

24. sierpień 1947

Romeo bez glicynii

Dwadzieścia trzy teatry stanęły do współzawodnictwa w Ogólnopolskim Konkursie Szekspirowskim. Cztery spośród nich zostały wyróżnione, o innych prasa na ogół milczy. Niesłusznie. Cały szereg bowiem teatrów dał przedstawienia wysokiej klasy, istotnie zasługujące na obszerniejsze omówienia.

„Romeo i Julia“ na scenie toruńskiego Teatru Ziemi Pomorskiej, to właśnie jedno z takich przedstawień. Przedstawienie pobudzające do dyskusji, wywołujące równie gorące zachwyty jak protesty, przedstawienie w pełnym sensie tego słowa twórcze. Jego nieprzeciętność i oryginalność zasadza się na tym, co jest warunkiem artystycznej wartości każdego spektaklu teatralnego: na istotnym zrozumieniu i właściwej interpretacji tekstu oraz na śmiałości, przemyślanej i konsekwentnej koncepcji inscenizacyjnej.

Inszenizacja Wilama Horzycey poszła po linii zdecydowanie antyromantycznej, a przy tym zdecydowanej... szekspirowskiej. Zrywa ona z wprowadzonym w dobie romantyzmu i przezeń niejako usankcjonowanym szatkowaniem Szekspira na kawałki przy pomocy kurtyny; w ramach każdego aktu zachowuje całkowitą ciągłość scen, przywracając im właściwy czasom elżbietańskim charakter scenicznego rapsodu. Co ważniejsza jednak, zrywa też z klimatem sentymentalizmem w realizacji „Romea i Julii“, z owymi glicyniami, balkonikami, okienneczkami i resztą tych „uroczych“ rekwizytów, bez których większość starszych pań nie wyobraża sobie „Romea“; zrywa w ogóle z całą tradycyjną koncepcją „słodkiej Werony“. Bo wcale nie jest słodka ta Weronka szekspirowska, do której przenośmy nas akcja poematu o „miłości rozkwitającej w śmierć“. To świat nienawiści, waśni i podstęp, świat, gdzie człowiek dybie na życie człowieka, świat skłóconych rodów, prowokujących bijatyki sług, despotycznych ojców, handlujących trucizną aptekarzy i hien żerujących na pogrzebach, jak owi trzej muzykanci w epilogu IV aktu. I w tym środowisku twardym i bezlitosnym, odmalowanym przez Szekspira z brutalnym niemal realizmem, pojawiają się dwie istoty zupełnie inne: dwoje ludzi, dochodzących w swej miłości do wyżyn tak zawrotnych, że świat otaczający przestaje być dla nich rzeczą istotną. Konflikt tych dwojga z otoczeniem, to jedyny konflikt „Romea i Julii“. Nie ma tu nawet tragiczmu. Wprawdzie świat jest silniejszy od kochanków i konflikt kończy się jego zwycięstwem, ale pozornym; siły takiego uczucia, jak Romeo i Julia, wcale nie jest w stanie, jak nie złamie

siejszego widza. Sprawę trzeba więc było rozwiązać na płaszczyźnie transpozycji, w której przy zachowaniu istoty i charakteru spektakłów szekspirowskich poszczególne elementy widowiskowe byłyby dostosowane do dzisiejszych warunków scenicznych i wykorzystywały wszystkie ich możliwości. Stąd, przedstawienie toruńskie, zachowując szekspirowskie rozplanowanie sceny oraz prostotę i oszczędność dekoracji (jako antytezę wspomnianych już romantycznych balkoników) było w całości wybitnie nowoczesne. Inszenizacja Horzycey operowała tu wysmienicie dysonansem i spięciem dramatycznym. W pierwszym akcie np. po podniesieniu kurtyny na zupełnie ciemnej scenie poczynął się rozświetlać jedynie krzak czerwonej róży — symbol i reallium zarazem — po czym nagle zapalały się jednocześnie wszystkie reflektory, zalewając scenę oślepiającym potokiem światła; podobnie ostrym efektem był epizod z muzykantami w akcie IV, rozgrywający się bezpośrednio przy martwym ciele uśpionej Julii, której ręka zwiślała z górnej kondygnacji dekoracyjnej; jakby dla podkreślenia brutalnego realizmu tej sceny.

Clou inscenizacji stanowił wspomniany kwiat róży, nie tylko u zarania akcji będąc jej symboliczną zapowiedzią, ale również zamykając ją w epilogu. Na ciemnej już scenie, gdy niewyraźne zarysy dekoracji zdawały się przybierać kształty jakichś fantastycznych ruin, czerwone kwiaty rozjaśnione bładem światłem reflektora były naj sugestywniejszym podkreśleniem optymistycznego w gruncie rzeczy wydziewku tragedii: kochankowie zginęli, świat, który ich otaczał, pogrążył się w mroku zapomnienia, ale jedno nie umarło — ich miłość.

