

„ROMEO I JULIA” W TEATRZE DOMU WOJSKA

Romeo i Julia Szekspira jest bez wątpienia najgłośniejszym w literaturze dramatycznym poematem o miłości. Już od kilkuset lat wzrusza pięknem uczucia i determinacją pary młodych kochanków, wstrząsa tragicznym patosem ich śmierci, będącej konsekwencją nienawiści dwu patrycjuszowskich rodów weroneńskich. W żadnym ze swoich późniejszych dzieł Szekspir nie apoteozował już tak namiętnie i z tak młodzieńczą bezpośredniością uczucia dwojga ludzi, nigdy z taką wyłączością nie poświęcał tej sprawie całego dzieła dramatycznego.

Mimo swego „wieku” tragedia *Romea i Julii* nigdy nie nabrała patyny utworu minionej epoki. Jej młodzieńczy ton — mimo niejednokrotnie powracającej emfazy — zawsze przecież wydaje się aktualny i bliski. Może też w związku z tym odtwórca tragedii odnajdują i wydobywają przede wszystkim to właśnie, co w danym momencie wydaje się najbardziej żywe i dźwięczne.

Na scenach naszych, i nie tylko chyba naszych, dzieła Szekspira czy nawet przeróbki jego dramatów, zyskały sobie największą sławę i rozgłos dopiero w minionym stuleciu, a więc w epoce romantyzmu i później. Stąd też w tragedii *Romea i Julii* odnajdywano — zgodnie z romantycznym nastrojem epoki — przede wszystkim wielką poezję miłości; w jej idealnym pięknie i szlachetności dopatrywano się mocy i potęgi. Niejednokrotnie realizatorzy *Romea i Julii* (z epoki romantycznej, czy też nią zasugerowani) starali się łagodzić namiętności i pożądania ukazując je w pastelowych, zamglonych barwach. Zdawali się ich wstydzić, jak gdyby mogły one obniżyć wysokości lot tragedii. Tradycja taka przetrwała na wielu scenach. Wspaniałe zazwyczaj dekoracje i kostiumy, obsada, dbała o piękno i wysoki kunszt przekazywania poetyckiego tekstu nie tylko u bohaterów tytułowych, ale i całego ich otoczenia — wszystko to stawiało tragedię na bardzo wysokim koturnie, do czego przy-

czyniała się wiele razy i powaga wszystkich odtwórców, wybieranych spośród aktorów przede wszystkim tragedii się poświęcających. Musiało to wpływać na osłabienie żywego nurtu akcji i tej młodzieńczej siły, emanującej z kart utworu Szekspira. Doprowadzało to też niejednokrotnie do pewnej „celebracji” przedstawienia, która — zapewne programowo — odsuwała na plan dalszy „ziemskie” cechy miłości młodocianych kochanków, kładąc im przede wszystkim pozostawać w ekstatyce uczucia idealnego.

Taki nurt interpretacyjny dzieła daje też Sergiusz Prokofiew w swojej baletowej wersji *Romea i Julii*. Kipiące żarem i namiętnością, często bardzo ludzkie a nawet wręcz brutalne słowo szekspirowskie zastąpiła tutaj wstrząsająca, pełna dramatycznej siły i jakże przejmująca muzyka. Wznosi ona całe dzieło na koturn tragizmu, sublimując niewątpliwie postaci do ideału.

Zadanie inscenizatorów *Romea i Julii* w te-

atrze Domu Wojska Polskiego stało się też tym trudniejsze, że można było łatwo przewidzieć pewne opory ze strony widza, zasugerowanego takim właśnie idealnym ujęciem miłości szekspirowskich kochanków, pokazanym nie tak dawno w pięknej inscenizacji baletu Prokofiewa w Operze Warszawskiej.

Na przedstawieniu w Pałacu Kultury byłem kilkakrotnie, za każdym razem odnajdując w nim coraz to nowe elementy, z których na premierze — wskutek pewnego zaskoczenia — nie zdawałem sobie całkowicie sprawy. Spostrzegłem je później i o słuszności zamysłu inscenizatorki przekonywała mnie widownia słuchająca z zapartym tchem tak właśnie ujętej „historii Romea i Julii“. Widownia, która w większości zna z pewnością przedstawienie baletowe, ale ma po raz pierwszy okazję oglądania tragedii Szekspira na scenie dramatycznej.

