

 [HTTP://ORCID.ORG/ 0000-0003-4659-4521](http://orcid.org/0000-0003-4659-4521)

AGNIESZKA ROMANOWSKA
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: a.romanowska-kowalska@uj.edu.pl

Roztańczone słowa. Potencjał teatralny sceny balu w dramacie *Romeo i Julia* Williama Szekspira. Część 1

Dancing Words. Theatrical Potential of the Ball Scene in Shakespeare's *Romeo and Juliet*.
Part I

Abstract: The function of dance in Shakespeare's plays, as in all Renaissance culture, has its roots in antiquity, in which dance symbolized concord and harmony that reflected the cosmic movements of celestial bodies. In this context the significance of dance in the ball scene at the beginning of *Romeo and Juliet* presents itself as a fascinating material to be studied from the perspective of the theatrical potential of the dramatic text. In this scene, music and dance play a symbolical role the aim of which is to highlight the dramatic irony realized by the fusion of rhetorical language and choreography, with the rich formalized poetic language and the ball situation as the key elements of the plot. This fusion opens a range of possible theatrical interpretations, each decision having a major influence on the meaning of this episode. In the article the ball scene is analyzed from the literary, dramatic and historical perspective. The realization of its theatrical potential is illustrated with chosen stage interpretations which prove this scene's crucial role in suggesting possible interpretations of the whole tragedy.

Keywords: *Romeo and Juliet*, dance, theatrical potential, ball scene

Abstrakt: Funkcja tańca w sztukach Szekspira, jak w całej kulturze renesansu, ma swoje korzenie w starożytności, w której taniec symbolizował zgodę i harmonię odzwierciedlającą kosmiczne ruchy ciał niebieskich. W tym kontekście znaczenie tańca w scenie balowej na początku *Romea i Julii* jawi się jako fascynujący materiał do przestudiowania pod kątem teatralnego potencjału tekstu tego dramatu. W analizowanej scenie muzyka i taniec pełnią funkcję symboliczną, której celem jest podkreślenie dramatycznej ironii, realizowanej przez połączenie języka retoryki i choreografii z bogatym, sformalizowanym językiem poetyckim i sytuacją balową jako kluczowymi elementami fabuły. Takie połączenie otwiera szereg możliwych interpretacji teatralnych, a każda decyzja ma duży wpływ na znaczenie tego epizodu dramatu. W artykule scena balu została przeanalizowana z perspektywy literackiej, dramatycznej i historycznej.

Realizację jej teatralnego potencjału ilustrują wybrane interpretacje sceniczne, które świadczą o kluczowej roli tej sceny w proponowaniu możliwych interpretacji całej tragedii.

Słowa kluczowe: *Romeo i Julia*, taniec, potencjał teatralny, scena balowa

Tanec w sztukach Szekspira

W poemacie Johna Daviesa z roku 1594, zatytułowanym *Orchestra or a Poem of Dancing*, znajdujemy następującą wskazówkę skierowaną do możnych tego świata:

Learn then to dance you that are Princes borne
And lawful Lords of earthly creatures all;
(...)
And imitate the stars celestial.
For when pale Death your vital twist shall sever,
Your better parts must dance with them for ever¹.

W wolnym tłumaczeniu: „Uczcie się tańczyć, którzy jesteście zrodzeni książętami i prawowitymi władcami wszystkich stworzeń ziemskich i naśladowcie ciała niebieskie, bo – kiedy śmierć zniszczy wasze żyjące członki – lepsza część was będzie na wieki tańczyć z gwiazdami”. Zauważmy, że *twist* wprowadza znakomitą grę słów: śmierć zniszczy to, co jest w was żywe, i w związku z tym jest w ruchu, wiruje, obraca się.

W czasach renesansu taniec był obecny w życiu wszystkich sfer społecznych w stopniu znacznie większym, niż jesteśmy to sobie dzisiaj w stanie wyobrazić. Na wsiach tradycyjne tańce ludowe towarzyszyły wszystkim dorocznym świętom związanym ze zmianami pór roku, z urodzajem, tańczono także przy okazji wesel i innych uroczystości wspólnotowych. Wiele elementów tej zrytualizowanej kultury tanecznej przeniknęło do kultury miejskiej i rozwinęło się w skomplikowane układy tańczone w pałacach możnowładców i na dworach królewskich². Tańce ówczesne były bardzo urozmaicone, jeżeli chodzi o tempo, uczestników i wykorzystanie przestrzeni: od powolnej pawany do skocznej galiardy, dla par i układów zbiorowych, tańczone w linii lub po okręgu. Skomplikowane, sformalizowane i bardzo widowiskowe tańce dworskie wymagały długiego okresu nauki, ale na dworach nie gardzono także prostymi krokami tańców ludowych. Kroki i układy spisywano, tworząc swoiste podręczniki tańca. Za życia Szekspira ukazały się dzieła będące do dzisiaj kompendium wiedzy na temat renesansowej sztuki tańca, takie jak *Orchesography* (1589) Thoinota Arbeau, pisarza, kompozytora i teoretyka tańca, czy *Nobiltà di dame* (1600) Fabritia Carosa, choreografa i kompozytora. Arbeau kończy swój traktat słowami skierowanymi do ucznia: „Ćwicz się w tych

¹ Cyt. za: <http://www.luminarium.org/renascence-editions/davies1.html> (dostęp: 23.07.2021). Davies J., „Orchestra or a Poem of Dancing”, <http://www.luminarium.org/renascence-editions/davies1.html> (dostęp: 23.07.2021)

² Więcej o tańcu w kulturze renesansowej Anglii zob. Th. Pettitt, *Local and “Customary” Drama* [w:] *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, ed. M. Hattaway, Oxford 2007, s. 464–475.

tańcach pilnie, a staniesz się godnym partnerem planet, które tańczą zgodnie ze swoją naturą”³.

