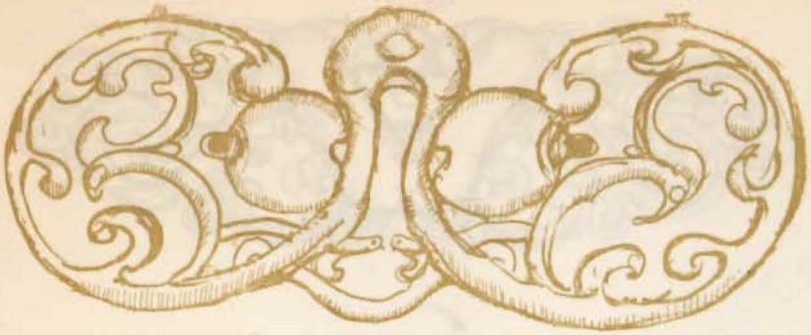
TEATR im. ST. JARACZA
w ŁODZI

WILLIAM
SHAKESPEARE

ROMEO I JULIA



Prolog

Dwa dostojeństwem równe sobie domy
odwieczną niechęć krwią podlały świeżą
i zakłóciły pogodę Werony.
Tam nasza scena.
W mroku śmierci leżą
tam kochankowie — owoc lędźwi wrogich;
w gwiazdy wpisany gorzki wyrok nieba
rozwikłał nagle ich splątane drogi.
I wrogość domów skłóconych pogrzebał.

Miłość, stygmatem śmierci naznaczona
i złość rodziców, której czas nie zatrze
nim spadnie śmierci przedwczesnej zasłona,
będą tematem naszym na teatrze.
A jeśli słuchać zechcecie łaskawie,
co ucho zgubi, to nasz kunszt naprawi.

Spolszczył
Jerzy S. Sito

Od tłumacza

„Romeo i Julia" jest pierwszą z wielkich tragedii Szekspira. Powstała przypuszczalnie w początkach lat dziewięćdziesiątych; ogłoszono ją drukiem — w kalekiej wersji in quarto — w roku 1597. Jej wątek fabularny zaczerpnięty został z poematu Arthura Brooke'a „The Tragicall Historye of Romeus and Juliet", ogłoszonego w roku 1562. Poemat Brooke'a opierał się z kolei na włoskich tekstach renesansowych Masuccio Salernitano, Luigi da Porta i Matteo Bandello, z których zwłaszcza ostatni cieszył się znaczną popularnością zarówno we Francji, jak w Anglii, gdzie był wielokrotnie wznawiany w paru różnych przekładach. Włoski rodowód tragedii widoczny jest nie tylko w scenerii — w gruncie rzeczy banalnej, odpowiadającej obiegowym w czasach Szekspira wyobrażeniom na temat Italii — co w samej konstrukcji dramatu, szczególnie zaś części pierwszej. Określa on też rodzaj wiersza i typ egzaltacji miłosnej dwóch pierwszych aktów tragedii, oscylując — być może wbrew autorskiej intencji — pomiędzy ironią i pastichem.

