycznych. Laureat Nagrody Nobla (1948 r.).

Program ilustrują drzeworyty H. C. Selousa wyjęte z: William Shakespeare: Dzieła dramatyczne... Pod red. J. J. Kraszewskiego. Wwa 1875 t. 2. Pisownia cytowanych fragmentów „Romea i Julii” w przekładzie Józefa Paszkowskiego według tegoż wydania.

Fragmenty eseju T. S. Eliota: Szekspir i stoicyzm Seneki. Przel. Helena Pręcłowska wg „Szkiców literackich” Wwa 1963 Pax.

Wydawca
TEATR NARODOWY

Redakcja
EWA RYMKIEWICZ

Projekt okładki
i opracowanie graficzne
ZBIGNIEW CELIŃSKI

Cena zł 20.—

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 1710. Nakł. 3000. L-70

Sufler — Eugenia Śliwińska
Inspicjenci — Krzysztof Kuszczyk

Naczelny Inżynier i Kierownik Techniczny — inż. Ewa Kolman
Zastępcy — Seweryn Luboradzki, Leon Tyszk
Brygadier sceny — Zbigniew Chmielewski

Oświetlenie — Piotr Sadziński, Wiesław Laskowski
Dźwięk — Anna Bielska, Maria Olszewska
Rekwizytornia — Wiktor Sobczak

Kierownictwo pracowni:

Malarnia — Jerzy Batorowski
Stolarnia — Zbigniew Zagurowski
Modelatornia — Henryk Nizler
Pracownia dźwięku — Stanisław Pawluk
Pracownia krawiecka damska — Grażyna Szczecińska
Pracownia krawiecka męska — Jan Mrówczyński
Perukarnia — Leszek Galian
Tapicernia — Ryszard Kubicki
Pracownia szewska — Józef Jasiński
Ślusarnia — Wacław Jaworski
Farbiarnia — Henryk Kotte

Organizator Pracy Artystycznej — Janina Zahorska

Biuro Obsługi Widzów — Monika Gajewska.
Tel. 26-54-81 wew. 42 lub 23 oraz 27-06-23, po godz. 16 tel. 27-50-22
(kasa Teatru Małego)

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
ADAM HANUSZKIEWICZ

Zastępca Dyrektora
BOGDAN KOPCIOWSKI