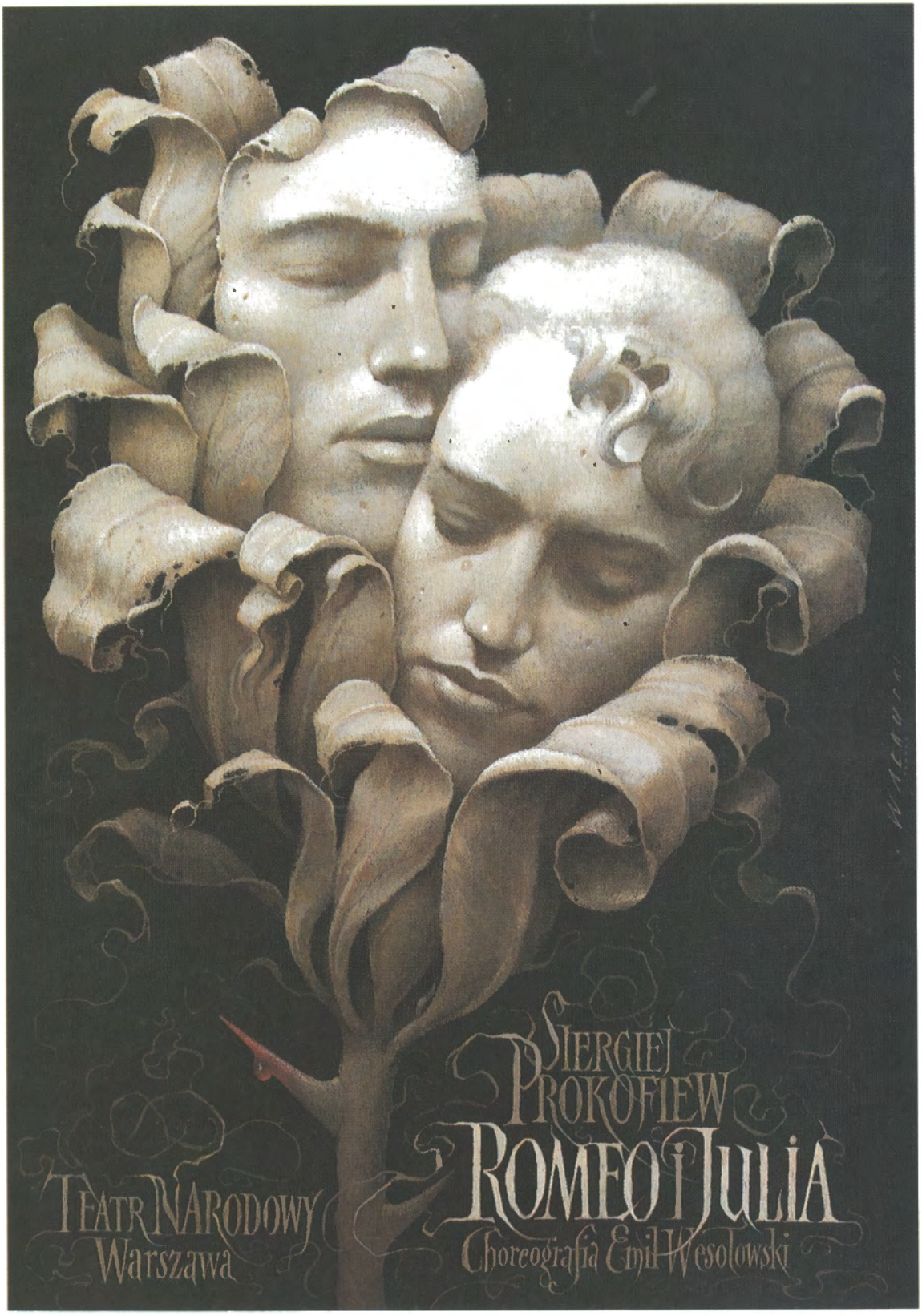

Siergiej Prokofiew
Romeo i Julia
Choreografia Emil Wesołowski
Teatr Narodowy
Warszawa

*SPONSOR KULTURY POLSKIEJ**

**Ze środków Banku Handlowego w Warszawie SA zakupiono instrumenty muzyczne dla Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Teatru Narodowego*

MELPOMENE.
MELPOMENE Tragico proclamat moesta boatu.

BANK HANDLOWY W WARSZAWIE SA
ROK ZAŁOŻENIA 1870

00 - 950 Warszawa, ul. Chałubińskiego 8, Skr. poczt. 129, tel. (22) 303 000, fax (22) 300 113, telex: 814 811 bhw pl.

# TEATR NARODOWY

Rok założenia / Founded in 1765

## Siergiej Prokofiew

# ROMEO i JULIA

**Romeo and Juliet**

Premiera / Première
18 maja / May 1996

W 400-lecie powstania tragedii Szekspira
The 400th anniversary of Shakespeare's tragedy

## SEZON 1995/96 SEASON

Dyrektor generalny / General director
**Janusz Pietkiewicz**

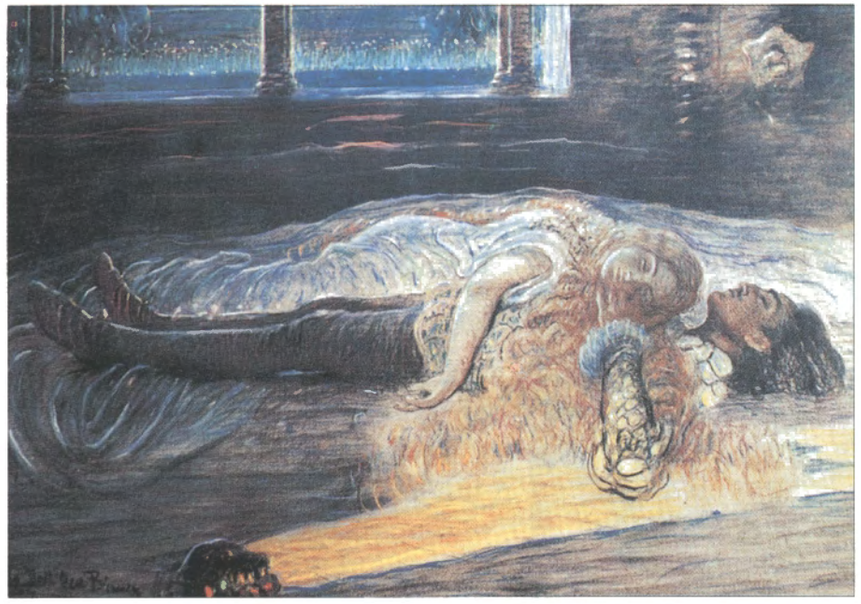
Sekretarz generalny / General secretary
Dyrektor zarządzający / Managing director
**Krzysztof Torończyk**

Dyrektor artystyczny sezonu operowego
Artistic director of the opera season
**Tadeusz Wojciechowski**

Dyrektor baletu / Ballet director
**Emil Wesołowski**

ISBN 83-86727-95-0

## PROLOG



Malował A. Dall'Oca Bianca

Dwa rody, równą odziane godnością,
W pięknej Weronie, gdzie przebiega sztuka,
Gniew dawny nową podsycają złością
I krew szlachetna dłonie szlachty bruka.
Z lędźwi dwu wrogów zrodziło się życie
Pary kochanków, przez gwiazdy przeklętych,
A wraz z ich śmiercią smętną, jak ujrzycie,
Zmarła nienawiść rodziców zawziętych.
Dzieje miłości, śmiercią naznaczonej,
I nienawiści dwu skłóconych rodzin,
Jedynie zgonem dzieci ugaszonej,
Ukaże scena ta w ciągu dwu godzin.
Słuchajcie zatem, a co umknie uszom,
Aktorzy sztuką swą nadrobić muszą.

**William Szekspir**

# ROMEO i JULIA

**Romeo and Juliet**

Balet w trzech aktach
według tragedii Williama Szekspira

Ballet in three acts
after William Shakespeare's tragedy

Muzyka / Music by

## Siergiej Prokofiew

Prapremiera / World première
**30 grudnia / December 1938**
Státni Divadlo, Brno

Premiera polska / Polish première
**22 maja / May 1954**
Państwowa Opera, Warszawa

Premiera obecnej realizacji
Première of this production
**18 maja / May 1996**
Teatr Narodowy, Warszawa



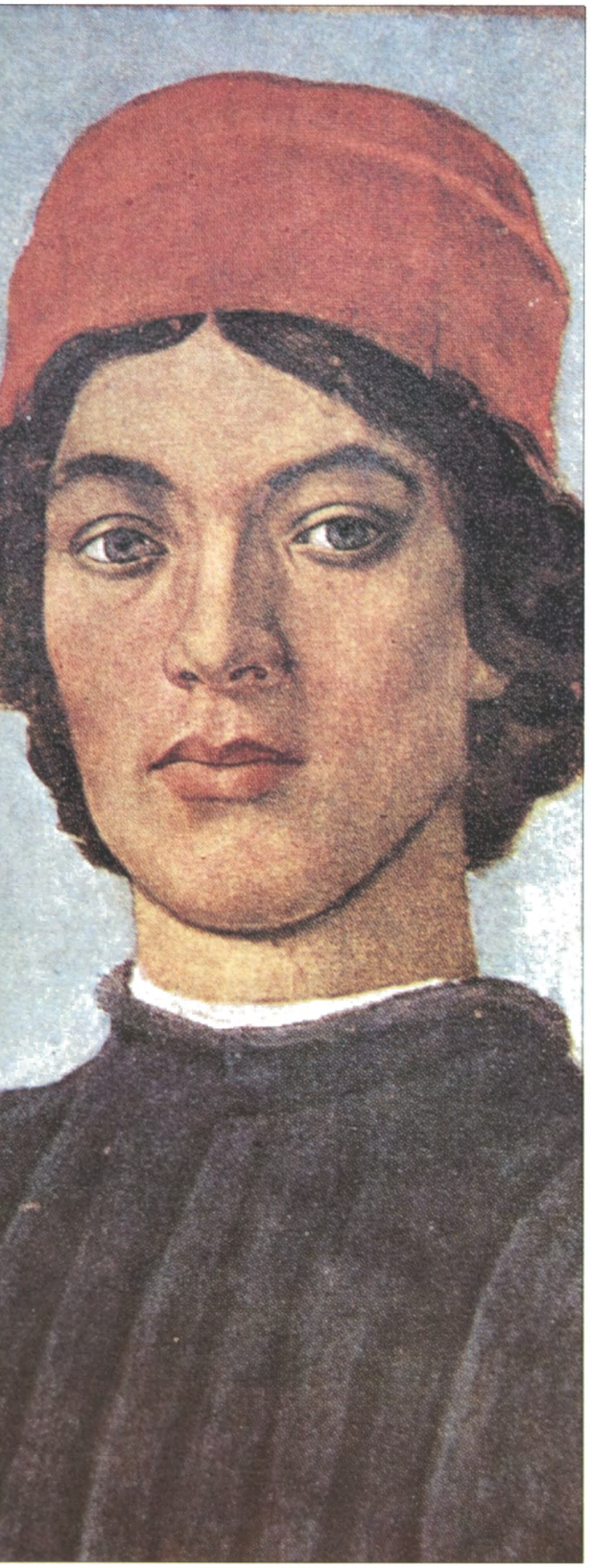
Inscenizacja i choreografia
Producer and choreographer
**Emil Wesołowski**

Kierownictwo muzyczne premiery
Music director of the première
**Tadeusz Wojciechowski**

Scenografia / Designer
**Andrzej Kreütz Majewski**

Kostiumy / Costumes
**Boris Foltýn Kudlička**

Współpraca muzyczna **Bogdan Hoffmann**
Asystent dyrygenta **Piotr Wajrak**
Asystenci choreografa
**Teresa Memches, Renata Smukała, Halina Wiśniewska**
Pedagodzy baletu
**Janina Galikowska, Martin Meng, Aleksander Rymaszewski**
Asystenci scenografa
**Joanna Medyńska, Ewa Mikułowska, Jadwiga Wóycicka**
Inspektorzy baletu
**Jolanta Andraka, Witold Kiwacz, Bożena Zielińska**
Pianiści baletu
**Galina Grankina, Marta Pińkowska,**
**Andrzej Płatek, Danuta Rzążewska**
Inspicjenci **Marzenna Domagało, Andrzej Wojtkowiak**
Kierownik statystów **Wiesław Borkowski**
Kierownictwo produkcji dekoracji i kostiumów
**Bogusław Synkiewicz**
Kierownictwo obsługi sceny **Janusz Chojecki**
Światło **Stanisław Zięba**
Dźwięk **Małgorzata Skubis**



# ROMEO i JULIA

**Obsada / Cast**

Pan Monteki / Lord Montague
**Waldemar Bartczak**
**Jarosław Piasecki**

Pani Monteki / Lady Montague
**Jolanta Kowalczyk**
**Julitta Łubińska-Zielińska**

Romeo
Ich syn / Their son
**Marcin Kaczorowski**
**Tomasz Kaczyński**
**Bartłomiej Więckowski**
**Sławomir Woźniak**

Mercutio
Przyjaciel Romea
Romeo's friend
**Andrzej Marek Stasiewicz**
**Sławomir Woźniak**

Benvolio
Przyjaciel Romea
Romeo's friend
**Łukasz Gruziel**
**Marcin Kaczorowski**
**Walery Mazepczyk**

Ojciec Laurenty
Friar Laurence
**Wojciech Głowacki**
**Jarosław Piasecki**

oraz Zespół baletowy
and Company



Pan Capulet / Lord Capulet
**Bogusław Tużnik**
**Wojciech Warszawski**

Pani Capulet / Lady Capulet
**Anna Białecka**
**Ewa Głowacka**

Julia / Juliet
Ich córka / Their daughter
**Beata Grzesińska**
**Karolina Jupowicz**
**Dominika Krysztoforska**
**Anita Kuskowska**
**Izabela Milewska**

Tybalt
Bratanek Pani Capulet
Nephew of Lady Capulet
**Łukasz Gruziel**
**Walery Mazepczyk**
**Andrzej Marek Stasiewicz**
**Wojciech Ślęzak**

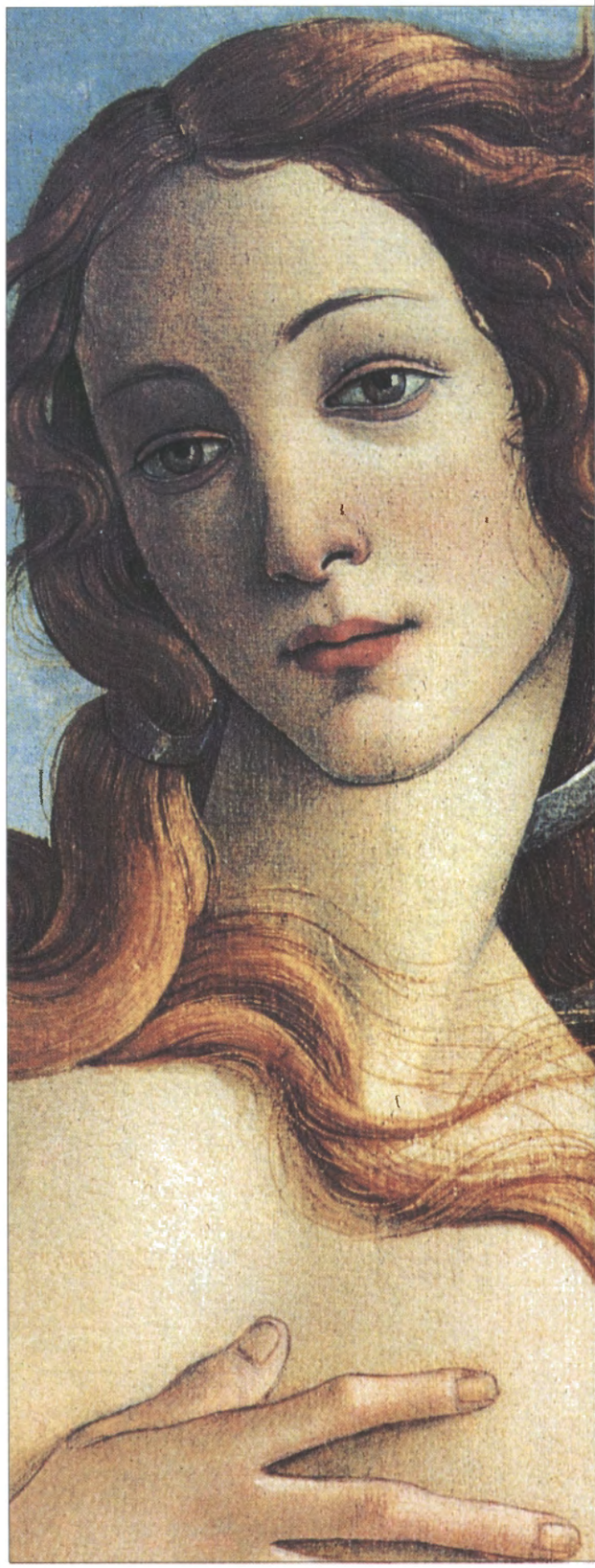
Piastunka Julii / Juliet's nurse
**Anna Białecka**
**Julitta Łubińska-Zielińska**

Escalus
Książę Werony / Duke of Verona
**Bogusław Tużnik**
**Wojciech Warszawski**

Parys / Paris
Krewny księcia, narzeczony Julii
Duke's kinsmen, Juliet's fiancé
**Norbert Nirewicz**
**Dariusz Prill**
**Wojciech Ślęzak**

oraz Zespół baletowy
and Company





*Zawsze sięgaj po numer jeden*

SYMBOL DOBREGO SMAKU

LIPTON LONDON
Lipton

Program ilustruje malarstwo
**Sandro Botticellego**

# ROMEO i JULIA

## Treść programu

10 Władysław Kopaliński
**Romeo i Julia**

12 Juliusz Kydryński
**Tragedia Szekspira**

18 ROMEO i JULIA Szekspira
**Na scenie baletowej**

20 Stefan Kisielewski
**Prokofiew**

26 Jerzy Jaroszewicz
**Balet Prokofiewa**

30 Leonid Ławrowski
**Współpraca z Prokofiewem**

34 Galina Ułanowa
**Kompozytor moich ulubionych baletów**

37 ROMEO i JULIA Prokofiewa
**Realizacje choreograficzne**

51 ROMEO i JULIA w Warszawie
**Premiery 1954 i 1970**

59 Choreograf przedstawienia
**Emil Wesołowski**

61 Kierownik muzyczny premiery
**Tadeusz Wojciechowski**

63 Scenograf
**Andrzej Kreütz Majewski**

64 Projektant kostiumów
**Boris Foltýn Kudlička**

65 ROMEO i JULIA / Romeo and Juliet
**Treść baletu / Synopsis**

**Romeo i Julia** to najsłynniejsza para kochanków z najbardziej zapewne znanej i najpopularniejszej sztuki Szekspira (ok. 1596). Legenda sieneńska, którą pierwszy wprowadził do literatury Masuccio di Salerno (XV w.) w jednym ze swych opowiadań (*Novellino, 22*) stała się tematem *Świeżo znalezionej historii dwojga szlachetnych kochanków* (wyd. pośmiertne 1535) Luigiego da Porto (który przeniósł akcję do Werony i zmienił imiona bohaterów z Mariotta i Giannozzy na Romea i Giuliettę), dramatu *Castelvines y Monteses* (nazwiska skłóconych rodów) Lope de Vegi i noweli Mattea Bandello, będącej wariantem opowiadania Masuccia. Z angielskich przekładów francuskiego tłumaczenia tej noweli zaczerpnął Szekspir niemal całą podstawę tematyczną swojej tragedii.

Romeo, młody dziedzic Monteków (Montague), ukryty pod maską, bierze udział w balu wydanym przez Capuletów. Między Julią (Juliet), córką Capuletów, a Romeem rodzi się gwałtowna miłość od pierwszego wejrzenia. Mimo nienawiści dzielącej dwa największe rody Werony, Capuletów i Monteków, młodzi zawierają potajemnie ślub w celi ojca Lauren-tego, franciszkanina. W czasie bójki ulicznej przyjaciel Romea, Merkutio, zostaje zabity przez Tybalta, kuzyna Julii. Wzburzony śmiercią przyjaciela Romeo zabija Tybalta i zostaje wygnany z Werony. Tymczasem ojciec Julii postanawia ją wydać za krewnego księcia Werony, Parysa. Widząc desperację Julii, franciszkanin daje jej napój, którego wypicie przynosi pozorną śmierć, trwającą 40 godzin, aby zażyła go w przeddzień ślubu; ojciec Laurenty uprzedzi Romea znajdującego się w Mantui, że Julia tylko śpi, aby mógł ją zabrać nocą z grobowca Capuletów. Jednak Romeo, usłyszawszy o jej śmierci, nim zdołał do niego dotrzeć wysłannik Laurentego, powraca i wypija truciznę w grobowcu, u stóp Julii, która budzi się w chwilę po jego zgonie i przebija się sztyletem. Oba skłócone rody zawierają spóźnione przymierze nad zwłokami swych dzieci.

