

Romeo bez gl

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 toruńskiej 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.

Inscenizacja Wilama Horzycy poszła po linii zdecydowanie antyromantycznej, a przy tym zdecydowanie... 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 elzbietańskim charakter scenicznego rapsondu. Co ważniejsza jednak, zrywa też z ekliwym sentymentalizmem w realizacji „Romea i Julii“, z owymi glicyniami, balkonikami, okieńczkami i resztą tych „uroczych“ rekwizytów, bez których większość starszych pań nie wyobraża sobie „Romea“; zrywa w ogóle z całą tradycyjną koncepcją „słodkiej Weronicy“. Bo wcale nie jest słodka ta Weronka szekspirowska, do której przenosi nas akcja poematu o „miłości rozkwitającej w śmierć“. To świat nienawiści, waśni i podstępów, świat, gdzie człowiek dybie na życie człowieka, świat skłóconych rodów, prowokujących bijatyki sług, despocytnych ojców, handlujących trucizną aptekarzy i hien żerujących na pogrzebach, jak owi trzej muzykanci w epilogu IV aktu. I w tym środowisku twardej i bezlitosnej, 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 tragizmu. Wprawdzie świat jest silniejszy od kochanków i konflikt kończy się je-

siejszego widza. Sprawę trzeba więc było rozwiązać na płaszczyźnie transpozycji, w której przy zachowaniu istoty i charakteru spektaklów 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. Inscenizacja Horzycy operowała tu wyśmienicie dysonansem i spięciem dramatycznym. W pierwszym akcie np. po podniesieniu kurtyny na zupełnie ciemnej scenie poczynił się rozświetlać jedynie krzak czerwonej róży — symbol i realium 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 zwisała 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 bładym światłem reflektora były najsubstancyjnym w gruncie rzeczy wydzwięku tragedii: kochankowie zginęli, świat, który ich otaczał, pogrzyżył się w mroku zapomnienia, ale jedno nie umarło — ich miłość.

Wszystkie aspekty inscenizacji musiały oczywiście znaleźć swój właściwy wyraz w opowie dekoracyjnej. Koncepcja miłości pozaczasowej, niezniszczalnej i wiecznie żywej nie dozwalała na całkowite zamknięcie jej w ciasnych ramach epoki; koncepcja Weronicy namiętniejszej zawiścią, brutalnością i mordem domagała się zaznaczenia tejże 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 elzbietańskiego, którego elementy winne były jednak być nie restaurowane, a tylko

stępowanie 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 do absurdu; 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 czego współgrając w tych ramach z pomącą płynną linią pasów granicznych. Logika dysonansu przepajała w ogóle całą koncepcję dekoracyjną. Może najpełniej ujawniła się we wspomnianym już kilkakrotnie krzaku róży plastycznej zresztą rozwiązaniem złe, a raczej wcale nierozwiązane, jakby nie prze-myślanym. Krzak ten stanowił dysonans najostrzejszy: w całej irrealnej malarsko konstrukcji był jedynym elementem świadomie naturalistycznym. Mimo woli przypominały się obrazy Pissarro: w zestroju abstrakcyjnych na-woły brył jaskrawe realium — zadrukowany skrawek gazety. Myliła się jednak recenzentka „Odry“, przyrównując dekoracje toruńskie do „kubistycznego obrazu“; podobne kontrasty mamy i u Legèra, i u większości malarzy awangardowych. Toruńska oprawa sceniczna i kubizm tyle mają ze sobą wspólnego, co Supervielle i elektrolux: jedno i drugie jest nowoczesne — oto wszystko. Nowoczesność dekoracji Torwirta 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 najmocniejsze osiągnięcie toruńskiego eksperymentu.

Gra aktorów — trzeci obok inscenizacji i oprawy dekoracyjnej czynnik twórczy widowiska scenicznego został całkowicie skoordynowany z dwoma poprzedzającymi. Młody zespół podporządkował się ściśle myśli przewodniej reżysera, dzięki czemu gra jego poszła dwiema drogami: kreacje Romea i Julii stały się rozwiązane w kluczu poezji, reszta ról potraktowana realistycznie. Obie role tytułowe (L. Gołębiowski i M. Incelówna) 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 wydzwieku przedstawienia. Zastugiwałyby 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 wybaczone są błędy. Niewybaczalna jest tylko płaska poprawność.

Konstanty Puzyna

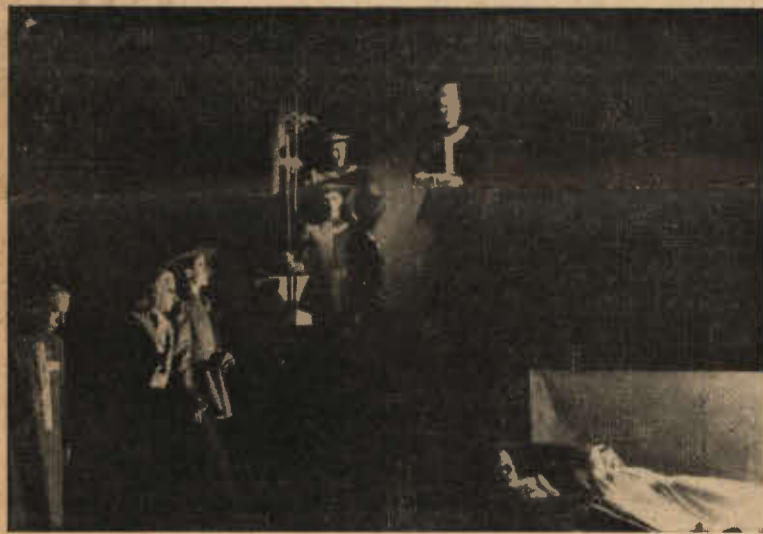
„NOWINY LITERACKIE“
należy nie tylko czytać, lecz
również kupować
lub prenumerować

...go nawet śmierć. To idealne pojmowanie miłości przez Szekspira, miłości dwojga dusz przeznaczonych sobie nie-jako a priori, miłości spętanej 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 ekliwicznego 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-

alizującej postulaty nowoczesnej plastyki i scenografii. Skoordynowanie 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 misteriów 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 umożliwiała bezpośrednio na-



„Romeo i Julia“ Szekspira w Toruniu Scena końcowa piątego aktu

fol. Czarnecki

...kstem; 100 w tekście. Kolumna
000 zł.; ¼ strony — 95.000 zł.;

REDAKCJA i ADMINISTRACJA : Marszałkowska 8 m. 14, tel. 85-589.
środy, czwartki w godz. 15 — 16; zastępca redaktora: poniedziałki
danki: codziennie w godz. 11 — 13. DZIAŁ KOLPORTAŻU i PREN-
tel. 8.59-86. Konto P K O: 1-4757. Kolportaż uliczny w Warszawie
łatwia Spółdzielnia Kolporterów „EXPRESS“: ul. Raszyńska 3a

Wydawca: SPÓŁDZIELNIA

rukarnia: Sp. Wyd. „Wiedza“ — Robotnik Nr 1. — Al. Jerozolimskie 121