Zaczyna się konwencjonalnie, jak „Dwaj panowie z Werony", by w aktach trzecim i czwartym sięgnąć szczytów poezji miłosnej, zgłębić zawiły wzór pierwszej, młodzieńczej miłości i przygotować fortissimo aktu piątego — finału. Stylistyka dwóch pierwszych aktów, szczególnie partie Romea, lecz również i Benwolia i Montekich—rodziców, jest sztuczna bombastyczna; utrzymana w manierze włoskiej, znanej z niektórych sonetów i takich sztuk, jak „Stracone zachody miłosne". Czy Szekspir dojrzał nagle, w trakcie jej pisania, czy mocą swojego talentu banalny i wtórny temat przekształcił niespodzianie dla siebie w mit — gdyż stał się on mitem — kultury śródziemnomorskiej? A może ta skaza, pęknięcie, cudowna niespójność stylu, to narastanie poezji od słów przechodzącej do uczuć, było intencjonalne? Może to ono właśnie stanowi o sile konstrukcji, o jej trwałości, oporze, jaki przeciwstawia korozji czasu i stylów tak różnej w różnych epokach konwencji *ars amandi*? Jakkolwiek rzecz się przedstawia daje to realizatorom dramatu możność mocnego zarysowania „mody", „młodzieżowej konwencji", na której tle tym potężniej zabrzmi ton uczuć prawdziwych, nieujętych w kunsztowne wersety, wyzwolonych z tyranii słowa. Możliwość takiej interpretacji niesie zresztą sam tekst Szekspira: miłosne arie Romea w aktach pierwszym i drugim punktowane są w sposób dość nieoczekiwany bardzo prozaicznymi wstawkami, znamionującymi żywość temperamentu, któremu trudno jest się utrzymać w przyjętej czy narzuconej konwencji. Jest rzeczą translatora zauważenie — i wydobycie — tych możliwości, drzemiących w oryginale. Praktyka dotychczasowa szła raczej po linii kontrastowania postawy — i języka — Romea i Merkutia, z wielką szkodą dla możliwości aktorskich dość banalnej w takim ujęciu postaci Romea.

Jeśli konwencję, której rzecznikiem jest przede wszystkim Romeo, zechcemy osadzić w kontekście historycznym, wzorów tej czułostkowości, tej egzaltacji uczuć szukać by należało w Prowansji, ojczyźnie *gaie science*, „wesołej wiedzy" miłosnej. Stamtąd to, w wieku XIII, przeniosła

się ona za Alpy, do ojczyzny Boccaccia, Tassa, Petrarki i Dantego. Z Włoch, za pośrednictwem poetów Inglese italianato — przede wszystkim Spensera i Sir Philipa Sidneya — przywędrowała do Anglii, by dziwną ewolucję przejść pod piórem Szekspira i rację swojego bytu na mglistym i dżdżystym Zachodzie uzasadnić w tej właśnie tragedii dwojga kochanków z Werony.

Poezja *gaie science*, wesołej wiedzy miłosnej — *gay saber* w języku *langua d'oc*, który służył jej za narzędzie — była kunsztem cudownym, choć całkowicie jałowym. Jej apogeum przypada na stulecie XII, kiedy to dziwna ta sztuka wybujała gwałtownie wśród mroków średniowiecza, pielęgnując uczucia subtelne, wzniosłe i delikatne w świecie na wpół jeszcze dzikim, brutalnym i barbarzyńskim. Wykwitła w słonecznej Prowansji, w kraju dotkniętym jedną z najgroźniejszych herezji chrześcijaństwa — mutacją manicheizmu i gnozy, zwanej religią Katarów. Mistrzami tego kunsztu byli trubadurzy, którzy swój kodeks gry erotycznej podyktowali ludom Europy, od Pirenejów po Ural; żywy w każdej epoce, w każdej epoce — na złe i na dobre — obecny. Sublimacja erotyki w wierszach trubadurów z Prowansji — a w ślad za nimi w całej poezji włoskiej — przybiera w owym czasie charakter niemalże religijny. Kobieta dźwignięta zostaje na piedestał tak wzniosły, iż zatraca już wszelkie rysy rozpoznawalne. Zamienia się w koncept, pojęcie, wytwór czystego ducha. Cześć oddawana kobiecie przybiera znamiona hołdu, uczucia stają się egzaltacją, grą samą w sobie, nader luźno związane z przedmiotem swoich uniesień. Wraz z sublimacją uczuć wikła się forma wiersza; jest wyszukana, trudna, wirtuozerska, zawiła, wyrafinowana. Te tencony, ballady, sonety, pastorelle, sereny i waletty z poczwórnymi i poszóstnymi rymami, te słowotwórcze fugi, krążące w kręgu paru zaledwie skojarzeń, obracające na sto różnych sposobów dane pojęcie lub symbol, stają się z czasem wirtuozerią jałową, popisem czystego formalizmu, który dławi się własną perfekcją. Uczuciom brak dynamizmu, namiętności i pasji, gest staje się powtarzalny, słowo ma funkcję li tylko estetyczną, sytuacje starzeją się i krzepną w hieratycznych, sformalizowanych układach.