Wszystkie aspekty inscenizacji musiały oczywiście znaleźć swój właściwy wyraz w oprawie dekoracyjnej. Koncepcja miłości pozaczasowej, niezniszczalnej i wiecznie żywej nie dozwalała na całkowite zamknięcie jej w ciasnych ramach epoki; koncepcja Weronki namiętniejszej zawiścią, brutalnością i mordem domagała się zaznaczenia tejsze epoki. Ograniczenie w użyciu kurtyny wymagało specjalnego rozwiązania dekoracji wobec kilkudziesięciu scenek w poszczególnych aktach, z których każda rozgrywa się gdzie indziej; sposób rozwiązania nasuwało poniekąd nawiązanie do tradycji teatru elżbietańskiego, którego elementy winne były jednak być nie restaurowane, a transponowane w rzeczywistość współczesną. Ta właśnie terażniejszość wystawienia również musiała znaleźć swe odlicte drogi stworzenia oprawy scenicznej re-

stepowanie poszczególnych wątków akcji bez oddzielania ich kurtyną; w miarę przenoszenia się akcji na coraz inną kondygnację dodatkowy snop światła wyodrębniał ją odpowiednio z całej konstrukcji. Malarską granicę między poziomami stanowiły trzy szerokie podłużne pasy — przedmiot najgorętszych sporów publiczności, która w wielu wypadkach nie mogła się pogodzić z jaskrawym kolorem tych pasów (pomarańczowy — żółty — pomarańczowy) oraz z ich ogólnym charakterem. Miały one jednak swoje znaczenie: dodawały dekoracji żywości i świeżości, doskonale rytmizowały przestrzeń sceniczną, wreszcie podkreślały pewną abstrakcyjność całej konstrukcji.

Abstrakcyjność toruńskiej oprawy scenicznej była wynikiem jej daleko posuniętej umowności i ponadczasowości. Ta ostatnia zresztą nie doszła ad absurdum; epoka akcji „Romea i Julii“ została zaznaczona przez kilka ostrołuków gotyckich — scenicznych „skróków“ okna i drzwi. Zostały one włączone w dekorację na prawach dysonansu, do brze współgrając w tych ramach z pozycją płynną linią pasów granicznych. Logika dysonansu przepajała w ogóle całą koncepcję dekoracyjną. Może naj silniej ujawniła się we wspomnianym już kilkakrotnie krzaku róży plastycznie zresztą rozwiązany źle, a raczej wcale nierozwiązany, jakby nie przemyślany. Krzak ten stanowił dysonans najostrejszy: w całej irrealnej malarsko konstrukcji był jedynym elementem świadomie naturalistycznym. Mimo woli przypominały się obrazy Picassa: w zestroju abstrakcyjnych na poły brył jaskrawe realium — zadrukowany skrawek gazety. Myliła się jednak recenzentka „Odry“, przyrównując dekoracje toruńskie do „kubistycznego obrazu“; podobne kontrasty mamy i u Legera, i u większości malarzy awangardowych. Toruńska oprawa sceniczna i kubizm tyle mają ze sobą wspólnego, co Supervielle i elektroluz: jedno i drugie jest nowoczesne — oto wszystko. Nowoczesność dekoracji Torwira nie polegała zresztą wyłącznie na owej logice dysonansu; cała ich struktura, nawet pomarańczowe pasy miały charakter wybitnie nowoczesny. I ten swoisty amalgamat współczesności z elementami teatru elżbietańskiego, wtopionymi weń całkowicie, a jednak nie zagubionymi, — obok tego zaś ukazanie w pełni możliwości rozwiązania najtrudniejszych nawet zagadnień scenicznych teatru dzisiejszego przez zastosowanie genialnie prostych środków sceny szekspirowskiej — oto najcenniejsze osiągnięcia toruńskiego eksperymentu.

go nawet śmierć. To idealne pojmowanie miłości przez Szekspira, miłości dwojga dusz przeznaczonych sobie niejako a priori, miłości splecionej przez przyziemny świat i poprzez śmierć dopiero wyzwalającej się z tych okowów — jest jednakże podejściem bardzo romantycznym. Inscenizator, zajmując wobec dramatu postawę antyromantyczną, miał więc dość ciężki orzech do zgryzienia. W rezultacie rozwiązał sprawę kompromisowo: zerwał z tak częstą jeszcze w stosunku do „Romea” postawą kliwego romantyzmu starych ciotek, nawiązał zaś do wielkiego romantyzmu polskiego, romantyzmu Mickiewicza i Malczewskiego. Było to chyba jedyne racjonalne rozwiązanie sprawy.

Obok pierwszego problemu: właściwej interpretacji tekstu, w inscenizacji toruńskiej wyłonił się i drugi: stosunku do teatru szekspirowskiego. Pójście po linii całkowitego autentyzmu byłoby bezcelowe; przedstawienie, będące rekonstrukcją przedstawień szekspirowskich, nie trafiłoby do wyobraźni dzi-

drogą stworzenia oprawy scenicznej realizującej postulaty nowoczesnej plastyki i scenografii. Skoordinowanie wszystkich tych wymogów i wyrażenie ich w logicznej, zwartej konstrukcji plastycznej nie było rzeczą łatwą. Dekorator Leonard Torwirt wyszedł jednak obronną ręką z tego trudnego zadania.