Umiejętności taneczne były wyznacznikiem szlacheckiego pochodzenia i przynależności do wyższych sfer. Opanowanie sztuki tańca było niezbędną cechą panny na wydaniu, damy dworu i dżentelmena, a młode damy uczyły się wykonywać modne układy w taki sposób, żeby nie pokazywać pantofli na wysokich koturnach⁴. W drugiej połowie XVI wieku, po tym, jak królowa Elżbieta spopularyzowała na angielskim dworze *volte*, uważaną za taniec nieobyczajny ze względu na wysokie skoki i liczne figury z podnoszeniem partnerki, chodziło właśnie o pokazywanie tych pantofelków, a może nawet i kostek. Swoją drogą Castiglione w *Dworzaninie* zalecał umiar w tańcach wykonywanych publicznie ze względu na nieprzyjemne konsekwencje związane z produkcją potu. Co innego taniec w komnatach prywatnych. Mamy źródła historyczne, które udokumentowały, że królowa tańczyła galiardę w ramach porannej gimnastyki, a jej wybitny talent do tańca nie umknął uwadze zagranicznych ambasadorów⁵. Umiejętności taneczne były także częścią wykształcenia aktorskiego, a także swoistym testem muzykalności, koordynacji czy po prostu fizycznej wydolności aktora. Tańce wykonywane w ramach sztuk, a także te, którymi zwyczajowo zakańczano przedstawienia, były popisami aktorskiego kunsztu, oklaskiwanymi na równi z pozostałymi elementami spektaklu. Angielscy aktorzy byli ponoć szczególnie uzdolnionymi tancerzami, podziwianymi przez przybyszów z innych krajów i docenianymi podczas występów zagranicznych⁶.

Nic więc dziwnego, że w sztukach Szekspira taniec pojawia się nie tylko jako element ruchu scenicznego, ale także w formie rozmaitych aluzji i odniesień do tanecznych tradycji, figur i kroków. Pomijając taneczne interludia, które pojawiały się na zasadzie podobnej do przerywników muzycznych, zwłaszcza w teatrach dworskich, i tradycyjne tańce na zakończenie spektaklu, taniec, związany organicznie z fabułą, pełni w sztukach rozmaite funkcje. Ilustruje zmiany emocjonalne zachodzące w bohaterach, podkreśla zwroty sytuacyjne, reprezentuje świat nadprzyrodzony, a także służy celebracji pozytywnego zakończenia w tak zwanych „szczęśliwych komediach”. *Romeo i Julia* to najprawdopodobniej pierwsza sztuka Szekspira, w której taniec nie tylko sygnalizuje przemianę wewnętrzną postaci, ale jest też częścią akcji⁷. Taniec był też nieodłączną częścią masek, alegorycznych widowisk dworskich, które szczególnie upodobał sobie król Jakub I, bezpośredni patron szekspirowskiej trupy Jego Królewskiej Mości. To w dworskich maskach właśnie, będących parateatralną manifestacją monarszej potęgi, szczególnie dbano o podkreślenie symboliki porządku i harmonii poprzez wizualną atrakcyjność kostiumu i rozbudowanego ruchu. Szekspir nie pisał masek, ale

³ Tłumaczenie moje za przekładem angielskim cytowanym w: A. Brissenden, *Shakespeare and the Dance*, New Jersey 1981, s. 4.

⁴ J. Bate, D. Thornton, *Shakespeare Staging the World*, London 2011, s. 154.

⁵ A. Brissenden, op. cit., s. 5–8.

⁶ J. Hoskins, *The Dances of Shakespeare*, New York 2005, s. ix.

⁷ A. Brissenden, op. cit., s. 63.

przedstawienia nawiązujące do tej konwencji znalazły się w niejednej jego sztuce, choćby w scenie uroczystości z okazji zaręczyn Mirandy i Ferdynanda w *Burzy*⁸.

W sztukach Szekspira znajdujemy odniesienia do różnych rodzajów tańców ludowych i dworskich: pawany, volty, kuranta, galiardy, bergamaski, moreski⁹. Jego wiedza na temat tej dziedziny była, jak dowodzą badacze, rozległa i precyzyjna. Alan Brissenden, autor monografii *Shakespeare and the Dance*, uważa, że dramaturg znał, i na różnym poziomie zastosował w swoich tekstach, dwadzieścia sześć rodzajów tańców¹⁰. Nie jest to zaskakujące, jeżeli wziąć pod uwagę, że Szekspir był obeznany z kulturą dworską, którą współtworzył, a dodatkowo, jako animator rozrywki wykraczającej poza sferę dworu (bo przecież teatr publiczny należał do kultury masowej), z przyczyn zawodowych musiał znać się na tańcu.