Lidia Zamkow — twórczyni inscenizacji i reżyserka *Romea i Julii* w warszawskim Teatrze Domu Wojska Polskiego nie zlekka się odejścia od tradycji, od dziesiątków lat związanych z realizacją sceniczną *Romea i Julii* na scenach dramatycznych. Postanowiła wydobyc przed wszystkim te elementy utworu, które najbardziej wydały się jej związane ze współczesnością. Elementy w istocie nowe, lecz mniej eksponowane w dotychczasowych przedstawieniach. Można chyba nawet powiedzieć, że choć krytyka zarzuciła przedstawieniu Lidii Zamkow zatracenie szekspirowskiego ducha utworu, to właśnie reżyserka wydaje się być w swym ujęciu postaci i wyrażaniu uczuć bliższa samemu Szekspira, niż sławne przedstawienia tej tragedii w ubiegłym i naszym stuleciu. (Przez co bynajmniej nie chcę zaprzeczać i obniżać wartości tych ostatnich, a jedynie podkreślić możliwości odmiennego spojrzenia na to samo dzieło w zależności od epoki).

W pojmowaniu miłości Lidia Zamkow znajduje cechy łączące bohaterów *Romea i Julii* z dzisiejszą publicznością. Nie zapomina, że dzieło Szekspira powstało w epoce pełnej krwi i namiętności, epoce bezkompromisowej i okrutnej, żądnej życia i użycia. W tragedii Szekspira nie widzi też Zamkow wyidealizowanego obrazu poetycznych kochanków, snujących przede wszystkim romantyczną pieśń o miłości. Pamięta, że *Romeo i Julia* muszą mieć cechy swego środowiska, są więc ludźmi pełnymi żaru i namiętności, którzy nie tylko mówią i marzą o miłości, ale domagają się zarazem jej cielesnego doznania i spełnienia, w nim i dzięki niemu odnajdując całe jej piękno. W tym duchu pomyślana jest — chyba najpiękniejsza w całym przedstawieniu — scena balkonowa, w której *Romeo i Julia* nie tylko poezją słów, ale jakimś emanującym z nich zmysłowym pożądaniem przekonywują nas o swych uczuciach. Moment takiej bardzo ludzkiej miłości góruje tym razem nad jej pierwiastkami idealnymi.

Taka koncepcja reżyserska może — jak każda rzecz nowa — wywołać dyskusje. Nie ulega jednak wątpliwości, że jest interesująca i gdyby została trafnie zrealizowana, mogłaby się stać prawdziwym triumfem reżysera i teatru. Ale niestety realizacja mniej się od koncepcji udała, wskutek czego otrzymaliśmy Szekspira może bardzo rozumiałego dla najszerszych rzesz publiczności nawet z okolic Woli, Ochoty czy Targówka, ale Szekspira, który w tym procesie „uterenowienia“ zgubił po drodze zbyt wiele poezji i piękna, by pozostać prawdziwym. Spróbuję wskazać przyczyny, które się na to złożyły.

Starając się zbliżyć nam tragedię Szekspira Lidia Zamkow zbyt daleko chyba posunęła się w nawiązywaniu do współczesności. Młodzież płci męskiej — żywa i pełna temperamentu — nosi przecież niepotrzebne cechy rodzimego naszego bikiniarstwa, zarówno w sposobie czesania jak i zachowania się. Wytworność „szlachetnie urodzonego“ Parysa, krewnego księcia, żywo przypomina najlepsze wzory amantów z opowiadań pana Piecyka. Nawet bardzo przekonujący aktorsko Mieczysław Stoor (Merkucjo) wydaje się być przynajmniej w tym samym stopniu krwistym przedstawicielem epoki odrodze-



TEATR DOMU WOJSKA POLSKIEGO W WARSZAWIE: *ROMEO I JULIA* Williama Szekspira. Scena z I aktu. Włodzimierz Kmicik (Parys), Mieczysław Stoor (Merkucjo), Bogusz Bilewski (Romeo), Witold Skaruch (Benvolio), Halina Jasnorska (Pani Kapulet), Leopold Szmaus (Pan Kapulet), Janina Traczykówna (Julia). Inscenizacja i reżyseria: Lidia Zamkow, scenografia: Andrzej Sadowski, choreografia: Jerzy Kapliński

nia, jak jednym z młodzieńców robiących sztuczny tłok przed kinem „Palladium“, czy zaczepiających wieczorem w Alejach samotne „polonistki“.

