



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

WSPÓŁCZESNOŚĆ
WARSZAWA, UL. KOSZYKOWA 6A

6
wydanie 21 -03-1971
1 3. IV. 71

Podobno cały teatr Adama Hanuszkiewicza jest strukturą, w której wszystko nawzajem jest uzasadnione, powiązane i skomponowane na amen. Podobno też nie można pisać o tym teatrze bez głębokiej znajomości językoznawstwa strukturalnego i semiologii, a także nowoczesnej antropologii. Dopiero poznanie systemu znaków, rozróżnienie tego co znaczone i tego co znaczące, nauczenie się „języka” tego teatru może dać prawo mówienia o nim. Jeśli nawet jakaś scena, jakiś fragment scenicznej kompozycji komuś się nie podoba, to nie należy tego pisać, bo wyjdzie się na ignoranta, który nie wie, że ta właśnie scena czy fragment zostały celowo spaskudzone, po to by całość była znakomita. Nie można zapytać, na przykład, co oznaczała słynna drabina w „Kordianie”, bo uczeni semiolodzy uśmiechną się po błazniwie i wyrażą łaskawe zdziwienie, jak można nie rozumieć sprawy tak oczywistej. Bo owa drabina, to przecież po prostu Drabina. Drabina, czyli symbol środka, symbol drogi łączącej niebo i ziemię (vide drabina Jukubowa), symbol, który można znaleźć w każdym teatrze, od Grotowskiego po Folies Bergère. Albo tak częste używanie przez Hanuszkiewicza symboliki końskiej, owe tętenty nadawane z głosińnika, owe lajkoniki i płasy aktorów udających, że dosiadają rączych bachmatów. Jak pisze Eliade: „Kołutożsamia się z Kosmosem, a ofiara z niego symbolizuje (czyli odzwierciedla) akt stworzenia”. A teraz popatrzmy jak to się wspaniale wiąże ze wspomnianą już drabiną. Jak współczesny teatr w przedziwny sposób zachowuje strukturalną jedność z pradawnym obrzędem. Pisz dalej Eliade: „...ustawia się nową jurte, wewnątrz której kładzie się brzoźkę odartą z gałęzi i nacina się na niej dziewięć szczebli (podkr. moje J. K.). Następnie wyznacza się na ofiarę białego ko-

nia (...) szaman okadza dymem swój bębenek (...) po czym wychodzi i wsiadając okrakiem na wypełnioną słomą szmacianą kukłę, która wyobraża gęś, macha rękami, jakby miał latać, i śpiewa (...) po czym rozpoczyna wstępowanie. Wspinając się lekko po miejscach naciętych na drzewie szaman wkracza kolejno do dziewięciu niebios...” Od razu widać jak wszystko się tu ze sobą łączy, szaman z teatrem Hanuszkiewicza, gęś z koniem, drabina

nym i rzeczywistością napisał w roku 1930 i 1957 Ingarden. Niech teoretycy zachowają swoje pouczenia dla studentów, niech krytycy piszą uczciwie swoje recenzje, a reżyserzy niechaj odróżniają krytykę od insynuacji i demagogii.

Odkładając więc na bok cały pseudonaukowy jęzor pomówmy o ostatnich przedstawieniach Hanuszkiewicza.

Wiadomo, że już od dawna Hanuszkiewicz zajmował się w telewi-

GĘŚ NA DRABINIE

Jan Klossowicz

z brzozą. Wszystko łączy się w jedną strukturę. A niesfori krytycy zastanawiają się, albo chwala Hanuszkiewicza za coś zupełnie innego.

I mają rację na przekór rozszalałym teoretykom, którym wszystko się ze wszystkim łączy i którzy, szukając w teatrze tego, czego tam nie ma. Którzy potrafią założyć a priori, że jakieś przedstawienie stanowi doskonałą, zamkniętą strukturę, a wobec tego wszystkie elementy zawarte w nim muszą być w pełni uprawnione. To już ani krytyka, ani teoria, tylko demagogia.