Do takich to form i tradycji, przeniesionych do Anglii około połowy szesnastego stulecia, nawiązał Szekspir w tragedii o Romeo i Julii. Romeo, nim pozna Julię, „kocha się" w Rosalinie.

Jezus Maryja, ileż słonej wody
wybiegło dla Rosaliny
ścieżką
zbielałych lic!

— zdumiewa się ojciec Laurenty późniejszej jego przemianie. Romeo kocha się bowiem tak, jak to zaleca kodeks miłości dworskiej: jest czułostkowy, jest łzawy, melancholijny i marzycielski. Kocha się nie w dziewczynie, lecz we własnych uczuciach. Porządek słów odbiera jako doznanie zmysłowe i snuje tę miłość werbalną — inkrustowaną niekiedy powrotem do rzeczywistości — tak długo i tak misternie, że sam zaczyna w nią wierzyć. Dojrzewa w niej do przyjęcia miłości, prawdziwie wielkiej, która nim wstrząśnie jak piorun, otworzy go i spali. To jeszcze jedno z wielkich odkryć Szekspira, o których

WILLIAM SHAKESPEARE

Romeo i Julia

(The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet)

Spolszczył Jerzy S. Sito

Prolog	ANDRZEJ HERDER
Eskalus, książę Werony	STANISŁAW JAROSZYŃSKI
Parys, krewny Eskalusa	KRZYSZTOF RÓŻYCKI
Monteki	ANTONI LEWEK
Kapuleti	JAN TESARZ
Drugi Kapuleti	STANISŁAW SPARAŻYŃSKI
Romeo, syn Montekich	KRZYSZTOF STROIŃSKI
Merkucjo, przyjaciele Romea	IRENEUSZ KASKIEWICZ
Benwolio, przyjaciele Romea	MARIUSZ LESZCZYŃSKI
Tybalt, krewny Kapuletich	STANISŁAW KWAŚNIAK
Ojciec Laurenty	JERZY PRZYBYLSKI
Brat Jan	DYMITR HOŁÓWKO
Baltazar, służący Romea	ANDRZEJ JURCZAK
Sampson, słudzy Kapuletich	HENRYK STASZEWSKI
Grzegorz, słudzy Kapuletich	ANDRZEJ GŁOSKOWSKI
Aptekarz	HENRYK JÓŹWIAK
Muzykant I	WŁODZIMIERZ KWASKOWSKI
Muzykant II	EUGENIUSZ WAŁASZEK
Muzykant III	MAREK SOBCZYK
Oficer	ANDRZEJ HERDER
Obywatel I	PAWEŁ KRUK
Obywatel II	PIOTR BINDER
Pani Monteki	BOŻENA DARŁAKÓWNA
Pani Kapuleti	ALICJA ZOMER
Julia, córka Kapuletich	JANINA SOKOŁOWSKA (PWSFTv i T)
Niania	EWA MIROWSKA

Reżyseria: JAN MACIEJOWSKI

Scenografia: KRYSTYNA ZACHWATOWICZ

Muzyka: PIOTR HERTEL

Układ walk: WALDEMAR WILHELM

Asystent reżysera: Bożena Darłakówna

Inspicjent: Jan Szafałowicz

Przedstawienie w dwóch częściach

Sufler: Ewa Iwińska

Premiera 8 czerwca 1974 r.