Władysław Kopaliński
"Słownik mitów i tradycji kultury"

**SZEKSPIR / SHAKESPEARE**
**1564-1616**

# TRAGEDIA SZEKSPIRA

**Juliusz Kydryński**

Jeśli pominąć w tych uwagach *Tytusa Andronika* (co do którego autorstwa istnieją liczne wątpliwości, jakkolwiek włącza się ten utwór do Szekspirowskiego kanonu), to *Romeo i Julia* jest po *Ryszardzie III* drugą próbą sił poety ze Stratfordu w dziedzinie tragedii. Powstaje sztuka, niepodobna do innych, późniejszych wielkich tragedii Szekspira, a z wielu względów znamienna dla bieżącego okresu jego twórczości. W pracy *Shakespeare the Elizabethan Dramatist* David Bevington pisze m.in.: "*Romeo i Julia* jest utworem wybornym, lecz bardziej przypomina liryczne komedie niż późniejsze tragedie. Kochankowie pochodzą z warstw raczej średnich niż wyższych i prawie zupełnie nie zawinili katastrof, które ich gubią. Padają ofiarą tragedii przypadku i nienawiści swych rodzin. Z ich fatalnej namiętności, ze wzruszająco krótkotrwałej miłości, z zawziętości rodziców i z ogólnego nieporozumienia społecznego płyną nauki identyczne z tymi, które wynikają z komedii takich jak *Sen nocy letniej*; a także śmierć Romea i Julii uderzająco przypomina zgony Pirama i Tyzbe. Zarazem w swej tkance poetyckiej tragedia pełna jest wesołej rubaszności i kunsztownych metafor w stylu Petrarki".

Tragedia przypadku... a może tragedia losu, przeznaczenia? Faktem jest - o czym wspominają też inni krytycy - że w żadnej innej tragedii Stratfordczyka przypadek nie gra tak zasadniczej, decydującej roli. Bo faktem jest także, że "aż do momentu śmierci Romea w piątym akcie istnieją wszelkie możliwości, by dramat dwojga kochanków zakończył się szczęśliwie" (James E. Ruoff). Faktem jest wreszcie, że *Romeo i Julia* nie pozostawia u czytelnika i widza przygnębiającego uczucia ogólnej beznadziejności i pogardy dla świata.

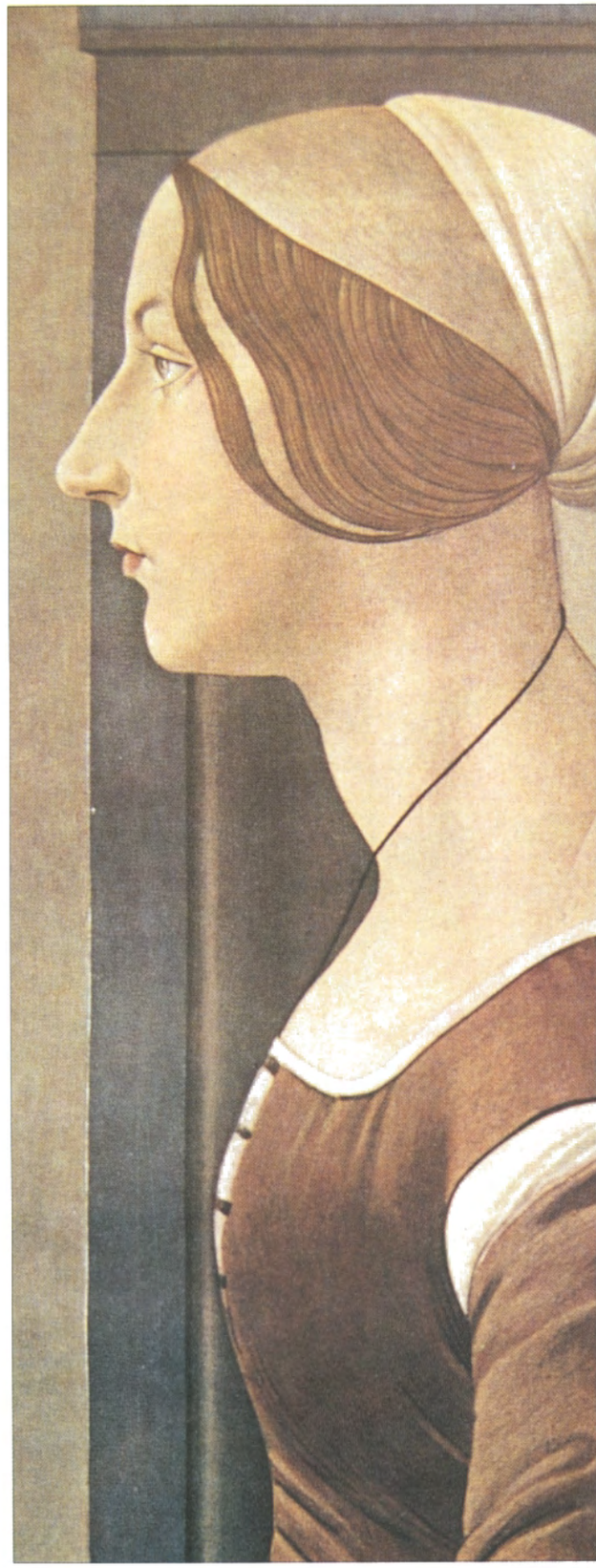
Sądzę, iż dzieje się tak dlatego, że *Romeo i Julia* jest przede wszystkim entuzjastycznym hymnem na cześć młodości i młodzieńczych wzruszeń. A jeśli wspomniałem, że jest to sztuka znamienna dla czasu, w którym powstała, to



wydaje mi się tak, ponieważ dostrzegam w niej jak gdyby cień nostalgii poety za własną, już mijającą, a nawet - według kryteriów epoki - minioną młodością. Szekspir ukończył lat trzydzieści, wchodzi w okres wspaniałego rozkwitu swej najdojrzalszej twórczości, największe triumfy ma jeszcze przed sobą, niemniej za młodzieniaszka uważać się już nie może - i chyba żal mu trochę minionego czasu. Tym większą sympatią obdarza dwoje swych młodocianych bohaterów, podziela ich najgorętsze uczucia, a w ich daremnej walce z narastającymi przeciwnościami, wynikającymi z zawiści, głupoty i małoduszności otoczenia, opowiada się bez zastrzeżeń po ich stronie.

Jest to tym bardziej charakterystyczne, że temat tragedii - popularny zresztą w renesansowej literaturze włoskiej i francuskiej - znalazł Szekspir w poemacie Arthura Brooke'a *The Tragical History of Romeus and Juliet* (1562), którego autor z kolei oparł się na *Histoires tragiques* Belleforesta (1559). Rzecz w tym, iż utwór Brooke'a, przeraźliwie rozwlekły i nudny, zawiera nieznośne akcenty moralizatorskie, całkowicie Szekspirowi obce, wręcz przeciwne jego intencjom, a tak natrętne, że zirytowały nawet naszego - bogobojnego skądinąd - profesora Dyboskiego. Ze względu na dość niezwykłą u Dyboskiego ostrość sformułowań pozwolę sobie zacytować w całości wypowiedź ojca polskiej anglistyki, zawartą w jego - przestarzałej już zresztą - książce *William Shakespeare* (Kraków, 1927). "Ten wierszokleta - pisze o Brooke'u prof. Dyboski - w przedmowie swojej bredzi o umoralniającym wpływie, który opowieść o błędzie młodych kochanków i karze zań winna mieć na młodzież "tak samo jak w starej Sparcie widok pijanych helotów". W ślady Brooke'a wstępują pod przewodnictwem niemieckich filozofów nawet niektórzy nowi krytycy, zastanawiając się poważnie nad kwestią "przewinienia tragicznego" nieszczęsnych kochanków. Zagadnienie to nie istnieje zgoła dla Szekspira, który o ich kochaniu mówi od początku w tonie triumfalnym i zachwyconym. W najwyższe akcenty, w jakie uderza, przelało się coś z boskiego ognia, z którym opowiedział niedługo przedtem podobnie piękną i podobnie tragiczną historię Marlowe w nie dokończonej powieści wierszem *Hero i Leander*. Jedno to więcej ogniwo między twórczością Szekspira i jego wielkiego poprzednika, jeden więcej królewski owoc współzawodnictwa nowego władcy dziedzin poezji z cieniem zgasłego mistrza".

Dzieło Szekspira jest więc - w kategoriach moralnych - po prostu polemiką ze swym źród-



łem, a moment fatalizmu w rozwoju całej historii podkreśla jeszcze poeta, nazywając swych bohaterów w Prologu "kochankami przeklętymi przez gwiazdy" (*star-crossed lovers*). Zanim jednak owo "przekleństwo gwiazd" się spełni, oglądamy pyszne widowisko, kipiące realizmem życia renesansowej Werony, której upalne słońce sprzyja rodzeniu się namiętności, potężniejących wśród księżycowej nocy, porywczości młodych zabijaków, po części ich cynizmowi (Merkutio) i egzaltowanym temperamentom - już nie tylko młodzieży, lecz także - jak utarło się mówić - starców (nie takich znowu "starców", skoro Julia ma lat czternaście) w rodzaju panów Monteki i Capuleta. A w końcu pobudliwej gadatliwości postaci z ludu, wśród których na plan pierwszy wysuwa się w miarę poczciwa, lecz bezdennie głupia i denerwująca swym prostactwem Piastunka (nb. mająca swój wzór w nieocenionej *balia z commedii dell'arte*).

Wszystkie te postaci i postawy przez nie reprezentowane są wyrazistym tłem dla dramatu dwojga bohaterów, który wymiar tragiczny przybiera w wyniku przypadku zapewne - lecz przecież także w wyniku właśnie owych konkretnych postaw - zwłaszcza dwóch ojców skłóconych rodów, zwłaszcza zadzierzystego Tybalta, a także wskutek działalności Brata Wawrzyńca [ojca Laurentego], który tu w najlepszej wierze zawinił najwięcej. Szlachetność pobudek mnicha, marzącego o pogodzeniu się Montekich z Capuletami i z tą myślą udzielającego pośpiesznego ślubu parze młodych (co cnotliwi krytycy, mając ów ślub na uwadze, rozgrzeszają ich łaskawie z miłosnej nocy), a potem poddającego Julii ów nieszczęsny pomysł pozornej śmierci, otóż owa szlachetność pobudek, sprowadzająca najwięcej nieszczęść, dowodzi tylko raz jeszcze absurdalności świata, pozwala raz jeszcze odnieść chwilowe zwycięstwo głupocie i złości, jakkolwiek w końcu osiąga zamierzony cel. Ale za jaką cenę!

Wytrawne mistrzostwo Szekspira uwydatnia się nie tylko w psychologicznym wizerunku Romea, który "porażony miłością" zapomina o ubóstwianej jeszcze niedawno Rosalinie i w ogóle błyskawicznie dojrzewa wewnętrznie, z niezbyt poważnego chłopaka stając się godnym zaufania swej żony mężczyzną, nie tylko w portrecie Julii, z początku po kobiecemu nieufnej i drżącej o swe szczęście, a potem (gdy spełniona miłość umocniła w niej ufność i namiętność) z całą determinacją wychylającej kielich napoju, który - jak się tego obawia - może jej przynieść śmierć wcale nie pozorną. Mistrzostwo poety ujawnia się także w rysunku postaci z tła. Interesująca jest np. szczególnie postać Capuleta, który pierwszy wyciąga rękę do zgody z Montekiem, a przedtem ten tyran domowy, najbrutalniej lżący córkę, sprzeciwiającą się jego wobec niej planom, nie



pozwala jednak Tybaltowi skrzywdzić Romea, gdy ten został rozpoznany pod jego dachem. Nic na to nie poradzę, że gdy Capulet mówi:

Za żadne bogactwa
Naszego miasta nie chcę mu wyrządzić
Żadnej zniewagi w moim własnym domu,

przypominają mi się może jeszcze piękniejsze, a znane wszystkim wiersze:

Nie wódź mnie na pokuszenie
Ojców moich wielki Boże,
Wszak gdy wstąpił w progi moje,
Włos mu z głowy spaść nie może!

I w ogóle gdy czytam czy oglądam *Romea i Julię*, często przychodzi mi na myśl *Zemsta*, choć nie mam tu oczywiście zamiaru zestawiać rozdzierającej tragedii z najweselszą polską komedią, mimo że obie sztuki są w swoim rodzaju arcydziełami, a na wspólne im obu motywy - przy całej przepaści dzielących je różnic - nie zwrócił jeszcze uwagi żaden polski krytyk.

Szekspir w *Romeo i Julii* okazuje się także mistrzem dramatycznej budowy, skrótu, oszałamiającego tempa akcji. Sceny tragedii następują po sobie w tempie filmowym i nie bez powodu z trzech dotychczasowych ekranizacji sztuki (o których jeszcze wspomnę) jedna jest bardzo udana, a dwie pozostałe są dziełami wybitnymi. Historia kochanków toczy się wśród przeplatających się wzajem obrazów światła i mroku, wśród nocnych scen miłości i dziennych scen gwałtu, sentymentu, a wreszcie bezceremonialnych, cynicznych wypowiedzi Mercutia, Piastunki, służących i muzyków. Lecz cały ten wir zdarzeń i obrazów podany jest - i służy - potędze w tej sztuce najwyższej - Szekspirowskiej poezji.

Zwraca się ogólnie uwagę, że obok powstałego niemal równocześnie (prawdopodobnie w tym samym roku 1596) *Snu nocy letniej* tragedia o nieszczęśliwych kochankach z Werony jest utworem, w którym kunszt poetycki Szekspira osiągnął nie spotykane przedtem w jego twórczości wyżyny. Zwraca się też uwagę na twórcze wykorzystanie w tej sztuce zdobyczy poezji średniowiecznej. Inga-Stina Ewbank w szkicu *Shakespeare's Poetry* wspomina, że "w *Romeo i Julii* Szekspir odkrywa nowe dramatyczne możliwości w zastosowaniu współczesnych konwencji poetyckich - jak użycie sonetu miłosnego w dialogu przy pierwszym spotkaniu Romea z Julietą". Dodajmy, że chór, występujący zresztą tylko przed pierwszym i drugim aktem, recytuje również stosowne sonety. Natomiast z typowego już repertuaru średniowiecznych trubadurów pochodzi przepiękna *albada* (*chanson de l'aube*), czyli dialog kochanków mających rozstać się o świcie. Cnotliwi krytycy zauważają tu wprawdzie znowu znamienną różnicę sytuacji: gdy bowiem trubadurzy sławili cudzołóstwo i w ogóle miłość pozamałżeńską, *albada* Romea i Julii jest rozmową

prawowicie poślubionych sobie małżonków. Cóż, moim skromnym zdaniem nie pomniejsza to wcale jej piękna.

Popularność *Romea i Julii* była zawsze i aż do naszych czasów pozostała - ogromna. Miłość dwojga kochanków weszła jako przysłowiowa do potocznego języka wielu narodów. W dzisiejszej Weronie rodzina della Scala, która przez cztery wieki władała miastem i doprowadziła je do rozkwitu, ozdabiając licznymi kościołami, pomnikami, cudownym mostem na Adydze i innymi dziełami architektury, wzbudzającymi osłupienie swą wspaniałością, usunięta została w cień przez rody Montekich i Capuletów, o których wątpi się, czy w ogóle istniały. Turyści najchętniej tropią tu ślady legendy. Odwiedzają rzekomy dom Montekich, dom Capuletow, którego balkon (dzięki słynnej scenie balkonowej z II aktu) jest chyba najczęściej fotografowanym obiektem w mieście, a rzekomy grób Juliety upiększony jest zawsze świeżymi kwiatami. Nie wiadomo (a przynajmniej ja nie wiem), kto pierwszy tę legendę tutaj zorganizował. Kto i kiedy wpadł na tę znakomitą myśl, żeby oświadczyć: "To był dom Capuletów, tutaj mieszkała Julia" itd. Kto wreszcie (może to był ten sam ktoś?) wpadł na myśl jeszcze piękniejszą, żeby na wszystkich tych domach wmurować tabliczki ze stosownymi króciutkimi cytatami z tragedii Szekspira.

Werona oglądała też najsłynniejszą i najwspanialszą Julię ubiegłego wieku. Eleonora Duse, w dniu swych czternastych (!) urodzin zagrała tę rolę na wielkiej, pochodzącej jeszcze z czasów rzymskich, werońskiej arenie. W chwili przedstawienia Duse miała więc tyle lat, ile ich ma w tragedii Julia Capulet. Wiemy mniej więcej, jak wyglądała ta kreacja, znamy piękny pomysł młodej artystki: całą rolę grała z bukietem róż. Jedną z tych róż upuściła u stóp Romea na balu, płatki innej rozsypała nad ukochanym w scenie balkonowej, wreszcie kilka kwiatów, pozostałych z bukietu, położyła na zwłokach kochanka. Po przedstawieniu długo chodziła starymi uliczkami Werony, nie mogąc ochłonąć z głębokich przeżyć, jakich doznawała podczas grania tej roli.

Kto wie, czy drugą najsłynniejszą Julią wieku XIX nie była - obok Duse - nasza Modrzejewska. Wielka artystka polska, wsławiona tą kreacją jeszcze w kraju, grywała następnie Julię wielokrotnie, aż do swych późnych lat (!) w języku oryginału w Anglii i w Stanach Zjednoczonych, odnosząc wszędzie niemałe sukcesy.

Wiek dwudziesty i lata najnowsze nie przyniosły niestety żadnych wyróżniających się w świecie - i w Polsce - kreacji scenicznych w rolach



obojga kochanków, mimo nie słabnącej popularności samej tra-gedii. Trzeba natomiast - jak już wspomniałem - odnotować trzy wersje filmowe. W pierwszej, produkcji amerykańskiej, pochodzącej z 1936 r. i reżyserowanej przez George'a Cukora, Julię grała Norma Shearer, Romeem był Leslie Howard. Były to godne uznania kreacje, jakkolwiek kochankowie nie olśniewali już młodzieńczością. Ciekawsza była więc wersja brytyjsko-włoska (z 1954 r.) z Julią - Susan Shentall i Romeem - Laurencem Harvey'em, a zwłaszcza (również brytyjsko-włoska z 1968 r.) wersja Franco Zefirellego z cudownie młodziutką Julią - Olivią Hussey i chłopięcym Romeem - Leonardem Whitingiem. Trzykrotne sfilmowanie tragedii w stosunkowo niewielkich (z przerwą wojenną) odstępach czasu dowodzi najdobitniej stałego nią zainteresowania.

W Polsce tego zainteresowania dowodzi też ilość przekładów. Począwszy od 1839 r., gdy po raz pierwszy przekładu *Romea i Julii* spróbował Ignacy Hołowiński, przekładano tragedię dwunastokrotnie, czyli że ilość jej tłumaczeń dorównała ilości tłumaczeń *Króla Leara*, a ustępowała jedynie *Hamletowi*. Wśród nazwisk tłumaczy, obok Leona Ulricha i Władysława Tarnawskiego, którzy przełożyli "całego Szekspira", spotykamy też nazwisko Józefa Paszkowskiego (i jego przekład wszedł do "obowiązującego" u nas mniej więcej do czasów II wojny światowej Szekspirowskiego kanonu), ponadto nazwiska poetów takich jak Jan Kasprowicz i Jarosław Iwaszkiewicz. Co do mnie - jak zwykle obok przekładu Zofii Siwickiej (z 1956 r.) - najwyżej cenię obecny, trzynasty z kolei, przekład Macieja Słomczyńskiego. ■

Posłowie do
"Tragedii Romea i Julii"
Williama Shakespeare'a,
Wydawnictwo Literackie,
Kraków 1983

# ROMEO i JULIA
## na scenie baletowej

Beata Grzesińska i Andrzej Ziemski w "Romeo i Julii - Pas de deux" Maurice'a Béjarta
Warszawa 1985, Fot. J. Giluń

**TRAGEDIA WILLIAMA SZEKSPIRA O KOCHANKACH Z WERONY DOCZEKAŁA SIĘ LICZNYCH TRANSPOZYCJI MUZYCZNO-CHOREOGRAFICZNYCH**

**Premiery najważniejszych wersji baletowych ROMEA i JULII Szekspira**

**1785 Choreografia Eusebio Luzzi. Muzyka Lorenzo Baini** (?)
Teatro San Samuele, Wenecja

**1787 Choreografia Filippo Beretti. Muzyka ?**
Teatro alla Scala, Mediolan

**1809 Choreografia Iwan Walbierch. Muzyka Sztejbelt**
Teatr Bolszoj, Sankt Petersburg

**1811 Choreografia Vincenzo Galeotti. Muzyka Claus Schall**
Kongelige Theater, Kopenhaga

**1926 Choreografia Bronisława Niżyńska i George Balanchine**
**Muzyka Constant Lambert**
Ballets Russes Siergieja Diagilewa, Monte Carlo

**1937 Choreografia Birger Bartholin.**
**Muzyka Piotr Czajkowski**
Ballets de la Jeunesse, Paryż.
Uwerturę-fantazję Czajkowskiego
wykorzystywali również w swoich wersjach choreograficznych m.in.:
Gyula Harangozó (Budapeszt 1939),
Serge Lifar (Paryż 1942, Monte Carlo 1946, Paryż 1949),
Leonid Jakobson (Leningrad 1944), George Skibine (Monte Carlo 1948),
Kira Karpinska (Tirana 1955, Jakuck 1964),
Jerzy Kapliński (Kraków 1962), Gułbat Dawitaszwili (Tbilisi 1969),
Nikita Dołguszyn (Leningrad 1971), Barbara Kasprowicz (Bytom 1973),
Przemysław Śliwa (Gdynia 1977)

**1938 Choreografia Ivo Psota. Muzyka Siergiej Prokofiew**
Státni Divadlo, Brno.
Ta wersja muzyczna zdobyła
największą popularność na scenach baletowych świata.
Jej dalsze inscenizacje zamieszczamy na stronie 37

**1942 Choreografia Tatjana Gsovsky. Muzyka Leo Spies**
Staatsoper, Lipsk

**1943 Choreografia Antony Tudor**
**Muzyka Frederick Delius w opracowaniu Antala Doratiego**
Ballet Theatre, Metropolitan Opera, Nowy Jork.
Wersja ta powtórzona została później m.in. w Sztokholmie (1962)
i przez American Ballet Theatre w Nowym Jorku (1971)

**1955 Choreografia George Skibine i inni**
**Muzyka Hector Berlioz**
Grand Ballet du Marquis de Cuevas, gościnnie w Luwrze, Paryż.
Symfonię dramatyczną Berlioza
wykorzystywali także w swoich wersjach choreograficznych m.in.:
Erich Walter (Wupertal 1959),
Maurice Béjart (Bruksela 1966), Lothar Höfgen (Bonn 1972),
Gray Veredon (Kolonia 1976, Lyon 1979, Łódź 1992)

**Pas de deux z *Romea i Julii* Béjarta do muzyki Berlioza znalazło się również w 1985 r. w repertuarze baletu warszawskiego**

**1957 Choreografia Jerome Robbins**
**Muzyka Leonard Bernstein**
Winter Garden Theatre, Nowy Jork.
Wersja musicalowa zatytułowana *West Side Story*,
wystawiana później przez wiele teatrów,
również w innych opracowaniach choreograficznych

# PROKOFIEW

STEFAN KISIELEWSKI

Niezwykłe to zaiste było wrażenie, gdy Siergiej Prokofiew (23 IV 1891 - 5 III 1953) wystąpił po raz pierwszy w Filharmonii Warszawskiej. Na podobne zjawisko nie byli przygotowani ani starzy, ani młodzi. Przed zaskoczonymi oczyma publiczności pojawiła się energiczna i elastyczna, wysportowana sylwetka o szybkich, gwałtownych, nieco jakby geometrycznych ruchach, o łysawej, aż po czubek podgolonej głowie, mongolskich rysach i grubych wywiniętych wargach. Przybysz wszedł, a raczej wbiegł na estradę niezwykle szybkim, chociaż jakby "obiektywnym" krokiem, zatrzymał się przy fortepianie, parę sekund stał bez ruchu, nasłuchując oklasków; niespodziewanie i bardzo gwałtownie skłonił się publiczności aż do ziemi kozackim ukłonem w pas, po czym szybko usiadł do fortepianu, podnosząc oczy na kapelmistrza (był nim oczywiście wielki jego przyjaciel Grzegorz Fitelberg).