Dajmy jednak spokój żartom. Nie powtarzajmy po raz setny oklepanego stwierdzenia o autonomicznym charakterze widowiska teatralnego. Nie przypominajmy trzydzieści już lat liczących sobie stwierdzeń Mukarowskiego na temat strukturalnego charakteru widowiska dramatycznego, ani nie powtarzajmy wciąż własnymi słowami tego, co na temat relacji pomiędzy widowiskiem, dziełem dramatycz-

zmi tworzeniem widowisk, które umownie nazwać by można estradą poetycką. Jako materiału tych widowisk używał zarówno liryki jak epiki, łączył wiersz z prozą, recytację z dialogami, statyczną deklamację z pantomimą i tańcem. Logiczną kontynuacją widowisk telewizyjnych są jego dwie ostatnie inscenizacje w Teatrze Narodowym: „Norwid” i „Beniowski”.

Można się domyślać, a bardziej znaczący jest przykład „Beniowskiego”, że Hanuszkiewiczowi chodziło tu bardziej niż w telewizji nie o stworzenie widowiska opartego na poezji, ale o kompozycję teatralną, której ramę stanowi poemat epicki, a tworzywo zarówno oktawy tego poematu jak i fragmenty utworów dramatycznych, prozy, listów i innych poematów. Zresztą w „Beniowskim” obok Słowackiego znalazł się również ponownie Norwid („Czarne kwiaty”). Dlatego dla mnie osobiste nie jest w tym spektaklu ważny sposób w jaki podaje ze sceny

Hanuszkiewicz poezję. O tym, że umie to robić bardzo dobrze, wiadomo od dawna. Sam pięknie mówi wiersz i umie innych do tego nakłonić, nawet jeśli dysponują sepleniącą dykcją. Ważny jest kształt widowiska. Jak go nazwać?

Można by pomyśleć, że Hanuszkiewicz przejął się tu modą. Modą na improwizację. Ale chyba nie. Chyba przypomniał sobie przy „Beniowskim” epigram Słowackiego:

Mała jest wada strój modny nowy,
Leez gdyby ujrzał cud Mojżeszowy,
Myślałby o tym modniś zalekły,
Że gdyby ukląkł — portki by pękły.

Nie zawierzył też chyba Hanuszkiewicz strukturalistom wmawiającym mu, że tworzy doskonałe i zamknięte struktury i zamiast reżyserować zajmuje się układaniem języka teatru. Hanuszkiewiczowi udało się po prostu stworzyć własną formę teatralnego widowiska. Formę, którą nazwałbym kabaretem. Narodowym Kabaretem. Nie używam tego terminu bynajmniej w znaczeniu pejoratywnym. Uważam kabaret za bardzo ważny typ teatru i pamiętam, że wiele kabaretów więcej znać w historii sceny niż liczne napuszone teatry przez duże T. W „Beniowskim” Hanuszkiewicza jest wiele cech dobrego teatru i dobrego kabaretu. Jest konsekwentna kompozycja całości, jest rzetelne aktorstwo, jest konieczna w kabarecie aktualność, dowcip, poezja i polityka. Hanuszkiewicz podaje tak współczesnej widowni tekst „Beniowskiego”, listów Słowackiego, „Czarnych kwiatów”, jak gdyby były to utwory napisane dzisiaj. Przy całej eleganckiej i wytwornej formie, przy wielu znakomitych układach scenicznych, przy dużym, czasem nawet przesadnym wdzięku i kokieterii, na pierwszy plan wysuwa się najważniejsza chyba cecha teatru Hanuszkiewicza, jego dążenie do mówienia widzom rzeczy naprawdę interesujących, ważnych, aktualnych. Nie strukturalna jed-