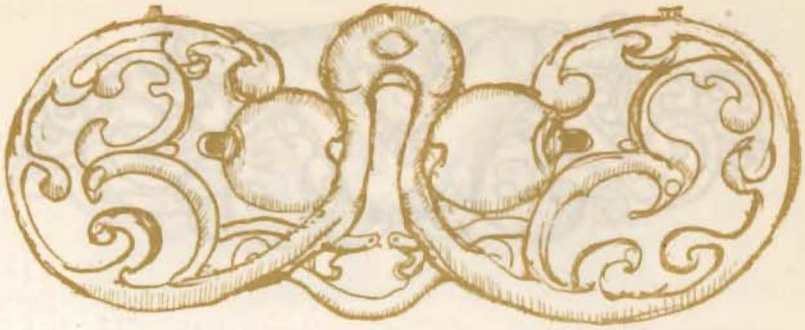
pisze Donald A. Stauffer: „śmierć kochanków nie jest rezultatem nienawiści dwóch domów, ani też czegokolwiek innego, jak tylko samej miłości, która w śmierci szuka kordiału, który ją wskrzesi z martwych. Miłość zwycięża śmierć jeszcze pewniej, niż zwycięża nienawiść. Odgarnia na bok wszystkie przypadki, tak że sam los wydaje się bezsilny. Czas pokonany zostaje tym pierwszym odruchem wiary, której późniejszy Szekspir poddaje się całkowicie: że intensywność emocji góruje nad jej powodzeniem i czasokresem jej trwania".

Szekspir ma do Romea stosunek ironiczny. Ten chłopiec, tak wrażliwy, że aż „zniewieściały", przyjmuje własną konwencję z powagą świadczącą o wielkiej niedojrzałości wewnętrznej; rozczula, lecz równocześnie drażni. Drażni nie tylko wówczas zresztą, gdy deklaruje miłość do Rosaliny, gdy szermuje słowami, które nie mają pokrycia. Słabością swoją, brakiem zrównoważenia, wyzywa los, przyśpiesza tragiczny bieg przeznaczeń. Lecz ta niedojrzałość właśnie jest wzruszająca, szczera, pełna uroku i ciepła. Szekspir przeciwstawia mu Julię; kocha ona nie mniej gorąco, nie mniej żarliwie od niego. Jest przy tym trzeźwa, prawdziwa, żywa i naturalna. Jej słowa są wyważone, przychodzą jej dużo trudniej. Lecz każde z nich jest nabrzmiałe, wibrujące uczuciem i pasją. Jej miłość, bardziej zaborcza, jest mniej gadatliwa; czystsza. Jest dziewczęca, jest trwożna, lecz pełna determinacji. Słowem — w tym związku miłosnym jest osobą dojrzalszą — pomimo nikłych doświadczeń swoich lat ledwie czternastu. Kontrast dwojga kochanków widoczny jest nie tylko w rysunku psychologicznym; również w obrazowaniu, w słowie. Język miłosny Romea — ten niewymyślony, prawdziwy — jest górnolotny, kosmiczny. W krąg jego obrazowania wchodzą niebiosa i gwiazdy, planety, księżyce i słońca. Wchodzi morze, powietrze i ogień. Język Julii jest skromny przez porównanie. Metaforyka dotyczy spraw ziemi, zwierząt, ptaków, ludzi, reminiscencji dzieciństwa, uczuć najprostszych, doświadczeń i wrażeń zmysłowych.

Akcentuję tak mocno rodowód liryki miłosnej „Romea i Julii" gdyż sprawa ta ma decydujące znaczenie dla zrozumienia zarówno samej sztuki, jak też jej interpretacji, którą w moim spolszczeniu zawarłem. Od tego, czy należycie potrafimy ocenić konwencję wyjściową, zależy w dużej mierze zdolność przebicia się głębiej, tam, gdzie pod warstwą słowa kipi płonąca lawa, istotna treść jej tragedii. Szekspir stopniuje tę wędrówkę w głąb ziemi: od pustej deklamacji przechodzi do sedna uczuć, nasycając coraz to bardziej wystygłe ramy wiersza treścią żarliwą i nową.