Bardzo dobrym pomysłem jest rozpoczęcie sztuki sonetem Szekspira; sonety te będą przeplatały cały tok akcji, śpiewane (przy akompaniamencie muzyki Tadeusza Bairda, dającej resztą całoci przedstawięcia wiele nastroju) przez grupę młodzieży, upozowanej na wzór słynnej płaskorzeźby Andrea della Robbia, przedstawiającej śpiewaków. Ale i tutaj znów pomysł, w zasadzie nowy i bardzo interesujący, został zrealizowany niewłaściwie. Bo ci śpiewacy to niestety znowu grupa łazików z okolic bazaru Różycykiego, a opowieść o *Romeo i Julii* w ich interpretacji staje się nieledwie balladą podwórzową. Wobec tego zaś, że rozgrywająca się na scenie akcja zdaje się być dalszym ciągiem śpiewanych sonetów, ma się wrażenie, że — zasugerowana takim potraktowaniem śpiewaków — inscenizatorka postanowiła pokazać dzieje *Romea i Julii* widziane właśnie oczami tej grupy.

Przedstawienie pełne jest życia i młodości; nie ulega żadnej wątpliwości, że mło-

dzież liczy przeważnie około dwudziestu lat, zaś pary rodziców około czterdziestu. Reżyser nadał w ten sposób interesującą barwę przedstawieniu i to zaliczyć trzeba do jego plusów. Minusem jednak będzie, że reżyser i wykonawcy poszli zbyt daleko w uwspółcześnieniu postaci. Rodzice kochanków, a zwłaszcza pan Kapulet (Leopold Szmaus) niewiele — poza strojami — mają cech, jakich można się spodziewać po szesnastowiecznych reprezentantach bogatych i dumnych rodów. Patrząc na nich nie wierzymy, że dzieli ich rodowa nienawiść przekazywana z pokolenia na pokolenie, lecz jesteśmy raczej skłonni podejrzewać ich o przyczynę niechęci bardziej bezpośredniej i nowszej, a za to mniej arystokratycznej. Wszystko to zapewne ma nas zbliżyć do szekspirowskich bohaterów, by następnie potwierdzić — słuszną skądinąd — tezę reżyserki, że w *Romeo i Julii* można odnaleźć wiele aktualności w patrzaniu na sprawę miłości, że uczucie tak potężne i bezkompromisowe jak miłość łącząca *Romea i Julię* i dzisiaj może emanować mocą uszlachetniającą.

Z drugiej strony jednak takie pomniejszenie roli tego odwiecznego nieledwie zatargu dwóch patrycjuszowskich rodów weroneńskich zasadniczo wypacza główny nurt utworu, utrudniając też ogromnie sytuację odtwórców tytułowych postaci tragedii. Im też chcę osobno poświęcić trochę uwagi.

Lidia Zamkow nie prezentuje nam *Romea* jako błakającego się przy księżycu kochanka, wielkiego swą idealną miłością i tragicznym jej końcem. *Romeo* Bogusza Bilewskiego to młodzieniec pełen temperamentu i — wbrew temu, co o nim mówią jego przyjaciele — pełen chęci do życia i użycia. Jego miłość do *Julii* początkowo nie budzi w nas zaufania co do prawdziwości i trwałości tego uczucia — przecież dopiero co tymi samymi słowami wyrażał zachwyt dla piękności *Rozaliny*. Wbrew oczekiwaniu miłość ta okazuje się czymś więcej, niż jego dotychczasowe kłopoty sercowe; uczy go szlachetności i wierności.