ność, ale aktualność i wyczucie nastroju widowni, temperament reżyserski i poczucie humoru decyduje o wartości jego przedstawienia. W tym rozpedzonym, pełnym pytań, prowokacji, dowcipów i kokieterii kabarecie narodowym najistotniejsza jest myśl główna — dążenie do mówienia o Polsce i Polakach, dawnych i nowych — Polakom siedzącym na widowni. Kiedy zaczyna się rozpatrywać spektakle Hanuszkiewicza od strony właśnie ich wewnętrznej spójności, myślowej koherencji, kiedy przykładą się do nich czysto intelektualne i estetyczne miary, wtedy na pewno można spierać się o wiele rzeczy. Ale na jego teatr trzeba patrzeć trochę inaczej. Do jego teatru, do jego pięknego kabaretu jak wół do karety pasuje formalistyczna, ahistoryczna, immanentna, oderwana od rzeczywistości analiza proponowana przez teoretyków.

Panuje dzisiaj w naszym teatrze, panuje wśród dramaturgów moda na romantyzm. O sprawach współczesnych mówi się językiem romantyków. Jedni robią to lepiej, inni gorzej, niektórzy bardzo źle. Hanusz-

kiewicz w swoim „Beniowskim” pokazał, że można się opierać na wielkich romantykach mówiąc jednocześnie współczesnym językiem o jak najbardziej współczesnych problemach. I tego niejednego, na wiesz, czy już nawet kreowany dramaturg mógłby się od niego nauczyć.

Odnosi się to jednak przede wszystkim do pierwszej części przedstawienia. Druga część, której tworzywem zasadniczym nie jest już „Beniowski”, traci kompozycyjną zwartość, obok nadal znakomitych fragmentów są i dłużyzny, przeważa statyczna recytacja. Wymowa całości staje się zagmatwana i niejasna. Patetyczny ton przeważa nad piękną mieszaniną ironii, dowcipu, kokieterii i autentycznego zaangażowania. Tutaj niedobre, ograne stereotypy romantycznej tradycji biorą górę nad tym, co potrafił poprzednio skomponować Hanuszkiewicz na kanwie „Beniowskiego”. Ale i tak jest to przedstawienie, które znajduje swoje miejsce w historii romantycznej literatury na scenie. Nie dramatu, ale właśnie literatury. I to jest może w nim najciekawsze...

Podobno cały teatr Adama Hanuszkiewicza jest strukturą, w której wszystko nawzajem jest uzasadnione, powiązane i skomponowane na amen. Podobno też nie można pisać o tym teatrze bez głębokiej znajomości językoznawstwa strukturalnego i semilogii, a także nowoczesnej antropologii. Dopiero poznanie systemu znaków, rozróżnienie tego co znaczone i tego co znaczące, nauczenie się „języka” tego teatru może dać prawo mówienia o nim. Jeśli nawet jakaś scena, jakiś fragment scenicznej kompozycji komuś się nie podoba, to nie należy tego pisać, bo wyjdzie się na ignoranta, który nie wie, że ta właśnie scena czy fragment zostały celowo spaskudzone, po to by całość była znakomita. Nie można zapytać, na przykład, co oznaczała słynna drabina w „Kordianie”, bo uczeni semiolodzy uśmiechną się pośladkami i wyrażą łaskawe zdziwienie, jak można nie rozumieć sprawy tak oczywistej. Bo owa drabina, to przecież po prostu Drabina. Drabina, czyli symbol środka, symbol drogi łączącej niebo i ziemię (vide drabina Jukubowa), symbol, który można znaleźć w każdym teatrze, od Grotowskiego po Folies Bergère. Albo tak częste używanie przez Hanuszkiewicza symboliki końskiej, owe tenty nadawane z głosińnika, owe lajkoniki i pląsy aktorów udających, że dosiadają rączych bachmatów. Jak pisał Eliade: „Koł utożsamia się z Kosmosem, a ofiara z niego symbolizuje (czyli odtworza) akt stworzenia”. A teraz popatrzmy jak to się wspaniale wiąże ze wspomnianą już drabiną. Jak współczesny teatr w przedziwny sposób zachowuje strukturalną jedność z prądownym obrzędem. Pisz dalej Eliade: „...ustawia się nową jurę, wewnątrz której kładzie się brzoźkę odartą z galezi i nacina się na niej dziewięć szczebli (podkr. moje J. K.). Następnie wyznacza się na ofiarę białego ko-