Niektórzy krytycy sądzą, iż Szekspir złożył w tej sztuce hołd mistrzom Włoch i Prowansji; inni to rozsadzanie formy od wewnątrz skłonni są przypisywać schyłkowości epoki, w której wypadło mu tworzyć. Osobiście wydaje mi się, że zakpił on ze swoich mistrzów, burząc czcigodne mury tej pięknej „świątyni bez Boga". Dla mnie ważne jest jedno: w tragedii Romea i Julii zwyciężył on po raz pierwszy w nierównej walce ze s ł o w e m.

Jerzy S. Sito



William Shakespeare

Sonet 56

Słodka miłości, wróć, by nie mówiono,
Że siły twoje od twych pragnień słabsze,
Pragnienia, choć je dzisiaj nakarmiono,
Jutro powrócą tak ostre jak zawsze.
Więc wróć! Choć dzisiaj twoje głodne oczy
Mrużą się, ciężkie sennym nasyceniem,
Jutro spójrz znowu i ducha miłości
Nie chciej zabijać zbyt długim znużeniem,
Niech odpoczynek będzie oceanem
Dzielącym brzegi, na które przybyło
Dwoje kochanków młodych, by nad ranem
Pobłogosławić wracającą miłość.
Lub zwij to zimą, której mroźna szata
Po trzykroć każe oczekiwać lata.

Przełożył Maciej Słomczyński

O miłości

Erotyzm cielesny ma w sobie coś przytłaczającego, ponurego. Nie narusza odrębności indywidualnej, zachowując ją w trochę cynicznym i egoistycznym sensie. Erotyzm serca jest swobodniejszy i choć na pozór różni się od erotyzmu cielesnego, w rzeczywistości wywodzi się z niego, jako że jest często tylko jego aspektem, któremu nadają trwałość wzajemne uczucia kochanków. Może się on całkowicie oderwać od cielesności, mamy jednak wtedy do czynienia z wyjątkami, których zawsze dostarcza różnorodność istot ludzkich. W zasadzie namiętność kochanków dokonuje przedłużenia związku cielesnego w dziedzinę współodczuwania duchowego. Dokonuje przedłużenia lub jest wstępem do niego. Dla tego jednak, kto ją odczuwa, namiętność może przybierać kształt gwałtowniejszy niż cielesne pożądanie. Nie należy zapominać, że pomimo obietnicy szczęścia, które jej towarzyszy, gotuje ona najpierw niepokój i zamęt. Nawet namiętność szczęśliwa powoduje tak gwałtowny nieład, że szczęście, o które idzie, tak wielkie, bardziej niż rozkoszy, bliskie jest swemu przeciwieństwu; cierpieniu. Istotą jego jest zastąpienie cudowną ciągłością pomiędzy dwojgiem ludzi ich uporczywej odrębności. Ciągłość ta jednak daje się nade wszystko odczuć w niepokoju, w tym właśnie stopniu, w jakim jest nieosiągalna, wtedy tylko, gdy jest poszukiwaniem w niemocy i drżeniu. Spokojna szczęśliwość, w której góruje poczucie bezpieczeństwa, oznacza tylko ukojenie długiego poprzedzającego ją cierpienia.

Georges Bataille
„Erotyzm"

Miłość daje nie tylko idealne, ale rzeczywiste widzenie, czym są inni, gdyż stanowi ona przebłysk tego, czym my sami jesteśmy cieleśnie. To bowiem, co zwykliśmy nazywać ciałem, jest abstrakcją: konwencjonalną fikcją przedmiotu widzianego w oderwaniu od wszechświata, bez którego jest on przecież wyzuty z wszelkiej realności. Tajemnicze natomiast i niezamierzone wzejście miłości jest przeżyciem pełnego i wzajemnego związku, przeobrażającym nasze widzenie już nie tylko ukochanej osoby, ale całego świata.

Alan W. Watts
„Mężczyzna i kobieta"

Kiedy się kocha kobietę, nie sięga się po narzędzia dla mierzenia jej kształtów; kocha się ją przy pomocy swych pragnień; a tymczasem zrobiono wszystko, co się dało, żeby nawet miłość poddać kanonom.

