

12/1924

W *Kochankach z Werony* roztrząsa Iwaszkiewicz dwa odwieczne problemy: miłości i moralności. Te, choć wynikającą z Szekspirowskiego wątku, ale najzupełniej własną i odrębną w swej oryginalności „tragedię romantyczną”, napisał Jarosław Iwaszkiewicz w roku 1927. Napisał ją zapewne pod wpływem tragedii *Romea i Julii* świeżo przeczytanej z oryginału (który przekładał rok wcześniej na zamówienie Stanisława Miłaszewskiego, kierującego

Teatr Polski w Bielsku-Białej: KOCHANKOWIE Z WERONY Jarosława Iwaszkiewicza. Reżyseria: Aleksandra Mianowska, scenografia: Barbara Stopkówna, muzyka: Adam Kaczyński (fot. St. Kosmolewski)

podówczas Teatrem Narodowym). Lecz jeśli nawet *Kochankowie z Werony* stanowią rezultat inspiracji tragiczną miłością dwojga dziecinnych kochanków — to już w samym akcie przewrotnie otwartego przyznania się do pierwowzoru zamyka się de facto jakiegokolwiek powinowactwo tej parafrazy na temat Szekspira z samym tematem odwiecznym: miłości idealnej i trwałej. I jeśli nie jest to sensu stricto replika, to w każdym bądź razie — na pewno próba rewizji „mitu miłosnego”: tak w Szekspirowskim znaczeniu, jak i w pojęciu ogólnym.

Swój własny pogląd na sprawę — i w jednym, i drugim przypadku umotywowany obsesyjną niewiarą w możliwość zaistnienia miłości kryształowo czystej, spełnionej do końca — niezależnie od utworu wykląda Iwaszkiewicz dwukrotnie

w formie komentarza do sztuki. Raz — w wywiadzie przedpremierowym udzielonym Tadeuszowi Brezie w roku 1930 na łamach *Wiadomości Literackich*, kiedy stwierdza: „...to jedno wiem, że Romeo i Julia są najszczęśliwszą parą kochanków: jedyną noc ich miłości dzielili tylko krok od wspólnej śmierci, miłości wiecznej.” I po raz drugi — w *Książce moich wspomnień*, gdy postrzega: „Potężna siła dzieląca nienawistne sobie rody jest machiną o wiele silniejszą niż poszczególne indywidua, i pomimo całego wysiłku, Romeo i Julia, nawet połączeni w szczęśliwej miłości, musieliby odczuć niemożność, przedwczesność, a historyczność swojego szczęścia i popełnić te czyny, które w dramacie Szekspira popełniają dzięki nieporozumieniu.”

A więc nawet nie „wskutek” — ale: „dzie-

ki” nieporozumieniu. Dlatego, by uniknąć deusexmachinalnych przypadków i wykluczyć jakiegokolwiek wątpliwości co do jego własnej tezy, każe swoim „Kochankom z Werony” rozstrzygnąć dylemat rozdzwiku zważnionych rodów, silniejszy i trwalszy niż „chwilowe — jak to ocenia — erotyczne uniesienie najmłodszych przedstawicieli tych rodów”, za pomocą kuli i sztyletu. Konkludując słowami Marii Czernerle (*Wycieczki w dwudziestolecie*): „Iwaszkiewicz obrał owo dzieło o najpiękniejszej i najtrwalszej miłości, żeby na nim przeprowadzić swoją »heretycką« rewizję. Na Szekspirowskim dziele dokonał podobnego zabiegu, jaki Szekspir zastosował wobec znanych mitów i legend: wyzyskał jego osnowę dla własnej polemicznej tezy o tragicznej nietrwałości miłosnych związków. Zacho-

wał tylko przewodni wątek fabularny o parze kochanków z dwóch zważnionych rodów, o ich gwałtownej miłości i śmierci; zatrzymał też dwóch świadków i pośredników akcji: Mamkę i Ojca Merkurego. Resztę wypełnił własną psychologiczną motywacją, własnym dramatem, który tylko polemicznie odwołuje się do Szekspira.”