Muzyka, potężnie agresywna, energiczna, a zarazem jakaś bezosobowa, "kolektywna", zaczęła się natychmiast od pełnego, intensywnego napięcia i ruchu. - Jak na meczu footballowym po pierwszym gwizdku - powiedział ktoś. Elastyczne, sportowo-maszynowe, a także nieco cyrkowe ręce Prokofiewa rozpoczęły swą zadziwiającą, niestrudzoną pracę. Grał *I Koncert fortepianowy Des-dur*. Muzyka i postać artysty były nowe, nieoczekiwane - ale jedno i drugie budziło natychmiastową, nieodpartą sympatię. Nawet starzy, zawodowi tradycjonaliści, choć oficjalnie zgorszeni, w głębi poddali się urokowi nowości. Czuło się bowiem, że ten obrazoburca i heretyk działał jednak w majestacie prawa, w imię jakiegoś Nowego Ładu. W muzyce tej, obok prowokacji, paradoksów i akrobatycznych popisów, był jednak zupełnie wyraźny - porządek. Nic w tym zresztą dziwnego: wszakże cyrk i jego cuda opierają się na matematycznej organizacji pracy, na systematyczności i konsekwencji. Aby być akrobatą, trzeba mieć silne poczucie równowagi, aby stanąć na głowie, trzeba się mocno trzymać na nogach. Ten człowiek wie, czego chce - pomyślał każdy.

Istotnie: swą walkę z romantyzmem, z subiektywizmem, z tradycyjną poetycznością, z obnażaniem "uczuciowych bebechów" rozpoczął Prokofiew zbrojny w młodzieńczą, radosną pewność siebie i wiarę w słuszność swej sprawy. Ta wiara udzielała się: prowokacja wydawała się zrozumiała, ba - uzasadniona nawet. Prokofiew był znakomitym propagatorem nowej estetyki, bo umiał nie tylko obrażać, ale też porywać i - zajmować. Ujmował prostotą, bezpośredniością i autentyzmem inwencji. Potrafił nastraszyć kakofonią, po czym nagle pogrążał się w trójdźwiękach. I cóż się okazuje? Tak dobrze, wręcz beznadziejnie dobrze znane stare trójdźwięki brzmią naraz zaskakująco świeżo, bo zestawione są tak, jak to nikomu przedtem nie wpadło do głowy - a przecież oczywiste jest, że tutaj tak właśnie brzmieć muszą. Z tych samych odwie-

cznie znanych paru tonów powstają ni stąd, ni zowąd motywy zdumiewająco nowe, niepowtarzalne tak jeśli chodzi o układ tonalny, jak i jedyny w swoim rodzaju, po prostu i wyłącznie "prokofiewowski" nastrój. Mechaniczne niemal, u innego monotonne, uporczywe powtarzanie tej samej figury rytmicznej daje tu nagle efekt niespodziewanie intensywny, po prostu otwiera nowe pokłady wrażliwości. Istny czarodziej z tego Prokofiewa; jak mało komu, dane mu było stworzyć "nowy dreszcz".

Szybko podbił i oczarował muzyczną Europę: słowo "prokofiewowski" stało się niezadługo własnością powszechną, pojęciem jednoznacznym i przysłowiowym, jak "mozartowski" lub "chopinowski". Nie przeszkodziły w tym ani jego nowatorstwo, ani rozmyślne prowokacje. Umiał, jak mówiliśmy, przerazić słuchacza dziko uderzającymi dysonansami, a bezpośrednio potem powrócić do najczystszych, "białych" trójdźwięków. Ale jego wycieczki w krainę atonalizmu czy politonalizmu kończyły się zawsze powrotem do bazy tonalnej z nowym łupem dźwiękowym, z nowymi, zaskakującymi kontrastami, jakie daje oscylowanie na granicy tonacji, bez wyrzekania się na dłuższy czas dyscypliny słuchowej, reprezentowanej przez system tonalny. Rozgardiasz i chaos robią wrażenie na tle zakorzenionego poczucia ładu, bluźnierstwo działa tylko na podłożu wiary. Prokofiew wiedział o tym dobrze i umiał posługiwać się jednym i drugim. Tworzył przy tym z intuicyjną bezpośredniością i prostotą: jego kubistycznie skrzywiona, zdeformowana tonalność nigdy nie robiła wrażenia sztuczności, jego nieoczekiwane zestawienia tonalizmu z atonalizmem czy konsonansu z dysonansem nigdy nie kazały myśleć o jakichś mózgowych kombinacjach. To świat powstały spontanicznie, świat jednorodny, choć stapiają się w nim różne elementy.

Prokofiew nie jest doktrynerem żadnej określonej techniki dźwiękowej, żadnego jednostronnie pojętego tworzywa muzycznego. Chętnie posłuży się każdym materiałem, twierdząc, że w każdym odtworzyć potrafi swoją "prokofiewowskość". Udowodnił to wspaniale w *Symfonii klasycznej* (1917). Ten genialny utwór to nie jest zwykły pastiche czy stylizatorska zabawa. To utwór-program, utwór-wyznanie wiary. Z jednej strony zademonstrował w nim Prokofiew swoje powiązanie z przedromantyczną tradycją, swoje umiłowanie ideałów klasycznych i głębokie zrozumienie właściwości stylistycznych tej muzyki, z drugiej strony pokazał, że i cudzą metodą, cudzym na pozór językiem można w pełni wypowiedzieć siebie. Pod warunkiem oczywiście, że się jest indywidualnością odrębną i silną, a zarazem wyrosłą z gleby wieków - nie ekstrawaganckim eksperymentatorem jedynie, lecz rewolucjonistą zdolnym do umiłowania tradycji, pragnącym tę tradycję ożywić, odświeżyć, przenieść w nowe czasy, w nową technikę, w nowy język. *Symfonia klasyczna*, jeden z najbardziej finezyjnych i bystrych utworów świata, jest nie tylko dziełem muzycznym: to twórczość ogólnokulturalna, wiążąca w jedność style i epoki. Pełen gniewnej i ironicznej opozycji wobec łatwizn i nadużyć romantyzmu, zdegustowany nawet nieokreśloną nastrojowością Debussy'ego, Prokofiew sięgnął tu do obiektywnej dyscypliny i porządku wielkich muzycznych pradziadów, z nimi wiążąc nowoczesną motorykę, matematyczność, energię i konstruktywizm swej muzyki.

Na czym więc, jeśli nie na trybach tonalnych, akordach czy gatunku instrumentacji polega styl Prokofiewa? O co nam chodzi, gdy mówimy, że coś jest lub nie jest "prokofiewowskie"? Otóż chodzi nam przede wszystkim o typ emocjonalny tej muzyki. Prokofiew stworzył nowy emocjonalizm. Wykazał, że osławione "uczucia" romantyków skostniały w konwencję, w wąski i umowny szablon. Wykazał to nie negatywnie, lecz pozytywnie, poszerzając skalę wzruszeń o emocje nowe, dotąd w muzyce nie przeczuwane. Jakież tu bogactwo, jaka rozmaitość, jaka śmiałość zestawień! Energiczny, "kwadratowy", uporczywy ruch sąsiaduje ze specyficzną, odbarwioną z konwencjonalnego emocjonalizmu śpiewnością, rozpęd dziki czy radosny kontrastuje z osobliwym, "żabim", poza- czy ponadosobowym liryzmem, a gwałtowna wściekłość przeplata się z przekorą czy żartobliwą finezją, z komarową gracją lub kocią zręcznością. Prokofiew lubuje się w skrajnościach i kontrastach, lubi ogłuszyć, by za chwilę spojrzeć na sprawę ironicznie, groteska jego bywa często ponura, za to ponurość nierzadko okazuje się humorystyczna. Skomplikowanie jego stanów emocjonalnych jest jedyne w swoim rodzaju. Co byśmy powiedzieli na suchy liryzm lub pogodny demonizm? A jednak czarodziej Prokofiew realizuje bez trudu stany odpowiadające tym określeniom. Suchego liryzmu pełno jest w *I Koncercie skrzypcowym* (jest tam również skąpe bogactwo i ascetyczna elegancja), a pogodny, zadowolony z siebie energiczny demonizm przepaja słynny utwór fortepianowy zatytułowany *Sugestia diabelska*.

Prokofiew nie gardzi niczym: uprawia zarówno muzykę "absolutną", jak operę czy balet, lecz jest zawsze bardzo i na wskroś prokofiewowski: jednolitość jego stylu okazuje się dziś znacznie bardziej uchwytna i prosta niż zamaskowana perfidnie nieraz złożonymi pastiszami jedność postawy Strawińskiego. Wpływa też zapewne na to fakt, że Prokofiew dysponuje znacznie mniejszym wachlarzem technik i kolorów stylistycznych niż autor *Pietruszki*, a zarazem jest od niego mniej intelektualnie złożony - bardziej za to żywiołowy. Zbliża ich kult rytmu i ruchu (u Prokofiewa - prostszego, impulsywnie zmysłowego, u Strawińskiego - przepuszczonego przez filtr genialnej wiedzy o muzyce), zbliża precyzja



i matematyczna dokładność, widoczna choćby w kaligraficznej przejrzystości zapisu partytury. Obaj wreszcie asumpt do swej antyromantycznej agresji zaczerpnęli z muzyki rosyjskiej, z dźwiękowej opisowości "wielkiej piątki", z baletów Czajkowskiego czy wyrafinowanej, aptekarskiej orkiestracji miniatur Liadowa.

Tak więc prokofiewowskość jest jednością, lecz zarazem jest też - mnogością. Brutalna, niepowstrzymanie pulsująca dzikość *Suity scytyjskiej* (1915) niczym nie przeszkadza eleganckiej gracji *Symfonii klasycznej* (1917). Przedziwny fortepianowy "nowy liryzm" *Wizji ulotnych* (*Visions fugitives*) nie przeczy wcale kostyczności również fortepianowych *Sarkazmów*. Obok baśniowej poetyczności i fantastyki kolorystycznej *Opowiadań babuni* czy *Miłości do trzech pomarańczy* mamy demoniczną groteskę opery *Gracz* (wg Dostojewskiego), potem pojawia się nagle apologia nowej pracy w nowej Rosji, apologia przemysłu, maszyny i masy w balecie *Stalowy krok* (1925). A najkapitalniejsze jest, gdy przeciwieństwa harmonijnie stapiają się ze sobą w jednym dziele. Tak się dzieje w słynnym *III Koncercie fortepianowym C-dur*, gdzie uporczywie motoryczne, oparte wyłącznie na rytmie motywy zaprzęgnięte zostały do wspólnej pracy wraz ze smętnawymi, powolnymi rosyjskimi melodiami (wstęp lub melancholijny, przypominający gawota temat wariacji), a szerokie, iście ludowe zaśpiewy punktowane są - jak w trzeciej części - przekornymi, gdaczącymi tematikami. Te kontrasty nie naruszają w niczym ogólnej harmonii dzieła: harmonia ta podyktowana jest wewnętrzną harmonijnością bujnej, gwałtownej i zróżnicowanej a przecież przenikniętej zasadą ładu indywidualności artysty. Ład jest jednym z podstawowych elementów świata muzycznego, jaki stworzył Prokofiew, świata uporządkowanych sprzeczności, logicznych paradoksów i precyzyjnie skonstruowanych herezji. Jeśli nie dostrzegamy dziś tej heretyckości, to dlatego, że "prokofiewowskie" stało się nader szybko, niespodziewanie szybko, własnością wrażliwości powszechnej. Wyspa przekory, na której, jak sądzono, zamieszkał autor *Sarkazmów*, okazała się lądem stałym, i to nader zasobnym w bogactwa naturalne.

O Prokofiewie mówi się, że w drugiej części swego życia zmieniał stopniowo styl i że w rezultacie ostatnie jego dzieła przeczą pierwszym. Za zewnętrzną, życiową granicę tych dwóch epok jego twórczości uważa się rok 1933 - datę stałego osiedlenia się kompozytora w Moskwie. Sprawa nie jest łatwa ani tak całkiem prosta, jakby się to mogło wydawać. Rozpatrzyć ją naprawdę można by dopiero na szerokim tle problemów politycznych, ideowo-kulturalnych i personalnych stalinowskiej Rosji - a brak przecież do tego materiałów, danych, relacji. Toteż odtworzenie tragedii osobistej i artystycznej, jaka narastała w ciągu kilkunastu lat życia Siergieja Prokofiewa, oparte będzie z konieczności w dużej mierze na domysłach.

W latach 1909-11 młodziutki Prokofiew był w Petersburgu jedną z najbardziej charakterystycznych postaci rodzącego się nowego życia artystycznego, jednym z najbardziej zapalonych partyzantów burzącej się wówczas jak młode wino, świadomej z siebie i dumnej siebie reakcji antyromantycznej. Był bezkompromisowy, kochał obrazoburcze herezje, swą szczerość w wypowiedziach o sztuce posuwał wręcz do bezwzględności: jedni uważali go za aroganta, inni za nieustraszonego bojownika. Pierwsze jego występy jako kompozytora przypadły na rok 1908; dla niektórych były one upajającą rewolucją, dla innych drażniącą ekstrawagancją. Prokofiew rzucił się namiętnie i gwałtownie w wir życia muzycznego; od roku 1911 firma Jürgenson zaczyna wydawać jego utwory. Tuż przed wybuchem wojny gra na popisie konserwatorium w obecności rodziny carskiej swój *I Koncert fortepianowy Des-dur* - sukces jest olbrzymi. W latach wojny również zaprzyjaźnia się Prokofiew z Majakowskim. Obaj młodzi ludzie byli sobą zachwyceni: Prokofiew nadał Majakowskiemu tytuł "prezydenta poezji", Majakowski Prokofiewowi - tytuł "prezydenta muzyki". Już do wybuchu rewolucji ma Prokofiew w swym dorobku pokaźną ilość utworów wszelkich rodzajów, wśród nich opery, balety, trzy koncerty fortepianowe, koncert skrzypcowy, sonaty i drobne utwory fortepianowe, wreszcie dwie symfonie (druga z nich, *Klasyczna*, święci swe prawykonanie tuż po wybuchu rewolucji w 1917 roku w Kijowie pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga). Tak więc "prokofiewowskość" jest już całkowicie uformowana.

I oto nadchodzi rewolucja. Rozmaicie przyjęli ją rosyjscy muzycy. Strawiński ją odrzucił bez dyskusji. Głazunow przyjął częściowo, Szostakowicz był zbyt młody i nie miał wyboru: on z niej i jej konsekwencji po prostu wyrósł. Prokofiew daleki był od wszelkiego tradycjonalizmu, zwłaszcza sentymentalnego - nową Rosję uznał za produkt jakiejś niewątpliwej logiki historycznego rozwoju. Z drugiej strony jednak uważał, że artysta winien tworzyć, a nie zajmować się polityką. W rewolucyjnym zamęcie trudno było spodziewać się warunków dla twórczości. Zachód, pulsujący wówczas muzycznym nowatorstwem, ciągnął jak magnes. Toteż decyzja zapadła szybko; niedługo po przewrocie, z początkiem 1918 roku, Siergiej Prokofiew z paszportem nowej władzy radzieckiej w kieszeni wyruszył na Zachód.

Gwarny zachodni rynek muzyczny przyjął przybysza z otwartymi rękami: z krainy rewolucji społecznej przeniósł się oto Prokofiew do kraju rewolucji artystycznej. Trafił w sedno ówczesnych prądów; takiej właśnie muzyki i takiej sylwetki potrzeba było dla uzupełnienia przebogatej gamy barw, odcieni i kierunków ówczesnej

sztuki Zachodu. "Gdyby nie było Prokofiewa, trzeba by go wymyślić" - powiedział ktoś. Przy tym specjalną atrakcję stanowił tu ów radziecki paszport. Przeciętny mieszczański odbiorca sztuki skłonny był określać muzykę Strawińskiego, Bartóka, Schönberga czy Hindemitha jako "bolszewizm". Z drugiej strony artystyczni nowatorzy, pomimo powszechnego na Zachodzie lęku przed grozą rewolucji, lubili drapować się w szaty społecznych radykałów: czerwony był Picasso, czerwony Bartók, czerwony - wówczas - André Gide. Autentyczny bolszewik, łączący rewolucję artystyczną z rewolucją społeczno-polityczną a przemawiający językiem artystycznym Zachodu, obywatel egzotycznego Kraju Rad, wydeptujący najspokojniej paryskie bulwary - to była gratka nie lada. Toteż Prokofiew stał się niemal natychmiast sławny, ceniony, lubiany, poszukiwany, rozrywany tak w Europie, jak i w Ameryce. Mieszkając w Paryżu, był szereg lat jednym z niewielu wtedy kulturalnych ambasadorów rewolucyjnej Rosji na Zachodzie.

W roku 1924 Francja uznała oficjalnie Związek Radziecki, w roku 1927 Prokofiew odbył wielką podróż artystyczną po Rosji. Była to podróż tryumfalna: przyjmowano go jak księcia, koncerty spotykały się z bezprzykładnym entuzjazmem, teatry operowe w Moskwie i Leningradzie wystawiały jego balety w olśniewającej obsadzie. Prokofiew wrócił do Paryża zachwycony - w roku 1927 wystawił w "stolicy świata" balet *Stalowy krok*, będący entuzjastyczną gloryfikacją nowych form życia (przemysł, technika) w Związku Radzieckim. Nie zerwał już kontaktów z Rosją, którą na przestrzeni lat kilkakroć odwiedzał.

Tymczasem w Związku Radzieckim zaczęła powoli zachodzić owa przemiana w stosunku do spraw sztuki, która miała z czasem tak bardzo zadziwić i zdezorientować świat. To, co dotąd w sztuce uważane było za rewolucyjne, za artystyczny odpowiednik przemian społeczno-politycznych, teraz nagle okazywało się burżuazyjnym eksperymentatorstwem, elitarnymi smaczkami. Pojawił się nowy ideał, ideał muzyki powszechnie zrozumiałej, oddziaływającej w sposób zupełnie jednoznaczny, apelującej do znanych i ustalonych konwencji kojarzeniowo-uczuciowych, muzyki w służbie celów społeczno-politycznych. Jeśli chodzi o styl dźwiękowy tej muzyki, to nie miał on wykraczać poza najogólniej pojęty folkloryzm, bez oczywiście skrajnych konsekwencji wyciągniętych z folkloru w *Pietruszce*, *Święcie wiosny* czy *Weselu*. Strawiński wyklęty został jako zwyrodniały formalista i "biały" zdrajca, powrócił do głosu ideał romantyczny w swej najbardziej eklektycznej i kompromisowej postaci.

Z początku Prokofiew, przeciwnik koturnu i subiektywistycznej poetyczności, zwolennik użytkowego i pozaosobistego traktowania sztuki, nie miał nic przeciwko pisaniu muzyki prostej, popularnej, realizującej określone cele, poruszającej masy. Nie wzdragał się też przed bezosobowym, lekkim liryzmem, przed ludową piosenką, przed rozrywką, katarynkową muzyką nawet. Nie przypuszczał tylko nigdy, że - paradoksalną koleją rzeczy - zostanie z czasem wciągnięty do najbardziej przez siebie znienawidzonego ze wszystkich rydwanów: do pompatycznego, z rekwizytami minionej epoki wyciągniętego rydwanu koturnowego a pustego romantyzmu.