Amerykański tancerz i choreograf, Jim Hoskins, w książce *The Dances of Shakespeare*, która jest pomyślana jako rodzaj poradnika dla aktorów i reżyserów wystawiających dramaty Szekspira, analizuje zastosowanie tańca w ponad dwudziestu sztukach. Zwraca uwagę na to, że w trzynastu dramatach przewidziane formy taneczne są wymienione z nazwy, podczas gdy w ośmiu na poziomie didaskaliów mamy do czynienia tylko ze wskazówką „taniec” lub „tańczą”, bez wskazania na rodzaj tańca¹¹. Z tego wynika istotna dla mojej analizy okoliczność, że mianowicie na poziomie tekstu dramatycznego mamy w wielu przypadkach daleko posuniętą otwartość, a tym samym szerokie pole do opisu dla interpretacji teatralnych. Dla twórców inscenizacji kostiumowych, które mają w zamierzeniu być wierne „duchowi epoki”, istotna może być wiedza, że w czasie dworskich balów galiardy, volty czy kuranty były tańczone przez pojedyncze pary tancerzy, po kolei popisujące się swoim kunsztem przed zgromadzoną resztą uczestników. Do tańców zbiorowych, tańczonych na zasadzie procesji par lub po kole, należały natomiast pawany i menuety.

Celem poniższych rozważań jest próba przyjrzenia się elementowi ruchu scenicznego, jakim jest taniec, w odniesieniu do potencjału teatralnego tekstu dramatycznego, czyli tej specyficznej jego cechy, która decyduje o otwarciu na inscenizację. W części 1 artykułu, analizując odniesienia do tańca w scenie balu u Kapuletów, pokażę, w jaki sposób wpływają one na potencjał teatralny pierwszego aktu tragedii oraz w jaki sposób generują i współtworzą znaczenia istotne dla interpretacji całej sztuki. Część 2, poświęcona przykładowym inscenizacjom, unaocznia różnorodność możliwych rozwiązań scenicznych, czyli konkretnych interpretacji reżyserskich potencjału teatralnego zawartego w tekście dramatycznym *Romea i Julii*. Przedstawiona analiza pozwala uświadomić sobie, że otwierający sztukę taniec został wprzęgnięty w złożoną, a zarazem subtelną, konstrukcję dramaturgiczną, która rzutuje na znaczenia kluczowe dla interpretacji

⁸ Więcej na temat tańca w sztukach Szekspira zob. M. Dobson, S. Wells, *The Oxford Companion to Shakespeare*, Oxford 2001, s. 105.

⁹ Na temat różnorodności form tanecznych wykorzystywanych przez Szekspira zob. A. Rembowska, *Tańcząc z Szekspirem*, „Tygodnik Powszechny” 2013, 30.09, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/tanczac-z-szekspirem-20663> (dostęp: 15.11.2019).

¹⁰ A. Brissenden, op. cit., s. 17.

¹¹ J. Hoskins, op. cit., s. 50.

tej słynnej tragedii oraz przyczynia się do jej niesłabnącej popularności wśród twórców teatralnych.

Potencjał teatralny sceny balowej

Terminem potencjał teatralny – albo potencjał sceniczny czy też teatralność tekstu dramatycznego – określamy

zespół relacji między werbalnymi i niewerbalnymi znakami i strukturami przedstawienia. W tekście dramatycznym ta semiotyczna relacja jest już do pewnego stopnia obecna (...), chociaż przedstawienie niekoniecznie musi ją zrealizować. (...) potencjał teatralny można postrzegać jako zdolność tekstu dramatycznego do generowania (...) znaków teatralnych w trakcie inscenizacji¹².

Takie rozumienie potencjału teatralnego jest oparte na stosowanym przez semiotyków rozróżnieniu pomiędzy dyskursem dramatycznym i dyskursem teatralnym. Według Keira Elama dyskurs dramatyczny to zapisana w formie dialogu komunikacja spełniająca funkcje dramatyczne, dyskurs teatralny zaś to zbiór werbalnych i niewerbalnych sygnałów tworzących przedstawienie. Przy czym przedstawienie zawsze jest tylko do pewnego stopnia zdeterminowane wskazówkami zawartymi w tekście, a tekst zazwyczaj nie nosi znamion żadnego konkretnego przedstawienia¹³. Koncepcja potencjału teatralnego ma na celu wyjaśnienie, w jaki sposób cechy strukturalne tekstu dramatycznego stymulują integrację znaków teatralnych, która prowadzi do powstania intersemiotycznych struktur znaczeniowych przedstawienia, dlatego można też mówić o otwartości tekstu dramatycznego na realizację teatralną.