Pablo Picasso
z rozmowy z Christianem Zervos

Miłością nazywamy to, co łączy nas z pewnymi istotami tylko poprzez odniesienie do kolektywnego sposobu widzenia, za który odpowiedzialne są książki i legendy. Ale ja z miłości znam tylko to pomieszanie pragnienia, czułości i inteligencji, które wiąże mnie z inną istotą. Ta kombinacja nie będzie taka sama dla kogo innego. Nie mam prawa nazywać wszelkich doświadczeń jednym imieniem; co uwalnia je od jednakowych gestów. Człowiek absurdalny tu także zwielokrotnia to, czego nie może połączyć w całość. W ten sposób odkrywa nowy sposób bycia, wyzwalający go przynajmniej w takim sotpniu, w jakim wyzwala tych, którzy się do niego zbliżają. Tylko miłość, która wie, że jest przemijająca i osobliwa, jest miłością wielkoduszną.

Albert Camus
„Don Juan" — „Eseje"

Miłość i śmierć, miłość śmiertelna; jeśli w tym nie zamyka się cała poezja, zawiera się przynajmniej jej najpopularniejszy zakres to, co najbardziej powszechnie wzrusza w literaturze zarówno w najstarszych legendach, jak w najpiękniejszych pieśniach. Miłość szczęśliwa nie posiada historii. Romans zajmuje się tylko miłością śmiertelną — to jest miłością zagrożoną i skazaną wyrokiem samego życia. Ani rozkosz zmysłowa, ani płodny spokój małżeństwa nie podniecają lirycznych doznań uczuciowych w literackiej kulturze Zachodu. Nie jest istotna miłość dopełniona, lecz pasja miłosna. A pasja oznacza cierpienie.

Denis de Rougemont
„Miłość a świat kultury zachodniej"

Rośliny wykorzystane w scenografii przedstawienia wypożyczone zostały przez

ŁÓDZKIE PRZEDSIĘBIORSTWO OGRODNICZE

Ukwiecanie okien i balkonów. Sprzedaż skrzynek balkonowych. Dekoracja wnętrz. Sprzedaż ziemi i środków do zasilania roślin doniczkowych. Leczenie i przechowywanie roślin doniczkowych. Urządzanie ogródków przydomowych. Cięcie i prześwietlanie koron drzew. Wypożyczanie roślin ozdobnych. Sprzedaż letnich rozsad warzyw i kwiatów.

Prowadzi:

ŁÓDZKIE PRZEDSIĘBIORSTWO OGRODNICZE
ODDZIAŁ USŁUG DLA LUDNOŚCI
ul. Smugowa 21, tel. 562-28

Udzielamy wszelkich porad z zakresu ogrodnictwa.

Zakłady Typograficzne. Zam. 359/73 — 3000 szt. C-6/2799

Dyrektor i kierownik artystyczny:
JAN MACIEJOWSKI

Zastępca dyrektora: ADAM KOMAN

Kierownik literacki: Teresa Worono

Kierownik muzyczny: Piotr Hertel

Redakcja programu: Teresa Worono i Jadwiga Bargiełowska

Opracowanie graficzne: Jerzy Wajdowicz

Adresy:
Duża i Mała Scena: ul. Jaracza 27.
Scena „7,15": ul. Traugutta 1.
Dyrekcja i sekretariat: ul. Kilińskiego 45, tel. 375-85.
Kasy teatru przy ul. Jaracza 27, tel. 266-18 i Sceny „7,15" przy ul. Traugutta 1, tel. 272-70 otwarte codziennie w godz. 10—13 i 16—19.
Biuro Organizacji Widowni przy ul. Kilińskiego 45, tel. 315-33 przyjmuje zamówienia na bilety zbiorowe w godz. 8—16.
W poniedziałki teatr nieczynny. Cena 4 zł