Od roku 1937 Prokofiew wraz z żoną osiadł na stałe w Moskwie. Od tego też czasu datuje się nie znana nam bliżej z przebiegu, lecz tylko z rezultatów, walka Prokofiewa o swój styl. Na początku pobytu w Rosji utrzymywał się w roli "starego mistrza", nie odważano się go atakować wprost, grano i wydawano wszystkie jego utwory. Jednocześnie otaczała go powszechna zawiść muzyków. Stopniowo rozgorzała jawna walka o "prokofiewowskość". Prokofiew upraszczał i wygładzał swój styl, zaokrąglał melodie, dolewał liryzmu, a jednak starał się pozostać sobą, w mistrzowski sposób utajał i przechowywał swą indywidualność w rysunku melodii czy w niecodziennym ustawieniu najprostszych na pozór akordów. Losy tej wzruszającej walki śledzić można w takich dziełach, jak *II Koncert skrzypcowy* (1937), balety *Kopciuszek* i *Romeo i Julia*. Aktami kapitulacji były natomiast powojenne już utwory: *Aleksander Newski*, *VII Symfonia*, *Na straży pokoju*.

Cała ta dramatyczna epopeja ostatniego okresu życia kompozytora obfituje na pewno w nie znane nam perypetie, wzloty i upadki. Sprawa to niewątpliwie pasjonująca, zwłaszcza dla biografów, psychologów, muzykologów i jak się tam nazywa ta cała paczka, żyjąca z cudzej wielkości. Dla historii muzyki natomiast Prokofiew to postać jasna i monolityczna. Odpadną rzeczy przypadkowe, komplikacje nieistotne, pozostanie twórcą "nowego dreszczu", nowej postawy, nowej estetyki i, co najważniejsze, nowego, "prokofiewowskiego", a już przecież powszechnego, jedynego w swoim rodzaju emocjonalizmu. ■

Esej z książki
"Gwiazdozbiór muzyczny"
Stefana Kisielewskiego
PWM, Kraków 1972

# ROMEO i JULIA
# Siergieja Prokofiewa

Jerzy Jaroszewicz

Pod koniec 1934 roku zaczęły się pertraktacje Prokofiewa z leningradzkim Teatrem Opery i Baletu: chodziło o skomponowanie nowego utworu baletowego. W poszukiwaniu libretta skierował ktoś uwagę kompozytora na Szekspira... Tak zrodził się pomysł *Romea i Julii*, który rychło przybrał konkretną postać zamówienia, ale - ze strony moskiewskiego Teatru Wielkiego. Wiosną następnego roku Prokofiew spędza długie godziny z Sergiejem Radłowem, swym przyjacielem z lat młodości, wziętym później reżyserem, wspólnie konstruując libretto baletu, który miał się kończyć... happy endem.

W ciągu lata powstała muzyka *Romea i Julii*, w tempie zaiste błyskawicznym. Wyciąg fortepianowy został ukończony już 8 września. Natychmiast potem odbyło się przesłuchanie zamówionej kompozycji. Rezultat był zadziwiający: dyrekcja Teatru Wielkiego skonstatowała, że muzyka jest "nietaneczna", i zerwała umowę.

Dziś, gdy *Romeo i Julia* Prokofiewa stanowi żelazną pozycję rosyjskiego (i nie tylko rosyjskiego) repertuaru baletowego, trudno zrozumieć motywy, jakimi kierowano się odrzucając zamówione dzieło. Nie jest tu istotny fakt, że niektóre fragmenty obecnej partytury dopisał kompozytor później; już wówczas, w 1935 roku, zasadnicze cechy przebiegu muzycznego były dokładnie takie same, jak w ostatecznej redakcji. W sporze pomiędzy teatrem a kompozytorem chodziło o coś innego: o pryncypia.

Wybiegnijmy nieco w przyszłość i oddajmy głos wspaniałej tancerce, Galinie Ułanowej, pierwszej odtwórczyni partii Julii. Oto co pisała, już z perspektywy lat, o pracy nad baletem, który - między innymi - miał jej przynieść sławę:



"Na próbach *Romea i Julii*, od pierwszego niemal dnia, prawie zawsze obecny był w sali wysoki, pochmurny mężczyzna, spoglądający wokół gniewnie i nieprzyjaźnie. Ławrowski wiele razy tłumaczył mu, że muzyki, którą napisał, jest zbyt mało. Prokofiew zaś uparcie powtarzał, że napisał dokładnie tyle, ile trzeba. "Utwór jest ukończony: chcecie - to wystawiajcie, nie - to nie!" (...) Czas upływał, próby szły pełną parą, a nam wciąż przeszkadzała specyfika orkiestracji, kameralność brzmienia. Utrudniała zadanie częsta zmiana rytmów, powodująca niezliczone niedogodności dla tańca. Mówiąc po prostu - nie byliśmy przyzwyczajeni do takiej muzyki, lękaliśmy się jej. Gdy próbowaliśmy - na przykład - *Adagio* z I aktu, po cichu niemal nuciliśmy jakąś inną, mniej niedogodną melodię, i przy jej wtórze staraliśmy się wyrazić miłość Romea i Julii. Wówczas - nie słyszeliśmy tego uczucia w tej muzyce. Oczywiście nie mówiliśmy tego Prokofiewowi; baliśmy się go (...). Nie mogliśmy wtedy jeszcze wiedzieć, że kompozytor miał powody, aby nie dowierzać tancerzom ani nawet baletmistrzowi (...).

Próbowaliśmy pierwszą scenę III aktu (...): Julia - po podniesieniu kurtyny - siedzi na brokatowym łożu i głaszcze Romea po włosach... Łoże znajdowało się w głębi sceny, a więc daleko od orkiestry. Nagle słyszymy Ławrowskiego, który krzyczy: "Dlaczego nie zaczynacie?" - "Nie słyszymy muzyki." W tym momencie Prokofiew rozzłościł się strasznie: "Wiem, czego wam potrzeba! Bębnów, nie muzyki!" Nie obraziliśmy się, lecz poprosiliśmy kompozytora na scenę. Przesiedział na łożu całe *Pożegnanie*, uważnie wsłuchując się w brzmienie orkiestry i nie odzywając się słowem. Ale potem mruknął: "Dobrze, tu i ówdzie coś przepiszę i dopiszę..." Potem z wolna spektakl zaczął nabierać kształtu. Prokofiew też się zmienił: uwierzył w nasze możliwości, w to, że możemy jednak zrozumieć dobrą muzykę i wyrazić ją. Zmiękł i zaczęła nawet znikać jego wyniosłość, za którą tak bardzo nie lubiano go na początku. Zawiązała się sympatia (...), która pozwoliła mi potem, już po premierze, wznieść toast słowami dwuwiersza:

Nie ma smutniejszej historii na świecie
Niż muzyka Prokofiewa w balecie.

Wszyscy potraktowali to jako wesołe expromptu, a Prokofiew śmiał się pierwszy długo i zaraźliwie".

Dodajmy, gwoli wyjaśnienia, że wszystko to działo się znacznie później niż w roku 1935, kiedy to powstała muzyka *Romea i Julii*. Wtedy, gdy przygotowywano rosyjską premierę baletu, tj. pod koniec 1939 roku, dzieło to od dość dawna cieszyło się już w środowisku muzycznym znaczną popularnością dzięki dwom suitom orkiestrowym (op. 64bis i 64ter) i fortepianowej transkrypcji (op. 75). A jednak dla sceny - i to dysponującej tak świetnymi tradycjami i tak znakomitymi tancerzami - było to arcytrudne novum.

Szerzej problem ten naświetlają wspomnienia Ławrowskiego: "Sztuka baletowa końca XIX i początku XX wieku stała pod znakiem wspaniałych realizacji feerycznych baletów, typowych dla twórczości Mariusa Petipy. Nazwałbym je baletami-koncertami (...). Były to właściwie składanki z oddzielnych w charakterze i formie numerów tanecznych. Każde wyjście solisty na scenę było samodzielnym tańcem (...). Przedstawienie polegało przede wszystkim na pokazie czysto technicznego mistrzostwa tanecznego, nie na treści czy zawartości myślowej. Wykonawca nie odtwarzał przeżyć czy uczuć i dlatego nie była mu potrzebna muzyka pełna głębi, rozwijająca się podobnie jak symfonia (...). Trudności napotkał pod tym względem również i Czajkowski. Realizacja jego baletów wymagała nowych form i nowej choreografii, które mogłyby oddać poetyckość jego muzyki, symfoniczną jej dramaturgię (...). Prokofiew kontynuował dzieło Czajkowskiego: rozwinął i pogłębił zasady usymfonicznienia muzyki baletowej. Jako jeden z pierwszych radzieckich kompozytorów wprowadził na scenę prawdę ludzkich przeżyć, wyraziste muzyczne obrazy (...). W trakcie prób wykonawcy stopniowo musieli wczuwać się w obrazowość muzyki, w jej harmoniczną i rytmiczną specyfikę (...). Oto jeden z licznych przykładów takiej pracy wychowawczej z solistami. III akt baletu: Romeo tylko co opuścił sypialnię Julii, ona zatrzymała się przy balkonie,

wpatrzona w oddalającą się postać. Otwierają się drzwi i przy wtórze muzyki ze sceny balu wchodzą do sypialni rodzice Julii i jej narzeczony Parys. Wykonawcy byli zdumieni: sądzili, że na ich wejście zabrzmi pełna blasku, brawurowa muzyka w gęstej orkiestracji, a zamiast tego słyszą fragment sceny balowej, stłumionej, brzmiącej jak gdyby półgłosem. Trzeba było wytłumaczyć znaczenie tej sceny: Julia nie jest przecież sama, obok niej - niewidoczny - jakby stoi jeszcze Romeo (...). Rodzice i Parys są tu obcy, natrętni: dlatego muzyka zachowuje nastrój Julii z poprzedniej sceny, wzmacniając tym jeszcze bardziej dramatyzm sytuacji (...). Ale wszystko to: przemyślenia dramaturgiczne, rozwój akcji, a nawet precyzja i smak instrumentacji, ocenione zostało przez odtwórców dużo później. Praca nad przedstawieniem dobiegała końca, lecz namiętności, jakie rozbudziło - nie cichły. Dwa tygodnie przed planowaną premierą odbyło się zebranie członków orkiestry, którzy uchwalili wniosek o odwołaniu spektaklu, by uniknąć kompromitacji (...). Mimo to premiera się odbyła, balet pokazany został widzowi oraz przyjęty z prawdziwym przejęciem i serdecznym ciepłem. Z każdym dniem, wraz z każdym przedstawieniem rósł ten sukces, wciąż więcej było ludzi, którzy szczerze i głęboko pokochali balet *Romeo i Julia*".

Wszystko to świadczy głównie o tym, że Prokofiewowska muzyka stanowiła w owych czasach nie tylko przejaw oryginalnej inwencji i swoistej jej realizacji, lecz że także kontynuowała nowatorski nurt twórczości kompozytora, tym razem - w dziedzinie baletowej dramaturgii. Prawdą jest bowiem, że Prokofiew, pisząc *Romea i Julię*, nie kierował się takimi czy innymi kryteriami tanecznej dogodności czy niedogodności, lecz przetwarzał na muzykę artystyczną wizję Szekspirowskiego dramatu. Postępowałby dokładnie tak samo, gdyby na ten temat pisać miał operę lub - *horribile dictu* - poemat symfoniczny.

Teoretycznie nie było w tym nic nowatorskiego. Istniały już od dość dawna takie dzieła baletowe, jak *Pietruszka* czy *Święto wiosny* Strawińskiego, jak *Trójkątny kapelusz* de Falli, *Dafnis i Chloe* Ravela i wiele innych, ale wystawiane one były "gdzieś w świecie", a i to rzadko. W ZSRR nie tak dawno sensacją stały się balety Asafiewa (*Fontanna Bachczyseraju*) i Gilera (*Czerwony mak*), w gruncie rzeczy tradycyjne i nie mające ambicji pretendowania do miana sztuki syntetycznej. *Romeo i Julia* Prokofiewa - jako dzieło sceniczne - było przełomem w praktyce współczesnego radzieckiego baletu i trudno się właściwie dziwić, że przełom ten nie dokonał się łatwo i bez problemów...

Libretto *Romea i Julii* w zasadzie wiernie podąża za tekstem Szekspira, niektóre tylko uboczne wątki zostały pominięte, podczas gdy dokomponowane zostały inne, odmalowujące niejako środowisko, w którym rozgrywa się tragedia. Takim dodatkiem jest pełna radości scena ludowej zabawy na placu w Weronie; nie ma też u Szekspira sceny śmierci Merkutia ani żałobnego konduktu po śmierci Tybalta. Zmiany te jednakże w niczym nie naruszają przebiegu akcji dramatycznej.

Natomiast inwencja Prokofiewa w zadziwiający wręcz sposób przetworzyła klimat Szekspirowskiego pierwowzoru na muzykę. Każda z czołowych postaci zobrazowana jest w swoisty, niepowtarzalny sposób; czy to za pomocą "własnych" motywów przewodnich, czy - częściej - poprzez zróżnicowanie przebiegu muzycznego i ścisłą więź pomiędzy rozwojem muzyki a sytuacjami na scenie.

Po mistrzowsku przeobraża kompozytor partię Julii, która w scenie z nianią jest kapryśną, figlarną dziewczynką, właściwie - dzieckiem, w scenie balu staje się świadomą swej rangi i pozycji panną, a w scenach miłosnych przeistacza się w pełną najwyższych uczuć kobietę, zdolną także do zdecydowanego działania w obronie swego uczucia. Wszystkie te przemiany maluje muzyka Prokofiewa: wystarczy porównać muzyczny portret Julii z I aktu ze sceną pożegnania czy z intermezzem, podczas którego biegnie do ojca Laurentego - by uzmysłowić sobie wnikliwość psychologiczną kompozytora.

Podobnie bogato i prawdziwie obrazuje muzyka nie tyle może samego Romea, ile jego miłość, przedstawioną nie tylko przez niezwykle piękny motyw przewodni, ale przede wszystkim przez pełną żaru i intensywności atmosferę muzyki, jaka tym scenom towarzyszy. Prawdziwą perłą muzycznej charakterystyki jest postać Merkutia, jak również - choć w innym klimacie - Tybalta. Z nadzwyczajną siłą przejawia się w muzyce wrogość Montekich i Capuletów. Przeurocza jest miniatura ukazująca ojca Laurentego, wyśmienita scena ze skradającymi się na bal zamaskowanymi postaciami, finezyjny *Taniec dziewcząt antylskich*, rozdzierająca wręcz ekspresja przepaja scenę śmierci Romea, porywa rozmachem i temperamentem obraz bijatyki, powtórzony potem jako pojedynek Romea z Tybaltem; kapitalne są sceny rodzajowe, jak tarantela czy poranek.

"Suity [z *Romea i Julii*] zabrzmiały wcześniej niż balet, któremu się nie szczęściło: w 1937 roku choreograficzna szkoła w Leningradzie podpisała umowę o jego wystawienie na jubileusz swego 200-lecia, ale zerwała umowę toteż premiera odbyła się w Brnie w grudniu 1938 roku. Teatr im. Kirowa wystawił balet w styczniu 1940 roku z całym mistrzostwem właściwym jego



tancerzom, chociaż nieco zmienił zasadniczą wersję. Mistrzostwo to mogłoby być jeszcze cenniejsze, gdyby choreografia dokładniej szła za muzyką. Specjalna akustyka kirowskiego teatru, a także konieczność podawania tancerzom rytmu jak można najwyraźniej zmusiły mnie do doorkiestrowania baletu w wielu miejscach. Stąd: te same miejsca w suitach zrobione są przejrzyściej niż w partyturze baletowej" - pisze kompozytor w *Autobiografii*. ■

P.S. Tekst powyższy, będący przedrukiem fragmentu mej monografii o życiu i twórczości Siergiusza Prokofiewa (PWM 1983), pisałem przed blisko 20 laty. Gdy Teatr Narodowy zwrócił się do mnie z propozycją napisania artykułu o balecie *Romeo i Julia*, sugerując zresztą możliwość przedruku odnośnego ustępu książki, przeczytałem ponownie rzeczony tekst i stwierdziłem, że nie mógłbym w nim - poza drobnymi retuszami stylistycznymi - niczego zmienić. Zaakceptowałem więc pomysł przedruku, lecz chciałbym dołączyć do niego kilka słów komentarza.

Pisząc swą monografię spodziewałem się, że wzbudzi ona polemikę. Tak też się stało, ale polemika ta - niestety - zamiast zająć się muzyką Prokofiewa rychło przeszła na problematykę polityczną, dość drażliwą podówczas, na początku lat 80-tych. Nie uczestniczyłem w tej "dyskusji", śledziłem ją po trosze z zagranicy, gdzie właśnie osiadłem; polemika zresztą rychło ucichła, nie bez ingerencji cenzury, jak przypuszczam.

Jednym z nielicznych merytorycznych elementów owej dyskusji sprzed parunastu lat był właśnie *Romeo i Julia*. Nieodżałowanej pamięci Stefan Kisielewski, krytykując niektóre z mych sądów wartościujących twórczość Prokofiewa, napisał m.in., że "blada i anemiczna muzyka tego baletu błąka się jeszcze tu i ówdzie na scenach operowych". Ta apodyktyczna a - moim zdaniem - niesprawiedliwa opinia była oczywiście wyrazem osobistych upodobań jej autora, o gustach zaś - jak wiadomo - się nie dyskutuje.

Warto jednak zauważyć, że życie sceniczne *Romea i Julii* w ciągu lat, jakie upłynęły od czasów tej polemiki, wcale nie wskazywało na zmierzch zainteresowania tym dziełem. Przeciwnie: pojawiły się nowe inscenizacje tego baletu, niektóre - zjawiskowo wręcz piękne (np. w Covent Garden), niektóre stwarzające własną, nader oryginalną wizję sceniczną Prokofiewowskiego dzieła (np. w Operze Lyońskiej w 1990 r.), nie wspominając już o licznych przedstawieniach nawiązujących do tradycyjnej, prapremierowej choreografii. Fakty te dowodzą żywotności *Romea i Julii* o wiele wyraziściej, niż pochlebne czy niepochlebne opinie krytyków: partytura Prokofiewa mimo upływu lat, zmienności kryteriów scenicznych, przemijalności tych czy innych tendencji, pozostaje wciąż żywa, świeża i atrakcyjna, zaś w muzycznej szekspirologii stanowi naprawdę wybitną pozycję. (J. J.)

Leonid Ławrowski

# Współpracę z Prokofiewem wspomina LEONID ŁAWROWSKI

Po raz pierwszy spotkaliśmy się w Moskwie jesienią 1938 roku. Przyjechałem, żeby zapoznać się z wyciągiem fortepianowym i z partyturą baletu *Romeo i Julia*.

Szekspir, jego twórczość i realizm jego postaci zawsze mnie pociągały. Do Prokofiewa jechałem więc z uczuciem niebywałego podniecenia. "Być albo nie być" było sensem mojej podróży (...).

Siergiej Siergiejewicz wyciągnął do mnie rękę z niezwykłą serdecznością. Przez moment obserwowaliśmy się nawzajem bez słowa. Po czym padło pytanie: "Pan ma oczywiście już swój plan spektaklu?". Wyczułem wyraźne zaakcentowanie słowa "swój" i odparłem, że nie mam żadnego planu tylko pragnienie wysłuchania muzyki.

"Chce Pan grać ze mną?" - zapytał zerkając na fortepian. Odpowiedziałem, że nie chciałbym przeszkadzać. Prokofiew usiadł do fortepianu.

Od początku czułem, że ta muzyka mnie porusza, jest dla mnie bliska i zrozumiała. W mierę upływu czasu porywała mnie i zniewalała coraz bardziej.

Prokofiew zauważył mój szczery zachwyt i sam również był podekscytowany. Zniknął oficjalny ton pierwszych chwil spotkania. Prokofiew nie ukrywał swego podniecenia. Podczas gry śpiewał i gwizdał, wystukiwał rytm na klapie fortepianu, anonsował poszczególne instrumenty orkiestrowe.

W scenie śmierci Tybalta zaczął nagle uderzać piętnaście razy ten sam akord. Nie mogłem powstrzymać się od zapytania, jaki obraz miał tu na myśli, jak zrozumieć owe akordy. "Żaden" - odpowiedział wyzywająco. "A co powinienem w tym czasie robić na scenie?" - zapytałem. "Niech Pan robi, co Pan chce" - brzmiała jego odpowiedź.

I tak, wymieniając w czasie gry nasze uwagi, dotarliśmy do finału II aktu. Muzyka całkowicie mnie porwała, byłem pod wrażeniem gigantycznej siły i potęgi. Prokofiew grał swoje dzieło po mistrzowsku. Rozstaliśmy się długo po północy. Czułem już wtedy, że wystawię to dzieło na pewno i powiedziałem o tym Prokofiewowi. Ucieszył się bardzo. Był jednak niezadowolony, kiedy usłyszał ode mnie, że w balecie brakuje jeszcze wielu numerów, że trzeba w nim to i owo zmienić, poszerzyć. Nic nie powiedział, ale skrzywił się, dając tym samym do zrozumienia swoje zniecierpliwienie. Później przyzwyczaiłem się do tego grymasu, ale teraz poznałem go po raz pierwszy.

"A skąd to przekonanie, że Pańskie życzenia poprawiłyby całą rzecz?" Zamilkłem. Po chwili, zapytał niespodziewanie, gdzie i co należałoby dołożyć. Odpowiedziałem, że nie mogę mu odpowiedzieć tak nagle, muszę się najpierw zastanowić i skonstruować scenariusz, który z nim później omówię.

"Ale *Romea* wystawimy, prawda?". Wyczułem w tonie kompozytora, że ogarnęły go wątpliwości. "Wystawię ten balet na pewno" - odpowiedziałem. Należy tu przypomnieć, że muzyka *Romea* wzbudziła sprzeczne osądy, a trafiła na [radziecką] scenę dopiero po dwóch latach (taki sam los spotkał balet Prokofiewa *Baśń o kamiennym kwiecie*).