Badacze tragedii kochanków z Werony podkreślają, że jest to dramat szczególnie bogaty w efekty wizualne. Jest świetnym przykładem Hamletowskiego „Suit the action to the word, word to the action” (3.2.16–17), bo jego akcja rozwija się nie tylko w dialogu, ale także jako szereg intensywnych „obrazów scenicznych”, układów, które w sposób kluczowy podkreślają tematykę utworu. Weźmy na przykład obie sceny w ogrodzie Kapuletów, sceny rozstania kochanków. Najpierw mamy pełne nadziei i oczekiwania rozstanie w scenie drugiej aktu II, a potem pełne rozpacz rozstanie po nocy poślubnej w scenie piątej aktu III. Te dwa paralelne obrazy – ustawienie kochanków w przestrzeni sceny, otoczenie, tło – zbiegają się w „wizualny rym”, który uwypukla tragiczną odmianę losu po śmierci Tybalta¹⁴. Zarówno ten, jak i pozostałe obrazy sceniczne obecne w tej sztuce podkreślają rozdzielność dwóch światów Werony: prywatnego świata miłości oraz publicznego świata rodowej nienawiści, które to światy – zdaniem Jamesa Blacka – zbiega-

¹² S. Totzeva, *Realising Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation* [w:] *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*, eds. J. Boase-Beier, M. Holman, Manchester 1999, s. 81–82.

¹³ K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London–New York 1980, s. 44, 135–209; idem, *Shakespeare's Universe of Discourse. Language-Games in the Comedies*, Cambridge 1984, s. 310.

¹⁴ J. Black, *The Visual Artistry of Romeo and Juliet*, „Studies in English Literature” 1975, Vol. 15, No. 2, s. 245–247.

ją się dopiero w finałowym *tableau* sceny grupowej nad ciałami kochanków. Ale przecież chwilowe zażębie tych dwóch światów dokonuje się już na początku utworu – właśnie w intensywnie zagęszczonej scenie balu w domu rodzinnym Julii. Zagęszczonej nie tylko dlatego, że jest sceną zbiorową, ale także ze względu na niezwykle wysoki poziom emocji, zarówno pozytywnych, jak i negatywnych.

Zanim przyjrzymy się bliżej otwartości teatralnej sceny balowej, przypomnę pokrótce jej okoliczności i najważniejsze elementy. Służba uwija się przed rozpoczęciem wielkiego dorocznego balu, który oficjalnie zaczyna się wejściem ojca Julii wraz z rodziną oraz zaproszonymi gośćmi. Kapulet jest gospodarzem pewnym siebie, świadomym swojej godności i roli. Emanuje dobrym humorem, nie stroniąc od grubych żartów, wita przybywających i aranżuje zabawę. Przygląda się tańczącym, gawędząc z kuzynem o czasach młodości, kiedy to oni płąsali wesoło, zasłoniwszy twarze maskami. Wśród tłumu gości znajduje się także Romeo, niemal siłą wciągnięty na bal przez Merkucja i Benwolcia, którzy usiłują za pomocą rozrywki rozproszyć jego melancholię spowodowaną miłością do Rozaliny, mając nadzieję, że widok innych młodych kobiet wyleczy go z przytłaczającego uczucia. Istotnie, Romeo zachwyca się głośno urodą jednej z tańczących dziewcząt (nie wiedząc, że jest to córka gospodarza), przez co zostaje zidentyfikowany przez Tybalta. Ten, bardzo rozgniewany, usiłuje wymóc na wuju pozwolenie na pozbycie się intruza siłą, ale Kapulet nie chce konfliktu podczas uroczystości i na tym tle wywiązuje się między nimi ostra wymiana zdań. Między Romeem i Julią dochodzi w tym czasie do rozmowy, a raczej wyrafinowanego flirtu, który zostaje przerwany przez matkę Julii za pośrednictwem Piastunki. Romeo na wieść, że zakochał się w córce Kapuleta, pośpiesznie wychodzi.

Rozmyślając o potencjale teatralnym tańca w tej scenie, zobaczymy najpierw, jak jest on generowany w dialogu i didaskaliach. Pan domu już w pierwszych słowach zachęca gości do tanecznej zabawy, a czyni to w typowy dla siebie sposób: władczo, nachalnie, spoufalając się z damami: „Witam panowie! Zatańczycie zaraz / Z damami – tymi, które się nie boją / O swe nagniotki. No, śliczne panienki, / Nie odmawiajcie! Która się certuje, / Z pewnością ma odciski. Co? Nieprawda? / Dalej panowie! (...) Muzykanci, grajcie. / Miejsca! rozstąpcie się! Panienki, śmiało! / Służba, dać więcej światła! wynieść stoły! / No, wreszcie nam się zabawa rozkręca!” (Bar)¹⁵. Namowy i rozkazy Kapuleta same w sobie są wskazówkami scenicznymi, ale w większości wydań wzmocnione zostają za pomocą didaskalium: *Music plays and they dance* (Muzyka; goście tańczą). Tak więc kiedy Romeo zaczyna służącego z pytaniem o tożsamość Julii, „Powiedz mi, kto jest ta młodziotka dama, / Co daje rękę temu rycerzowi?” (Iwa), wtedy, po pierwsze, jest oczywiste, że Julia zajęta jest tańcem, a po drugie, jest możliwe, ale nie konieczne, że Romeo również tańczy, tylko w pewnym od niej oddaleniu. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że pod koniec poprzedniej sceny Benwollio zachęcał: „Niech sobie myślą, co zechcą: wchodzimy, / Tańczymy raz czy dwa