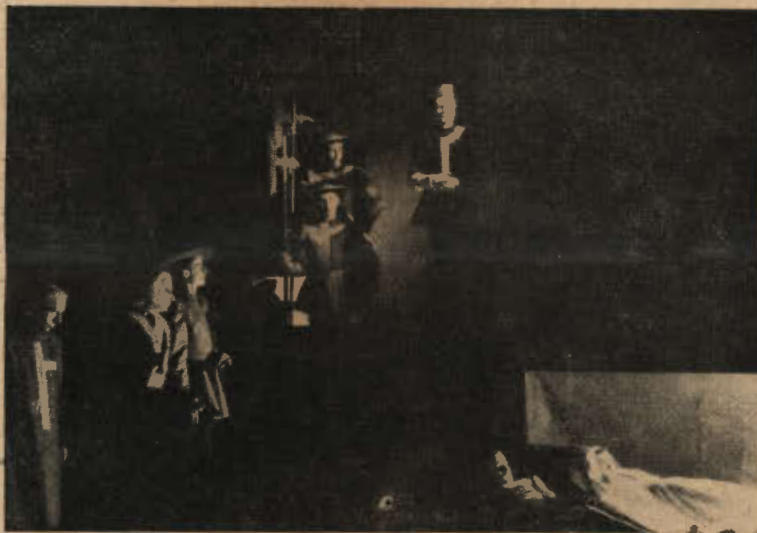
By umożliwić przedstawieniu szekspirowską ciągłość rapsodu, dekoracje Torwirta zostały rozwiązane na zasadach sceny jednoczesnej. Głównym terenem akcji stała się neutralna przestrzeń pośrodku sceny, w niczym nie uchylająca tradycji szekspirowskiej, a nawiązująca do owego campus z misteriiów średniowiecznych, gdzie rozgrywać się mogły wszelkie sprawy. Właściwa dekoracja, pomyślana jako transkrypcja sceny elżbietańskiej, była konstrukcją trójpoziomową, gdzie obok płaszczyzny dolnej („campus”) mieliśmy kondygnację środkową, będącą mieszkaniem, względnie ogrodem Kapuletów oraz piętro górne — pokój Julii lub (w razie potrzeby) balkon. Trzy te poziomy umożliwiły bezpośrednie na-

Gra aktorów — trzeci obok inscenizacji i oprawy dekoracyjnej czynnik twórczy widowiska scenicznego został całkowicie skoordynowany z dwoma pierwszymi. Młody zespół podporządkował się ściśle myśli przewodniej reżysera, dzięki czemu gra jego poszła dwiema drogami: kreacje Romea i Julii zostały rozwiązane w kluczu poezji, reszta ról potraktowana realistycznie. Obie role tytułowe (L. Gołębiowski i M. Mincelówna) wypadły zupełnie dobrze, jak na młodych aktorów. Niedociągnięcia nie były ich winą, w każdym zresztą innym wypadku byłyby też nieuniknione; są to przecież jedne z największych ról w literaturze dramatycznej świata. Ogółem gra zespołu była wyrównana. Z mniejszych ról wyróżnili się nieprzeciętną sugestywnością Z. Salaburski (Merkucio) i J. Lamża (Tybald).

Osobna wzmianka należy się ilustracji muzycznej Henryka Czyża. Jednocząc w sobie elementy muzyki romantycznej i nowoczesnej, stanowiła ona jeszcze jeden akord w niezwykle jednolitym wadzywieku przedstawienia. Zaslugałaby moim zdaniem na osobne fachowe studium. Jako laik w tej dziedzinie, nie mogę się podjąć należytego jej zanalizowania, dodam jedynie, że z teatralnego punktu widzenia całkowicie spełniała swe zadanie podkreślając subtelnie i oszczędnie właściwe momenty akcji.

Tak, toruńskie przedstawienie „Romea i Julii” miało wiele pozytywnych wartości. Nie znaczy to, by nie miało i braków. Mógłby ktoś z mej oceny wyciągnąć wniosek, że spektakl toruński był w każdym calu doskonały? Nie. On był przede wszystkim — nieprzeciętny. I to jest jego największa zaleta. Bo w dobrym teatrze wybacalne są błędy. Niewybaczalna jest tylko paska poprawność.

Konstanty Puzyra



„Romeo i Julii” Szekspira w Toruniu

Scena końcowa piątego aktu

fol. Czarnecki

„NOWINY LITERACKIE
należy nie tylko czytać, lecz
również kupować
lub prenumerować

100 w tekście. Kolumna

; 1/2 strony — 95.000 zł.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA: Marszałkowska 8 m. 14, tel. 85-58
 środy, czwartki w godz. 15 — 16; zastępca redaktora: poniedziałek
 dawkacji: codziennie w godz. 11 — 13. DZIAŁ KOLPORTAŻU i PR.
 tel. 8.59-66. Konto P K O: 1-4757. Kolportaż uliczny w Warsza
 łatwia Spółdzielnia Kolporterów „EXPRESS”: ul. Raszyńska

Wydawca: SPÓŁDZIEL