Od owego spotkania jesienią 1938 roku rozpoczęła się nasza współpraca nad ostateczną wersją wyciągu fortepianowego i nad scenariuszem. Współpraca ta z czasem przerodziła się w serdeczną przyjaźń. Muszę jednakże wspomnieć, że Prokofiew bardzo niechętnie przyjmował moje propozycje związane z inscenizacją.

Przypominam sobie na przykład, że w muzyce pierwszego obrazu w I akcie nie było ani jednego tańca. I nie o to chodziło, że taniec w tym miejscu powinien być, ale o to, że jego brak przeczył mojej wizji pierwszej odsłony, gdzie właśnie taniec powinien nadać tempo akcji i stworzyć klimat epoki.

Prokofiew odrzucił moją prośbę o skomponowanie brakującego tańca do pierwszego obrazu. Nie trafiały do niego moje argumenty, upierał się przy swojej wersji muzycznej.

Ponieważ nie wiedziałem jak z tego wybrnąć, zdecydowałem się na krok ryzykowny i raczej nie do naśladowania. Nie uprzedzając o tym Prokofiewa, udałem się do księgarni muzycznej i przejrzałem wszystkie jego kompozycje. Po długich poszukiwaniach zdecydowałem się na scherzo z jego *II Sonaty fortepianowej*.

Z motywów tego scherza zrobiłem numer taneczny potrzebny mi w pierwszym obrazie: w gospodzie na placu w Weronie służący rodziny Capuletów spotyka miejscową służącą. Rozpoczyna się żywa scena taneczna. W obecnym wyciągu fortepianowym numer ten nosi nazwę *Taniec o poranku*.

Któregoś dnia Prokofiew zjawił się w teatrze podczas próby *Tańca o poranku*. Na jego twarzy pojawił się wyraz ogromnego zakłopotania.

"Pan nie ma do tego prawa. Tego numeru nie będę instrumentował".

"Nie pozostaje nam zatem nic innego, tylko wykonać go na dwóch fortepianach. Nie będzie to dla Pana przyjemne".

Prokofiew wstał i opuścił teatr. Przez kilka dni z rzędu nie widzieliśmy się ani nie telefonowaliśmy do siebie. Lecz potem pojawił się znowu. Próbowałem właśnie scenę *Julia - dziewczynka*.

Scena spodobała mu się. Napięcie zniknęło. Mówił znów przyjaznym tonem i mogliśmy podczas próby wymieniać nasze spostrzeżenia. Jego uwagi na temat niezgodności ruchu z muzyką były uzasadnione. Brało się to stąd, że muzyka nie była jeszcze dostatecznie opanowana, a interpretacja tancerzy też nie była zadowalająca. Swoimi uwagami podzieliłem się z Siergiejem Siergiejewiczem.

"No dobrze, i co Pan zrobił z tym numerem?" - zapytał nieoczekiwanie. "Pracuję nad nim w pocie czoła. Numer jest prawie gotowy". "Chciałbym go zobaczyć". Pokazałem mu mą propozycję. "Chodźmy do fortepianu". W mgnieniu oka naszkicował schemat, omówił ze mną najważniejsze detale, a następnego dnia otrzymałem nowy, całkowicie gotowy numer taneczny, w którym niczego nie musiałem już zmieniać.

Równie szybko, dosłownie w dziesięć minut, skomponował Prokofiew przy fortepianie

Galina Ułanowa, scenograf Piotr Wiliams, Siergiej Prokofiew, Leonid Ławrowski i Konstantin Siergiejew podczas próby "Romea i Julii", Leningrad 1940

brakujący taniec *Wariacje Julii na balu u Capuletów*. Do sceny tej zaczerpnął temat z gotowego już wyciągu fortepianowego. Kłopot był również z tą muzyką w czasie prób orkiestrowych, ponieważ instrumectacja nie wszędzie odpowiadała wymogom przedstawienia. Nie obeszło się przy tym bez różnych zajść.

Podobnie było podczas próby sceny pożegnalnej Romea i Julii (początek III aktu). Na scenie znajdują się Ułanowa i Siergiejew, Prokofiew i ja siedzimy na widowni. Duet ten skomponowany został niezwykle przejrzyście. Tymczasem zauważyłem, że tancerze wcale nie zważali na orkiestrę, aczkolwiek zadawali sobie wiele trudu. O ekspresji aktorskiej naturalnie nie mogło być mowy. Zwracam na to uwagę Prokofiewowi, który odpowiada mi zdumiony: "Ale dlaczego my obaj słyszymy muzykę, dlaczego ja ją słyszę?" Wyjaśniam, że my siedzimy w pierwszym rzędzie (kładę nacisk na słowo "siedzimy") i to tuż przy orkiestrze, nastawieni wewnętrznie na słuchanie, podczas gdy soliści poruszają się po całej scenie i muszą nie tylko słyszeć, ale działać.

"Pana instrumentacja jest tak delikatna, że nie słychać jej nawet przy najmniejszym ruchu". Prokofiew i tu nie ustępuje. Wchodzi na scenę i siada na krześle przy rampie, tuż przy orkiestrze. "Wszystko słyszę!" "Bo siedzi Pan tuż przy rampie, ale niech Pan usiądzie na łóżku (stało ono w głębi sceny) albo jeszcze lepiej niech Pan pochodzi po scenie tam i z powrotem".

Prokofiew wykonuje wszystko posłusznie. Idzie przez scenę i... zatrzymuje się - jak przypuszczam - nie słyszy już muzyki. Przekonuje się do tego, by wzmocnić instrumentację.

Niezależnie od całego szeregu podobnych przypadków i sporów, z każdym dniem rosło nasze obopólne zrozumienie potrzeb spektaklu, umacniała się nasza twórcza współpraca.

Zespół nie rozumiał początkowo muzyki *Romea i Julii*. Jej skomplikowana harmonika i rytmiczna ostrość nie zachęcały wykonawców, nie wzbudzały w nich reakcji. Nie porywała nawet tak wielkiej artystki jak Ułanowa. Kiedy pytano ją, co sądzi o tej muzyce, odpowiadała "Proszę zapytać Ławrowskiego, który nakazał mi ją kochać". Z natury rzeczy odbijało się to także na próbach. Często słyszałem od siedzącego na widowni Prokofiewa niecierpliwe uwagi w rodzaju: "Czy nie słyszy Pan albo nie widzi, że on (lub ona) porusza się wbrew muzyce?", na co nie mniej zdenerwowany odpowiadałem: "Niech Pan poczeka, trochę cierpliwości, niech Pan da im nieco czasu, żeby się oswoili z muzyką". Ale Siergiej Siergiejewicz z trudem przyjmował do wiadomości, że jego muzyka jest dla baletu czymś osobliwym i wymaga pewnego czasu, żeby się w nią wczuć.

Kiedy rozpoczęły się próby orkiestrowe, pojawiły się nowe trudności. Partytura była gotowa na długo przed rozpoczęciem mej pracy nad przedstawieniem. Spowodowało to cały szereg tarć między sceną i orkiestrą. Nierzadko muzyka była subtelniejsza niż obraz sceniczny, pełen namiętności i temperamentu, podczas gdy w orkiestrze dominowała wysublimowana elegancja.

Był jeszcze jeden powód rozbieżności. Od wielu dziesięcioleci balet, a ściślej corps de ballet przywykł do mocnej, wyrazistej instrumentacji tanecznej. Przyzwyczajenie to wykształtowało się i nadal się kształtuje poprzez określony repertuar i techniczne metody. Nie miejsce tu na rozwijanie tej kwestii, jednak uważam za swój obowiązek przynajmniej wspomnieć o tym, bo problem nie stracił na aktualności.

Sztuka baletowa końca XIX i początku XX wieku stała pod znakiem wspaniałych realizacji feerycznych baletów, typowych dla twórczości Mariusa Petipy. Nazwałbym je baletami-koncertami.

Na czym polegał taki koncert baletowy? Były to właściwie składanki z oddzielnych w charakterze i formie numerów tanecznych. Każde wyjście solisty na scenę było samodzielnym tańcem lub wariacją, pas de deux, charakterystycznym numerem albo czymś podobnym. Innymi słowy było to typowe divertissement numerów tanecznych, interesujących głównie dzięki mistrzostwu wykonania.

Przedstawienie polegało przede wszystkim na pokazie czysto technicznego mistrzostwa tanecznego, nie na treści czy zawartości myślowej. Wykonawca nie odtwarzał przeżyć czy uczuć i dlatego nie była mu potrzebna muzyka pełna głębi, rozwijająca się podobnie jak symfonia. Utrudniałaby ona zadanie, zaprzeczałaby jego intencjom i nawet mu przeszkadzała. Tak było przez dziesięciolecia, kiedy to zespoły baletowe poszukiwały w muzyce rytmicznej podstawy tańca i silnej instrumentacji, niczego więcej.

Trudności napotkał pod tym względem również i Czajkowski. Realizacja jego baletów wymagała nowych form i nowej choreografii, które mogłyby oddać poetyckość jego muzyki, jej symfoniczną dramaturgię. Trzeba było stworzyć akcję rozwijającą się na podobieństwo myśli symfonicznej.

Prokofiew kontynuował dzieło Czajkowskiego: rozwinął i pogłębił zasady usymfonicznienia muzyki baletowej. Jako jeden z pierwszych radzieckich kompozytorów wprowadził na scenę prawdę ludzkich przeżyć, wyraziste muzyczne obrazy. Śmiałe rozwiązania tonalne, prawdziwe charaktery taneczne, różnorodne i skomplikowane rytmy - wszystko to posłużyło w muzyce baletowej Prokofiewa, a zwłaszcza w *Romeo i Julii*, do powstania zupełnie nowej dramaturgii baletowej.

Trzeba było wiele czasu, trudu i cierpliwości, aby przezwyciężyć nieufność solistów do muzyki Prokofiewa. W trakcie prób wykonawcy stopniowo musieli wczuwać się w obrazowość muzyki, w jej harmoniczną i rytmiczną specyfikę. Przyswajanie sobie przez nich materiału muzycznego



szło w parze z doskonaleniem inscenizacji i z artystycznym rozwojem każdej postaci.

Oto jeden z licznych przykładów takiej pracy wychowawczej z solistami. III akt baletu: Romeo tylko co opuścił sypialnię Julii, ona zatrzymała się przy balkonie, wpatrzona w oddalającą się postać. Otwierają się drzwi i przy wtórze muzyki ze sceny balu wchodzą do sypialni rodzice Julii i jej narzeczony Parys. Wykonawcy byli zdumieni: sądzili, że na ich wejście zabrzmi pełna blasku, brawurowa muzyka w gęstej orkiestracji, a zamiast tego słyszą fragment sceny balowej, stłumionej, brzmiącej jak gdyby półgłosem.

Trzeba było wytłumaczyć znaczenie tej sceny: Julia nie jest przecież sama, obok niej - niewidoczny - jakby stoi jeszcze Romeo. Wszystkimi swoimi myślami jest jeszcze przy nim. Nawet powietrze w jej komnacie wydaje się przesycone jego oddechem...

Rodzice i Parys są tu obcy, natrętni: dlatego muzyka zachowuje nastrój Julii z poprzedniej sceny, wzmacniając tym jeszcze bardziej dramatyzm sytuacji.

Wystarczyłoby np. "podkreślić" w orkiestrze pojawienie się narzeczonego, a przepadłby cały nastrój sceny, jej sens i charakter, a także jej dalszy rozwój. Nie bez powodu Prokofiew ilustruje cały ten obraz przyciszoną muzyką, a orkiestrze pozwala uderzyć w mocniejsze tony dopiero wówczas, kiedy zrozpaczona Julia narzuca na siebie płaszcz i biegnie do Laurentego.

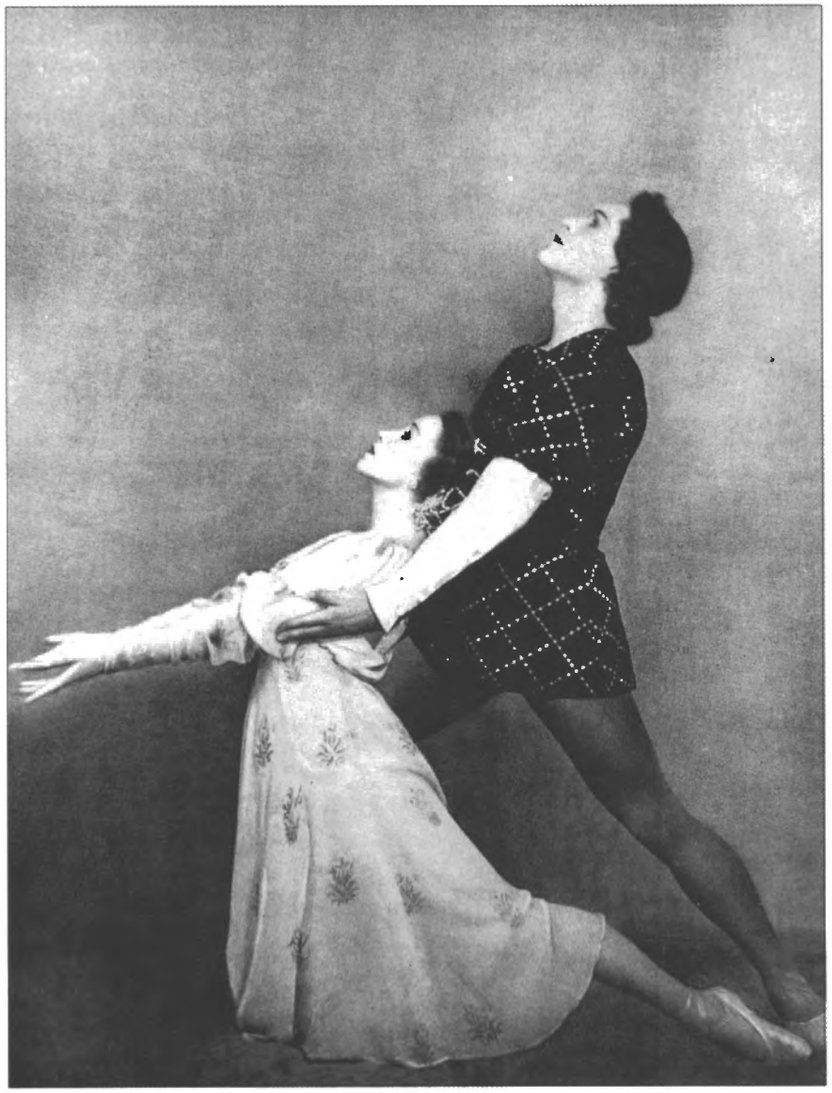
Ale wszystko to: przemyślenia dramaturgiczne, rozwój akcji, a nawet precyzja i smak instrumentacji, ocenione zostało przez odtwórców dużo później.

Praca nad przedstawieniem dobiegała końca, lecz namiętności, jakie rozbudziło - nie cichły. Dwa tygodnie przed planowaną premierą odbyło się zebranie członków orkiestry, którzy uchwalili wniosek o odwołaniu spektaklu, by uniknąć kompromitacji. W tych dniach po teatrze krążyło powiedzonko, będące parafrazą z Szekspira:

Nie ma smutniejszej historii na świecie
Niż muzyka Prokofiewa w balecie.

Mimo to premiera się odbyła, balet pokazany został widzowi oraz przyjęty z prawdziwym przejęciem i serdecznym ciepłem. Z każdym dniem, wraz z każdym przedstawieniem rósł ten sukces, wciąż więcej było ludzi, którzy szczerze i głęboko pokochali balet *Romeo i Julia*". ■

Galina Ułanowa i Konstantin Siergiejew
w przedstawieniu Leonida Ławrowskiego
Leningrad 1940



Galina Ułanowa

# Kompozytora swoich ulubionych baletów wspomina GALINA UŁANOWA

Pamiętam moje spotkania z Prokofiewem, wybitnym kompozytorem i niemniej znakomitym człowiekiem. Zachowałam je w pamięci od pierwszego zetknięcia i stale je wspominam. Mówię "stale", ponieważ jego wspaniała twórczość, jedyna w swoim rodzaju, odegrała w mojej karierze artystycznej tak wielką rolę. Podczas każdego przedstawienia, w którym tańczę Julię, Kopciuszka czy Katarzynę myślę o nim, zawsze mam go przed oczami. Przy czym "myślenie o nim" to niezbyt precyzyjne określenie odczuć tancerki, której praca i twórczość w dużym stopniu uwarunkowane są baletami Prokofiewa. Jego muzyka żyje w moich rolach, jest źródłem i duszą tańca. Jego Julia jest moją ukochaną bohaterką, właściwym ucieleśnieniem świata humanizmu, duchowej czystości i wzniosłości, które emanują zresztą z każdego dzieła Prokofiewa.

Jednak wspomnienia wymagają przedstawienia następstwa faktów, wobec tego będę się starała przywołać je mniej więcej chronologicznie. Pragnę jednak zaraz na wstępie wyjaśnić, że w moich spotkaniach z Prokofiewem zdarzenia te nie mają szczególnego znaczenia. Znacznie ważniejsze i pożyteczniejsze było to, jak dzieła Prokofiewa wpłynęły na mnie i na naszą sztukę - na twórczość baletową, którą następne pokolenia powinny pielęgnować i strzec jako cenny owoc epoki, która wykształciła nową radziecką muzykę i nową radziecką sztukę taneczną.

Nasze pierwsze spotkanie utkwiło mi w pamięci bardzo dokładnie. Na próbach *Romea i Julii*, od pierwszego niemal dnia, prawie zawsze obecny był w sali wysoki, pochmurny mężczyzna, spoglądający wokół gniewnie i nieprzyjaźnie. Ławrowski wiele razy tłumaczył mu, że muzyki, którą napisał, jest zbyt mało. Prokofiew zaś uparcie powtarzał, że napisał dokładnie tyle, ile trzeba. "Utwór jest ukończony: chcecie - to wystawiajcie, nie - to nie!"

Długo przekonywano kompozytora. Po sporach i targach porozumiano się w kwestii przybliżenia partytury do potrzeb libretta. Tak powstała obecnie wykonywana wersja dzieła.

W pierwszym okresie naszej znajomości wymienialiśmy jedynie luźne uwagi podczas pracy. Dopiero kiedy realizacja zbliżała się do końca, oficjalnie przedstawiono mnie kompozytorowi. Ten moment na długo pozostał w mojej pamięci. Było to na jednej z ostatnich prób orkiestrowych baletu w leningradzkim Teatrze Kirowa.

Znajdowałam się wówczas w okropnym stanie. W przeddzień musiałam poddać się operacji dziąsła. Zjawiłam się więc na scenie zapłakana, ze spuchniętym i owiniętym policzkiem. W takich okolicznościach przedstawiono twórcy baletu jego przyszłą Julię. A ponieważ byłam zupełnie niezdolna do pracy, próby tego dnia nie było.

Czas upływał, próby szły pełną parą, a nam wciąż przeszkadzała specyfika orkiestracji, kameralność brzmienia. Utrudniała zadanie częsta zmiana rytmów, powodująca niezliczone niedogodności dla tańca. Mówiąc po prostu - nie byliśmy przyzwyczajeni do takiej muzyki, lękaliśmy się jej. Gdy próbowaliśmy - na przykład - *Adagio* z I aktu, po cichu niemal nuciliśmy jakąś inną, mniej niedogodną melodię, i przy jej wtórze staraliśmy się wyrazić miłość Romea i Julii. Wówczas - nie słyszeliśmy tego uczucia w tej muzyce.

Oczywiście, nie mówiliśmy tego Prokofiewowi; baliśmy się go. Wszystkie wątpliwości, pytania i życzenia przekazywaliśmy kompozytorowi za pośrednictwem Ławrowskiego. Prokofiew wydawał się nam zbyt niedostępny i wyniosły, sprawiał wrażenie "niewiernego Tomasza" wobec baletu i tancerzy. To ostatnie było dla nas szczególnie przykre. Byliśmy jeszcze zbyt młodzi i dumni z tego, czego nauczyliśmy się, by zastanawiać się, jakie kompozytor ma powody, aby nie dowierzać teatrowi baletowemu i obrażać go; zwłaszcza, że żaden z jego baletów skomponowanych przed *Romeo i Julią* nie sprawdził się na scenie. Zapewne specjaliści muzyczni i teatralni wyjaśnią w przyszłości dlaczego tak było. Ja tymczasem wracam do mojej opowieści o spotkaniu z Prokofiewem...

Próbowaliśmy pierwszą scenę III aktu. Nazywaliśmy ją "sceną ze skowronkiem", ponieważ u Szekspira Julia - żegnając Romea - powstrzymuje go tymi słowy:

Pragniesz już odejść? Dzień jeszcze daleko,
To słowik wtargnął w twoje trwożne ucho,
A nie skowronek. Co noc śpiewa na tym
Drzewie granatu. Wierz, miły, to słowik.

Kto zna ten dramat, pamięta zapewne, że Julia - po podniesieniu kurtyny - siedzi na brokatowym łożu i głaszcze Romea po włosach... Łoże znajdowało się w głębi sceny, a więc daleko od orkiestry. Nagle słyszymy Ławrowskiego, który krzyczy: "Dlaczego nie zaczynacie?" - "Nie słyszymy muzyki." W tym momencie Prokofiew rozzłościł się strasznie: "Wiem, czego wam potrzeba! Bębnów, nie muzyki!"

Nie obraziliśmy się, lecz poprosiliśmy kompozytora na scenę. Przesiedział na łożu całe *Pożegnanie*, uważnie wsłuchując się w brzmienie orkiestry i nie odzywając się słowem. Ale potem mruknął: "Dobrze, tu i ówdzie coś przepiszę i dopiszę..."