¹⁵ Korzystam z różnych polskich przekładów, wybierając tłumaczenie najlepiej obrazujące moje obserwacje na temat danego fragmentu. Dotyczy to także imion i nazwisk postaci. Posługuję się formą „Kapulet” za Jarosławem Iwaszkiewiczem (który przekłada inaczej niż Maciej Słomczyński, Capulet, czy Stanisław Barańczak, Capuletti).

i już nas nie ma” (Bar)¹⁶. To, że prawdopodobnie oboje tańczą i że znajdują się z dala od siebie, jest także sugerowane przez rezolutne postanowienie Romea, oczarowanego urodą Julii: „The measure done, I’ll watch her place of stand, / And touching hers, make blessed my rude hand” (1.5.49–50). Żaden z przekładów nie odzwierciedla potencjału, który widzę w tych słowach, więc muszę przełożyć je dosłownie: „Kiedy ten taniec się skończy, zobaczę, w którym miejscu sali ona się znajdzie i dotykając jej dłoni, pobłogosławię moją niegodną dłoń za pomocą tego dotknięcia”. Słowa te implikują ruch zbliżenia się czy podejścia, a przy tym być może także, kierując się logiką sytuacji, intencję zaproszenia Julii do kolejnego tańca, co uzasadniłoby śmiały plan, żeby od olśnienia od razu przejść do kontaktu fizycznego. Swoją drogą, jak zwracają uwagę znawcy renesansowej kultury dworskiej, taniec niósł ze sobą często podtekst erotyczny czy wręcz był postrzegany jako figura reprezentująca stosunek cielesny¹⁷.

Ponieważ taniec w tej scenie jest nie tylko tłem, ale także narzędziem kluczowych emocji, przyjrzyjmy się teraz wzajemnym relacjom między uczestnikami, odbitym w dystrybucji wypowiedzi. Epizod otwiera stary Kapulet i jest to postać dominująca przez ponad pięćdziesiąt linijek, następnie Romeo pojawia się w dialogu niezapowiedziany, zwracając się do sługi z pytaniem o tożsamość Julii, i dostaje dwanaście linijek na wyrażenie swojego zachwyty za pomocą lirycznego języka poetyckiego. Kolejne pięćdziesiąt wersów to pełna złości i tłumionej agresji kłótnia Kapuleta z siostrzeńcem, potem dwadzieścia linijek sonetowego flirtu młodych, a pięćdziesiąt następnych to powrót do „zwykłej” rozmowy między Julią i Piastunką. Tyle arytmetyka dialogu dramatycznego, z której wyłania się następujący schemat: na tle dominujących postaci należących do rodziny Kapuletów oraz ich dialogów prowadzonych nierymowanym pentametrem jambicznym dwa razy pojawiają się intensywnie poetyckie wstawki Romea (które, zgodnie z konwencją prezentacji „młodego zakochanego”, charakteryzują się rymowanymi kupletami i gęstym obrazowaniem), a następnie rymowane czterowersze i wieloznaczne obrazowanie w rozmowie Romea i Julii, o której więcej za chwilę. W taki właśnie sposób rozkład emocjonalny tej sceny uwydatnia się w pragmatyce dialogu.

Przejdźmy teraz do słów Romea, kiedy opisuje wrażenie, jakie wywarła na nim postać Julii, a które ustanawiają, kluczowe dla całego dramatu, obrazowanie związane ze światłem i kontrastem pomiędzy blaskiem i ciemnością, nocą i dniem, czernią i bielą:

Światłość jej rysów gasi w moim oku
 Płomień pochodni! Lśni na skroni mroku
 Jak brylant w uchu etiopskiej królowej:
 Skarb zbyt bogaty na ten świat jałowy!
 Jak śnieżny gołąb wśród kawek, tak ona
 Odbija blaskiem od rówieśnic grona.

¹⁶ „But let them measure us by what they will, / We’ll measure them a measure and be gone” (1.4.9–10). Zauważmy, że Barańczak rezygnuje z gry słownej opartej na słowie *measure*.

¹⁷ Zob. J. Knowles, „Tied/ To Rules of Flattery?”: *Court Drama and the Masque* [w:] M. Hattaway, op. cit., s. 535.

Gdy przerwie taniec, przybliżyć się do niej
 I dłoń ozłocę dotknięciem jej dłoni.
 Kochałem dotąd? Nie, serce się myli:
 Miłość poznałem dopiero w tej chwili (Bar) (1.5.43–52).