nia (...) szaman okadza dymem swój bębenek (...) po czym wychodzi i wsiadając okrakiem na wypełnioną słomą szmacianą kukłę, która wybiera głę, macha rękami, jakby miał latać, i śpiewa (...) po czym rozpoczyna wstępowanie. Wspinając się lekko po miejscach naciętych na drzewie szaman wkracza kolejno do dziewięciu niebios...” Od razu widać jak wszystko się tu, ze sobą łączy, szaman z teatrem Hanuszkiewicza, głę z koniem, drabina

nym i rzeczywistością napisał w roku 1930 i 1957 Ingarden. Niech teoretycy zachowają swoje pouczenia dla studentów, niech krytycy piszą uczciwie swoje recenzje, a reżyserzy niechaj odróżniają krytykę od insynuacji i demagogii.

Odkładając więc na bok cały pseudonaukowy jeżor pomówmy o ostatnich przedstawieniach Hanuszkiewicza.

Wiadomo, że już od dawna Hanuszkiewicz zajmował się w telewi-

GŁĘ NA DRABINIE

Jan Kłossowicz

z brzoźką. Wszystko łączy się w jedną strukturę. A niesforni krytycy zastanawiają się, albo chwalać Hanuszkiewicza za coś zupełnie innego.

I mają rację na przekór rozsławnym teoretykom, którym wszystko się ze wszystkim łączy i którzy szukają w teatrze tego, czego tam nie ma. Którzy potrafią założyć a priori, że jakieś przedstawienie stanowi doskonałą, zamkniętą strukturę, a wobec tego wszystkie elementy zawarte w nim muszą być w pełni uprawnione. To już ani krytyka, ani teoria, tylko demagogia.

Dajmy jednak spokój żartom. Nie powtarzajmy po raz setny oklepanego stwierdzenia o autonomicznym charakterze widowiska teatralnego. Nie przypominajmy trzydziści już lat liczących sobie stwierdzeń Mukarowskiego na temat strukturalnego charakteru widowiska dramatycznego, ani nie powtarzajmy wciąż własnymi słowami tego, co na temat relacji pomiędzy widowiskiem, dziełem dramatycz-

zji tworzeniem widowiska, które umownie nazywać by można estradą poetycką. Jako materiału tych widowisk używał zarówno liryki jak epiki, łączył wiersz z prozą, recytację z dialogami, statyczną deklamację z pantomimą i taniec. Logiczną kontynuacją widowisk telewizyjnych są jego dwie ostatnie inscenizacje w Teatrze Narodowym: „Norwid” i „Beniowski”.

Można się domyslać, a bardziej znaczący jest przykład „Beniowskiego”, że Hanuszkiewiczowi chodziło tu bardziej niż w telewizji nie o stworzenie widowiska opartego na poezji, ale o kompozycję teatralną, której ramę stanowi poemat epicki, a tworzywo zarówno oktawy tego poematu jak i fragmenty utworów dramatycznych, prozy, listów i innych poematów. Zresztą w „Beniowskim” obok Słowackiego znalazł się również ponownie Norwid („Czarne kwiaty”). Dlatego dla mnie osobiście nie jest w tym spektaklu ważny sposób w jaki podaje ze sceny

Hanuszkiewicz poezję. O tym, że umie to robić bardzo dobrze, wiadomo od dawna. Sam pięknie mówi wiersz i umie innych do tego nakłonić, nawet jeśli dysponują sepleniącą dykcją. Ważny jest kształt widowiska. Jak go nazwać?