Odsuwając na plan dalszy sprawę zemsty rodowej, której grozy nie wyczuwamy w tym przedstawieniu, Lidia Zamkow utrudniła tym samym bardzo sytuację aktorowi. Dlatego też ten *Romeo*, chociaż zapłaci życiem za swoją miłość, nie budzi wielkiego współczucia. Jest może za chłodny jako kochanek, a za to zbyt denerwująco niezaradny, lekkomyślny, a nawet niemądry. Mamy do niego żal o niepotrzebną śmierć obydwojga. A przecież nie on powinien odpowiadać za to, że reżyserka tak bardzo zlekceważyła sprawę rodowej wendetty z



TEATR DOMU WOJSKA POLSKIEGO W WARSZAWIE: *ROMEO I JULIA* Williama Szekspira. Janina Traczykówna (Julia) i Bogusz Bilewski (Romeo)

całą jej społeczną charakterystyką i konsekwencjami, iż — mimo jej woli — winnym większości komplikacji i ostatecznej tragedii w grobowcu Kapulettich wydaje się właśnie ten afektowany głuptas.

Wybierając na odtwórczynię Julii Janinę Traczykównę, artystkę młodzieńką i uzdolnioną, Lidia Zamkow chciała zapewne tendencyjnie zerwać z tradycyjnymi warunkami, jakie chcieliśmy odnaleźć w szekspirowskiej bohaterce, a których — zwłaszcza pod względem głosowym — Traczykówna nie posiada. Julia w tym ujęciu nie jest od pierwszego wejścia istotą upoetyzowaną, przeczuwającą swój wielki los heroiny największej i najslawniejszej tragedii miłosnej. Jest po prostu młodą, a nawet banalną dziewczyną, ciekawą życia, świeżą, bez jakichś ideałów, raczej skłonną iść za wolą rodziców. Doświera zachwyty i budzące się od pierwszego spojrzenia uczucie dla Romea tragicznie komplikuje losy bohaterki, która pozostaje jednak bardzo ludzka i bezpośrednia w słowach i odruchach. Jest to Julia może nie romantyczna, ale nowoczesna, mimo to (co przy specyficznych warunkach głosowych Traczykówny jest sprawą trudniejszą) umiejąca odnaleźć wiele autentycznej poezji, popartej wdziękiem nieklamanej młodości, Julia niezbyt dużego formatu, kochająca, cierpiąca i umierająca w sposób ogromnie naiwny i jak gdyby skromny. Te cechy zdają się dominować w ujęciu postaci przez młodą aktorkę.

Zbyt wiele też jest chyba w tym przedstawieniu rubasznosci. Reżyserka nie urosła żadnego z tłustych dowcipów Merkucja czy Niani, przeciwnie — zdawała się pilnie baczyć, by któryś z nich przypadkiem nie uszedł uwagi publiczności. Jaka szkoda, że przynajmniej tyleż samo pieczołowitości nie okazała poetyckim partiom tekstu, z których wiele skreślono. Dodać tutaj należy, że pod względem wykonania aktorskiego zarówno Janina Porębska (Niania) jak i obaj odtwórcy roli Piotra (Roman Kłosowski i Marek Wojciechowski) stworzyli postacie pełne wyrazu i może najbardziej trafnie łą-

czące ich istotny szekspirowski charakter z nowocześniejszym stylem przedstawienia.

Przy tak indywidualnym pomysle inscenizacyjnym należy przypuszczać, że scenograf Andrzej Sadowski całkowicie podporządkował się planom inscenizatorki, ko-



TEATR DOMU WOJSKA POLSKIEGO w WARSZAWIE: ROMEO I JULIA Williama Szekspira. Bohdan Ejmont (Tybalt) i Bogusł Bilewski (Romeo). Układ pojedynków: Sławomir Lindner

rzystającej z wielu możliwości nowoczesnego aparatu scenicznego — i powiedzmy od razu — nadużywającej go. Rezygnuje z tego z tak charakterystycznego dla tradycyjnych przedstawień bogactwa inscenizacji plastycznej *Romeo i Julii*, nawiązując raczej do teatru elżbietańskiego. Nie daje oczywiście napisów — jak w teatrze Szekspira — zamiast dekoracji, ale umieszcza po-

szczególne obrazy (a przez to kasuje przerwy związane ze zmianą i opuszczeniem kurtyny) na różnych płaszczyznach, sugerując za pomocą pewnych elementów dekoracyjnych teren danego fragmentu akcji. Takie ujęcie reżyserskie i plastyczne nadało przedstawieniu szybkie tempo i zwartość, a dzięki nieprzerwanej niemal (dwa krótkie antrakty) płynności akcji uczyniło cały tekst *Romeo i Julii* bardzo przejrzystym.