Potem z wolna spektakl zaczął nabierać kształtu. Taniec artystów nabrał wyrazu, stał się zrozumiały, były już kostiumy. Prokofiew też się zmienił: uwierzył w nasze możliwości, w to, że możemy jednak zrozumieć dobrą muzykę i wyrazić ją. Zmiękł i zaczęła nawet znikać jego wyniosłość, za którą tak bardzo nie lubiano go na początku. Zawiązała się sympatia. Ustąpiła jego nieufność wobec naszych próśb i sugestii, zaczął wsłuchiwać się w nie z większą życzliwością i zainteresowaniem.

W ten sposób między zespołem a kompozytorem narodziła się nić porozumienia, która

Galina Ułanowa i Michaił Gabowicz w przedstawieniu Leonida Ławrowskiego
Moskwa 1946

bardzo szybko przekształciła się w szczere wzajemne przywiązanie. Ceniliśmy je sobie tym bardziej, że było ono efektem bardzo trudnych etapów ścierania się dwóch jakże różnych, a współpracujących tu ze sobą, dziedzin sztuki: tańca i muzyki, z których żadna początkowo nie wierzyła, że porozumie się z drugą.

Po premierze Siergiej Siergiejewicz był podniecony i zadowolony. Wielokrotnie wywoływany, z chęcią wychodził przed kurtynę. Później odbyła się wspólna biesiada, która była pretekstem do wzniesienia przeze mnie zuchwałego toastu słowami dwuwiersza:

Nie ma smutniejszej historii na świecie
Niż muzyka Prokofiewa w balecie.

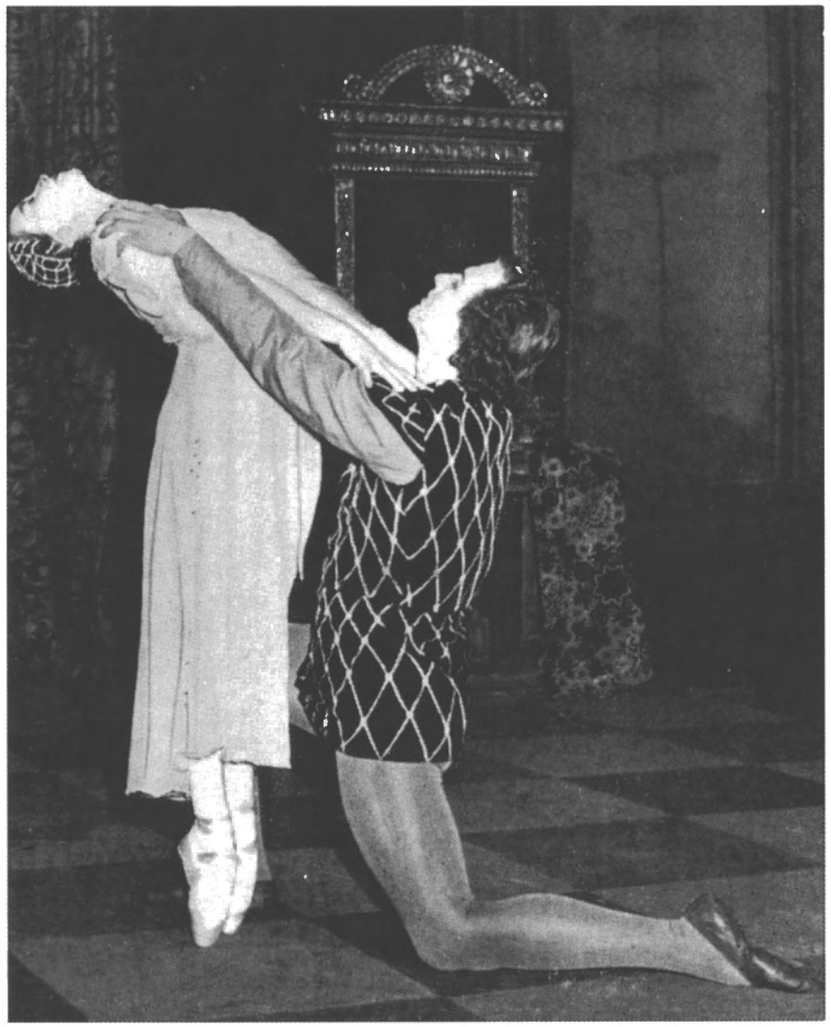
Wszyscy potraktowali to jako wesołe expromptu, a Prokofiew śmiał się pierwszy długo i zaraźliwie.

Ale to był oczywiście żart, a teraz już poważnie. Mój pierwszy kontakt z nowoczesnym pojmowaniem sztuki tanecznej miał miejsce podczas realizacji *Fontanny Bachczyseraju* Asafiewa. Tam puszkinowska dramaturgia wycisnęła na muzyce swoje piętno, tu muzyka Prokofiewa stopiła się wręcz z Szekspirem. Jeszcze silniej i jeszcze pełniej niż w *Fontannie Bachczyseraju* pomysły Prokofiewa zespoliły się tu z akcją, dzięki czemu - mimo całej nowoczesności brzmienia - mamy wrażenie zadziwiającej zbieżności jego baletu z tragedią Szekspira. I w tym tkwi tajemnica nieprzemijającej wartości tego dzieła.

Wyrazista i obrazowa muzyka Prokofiewa, tak bliska zarazem Szekspirowi, jest przejrzysta, niesie jednoznaczne charakterystyki i precyzyjnie określa wyraz i sens naszego działania na scenie, narzuca bardzo konkretne ruchy taneczne. Wszystko to znakomicie ułatwiało nam ustalanie charakteru każdego tańca.

Jak wspomniałam, początkowo trudno było się z tym oswoić, a muzyka wydawała nam się niezrozumiała i niewygodna. Ale im bardziej wsłuchiwaliśmy się w nią, im więcej było z nią pracy, poszukiwań, eksperymentów, tym wyraźniej wyłaniały się z niej postacie. Stopniowo zaczęliśmy rozumieć tę muzykę, coraz lepiej nadawała się do tanecznej ekspresji, stawała się zrozumiała choreograficznie i psychologicznie. I gdyby teraz ktoś mnie zapytał, jaka powinna być muzyka do *Romea i Julii*, odpowiedziałabym krótko: "Taka jak muzyka Prokofiewa!" Żadna inna byłaby dla mnie nie do pomyślenia, żadnej innej bym nie chciała i nie mogłabym sobie wyobrazić...

Tańczyłam Julię przez wiele lat, zanim całkowicie zrozumiałam tę partię i uświadomiłam sobie w pełni, jak olbrzymiej pracy ze strony kompozytora, baletmistrza i innych współtwórców baletu wymagało stworzenie owego dzieła. I tego trzeba - jak sądzę - przy każdej znaczącej pracy, a zwłaszcza przy balecie Prokofiewa. ■



Galina Ułanowa
i Jurij Żdanow
w przedstawieniu
Leonida Ławrowskiego
Moskwa 1951



# ROMEO i JULIA

## Twórcy i wykonawcy przedstawień baletowych z muzyką Prokofiewa

Maja Plisiecka
w przedstawieniu Leonida Ławrowskiego
Moskwa (fot. L. Żdanow)

Liane Daydé i Michel Renault w przedstawieniu Serge'a Lifara
Paryż (fot. S. Lido)

Mona Vangsaa i Henning Kronstam w przedstawieniu Fredericka Ashtona
Kopenhaga (fot. J. Mydtskov)

1938
**Ivo**
**PSOTA**
Státni Divadlo
Brno

1940
**Leonid**
**ŁAWROWSKI**
Teatr Kirowa
Leningrad

1944
**Birgit**
**CULLBERG**
(wersja 1-aktowa)
Zespół Birgit Cullberg
Sztokholm

1946
**Leonid**
**ŁAWROWSKI**
Teatr Bolszoj
Moskwa

1948
**Dimitrije**
**PARLIĆ**
Narodno Pozoriste
Belgrad

1948
**Tatjana**
**GSOVSKY**
Deutsche Staatsoper
Berlin

1949
**Margarita**
**FROMAN**
Hrvatsko
Narodno Kazalište
Zagrzeb

1949
**Stanislav**
**REMAR**
Slovenské
Národné Divadlo
Bratysława

1949
**Emerich**
**GABZDYL**
Státni Divadlo
Ostrawa

1950
**Sasa**
**MACHOV**
Národni Divadlo
Praga



1953
**Jewgienij**
**CZANGA**
Teatr Opery i Baletu
Ryga

1954
**Jerzy**
**GOGÓŁ**
Państwowa Opera
Warszawa

1954
**Miroslav**
**KURA**
Národné Divadlo
Bratysława

1955
**Frederick**
**ASHTON**
Kongelige
Danske Ballet
Kopenhaga

1955
**Wachtang**
**WRONSKI**
Teatr Szewczenki
Kijów

1955
**Alfred**
**RODRIGUES**
Teatro alla Scala
gościnnie
w Weronie

1955
**Serge**
**LIFAR**
Théâtre National
de l'Opéra
Paryż

1956
**Tamara**
**RAMONOWA**
Teatr Czajkowskiego
Perm

1956
**Boris**
**PILATO**
Theater der Stadt
Bonn

1956
**Yoko**
**KAITANI**
Zespół Kaitani

Iwona Wakowska i Eugeniusz Jakubiak w przedstawieniu Witolda Borkowskiego
Łódź (fot. F. Myszkowski)

Natalia Makarowa w przedstawieniu Leonida Ławrowskiego
Leningrad

Tokio

1956
**Alberto**
**ALONSO**
Ballet Nacional
de Cuba
Hawana

1958
**John**
**CRANKO**
Teatro alla Scala,
gościnnie w Weronie

1959
**Werner**
**ULBRICH**
Württembergichen
Staatstheater
Stuttgart

1960
**Dimitrije**
**PARLIĆ**
Staatsoper
Wiedeń

1960
**Vasile**
**MARCU**
Opera Romana
Bukareszt

1960
**Jerzy**
**GOGÓŁ**
Państwowa Opera
Wrocław

1961
**Leonid**
**ŁAWROWSKI**
Magyar
Állami Operaház
Budapeszt

1962
**Rajmund**
**SOBIESIAK**
Teatr Muzyczny
Bydgoszcz

1962
**Zbigniew**
**KORYCKI**
Opera Śląska
Bytom

1962
**Nurdin**
**TUGIEŁOW**
Kirgiski
Teatr Opery i Baletu



Frunze

1962
**Jiři**
**NEMEČEK**
Národni Divadlo
Praga

1962
**John**
**CRANKO**
(nowa wersja)
Württembergichen
Staatstheater
Stuttgart

1963
**Witold**
**BORKOWSKI**
Państwowa Opera
Poznań

1963
**Stefan**
**JORDANOW**
Opera Narodowa
Sofia

1963
**Lilo**
**GRUBER**
Deutsche Staatsoper
Berlin

1964
**Leonid**
**ŁAWROWSKI**
Teatr Opery i Baletu
Ufa

1964
**John**
**CRANKO**
National Ballet
of Canada
Toronto

1964
**Janina**
**JARZYNÓWNA**
**-SOBCZAK**
Opera Bałtycka
Gdańsk

1965
**Kenneth**
**MACMILLAN**
Royal Ballet
Londyn

1965
**Oleg**
**WINOGRADOW**
Teatr Opery i Baletu

Irina Kołpakowa i Władilen Siemionow w przedstawieniu Leonida Ławrowskiego
Leningrad

Xenia Palley i Ray Barra w przedstawieniu Wernera Ulbricha
Stuttgart (fot. Winkler-Batzendahl)

Marcia Haydée i Richard Cragun w przedstawieniu Johna Cranko
Stuttgart (fot H. Kilian)

Nowosybirsk

1965
**Leonid**
**ŁAWROWSKI**
Estoński
Teatr Opery i Baletu
Tallin

1966
**Nicholas**
**BERIOZOFF**
Opernhaus
Zurych

1967
**Dimitrije**
**PARLIĆ**
Suomen
Kansallisoopperan
Helsinki

1967
**Rudi**
**VAN DANTZIG**
Het National Ballet
Amsterdam

1968
**Otar**
**DADISZKILIANI**
Białoruski
Teatr Opery i Baletu
Mińsk

1968
**Atillo**
**LABIS**
Théâtre National
de l'Opéra
Paryż

1968
**John**
**CRANKO**
Bayerische Staatsoper
Monachium

1969
**Birgit**
**CULLBERG**
(wersja 1-aktowa)
Cullbergbaletten
Sztokholm

1969
**Witold**
**BORKOWSKI**
Teatr Wielki
Łódź

1969
**Witold**
**BORKOWSKI**



Norske Opera
Oslo

1969
**Kenneth**
**MACMILLAN**
Kungliga
Svenska Baletten
Sztokholm

1970
**Frank**
**STAFF**
CAPAB Ballet
Cape Town

1970
**Oleg**
**WINOGRADOW**
Armeński
Teatr Opery i Baletu
Erewan

1970
**Aleksiej**
**CZICZINADZE**
Teatr Wielki
Warszawa

1971
**Anatolij**
**SZYKERO**
Teatr Szewczenki
Kijów

1971
**Mai**
**MURDMAA**
Estoński
Teatr Opery i Baletu
Tallin

1971
**Oleg**
**WINOGRADOW**
Opera Narodowa
Sofia

1971
**John**
**NEUMEIER**
Städtische Bühnen
Frankfurt

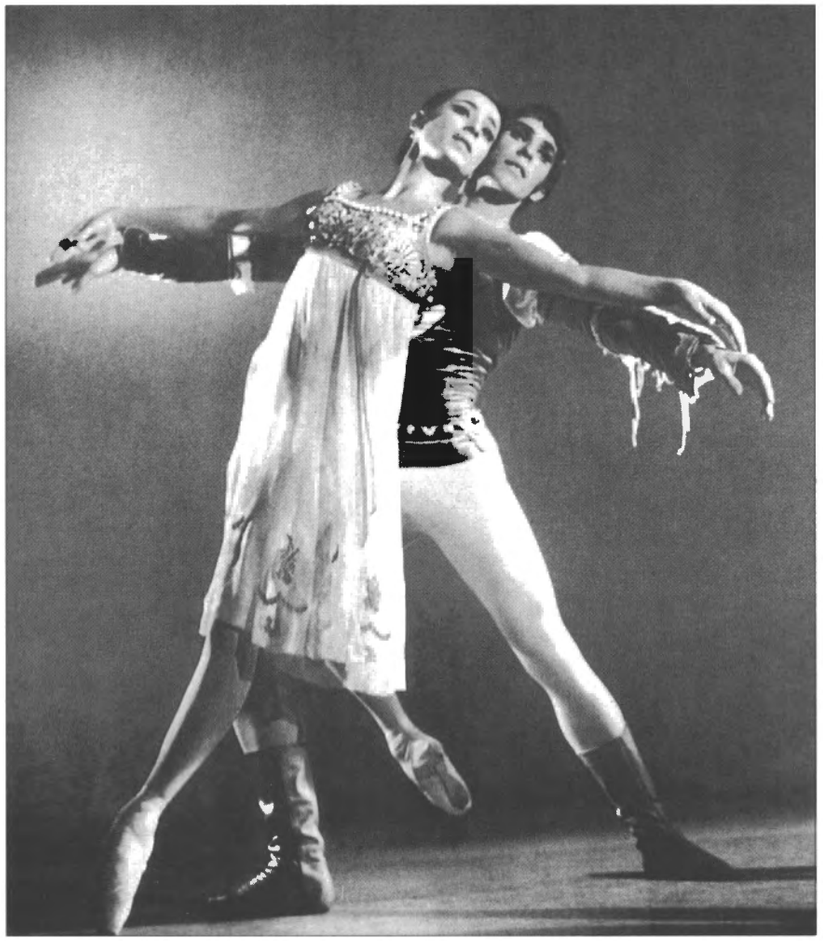
1972
**Erich**
**WALTER**
Deutsche Oper
am Rhein
Düsseldorf

1972
**Elsa Marianne**
**VON ROSEN**

Margot Fonteyn i Rudolf Nuriejew w przedstawieniu Kennetha MacMillana
Londyn (fot. H. Rogers)

Lynn Seymour i Anthony Dowell w przedstawieniu Kennetha MacMillana
Londyn (fot. A. Crickmay)

Alexandra Radius i Han Ebbelaar w przedstawieniu Rudiego van Dantziga
Amsterdam (fot. J. Fatauros)



Konstanze Vernon i Heinz Bosl w przedstawieniu Johna Cranko
Monachium (fot. S. Enkelmann)

Stora Teater
Göteborg

1972
**Tom**
**SCHILLING**
Komische Oper
Berlin

1972
**Nikołaj**
**BOJARCZYKOW**
Teatr Czajkowskiego
Perm

1972
**Natalia**
**KASATKINA**
**Władimir**
**WASILIOW**
Teatr Opery i Baletu
Nowosybirsk

1972
**Miroslav**
**KURA**
Národni Divadlo
Praga

1974
**John**
**NEUMEIER**
Hamburger Ballett
Hamburg

1974
**Nikołaj**
**BOJARCZYKOW**
Deutsche Oper
Berlin

1974
**Rudi**
**VAN DANTZIG**
(nowa wersja)
Het National Ballet
Amsterdam

1974
**John**
**NEUMEIER**
Kongelige
Danske Ballet
Kopenhaga

1975
**John**
**CRANKO**
Staatsoper
Wiedeń

1975
**John**
**CRANKO**



Grand Théâtre
Genewa

1975
**John**
**CRANKO**
Australian Ballet
Melbourne

1976
**Heinz**
**WEITZ**
Opernhaus
Kilonia

1976
**Oleg**
**WINOGRADOW**
Teatr Mały
Leningrad

1976
**Michael**
**SMUIN**
San Francisco Ballet
San Francisco

1977
**Rudolf**
**NURIEJEW**
London Festival Ballet
Londyn

1977
**Oscar**
**ARAIZ**
Joffrey Ballet
Nowy Jork

1977
**Heinz**
**SPOERLI**
Basler Ballett
Basel

1978
**Jurij**
**GRIGOROWICZ**
Théâtre National
de l'Opéra
Paryż

1978
**Jiři**
**NEMEČEK**
Státni Divadlo
Brno

1979
**Waslav**
**ORLIKOWSKI**
Vereinigte Bühnen
Graz

Eva Evdokimova w przedstawieniu Nikołaja Bojarczykowa
Berlin (fot. W. Strunz)

Merle Park i Michaił Barysznikow w przedstawieniu Kennetha MacMillana
Londyn (fot. M. Swope)

1979
**Zaurbek**
**RAJBAJEW**
Teatr Abaja
Ałma Ata

1979
**Jurij**
**GRIGOROWICZ**
Teatr Bolszoj
Moskwa

1979
**Henryk**
**KONWIŃSKI**
Państwowa Opera
Poznań

1980
**Rudolf**
**NURIEJEW**
Teatro alla Scala
Mediolan

1981
**Hermann**
**RUDOLPH**
Deutsche Staatsoper
Berlin

1981
**Natalia**
**KASATKINA**
**Władimir**
**WASILIOW**
Balet Klasyczny
Moskwa

1981
**Rudi**
**VAN DANTZIG**
Royal Winnipeg Ballet
Winnipeg

1981
**John**
**CRANKO**
Teatro Municipal
Rio de Janeiro

1981
**Peter**
**VAN DYK**
Bühne der Stadt
Bonn

1982
**Albert**
**JANIČEK**
Státni Divadlo
Ostrawa



1984
**Harald**
**WENDTKE**
Staatsoper
Drezno

1984
**Boris**
**SLOVÁK**
**Libor**
**VACULIK**
Państwowa Opera
Wrocław

1984
**Walerij**
**PANOW**
Koninklijk Ballet
van Vlaanderen
Antwerpia

1984
**Choo San**
**GOH**
Boston Ballet
Boston

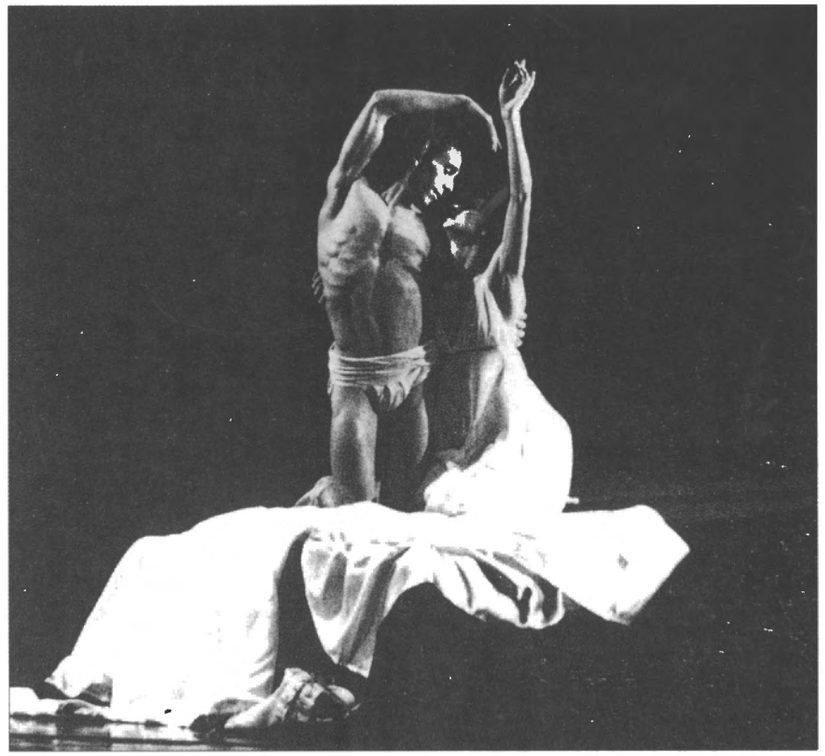
1984
**Rudolf**
**NURIEJEW**
Théâtre National
de l'Opéra
Paryż