Pomna tych nauk i imponderabiliów Aleksandra Mianowska, reżyserując dzisiaj *Kochanków z Werony* starała się za wszelką cenę nie popaść w konflikt z autorem — przecież dostojnym Jubilatem — i dochować wierności jego intencjom. Wziąwszy pod uwagę, że — pisząc tę sztukę w 1927 — Iwaszkiewicz miał na myśli „przedwczesność, a historyczność” szczęścia dwojga kochanków, uznała za słuszne (i słusznie!) pociągnąć tę myśl dalej i dodawszy do myśli au-

tora następuje bez mała lat pięćdziesiąt — pokazała, że teza autorska nie wymaga sztucznej prolongaty, że sprawa jest nadal „przedwczesna”. Uczyniła mianowicie zabieg bardzo szczęśliwy i nader interesujący w pomysł: zderzyła dwie różne osobowości kochanków, reprezentujących jakby wręcz dwie różne epoki: wyjściową dla utworu i nam dzisiaj współczesną. Stąd biało ubrana, w stylowym kostiumie i stylowej fryzurze Julia (Czesława Pszczolińska), cała jakby przezroczyta w smutku i zadumie, a równocześnie prawdziwie jasna i otwarta w uczuciu, operująca słowem bez uśmiechu zgaszonego świadomością sytuacji, ale z jakąż dziewczęcą ciepłą i romantyczną nutą w głosie — sprawia wrażenie, że zstąpiła na scenę wprost z legendy, jakby „żywcem wyjęta” z teatru samego Szekspira. I oto nagle do ogrodu jej rodziców wkracza Romeo (Lech Michalski). Tak jest: nie wchodzi, ale właśnie wkracza. Rozkołysanym, trochę kanciatym krokiem, podpatrzonym przez naszych „chłopców” u westernowych bohaterów, pod pozorami nonszalancji kry-

jącym chłopięcą niezgrabność i nieobycie. I ręce trzyma zgięte w łokciach z dłońmi wachlującymi czujnie przy udach (że niby w gotowości „do colta”), garbi się modnie, zerka niby od niechcenia to w górę, to w bok, to ukradkiem na Julię. W modnej kombinacji dzinsowej z wiśniowego weluru nie różni się od podobnych mu setek tysięcy chłopców całego świata, cerę ma smagłą i włosy niezbyt długie, na modę lat apogeum *West Side Story*. Jest. Siedzi w tej roli. Niestety! Już po pierwszych słowach, po pierwszych fałszywych gestach — z niej wypada. Jaka szkoda!

Ciekawy zabieg reżyserii spalił na panewce, zawiodł w praktyce. Interesująca wizualnie samokreacja była jedynie zewnętrzna poza lub co najwyżej naturalnym, prywatnym sposobem bycia aktora. Na rolę już jej nie wystarczyło.

Ta para scenicznych kochanków grała oddzielnie, grała różne, nie korelujące racje, grała osobną miłość: grali, ale każde do samego siebie. Zabrakło między nimi jakiegokolwiek kontaktu. Co gorsza — Romeo właściwie już na wstępie odkrył karty, podpowie-



Czesława Pszczolińska (Julia) i Lech Michalski (Romeo)

dział widzom finał i w rezultacie można było spokojnie w tym momencie zapaść kurtynę. Bo cokolwiek potem mówil — nie miało większego znaczenia wobec faktu, iż na początku już po-

kazał, że jest tylko modelowym chłopcem najszej epoki: że nie zależy mu na dziewczynie, że przyszedł tu właściwie w innej sprawie, że tak naprawdę to dzisiaj dziewczyny do niego przycho-

dzą, że nie ma sensu odszukiwać siebie miłością, bo i tak „nic nie ma sensu”. Tylko że ów „bez-sens” u Iwaszkiewicza ma inne znaczenie, a całkiem inne nadał mu je fałszywy Romeo, zachowując się jak wielu chłopców w jego sytuacji rezygnujących z uczucia dziewczyny w imię neurastenicznych powichrowań, kompleksów, utajęń własnej osobowości, wstydu przed pokazywaniem prawdziwej twarzy — ale tylko i wyłącznie dlatego. Wszystkie racje, które na ten temat wytaczał z arsenału literatury Iwaszkiewicza, nie przylegały do sposobów w jaki to czynił: zimno, beznamiętnie, trochę po rezonersku i na domiar złego z nie najlepszą jeszcze dykcją.

Szkoda pomysłu reżyserkiego, szkoda Julii. A może to już rzeczywiście kres mitu, legendy, może właśnie — pomijając uchybienia warsztatowe — Romeo był wobec nas okrutnie szczery i zagrał po prostu całą prawdę o szekspirowskich kochankach z Werony, którym nasz czas dopisał totalną niemożność zagrania tej „tragedii romantycznej” w inny sposób?

LECH TERPIŁOWSKI