Autorzy *The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance* przypominają, że pojawieniu się tańca w sztukach za czasów Szekspira często towarzyszyło zastosowanie języka szczególnie bogatego retorycznie, tak aby poprzez wzajemnie się uwypuklające sformalizowane regularne struktury ruchowe i sformalizowane regularne struktury poetyckie zwrócić uwagę publiczności na wyjątkowość sceny rozgrywającej się na ich oczach¹⁸. Jeżeli chodzi o struktury poetyckie tego fragmentu, mamy pięciostopowy rytm pentametru (w oryginale) i regularną muzykę rymowanych dwuwierszy. Wysoki poziom emocjonalności budują wykrzyknienia, pytanie retoryczne, hiperbole i szereg porównań: uroda Julii świeci mocniej niż pochodnie, świeci na tle nocy jak klejnot na szyi Etiopczyka, dziewczyna zdaje się być niczym śnieżnobiała gołębica pośród pospolitych ptaków. „Poetyckie obrazy wirują jak Julia w tańcu, szukając wyrazu dla siły odczucia w coraz to innych odniesieniach, w podobieństwach i przeciwstawieniach”¹⁹. Romeo cały jest zachwytem, niedowierzaniem, doświadcza swoistej epifanii. Gdybyśmy chcieli posłużyć się językiem filmu, powiedzielibyśmy, że szeroki plan sali balowej zostaje za pomocą monologu Romea zawężony, a oko kamery koncentruje się na Julii. W tym monologu Julia staje się na chwilę centrum uwagi Romea – i naszym – wydobyty z tła, które jest zarysowane na dwa sposoby: na poziomie znaków werbalnych tłem jest dialog Kapuleta z kuzynem, a potem z Tybaltem, natomiast na poziomie znaków niewerbalnych tło stanowi tańczący tłum gości. I właśnie – jaki to będzie ruch, jak bardzo sformalizowany, w jakim tempie i figurach, jak wykorzystujący przestrzeń sceny – wszystko to jest w gestii inscenizatorów, a decyzje te będą kluczowe dla wymowy epizodu. Taniec ten może być mniej lub bardziej neutralny, może harmonijnie współtworzyć emocje, ale może też kontrastować z tym, co przeżywa Romeo. Może przeszkadzać w kontemplacji urody Julii lub wręcz zapowiadać tragiczny obrót wypadków, co świetnie można zasugerować wizualnie, np. oddzielając Romea i Julię za pomocą tańczącego tłumy, przekazując ją kolejnym partnerom. Jej postać może pojawiać się i znikać pośród architektury czy dekoracji sali i tak dalej. Wszystko to jest kluczowe dla interpretacji tej sceny, tym bardziej że za moment mamy paralelną do tej sytuacji chwilę dialogu młodych, ich pierwszą rozmowę, flirt, który także rozgrywa się na tle balu i na tle kłótni Tybalta i Kapuleta.

W tym miejscu warto podkreślić, że jednym z istotnych aspektów tworzących kontekst dla znaczenia tańca w tej scenie jest szczególna uwaga, z jaką ta tragedia traktuje upływ czasu i jego rozmaite manifestacje, zwłaszcza cykliczność i rytmiczność – pisze o tym we wstępie do ardenowskiego wydania Brian Gibbons. Dramat ten stanowi swoistą kontemplację zjawiska czasu, przyglądamy się czasowi

¹⁸ F. Hazrat, „*The Wisdom of Your Feet*”. *Dance and Rhetoric on the Shakespearean Stage* [w:] *The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance*, 2019, s. 218–219.

¹⁹ J. Walaszek, *Miłość i śmierć w Weronie* [w:] *Czytanie Szekspira. Interpretacje*, red. J. Fabiszak, M. Gibińska, E. Nawrocka, Gdańsk 2004, s. 389.

ludzkiego życia z różnych perspektyw. Mamy czternaście lat życia Julii streszczone w kilku zdaniach przez paplającą Piastunkę, ale też boleśnie krótki czas dany młodej miłości (pamiętajmy, że Szekspir skondensował czas akcji wobec swojego głównego źródła, czyli wiersza Arthura Brooke'a, z kilku miesięcy do pięciu dni); mamy czas przyrody rytmicznie zmieniający pory roku (jedną z nich jest środek skwarne lata wraz z duszną atmosferą rozpalonej namiętnościami Werony); mamy czas historyczny (waśń rodowa między domami Kapuletów i Montekich określona jest w tekście jako „odwieczna”) ustawiony wobec czasu współczesnego kochankom (kiedy oni są młodzi i zbuntowani, a ich rodzice starzy i pogodzeni z losem, co w przypadku pani Kapulet objawia się pasywnością); czas historyczny jest też w kontraście do czasu teraźniejszego, przedstawionego jako moment, chwila, mgnienie (tu znów przykłady można mnożyć: młodzi zakochują się w sobie od pierwszego wejrzenia; o śmierci Tybalta decyduje chwila nieuwagi; młodzi działają w pośpiechu, są niecierpliwi albo, paradoksalnie, przybywają spóźnieni). Co to wszystko ma wspólnego z tańcem? Otóż taniec, jako ruch odmierzany czasem muzycznych fraz, jest jednym z takich właśnie unaoczeń upływu czasu, zwłaszcza wyraźnie w tej sztuce zestawionych – przemijania i trwania. Jeżeli „doroczny bal u Kapuleta jest spełnieniem pewnego cyklicznego rytmu”²⁰ życia Werony, pewną społeczną konwencją, a taniec jest zrytualizowaną formą jej uzewnętrznienia, to wszystko, co spotyka Romea i Julię podczas tego balu, jest tej konwencji odwróceniem i zaprzeczeniem. Mamy tutaj więc sytuację nakładających się poziomów upływu czasu, w spektrum od najbardziej zewnętrznego do najintymniejszego: na rytm roku mieszkańców Werony nakłada się rytm tańca (publicznej zabawy), na którego tle z kolei młodzi, porażeni nagłym uczuciem, odnajdują swój własny rytm – prywatny, miłosny, sonetowy.