Niestety i ten dobry pomysł nie najszczęśliwiej zrealizowano. Pisano już o tym wiele i złośliwie, porównyując cały mechanizm sytuacji scenicznych do karuzeli. Trudno odmówić trafności temu porównaniu. Wyjeżdżające z jednej strony postacie, już upozowane do następnej sceny (podczas gdy w drugą stronę jadą ci, którzy dopiero co swoje odegrali), po prostu śmieją lub złoścą; przekracza to granice teatralnej umowności, staje się natrętnym i denerwującym popisem możliwości technicznych sceny, psuje nastrój i rozprasza uwagę. Przy tym prostota dekoracji okazuje się pozorna i zmusza aktorów do działań niekiedy wręcz karkołomnych. Pominę raczej milczeniem wysoki pomost bez poręczy, po którym biegają i pojedynkują się młodzi Weroneńczycy (układ pojedynków Sławomira Lindnera zresztą — podobnie jak w *Operze* — znakomity); gorzej że wiekowy brat Laurenty (grany ze szczerem przekonaniem przez Wiktora Nanowskiego) uprawia swój ogródek wysoko na dachu nie zabezpieczonym najmniejszą balustradą. Zaś Romeo wychodząc z sypialni Julii wdrapuje się na wysokość drugiego piętra po schodach, by następnie zejść po karkołomnej ścianie znów na parter i zniknąć wreszcie za kulisami, po przejściu normalnego już odcinka sceny. Wówczas, zamiast poddać się jeszcze wzruszeniu minionej tylko co sceny, widz zdaje się uczestniczyć w popisie sprawności Romea, zdającego egzamin na członka ochotniczej straży pożarnej.

Sądzę, że można było jeszcze bardziej uprościć elementy dekoracyjne, co pomogłoby zlikwidować niezręczne sytuacje, no i ograniczyć tę nieszczęsną „karuzelę”.

Kali

O Prometeuszu i ciuchach

Zastanowiło mnie, kiedy niedawno ktoś w rozmowie wyraził przekonanie, że „minął czas szarej sztuki pseudorealizmu, będącego właściwie naturalizmem, razem z nieszczęsnymi pozytywnymi bohaterami”. To zestawienie istotnie oddaje pewne tendencje artystyczne, przed kilku laty obowiązujące, ale jednocześnie tak zaskakuje, kiedy na nie spojrzeć nieuprzedzonym, świeżym okiem, że warto mu poświęcić nieco uwagi.

Równocześnie odczułem, że dla sporej ilości osób, biorących wówczas udział w rozmowie, połączenie owo wydało się wcale naturalnym. Wypowiadali się z równym zapałem przeciwko naśladowaniu życia przez sztukę, przeciwko „jalowemu imitacjonizmowi” jak i przeciwko pozytywnym bohaterom; nie zdawali sobie wcale sprawy, że spokrewnienie tych dwóch pojęć nie jest wcale tak bardzo konieczne. Zapytałem o argumenty na niekorzyść pozytywnego bohatera; powiedziano mi, że jest to twór sztuczny, wykoncypowany, nieprawdziwy, że tacy ludzie nie zdarzają się w życiu. „Ale przecież nie chcesz — odparłem na to — aby sztuka naśladowała życie w całej jego przypadkowej dosłowności, dlategoż wam tedy przeskakada niezyciowy pozytywny bohater?” — To pytanie trochę ich zaskoczyło; nie umieli dać jasnej odpowiedzi; zaczęli dowodzić, że chociaż nieprawdziwy, udawał prawdziwego, maskował się przy pomocy zewnętrznych drobnych rysów, i że takie oszustwa są w sztuce najgorsze; a zresztą powinienem przecież pamiętać, jak to było niedawno jeszcze. Czy było dobrze? — tego chyba nie będę twierdził. A

więc precz z naturalizmem i precz z pozytywnym bohaterem!