1984
**John**
**CRANKO**
Joffrey Ballet
gościnnie
w Waszyngtonie

1985
**Kenneth**
**MACMILLAN**
American
Ballet Theatre
Nowy Jork

1985
**László**
**SEREGI**
Magyar
Állami Operaház
Budapeszt

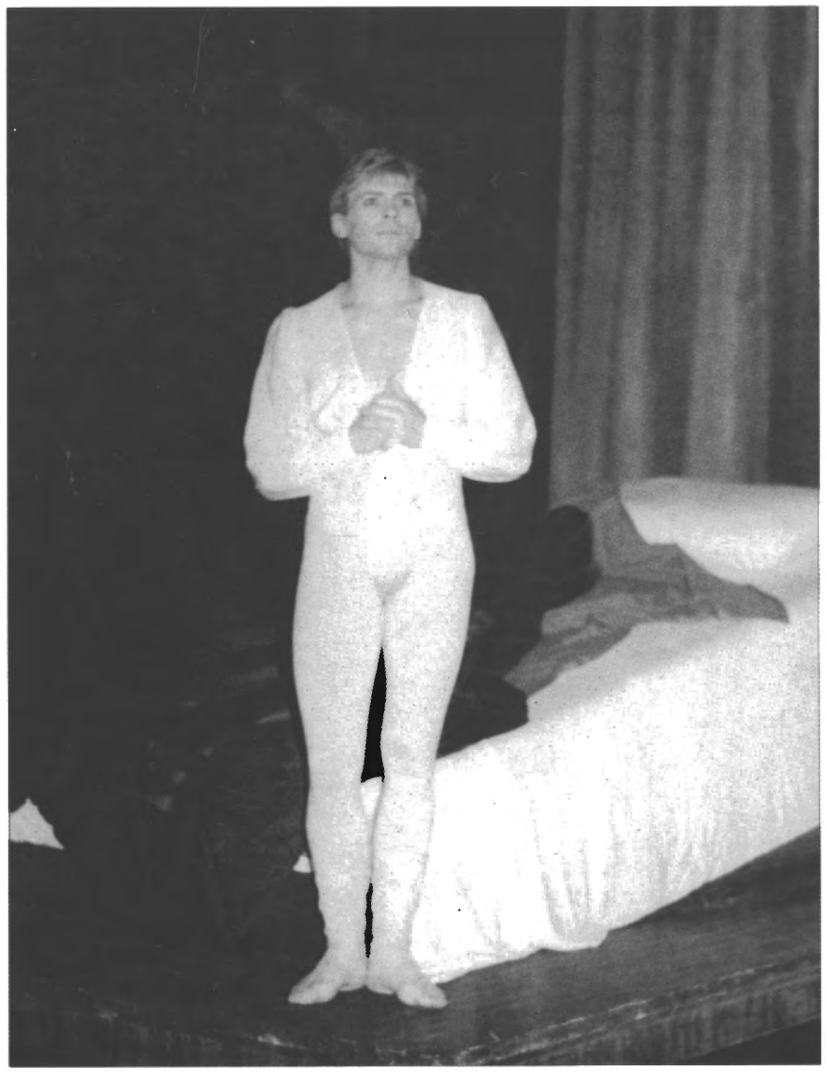
1985
**Frederick**
**ASHTON**
London Festival Ballet
Londyn



Ruth Weber i Chris Jensen w przedstawieniu Heinza Spoerlego
Basel

Nadieżda Pawłowa i Wiaczesław Gordiejew w przedstawieniu Jurija Grigorowicza
Moskwa

Gigi Hyatt i Janusz Mazoń w przedstawieniu Johna Neumeiera
Hamburg (fot. J. Flügel)



Waldemar Wołk-Karaczewski w przedstawieniu Johna Cranko
Monachium (fot. F. Nagel)

1986
**Roberto**
**TRINCHERO**
Stora Teater
Göteborg

1987
**Ben**
**STEVENSON**
Houston Ballet
Houston

1987
**John**
**CRANKO**
Opernhaus
Zurych

1988
**Walentin**
**JELIZARIEW**
Białoruski
Teatr Opery i Baletu
Mińsk

1990
**Angelin**
**PRELJOCAJ**
Opéra
Lyon

1991
**Alfred**
**RODRIGUES**
Devlet Opera ve Balesi
Istambuł

1991
**Berta**
**YAMPOLSKY**
Israel Ballet
Tel Awiw

1993
**Walerij**
**PANOW**
Oper der Stadt
Bonn

1993
**Ben**
**VAN CAUWENBERGH**
Hessische Staatstheater
Wiesbaden

1994
**Stephan**
**THOSS**
Sächsische Staatsoper
Drezno



1994
**Birgit**
**CULLBERG**
(wersja 1-aktowa)
Polski Teatr Tańca
Poznań

1994
**Robert**
**NORTH**
Stora Teater
Göteborg

1994
**Heidrun**
**SCHWAARZ**
Aalto-Theater
Essen

1995
**Frederick**
**ASHTON**
Kongelige
Danske Ballet
Kopenhaga
(wznowienie
w 40-lecie
kopenhaskiej
inscenizacji Ashtona)

1995
**Antal**
**FODOR**
Opera Bałtycka
Gdańsk

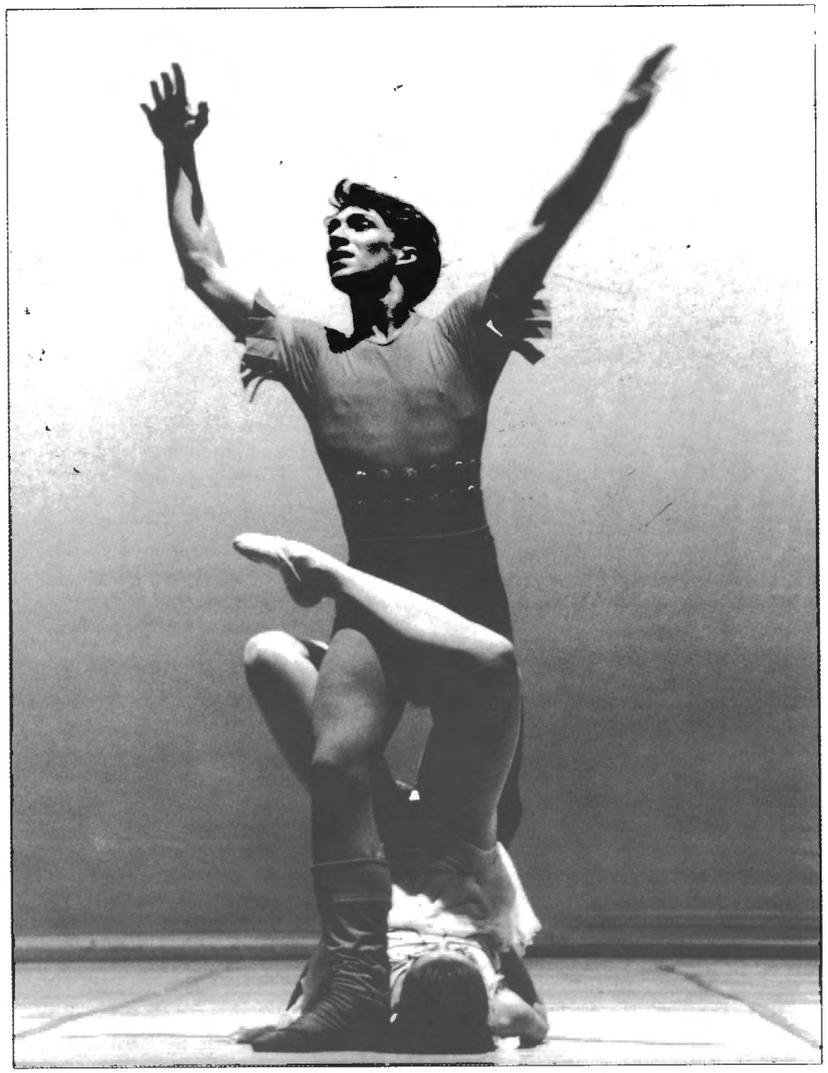
1995
**Germinal**
**CASSADO**
Badisches
Staatstheater
Karlsruhe

1995
**Ed**
**WUBBE**
Scapino Ballet
Rotterdam

1995
**Michael**
**CORDER**
Norske Opera
Oslo

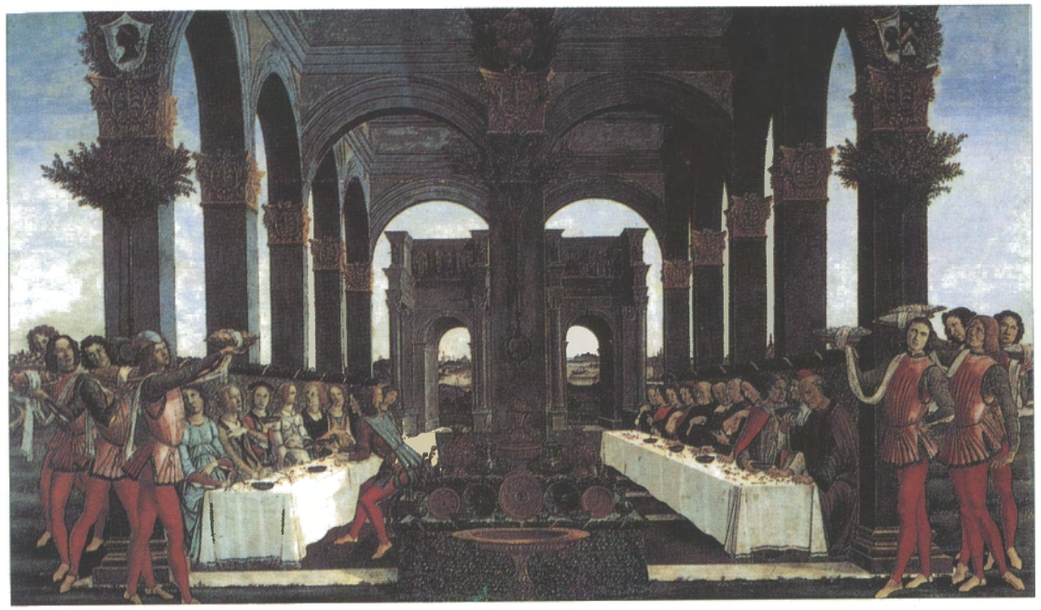
1996
**Emil**
**WESOŁOWSKI**
Teatr Narodowy
Warszawa

Annick Petit i Koen Onzia w przedstawieniu Walerija Panowa
Antwerpia



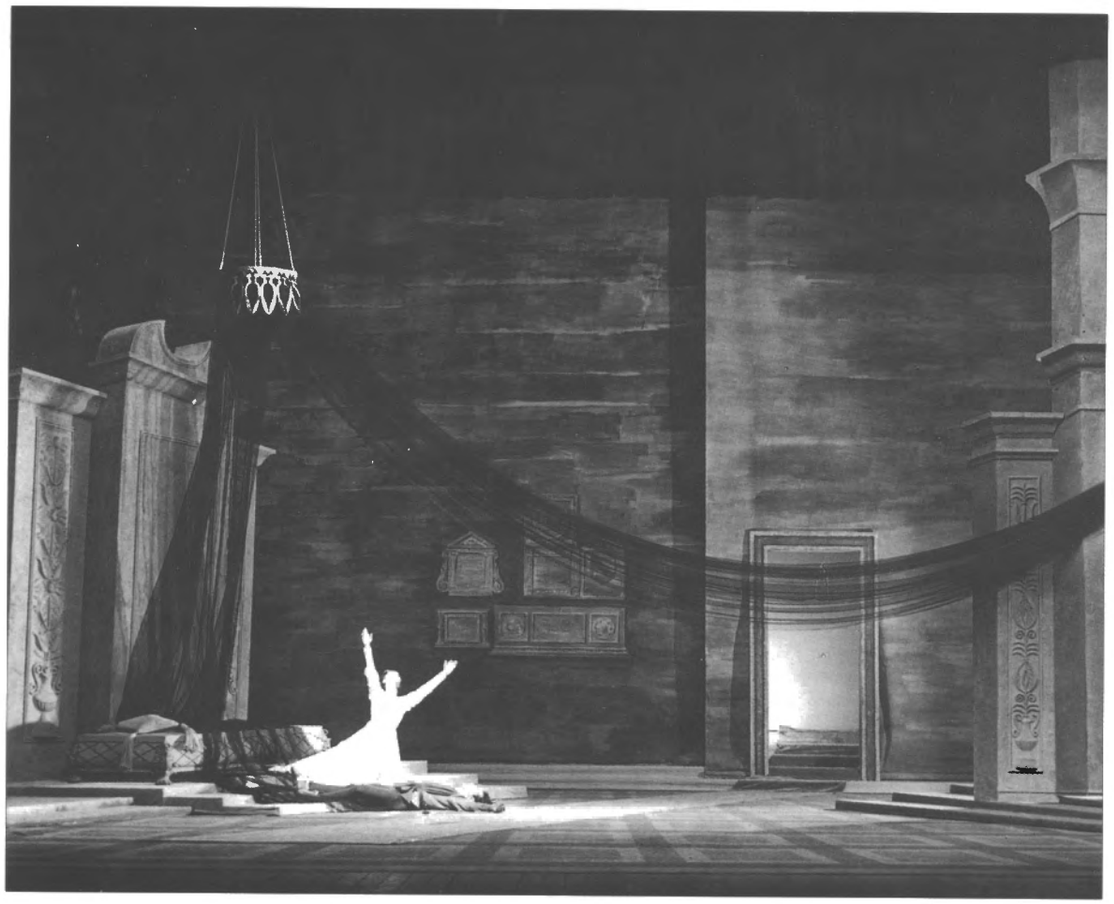
Joanna Wodas i Aleksander Rulkiewicz w przedstawieniu Birgit Cullberg
Poznań (fot. A. Grabowski)

Alessandra Ferri w przedstawieniu Kennetha MacMillana, Nowy Jork



# ROMEO i JULIA
## w Warszawie

Scena z II aktu



Scena z III aktu

# ROMEO i JULIA w Warszawie

Premiera polska
**22 maja 1954**
Państwowa Opera

Choreografia
**Jerzy Gogół**

Kierownictwo muzyczne
**Mieczysław Mierzejewski**

Scenografia
**Teresa Roszkowska**

Obsada

Pan Monteki
**Stanisław Cywiński**

Romeo
**Witold Gruca**

Mercutio
**Karol Szrom**

Benvolio
**Mieczysław Bagiński**

Ojciec Laurenty
**Stanisław Cywiński**

Pan Capulet
**Kazimierz Skrzypkowski**

Pani Capulet
**Sabina Szatkowska**

Julia
**Barbara Bittnerówna**

Tybalt
**Zbigniew Kiliński**

Piastunka Julii
**Franciszek Lewandowski**

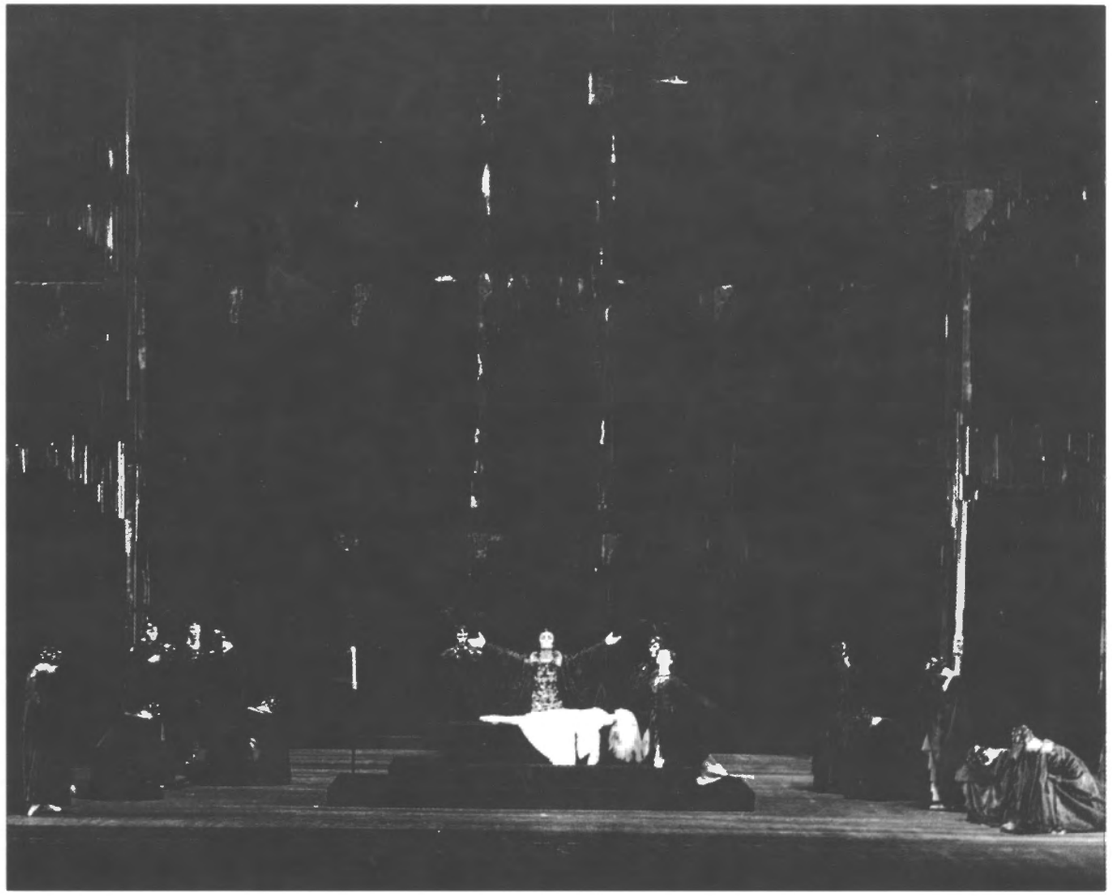
Parys
**Marek Braziewicz**

Zdjęcia E. Hartwig

Barbara Bittnerówna i Witold Gruca

Olga Sawicka i Bogdan Bulder

Scena z I aktu



Scena z III aktu

# ROMEO i JULIA w Warszawie

Druga inscenizacja
**26 czerwca 1970**
Teatr Wielki

Choreografia
**Aleksiej Cziczinadze**

Kierownictwo muzyczne
**Jan Krenz**

Scenografia
**Zofia Wierchowicz**

**Obsada**

Pan Monteki
**Ludwik Małecki**

Romeo
**Gerard Wilk**

Mercutio
**Wacław Gaworczyk**

Benvolio
**Janusz Smoliński**

Ojciec Laurenty
**Zygmunt Sidło**

Pan Capulet
**Marek Almert**

Pani Capulet
**Bożena Gadzińska**

Julia
**Maria Krzyszkowska**

Tybalt
**Ryszard Krawucki**

Piastunka Julii
**Marquita Compe**

Parys
**Zbigniew Strzałkowski**

Zdjęcia E. Hartwig

Ryszard Krawucki, Maria Krzyszkowska i Gerard Wilk

Barbara Olkusznik i Stanisław Szymański

# Pogodna Jesień

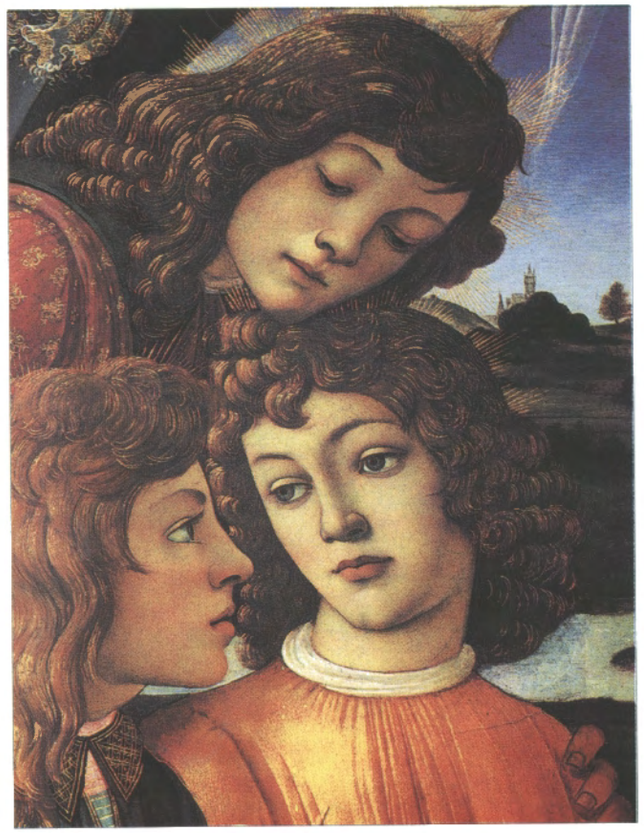
*Pierwsze, prawdziwe, grupowe ubezpieczenie emerytalne*

*w PZU Życie S.A.*

PZU ŻYCIE S.A.

*Zaufanie, które procentuje.*



Trzecia inscenizacja
**18 maja 1996**
Teatr Narodowy

# TWÓRCY PRZEDSTAWIENIA

# Emil WESOŁOWSKI

**Tancerz, choreograf, pedagog,** dyrektor Baletu Teatru Narodowego. Ukończył Państwową Szkołę Baletową w Poznaniu. W 1966 r. zaangażował się do Opery Poznańskiej. W 1973 r. opuścił operę wraz z innymi tancerzami Conrada Drzewieckiego i został solistą, a w 1976 r. pierwszym solistą Polskiego Teatru Tańca. Stworzył tam szereg kreacji w inscenizacjach choreograficznych Conrada Drzewieckiego, był też pierwszym wykonawcą roli Jazona w balecie *Medea* Teresy Kujawy. Występował z zespołem Drzewieckiego w wielu krajach Europy, brał udział w kilku jego filmach baletowych. Współpracował jako pedagog z poznańską szkołą baletową, prowadził zajęcia baletmistrzowskie w Polskim Teatrze Tańca, rozpoczął też współpracę choreograficzną z teatrami dramatycznymi i muzycznymi.