ROMEO

Jeżeli profanuję nazbyt szorstką dłońią
Świątynię twojej dłoni, grzech to jest olbrzymi:
Zgładzi go czule para warg, które się płonią
Z poczucia winy, jak dwaj nieśmiali pielgrzymi.

JULIA

Dobry pielgrzymie, nie ma w tym grzechu, gdy dłoni
Inna dłoń ze czcią dotknie lub nawet ją trzyma:
Są święci, przed którymi tłum wiernych się kłoni,
I nie szkodzi, gdy rąk ich dotknie dłoń pielgrzyma.

ROMEO

Czyż święci ust nie mają, tak jak i pielgrzymi?

JULIA

Usta są im potrzebne, aby wznosić modły.

ROMEO

O, niech tych ust ustami dotknę spragnionymi:
Gdy wiary z nich zaczerpnę, już mnie w raj przywiodły!

JULIA

Pierwszy krok musi zrobić grzesznik, a nie święty.

²⁰ B. Gibbons, *Introduction* [w:] W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, London 1980, s. 53.

ROMEO

Nie ruszaj się więc, zanim kroku nie postąpię:

Niech ust twoich dotknięcie z moich ust grzech zdejmie. *Całuje ją*

JULIA

Lecz teraz mam na ustach grzech, z twoich ust zdjęty.

ROMEO

O, ja ci rozgrzeszenia również nie poskapię:

Oddaj mi grzech z powrotem. *Całuje ją*

JULIA

Bardzo to uprzejmie... (Bar) (1.5.104–122)

O znaczeniu sonetowej formy flirtu młodych w scenie balowej pisało wielu badaczy. Ja najbardziej cenię wnikliwą i piękną analizę Joanny Walaszek, która w swoim opisie posługuje się metaforą muzyki i tańca:

Sonet, którego kształt przyjmuje pierwsza rozmowa kochanków, ma jeden podmiot, rozpisany na dwa głosy współbrzmiące ze sobą w idealnej harmonii rytmu, frazy, obrazu. Głosy – co teatr każe natychmiast usłyszeć – różne w swym brzmieniu i barwie (...). Połączone tą samą melodią wiersza. Na scenie – tym samym tempem i rytmem ruchu. Razem wypełniają i prowadzą niesłychanie kunsztowną formę sonetu jak najlepsi tancerze wyrafinowane figury dworskiego tańca – tworzą sonet i są niesieni jego rytmem. Działają jak w transie. Rygor ścisłej formy nie przytłacza dialogu – wyzwala w kochankach twórczą spontaniczność, która pozwala im na swobodną improwizację, odbicie strofy w strofie, odbicie obrazu w obrazie, rymu w rymie, rozwinięcie, przejście, przerzucenie myśli, brzmienia. Rygor poezji i swoboda improwizacji, kunsztowność wiersza i lekkość prowadzenia na dwa głosy formy sonetu – są poetycką tajemnicą spójni i harmonii. Na scenie narzuca aktorom poszukiwanie teatralnej formy (...). Złączone w poezji dłonie i usta, na scenie zostają wcielone w dotyk i pocałunek. Słowo i zdarzenie, obraz i działanie są tym samym²¹.

Warto zauważyć, że pod koniec tego opisu badaczka posługuje się precyzyjnie określeniami, które przedstawiają właśnie potencjał teatralny tekstu. Romeo i Julia mówią sonet tak, jakby tańczyli taniec, a efekt harmonii zasadza się na rytmie tego wiersza-tańca. I tak jak forma sonetu wyjmuje tych dwoje z otoczenia (na poziomie wersyfikacji tłem jest wcześniejszy dialog, rozpisany w nierymowanym pentametrze jambicznym i/lub rymowanych kupletach), tak samo zrealizowane na scenie gesty i ruch muszą wyodrębnić ich z tła balu. W jaki sposób to zrobić? Czy kazać im tańczyć inaczej niż innym, czy właśnie ich unieruchomić? Jeżeli wcześniej tylko Julia tańczyła, w jaki sposób zetknąć ich ze sobą, połączyć? A potem oddzielić od reszty? Wszystko to są bardzo subtelne, ale niezwykle istotne aspekty, o których musi zdecydować inscenizacja.