Oto w jaki sposób tworzą się upodobania artystyczne. W życiu zresztą bywa podobnie. Pewna znajoma pani po rozjeźdźeniu się z mężem, z którym przeżyła prawdziwe piekło, wyrzuciła wszystkie dawne sukienki i sprawiła sobie nowe. „Nie mogę w tamtych chodzić, przypominają mi zbyt smutne chwile” — powiadała, i nie można jej było przekonać, gdyż rozum nie decydował w tej sprawie. Uczucie objęło rządy i krzychało: „Spalić wszystko, co było!” Ale możliwości ludzkie są przecież ograniczone. Sukienki zmieniła, ale nowego mieszkania nie mogła dostać, nie miała pieniędzy na sprawienie sobie nowych mebli, a nade wszystko nie mogła zmienić siebie i swojej twarzy, którą on całował, zanim zaczął być niedobry, ręk, których dotykał, całego ciała. Kupienie nowych szat było więc raczej gestem symbolicznym, przy tym dla demonstrowanej miłemu także z innych powodów; kobiety bowiem niezależnie od swojej sytuacji lubią sprawić sobie nowe sukienki a odrzucać stare, dowodząc, że do niczego się już nie nadają, że wyjść w nich nie można, bo będzie skandal. Coś podobnego musi być chyba w charakterze niektórych artystów i ludzi interesujących się sztuką. Traktując pozytywnego bohatera jako jedną z sukienek minionego okresu, produkowanych w państwowym pedecie, nie chcą mieć z nim nic wspólnego dzisiaj, kiedy w sferze literatury i sztuki obowiązuje moda ubierania się na ciuchach.

Gdybym miał geniusz Tyrmanda, albo przynajmniej jego odwagę bycia grafo-

manem, stworzyłbym teraz apostrofę, zaczynającą się od słów: „O wy, nasze ciuchy intelektualne, literackie, artystyczne! Jak wiele inspiracji wam zawdzięcza nasz rzeźki okres odwilżowy”. Ale znowu — gdybym był Tyrmandem, albo Lechem Zahorskim, albo autorem teatryku na Tarczyńskiej, albo organizatorem rewii w Pałacu Kultury, albo „Przekrojem”, albo pierwszym lepszym politykiem kulturalnym najświeższego wypieku, czy teźże kategorii recenzentem, albo intelektualną żoną literata, albo utalentowanym mężem reżyserki, albo którąś z trzech tysięcy podobnych osób — nie podobalaby mi się taka dekonspiracja i na rzeczoną apostrofę nie byłbym się zdobył. Lecz w mojej sytuacji, jak mi się zdaje, nie mam powodu ani specjalnie chwalić tego towaru, ani mu uragać; rozumiem, że coś trzeba włożyć na tyłek, kiedy się okazuje, że jest goły. Skoro zgrzebne ubranka z pedetu zostały wycofane, a niczego lepszego nie ma na rynku, ciuchy rosną w cenie.

Jeżeli jednak pragniemy nie zostać całkiem rozdeptani przez chwiejnie kroczącą modę, lecz wykorzystywać rzeczy podług tego, ile nam przynoszą pożytku, musimy w nich odróżniać dobre od złego i dobre starać się zatrzymać a nie wyrzucać wresztykiego za okno. Jak na przykład w rzeczywistości przedstawia się interesujący nas w tej chwili pozytywny bohater? Trochę wspomnień z literatury i sztuki zaświadczy chyba, że nie został on wymyślony w naszym stuleciu, że byli różni pozytywni bohaterowie — klasycy, romantycy, pozytywistyczni — i że także ich zewnętrzny wygląd przeistaczał się z upływem czasu. Z czego w każdym razie wynika, że jest to zjawisko znacznie szersze i że nie można go łączyć z jakąś jedną artystyczną manierą.