W 1979 r. postanowił poszukać możliwości pracy twórczej na własną rękę. Przez sezon kierował baletem Opery Wrocławskiej, a następnie Teatru Wielkiego w Poznaniu. W połowie 1982 r. przyjął funkcję kierownika baletu w warszawskim Teatrze Wielkim. Wykonywał tu jeszczę trzy znaczące role charakterystyczne: Złą Wróżkę Carabosse w *Śpiącej królewnie* Gusiewa, Wdowę Simone w *Córce źle strzeżonej* Ashtona i Przełożoną w *Balu kadetów* Lichine'a.

Z końcem sezonu 1984/85, w nadziei na rozszerzenie swoich działań choreograficznych, zrezygnował z funkcji kierownika baletu. Rozwinął kontakty z teatrami dramatycznymi i operowymi. Pracował z wieloma wybitnymi reżyserami, zdobywając bezcenne doświadczenia inscenizatorskie. Szczególnie interesująca okazała się paroletnia współpraca choreograficzna z Januszem Wiśniewskim przy jego kolejnych przedstawieniach autorskich. Był choreografem realizacji operowych w Łodzi, Poznaniu, Warszawie i we Wrocławiu. Wykłada również w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie.

Najważniejsze realizacje choreograficzne Emila Wesołowskiego:

- *Quattro movimenti* (muz. B. Schaeffer, Opera Wrocławska, 1980)
- *Ballada* (muz. F. Chopin, VII Łódzkie Spotkania Baletowe, 1983)
- *Trytony* (muz. Z. Rudziński, Teatr Wielki w Warszawie, 1985)
- *Gry* (muz. C. Debussy, Teatr Wielki w Warszawie, 1989; przeniesione później również do repertuaru Teatru Wielkiego w Łodzi, Polskiego Teatru Tańca i Opery Wrocławskiej)
- *Mozartiana* (muz. P. Czajkowski, Polski Teatr Tańca, 1990)
- *Dies irae* (muz. R. Maciejewski, Teatr Wielki w Warszawie, 1991)
- *Legenda o Józefie* (muz. R. Strauss, Teatr Wielki w Łodzi, 1991, i Teatr Wielki w Warszawie, 1992)
- *Święto wiosny* (muz. I. Strawiński, Teatr Wielki w Warszawie, 1993)
- *Romeo i Julia* (muz. S. Prokofiew, Teatr Narodowy w Warszawie, 1996)

W uznaniu swojego dorobku, we wrześniu 1992 r. Emil Wesołowski otrzymał tytuł głównego choreografa, a w lipcu 1995 r. został dyrektorem Baletu Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Obecnie pełni tę samą funkcję w Teatrze Narodowym. ■

Fot. P. Rosłon

# Tadeusz WOJCIECHOWSKI

**Dyrygent, wiolonczelista,** dyrektor artystyczny sezonu operowego w Teatrze Narodowym. Ukończył Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie na dwóch wydziałach: wiolonczeli w klasie Andrzeja Orkisza (1976) i dyrygentury w klasie Stanisława Wisłockiego (1979). Studiował też w paryskim Konserwatorium Narodowym.

Jako wiolonczelista jest laureatem Konkursu Muzyki Współczesnej w Rotterdamie i Polskiego Konkursu Wiolonczelowego w Poznaniu. Był również koncertmistrzem Polskiej Orkiestry Kameralnej, z którą występował w RFN, Wielkiej Brytanii i we Włoszech.

Jako dyrygent debiutował w Teatrze Wielkim w Warszawie. Jest laureatem międzynarodowych konkursów dyrygenckich w Besançon i w Katowicach. W 1981 r. rozpoczął współpracę z Duńskim Radiem, a w dwa lata później został stałym dyrygentem Królewskiej Opery Duńskiej w Kopenhadze.

Prowadził koncerty oraz przedstawienia operowe w Czechach, Danii, Japonii, Luksemburgu, Meksyku, Niemczech, Norwegii, Słowenii, Stanach Zjednoczonych (występy z Królewskim Baletem Duńskim w Metropolitan Opera), Szwecji oraz w Polsce.

Ma w swoim repertuarze kilkadziesiąt dzieł operowych, symfonicznych i baletowych takich kompozytorów, jak: Bartók, Beethoven, Bizet, Brahms, Czajkowski, Dvořák, Leoncavallo, Mahler, Mascagni, Mendelssohn, Moniuszko, Mozart, Musorgski, Offenbach, Prokofiew, Puccini, Ravel, Rossini, Schubert, Richard Strauss, Strawiński, Verdi i Wagner.

W 1994 r. kierował Orkiestrą i Chórem Polskiego Radia w Krakowie. Od 1 września 1994 r. do końca 1995 r. pełnił funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego Teatru Wielkiego - Opery Narodowej w Warszawie, a później dyrektora artystycznego sezonu operowego w Teatrze Narodowym. Stale współpracuje gościnnie z Królewską Operą Duńską w Kopenhadze oraz z Operą Norweską w Oslo. ■

Fot. J. Multarzyński

# Andrzej KREÜTZ MAJEWSKI

**Malarz, scenograf i pedagog,** główny scenograf Teatru Narodowego. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1959), wychowanek prof. Karola Frycza, Adama Marczyńskiego i Andrzeja Stopki.

Debiutował w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, projektując scenografię do *Horsztyńskiego*. W 1961 r. zdobył drugą nagrodę na Biennale Sztuki w Paryżu za projekt dekoracji do *Hamleta*, a w rok później rozpoczął współpracę z warszawską sceną operową (*Święto wiosny* Strawińskiego, *Syn marnotrawny* Debussy'ego, *Judith* Honeggera). W 1966 r. otrzymał Nagrodę Państwową I st. i Złoty Medal Biennale Scenografii w Nowym Sadzie, a także nominację na stanowisko głównego scenografa Teatru Wielkiego w Warszawie.

W tym czasie rozpoczęła się jego międzynarodowa kariera. Pierwsze znaczące realizacje zagraniczne artysty to: *Samson i Dalila* Saint-Saënsa (Opera w Kolonii 1968), *Elektra* Straussa (Covent Garden 1970, Opera Hamburska 1973, Grand Opéra w Paryżu 1974).

Poza wieloma znakomitymi realizacjami na scenie Teatru Wielkiego oraz innych polskich teatrów operowych i dramatycznych był autorem scenografii w największych teatrach świata: w Amsterdamie, Ankarze, Atenach, Barcelonie, Berlinie, Bonn, Buenos Aires, Buffalo, Detroit, Dortmundzie, Essen, Genewie, Hamburgu, Kolonii, Lizbonie, Londynie, Los Angeles, Madrycie, Mediolanie, Mexico City, Monachium, Moskwie, Nowym Jorku, Oslo, Paryżu, San Francisco, Tel Awiwie, Turynie, Vancouverze, Wiedniu, Zurychu itd.

Współpracował z takimi dyrygentami, jak: Carl Böhm, Herbert von Karajan, Zubin Mehta, Nello Santi i Georg Solti oraz takimi reżyserami, jak: August Everding i Jean Claude Riber.

Ważnym nurtem jego twórczości jest malarstwo sztalugowe, za które otrzymał wiele nagród w kraju i za granicą. Jest również wykładowcą Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. ■

Fot. P. Rosłon

# Boris Foltýn KUDLIČKA

**Młody scenograf słowacki**, jeden z sukcesorów tradycji Ladislava Vychodila i Josefa Svobody. Urodzony w Rožemberoku, studia odbywał w Akademii Muzycznej, na Wydziale Scenografii w Bratysławie oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Groningen w Holandii. Już jako student podjął współpracę z teatrami Słowacji i Niemiec.

Projektował scenografię dla scen słowackich i niemieckich, od klasycznego Narodowego Teatru w Bratysławie, przez sceny teatralne w Nitrze, Zwoleniu, Żylinie, Bayreuth, Saarbrücken, aż po awangardowy Teatr Stoka w Bratysławie. Projektował również scenografię i kostiumy dla Telewizji Słowackiej.

Praca teoretyczna napisana w 1994 r. pt: „Światło i projekcja na nowej scenie" jest wyrazem jego preferencji dla tych technik w pracy scenografa.

W 1995 r. podjął pracę w Polsce jako asystent profesora Andrzeja Kreütza Majewskiego w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej w Warszawie i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Obecnie związany jest z Teatrem Narodowym. ■

Fot. P. Rosłon

IBM

również

w TEATRZE NARODOWYM

# TREŚĆ BALETU SYNOPSIS

## AKT I

**Scena 1** Wczesnym rankiem Romeo wraca z nocnej zabawy. Kiedy budzi się miasto, a rynek zapełnia się ludźmi, rozpoczyna się walka między rywalizującymi rodzinami Capuletów i Montekich. Książe Werony grozi obu rodzinom surowymi karami jeśli nadal trwać będą w niezgodzie.

**Scena 2** Od swojej matki, Pani Capulet, Julia dostaje pierwszą suknię balową. Następnego dnia ma po raz pierwszy spotkać swego narzeczonego hrabiego Parysa. Nadszedł więc czas rozstania z dzieciństwem.

**Scena 3** Capuletowie wydają wielki bal. Wśród gości pojawia się także zamaskowany Romeo, syn Montekich, wraz ze swymi przyjaciółmi Benvoliem i Mercutiem.

**Scena 4** Julia tańczy na balu z Parysem. Kiedy jednak spostrzega Romea - oboje zakochują się w sobie od pierwszego wejrzenia. Tybalta, bratanka Pani Capulet, intryguje postać Romea. Stara się go sprowokować, ale ojciec Julii udaremnia awanturę.

**Scena 5** Rozmarzona Julia wychodzi po balu na balkon. W tym samym czasie Romeo zakrada się do jej ogrodu. Młodzi wyznają sobie wzajemną miłość i przysięgają dozgonną wierność.

## ACT I

**Scene 1** As day breaks, Romeo, son of Montague, comes back from a night fun. With the sunrise, the market place fills with townspeople, among whom are members of the two rival families, the Capulets and the Montagues. The Duke of Verona appears and warns the two factions that death will be the ultimate punishment if the feud does not stop.

**Scene 2** Juliet receives her first ball dress from her mother, Lady Capulet, and learns that she is to meet the noble Paris to whom she will be betrothed on the following day. Now she must bid farewell to her childhood.

**Scene 3** Guests appear for the Capulets' ball. Romeo and his friends Benvolio and Mercutio, masked, follow her to the ball.

**Scene 4** Juliet dances with Paris but suddenly she and Romeo behold each other, and it is love at first sight. Tybalt, suspecting Romeo's identity, tries to start an argument but is prevented by Juliet's father who abides by the laws of hospitality.

**Scene 5** On the balcony outside her bedroom Juliet dreams of Romeo. He appears below in the garden. They declare their eternal love.




Dove

nie wysusza skóry jak mydło

Dove to nie jest mydło. To nowy sposób mycia skóry. Dove zawiera substancje myjące, neutralne dla skóry i w 1/4 krem nawilżający. Dzięki takiej kompozycji składników, zupełnie innych niż w mydle, Dove myje Twoją skórę nie pozbawiając jej naturalnych substancji nawilżających.

Dove pomaga skórze zachować naturalną wilgotność dzięki czemu staje się ona bardziej delikatna gładka.

**Dove nie wysusza skóry jak mydło**

## AKT II

**Scena 1** Trwa karnawał. Romeo nie ma jednak ochoty na zabawę. Piastunka Julii przynosi mu list, w którym Julia prosi go o przybycie do kaplicy ojca Laurentego.

**Scena 2** Ojciec Laurenty udziela ślubu zakochanym.

**Scena 3** Kiedy Romeo wraca po ślubie, zabawy trwają nadal. Tybalt zaczepia go, lecz Romeo unika walki. Jednak Marcutio jest zirytowany, podejmuje pojedynek z Tybaltem i ginie podstępnie z jego ręki. Zrozpaczony Romeo rzuca się na Tybalta i go zabija.

## ACT II

**Scene 1** A carnival is in progress in the main square. Romeo, indifferent to the gaiety around him, is discovered by Juliet's nurse, who brings him a letter from her. She asks Romeo to meet her at the chapel of Friar Laurence.

**Scene 2** In his cell, Friar Laurence joins young lovers in mariage.

**Scene 3** At the height of the carnival, Romeo returns to the square. Tybalt accosts him but Romeo declines to fight. Mercutio, angered, engages in a duel with Tybalt, and dies at his hands. Romeo, distraught, turns on Tybalt and kills him.



FERRERO

Słodkie intermezzo

MON CHÉRI

Raffaello

FERRERO ROCHER

# ŻYCIE WARSZAWY

ISSN 0137-9437 50 LAT 1944-1994 50 LAT CENA 10000 zł

Jedyny dziennik wydawany 7 razy w tygodniu

STATYSTYKA. BEZROBOCIE W STOLICY I WOJEWÓDZTWIE

## Nie ma pracy dla kobiet

*Pracodawcy chętniej zatrudniają bezrobotnych mężczyzn, mimo że są przeważnie gorzej wykształceni niż kobiety. W Warszawie bezrobotne panie stanowią już 63% wszystkich osób poszukujących pracy.*

MONIKA GÓRECKA-CZURYŁŁO

We wrześniu ponownie spadła liczba bezrobotnych — poinformował Wojewódzki Urząd Statystyczny. Było ich w całym województwie 680 tys., czyli o ponad 900 osób mniej niż w sierpniu. Podobnie jak w poprzednich miesiącach większość osób bez pracy to kobiety, które stanowią już prawie 61% wszystkich poszukujących zatrudnienia. W samej stolicy wskaźnik ten dochodzi nawet do 63%. Pracodawcy nadal wolą zatrudniać mężczyzn, mimo że legitymują się oni przeważnie wykształceniem podstawowym. Kobiety natomiast mają średnie zawodowe lub policealne.

Co czwarty bezrobotny nigdy nie pracował. Również co czwarty był poprzednio zatrudniony przez 10-20 lat. Aż 40% bezrobotnych poszukuje pracy od ponad roku, a prawie połowa (45.1%) nie ma prawa do zasiłku.

We wrześniu zwiększyła się o 800 osób liczba bezrobotnych absolwentów. W rejonowych urzędach pracy było zarejestrowanych 7144 młodych ludzi po szkołach średnich i zawodowych. Stanowili oni już ponad 10% wszystkich bezrobotnych w województwie. Bez pracy było również 2044 inwalidów i 10 tys. mieszkańców wsi.

Podobnie jak w poprzednich miesiącach zmniejsza się liczba bezrobotnych pozostających bez pracy z powodu zwolnień grupowych. Stanowili oni 10% wszystkich poszukujących pracy.

Bezrobotnym zarejestrowanym w urzędach pracy pracodawcy mieli do zaproponowania 3600 ofer zatrudnienia — w samej stolicy 2600 czyli ponad 72% wszystkich miejsc pracy z województwa. Na jedną ofertę przypadało 19 kandydatów (w Warszawie tylko 15).Podobnie jak w poprzednich miesiącach zmniejsza się liczba bezrobotnych pozostających bez pracy z powodu zwolnień grupowych. Stanowili oni 10% wszystkich poszukujących pracy.

Co czwarty bezrobotny nigdy nie pracował. Również co czwarty był poprzednio zatrudniony przez 10-20 lat. Aż 40% bezrobotnych poszukuje pracy od ponad roku, a prawie połowa (45.1%) nie ma prawa do zasiłku.

Bezrobotnym zarejestrowanym w urzędach pracy pracodawcy mieli do zaproponowania 3600 ofer zatrudnienia — w samej stolicy 2600 czyli ponad 72% wszystkich miejsc pracy z województwa. Na jedną ofertę przypadało 19 kandydatów (w Warszawie tylko 15).

Stopa bezrobocia jest nadal najniższa w kraju i wynosi w województwie 5.5%, a w stolicy tylko 4.2

Dyrektor d.s. techniki
**Mirosław Łysik**
Dyrektor d.s. administracji
**Ryszard Grąbkowski**

**WYDAWNICTWO TEATRU NARODOWEGO**

Projekt i opracowanie programu **Paweł Chynowski**
Realizacja komputerowa projektu **Jacek Wąsik**
Współpraca redakcyjna **Katarzyna Budzyńska, Magdalena Wrzal-Kosowska**
Współpraca techniczna **Janusz Wójcik**
Reklamy w programie **Izabela Jankowska**

Na okładce projekt plakatu **Wiesława Wałkuskiego**
Prolog z "Romea i Julii" w przekładzie **Macieja Słomczyńskiego**
Przekład wspomnień L. Ławrowskiego i G. Ułanowej **Irena Osińska**

Obrazy i detale malarstwa **Sandro Botticellego** z następujących galerii:
Accademia Carrara w Bergamo, Collezione Pallavicini w Rzymie,
Galleria degli Uffizi we Florencji, Galleria Pitti we Florencji,
Musée du Louvre w Paryżu, Museo del Prado w Madrycie,
National Gallery w Londynie, National Gallery of Art w Waszyngtonie,
Phensylvania Museum w Filadelfii

Zdjęcia z przedstawień warszawskich **Archiwum Teatru Narodowego**
Zdjęcia zagraniczne ze zbiorów **Pawła Chynowskiego**
Reprodukcje **Paweł Rosłon**

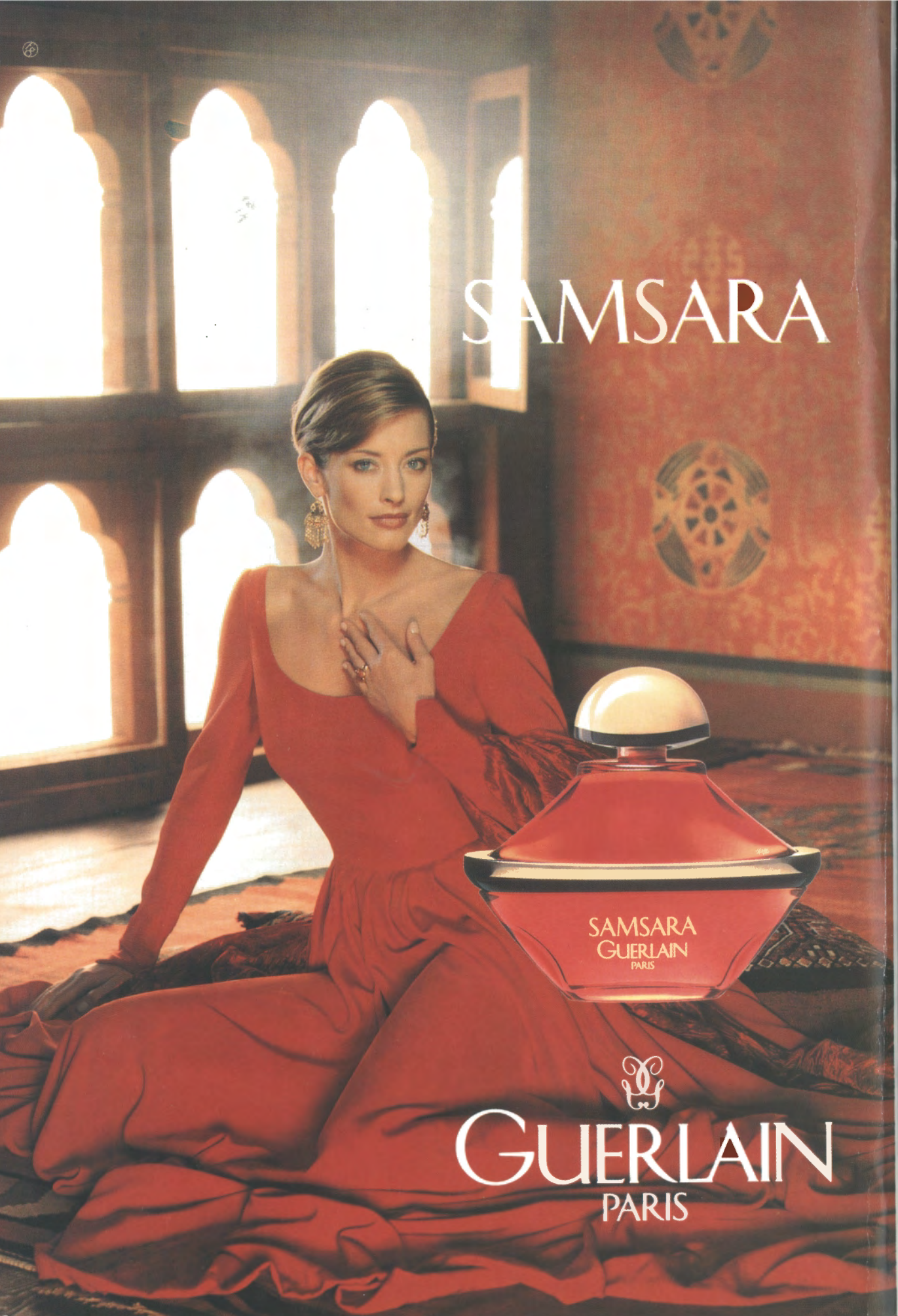
Druk: **Zakład Poligraficzny Mazur & Witkowski sp.c.**
© Copyright by Teatr Narodowy w Warszawie
ISBN 83-86727-95-0

**Cena 8 zł (80 000 st. zł)**

SPÓŁKA AKCYJNA
PZU
ROK ZAŁ. 1803

POWSZECHNY ZAKŁAD UBEZPIECZEŃ S.A.

Al. Wincentego Witosa 31, 00-710 Warszawa,
Tel.: 642-92-02, 642-05-70, 641-15-63, 642-86-97
Fax: 642-83-73, 642-63-39, 640-13-91


SAMSARA
SAMSARA
GUERLAIN
PARIS
GUERLAIN
PARIS