Co więcej, w tym momencie sceny balowej ciało aktora, w tym wypadku dwojga aktorów, zostaje zaangażowane w ruch inaczej niż dotychczas. Znowu mamy przejście od szerokiego planu tańca, w którym uczestniczy wiele osób – od kroków, ukłonów, układów – do ujęcia skupionego na tej dwójce. Kiedy goście tańczą w scenie balowej, postrzegamy ciała aktorów – ich ruchy i gesty – niejako globalnie. Kiedy młodzi zaczynają rozmawiać, angażują swoje ciała w inny sposób, bo uwaga skoncentrowana zostaje na dłoniach i ustach, więc ogląd jest znacznie bliższy, bardziej intymny, szczegółowy. Nie bez powodu szekspirolodzy

²¹ J. Walaszek, op. cit., s. 394–395.

określają tę pierwszą rozmowę Romea i Julii mianem *kiss-sonnet*, czyli sonet pocałunku czy sonet z pocałunkiem. Na płaszczyźnie werbalnej pocałunek jest elementem flirtu, przewrotnie opartego na obrazowaniu religijnym, przywołującym figury świętych wytarte od dotyku pielgrzymów. Na płaszczyźnie ruchu scenicznego postaci od tańca przechodzą do pocałunku. I to także wydobywa młodych z tła, bo taniec jest skonwencjonalizowany, przewidywalny, a jeżeli dopuszcza dotyk, to jedynie w formie bezpiecznej, ugrzecznionej. A tu nagle – taka zuchwałość. I jest to szczególnie znamienne, jeżeli uświadomimy sobie, że ten wczesny dramat Szekspira cechuje szczególna teatralna energia, która wytwarza się poprzez namacalność, fizyczność, koncentrację na ciele (które zresztą, samo w sobie, jest narzędziem teatru). Taka energia jest kluczowym elementem potencjału teatralnego tekstu. Począwszy od otwierającej sztukę wulgarną kłótni służących, dramat ten charakteryzuje responsywność wobec fizycznej tkanki życia. W tej pierwszej scenie ciało pokazane jest jako nośnik przemocy i agresji, także seksualnej, ale dalej mamy piękno ciała i przeciwstawione mu cierpienie i przemijanie. W centrum uwagi stają imperatywy, takie jak potrzeba jedzenia, ruchu, odpoczynku, zaspokojenia erotycznego, oraz rytuały społeczne służące ich realizacji²². Cieleśność jest szczegółowo zobrazowana w szeregu odniesień: od upadku i rozbitego czoła małej Julci, bolących pleców Piastunki, nagniotków odmawiających tańca dam, poprzez pojedynki, zadawanie ran, taniec i pocałunki, oczekiwanie nocy poślubnej, aż do obrazów umierania. W tym kontekście widać wyraźnie, jak istotnym obrazem owych żywiołowych przejawów życia jest taniec na początku *Romea i Julii*, dramatu, który przez dwa akty udaje komedię romantyczną, żeby od momentu śmierci Tybalta zmienić tonację na tragiczną.

W części 2 artykułu zostanie przedstawiona analiza przykładowych rozwiązań inscenizacyjnych sceny balowej, które świadczą o możliwościach interpretacyjnych zawartych w potencjale teatralnym tańca w tragedii kochanków z Werony oraz pokazują, jak ważnym elementem konstrukcji dramatycznej jest ta właśnie scena.

Bibliografia (References)

- A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, ed. M. Hattaway, Oxford 2007.
- Bate J., Thornton D., *Shakespeare Staging the World*, London 2011.
- Black J., *The Visual Artistry of Romeo and Juliet*, „Studies in English Literature” 1975, Vol. 15, No. 2, s. 245–256.
- Brissenden A., *Shakespeare and the Dance*, New Jersey 1981.
- Davies J., Orchestra or a Poem of Dancing, <http://www.luminarium.org/renascence-editions/davies1.html> (dostęp: 23.07.2021).
- Dobson M., Wells S., *The Oxford Companion to Shakespeare*, Oxford 2001.
- Elam K., *Shakespeare's Universe of Discourse. Language-Games in the Comedies*, Cambridge 1984.

²² B. Gibbons, op. cit., s. 64.

- Elam K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, London–New York 1980.
- Gibbons B., *Introduction* [w:] W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, London 1980.
- Hazrat F., “*The Wisdom of Your Feet*”. *Dance and Rhetoric on the Shakespearean Stage* [w:] *The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance*, 2019, s. 217–236.
- Hoskins J., *The Dances of Shakespeare*, New York 2005.
- Rembowska A., *Tańcząc z Szekspirem*, „Tygodnik Powszechny” 2013, 30.09, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/tanczac-z-szekspirem-20663> (dostęp: 15.11.2019).
- Shakespeare W., *Romeo and Juliet*, ed. B. Gibbons, London 1980.
- Shakespeare W., *Romeo i Julia*, tłum. St. Barańczak, Poznań 1990.
- Szekspir W., *Romeo i Julia*, tłum. J. Iwaszkiewicz [w:] idem, *Dwanaście dramatów*, t. 1, Warszawa 1999.
- Totzeva S., *Realising Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation* [w:] *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*, eds. J. Boase-Beier, M. Holman, Manchester 1999, s. 81–90.
- Walaszek J., *Miłość i śmierć w Weronie* [w:] *Czytanie Szekspira. Interpretacje*, red. J. Fabiszak, M. Gibińska, E. Nawrocka, Gdańsk 2004, s. 388–423.