Można by pomyśleć, że Hanuszkiewicz przejął się tu modą. Modą na improwizację. Ale chyba nie. Chyba przypomniał sobie przy „Beniowskim” epigram Słowackiego:

Małą jest wadą strój modny nowy,
Lecz gdyby ujrzał cud Mojżeszowy,
Myślałby o tym modniś zalekły.
Ze gdyby ukląkł — portki by pękły.

Nie zawierał też chyba Hanuszkiewicz strukturalistom wmawiającym mu, że tworzy doskonale i zamknięte struktury i zamiast reżyserować zajmuje się układaniem języka teatru. Hanuszkiewiczowi udało się po prostu stworzyć własną formę teatralnego widowiska. Formę, którą nazwałbym kabaretem. Narodowym Kabaretem. Nie używam tego terminu, bynajmniej w znaczeniu pejoratywnym. Uważam kabaret za bardzo ważny typ teatru i pamiętam, że wiele kabaretów więcej znać w historii sceny niż liczne napuszone teatry przez duże T. W „Beniowskim” Hanuszkiewicza jest wiele cech dobrego teatru i dobrego kabaretu. Jest konsekwentna kompozycja całości, jest rzetelne aktorstwo, jest konieczna w kabarecie aktualność, dowcip, poezja i polityka. Hanuszkiewicz podaje tak współczesnej widowni tekst „Beniowskiego”, listów Słowackiego, „Czarnych kwiatów”, jak gdyby były to utwory napisane dzisiaj. Przy całej elegancji i wytwornej formie, przy wielu znakomitych układach scenicznych, przy dużym, czasem nawet przesadnym wdzięku i kokieterii, na pierwszy plan wysuwa się najważniejsza chyba cecha teatru Hanuszkiewicza, jego dążenie do mówienia widzom rzeczy naprawdę interesujących, ważnych, aktualnych. Nie strukturalna jed-

ność, ale aktualność i wyczucie nastroju widowni, temperament reżyserski i poczucie humoru decyduje o wartości jego przedstawienia. W tym rozpedzonym, pełnym pytań, prowokacji, dowcipów i kokieterii kabarecie narodowym najistotniejsza jest myśl główna — dążenie do mówienia o Polsce i Polakach, dawnych i nowych — Polakom siedzącym na widowni. Kiedy zaczyna się rozpatrywać spektakle Hanuszkiewicza od strony właśnie ich wewnętrznej spójności, myślowej koherencji, kiedy przykładą się do nich czysto intelektualne i estetyczne miary, wtedy na pewno można spierać się o wiele rzeczy. Ale na jego teatr trzeba patrzeć trochę inaczej. Do jego teatru, do jego pięknego kabaretu jak wół do karety pasuje formalistyczna, ahistoryczna, immanentna, oderwana od rzeczywistości analiza proponowana przez teoretyków.

Panuje dzisiaj w naszym teatrze, panuje wśród dramaturgów moda na romantyzm. O sprawach współczesnych mówi się językiem romantyków. Jedni robią to lepiej, inni gorzej, niektórzy bardzo źle. Hanusz-

kiewicz w swoim „Beniowskim” pokazał, że można się opierać na wielkich romantykach mówiąc jednocześnie współczesnym językiem o jak najbardziej współczesnych problemach. I tego niejeden, na wiesz, już nawet kreowany dramaturg mógłby się od niego nauczyć.

Odnosi się to jednak przede wszystkim do pierwszej części przedstawienia. Druga część, której tworzywem zasadniczym nie jest już „Beniowski”, traci kompozycyjną zwarłość, obok nadal znakomitych fragmentów są i dłuższy, przeważa statyczna recytacja. Wymowa całości staje się zagmatwana i niejasna. Patetyczny ton przeważa nad piękną mieszaniną ironii, dowcipu, kokieterii i autentycznego zaangażowania. Tutaj niedobre, ograń stereotypy romantycznej tradycji biorą górę nad tym, co potrafił poprzednio skomponować Hanuszkiewicz na kanwie „Beniowskiego”. Ale i tak jest to przedstawienie, które znajduje swoje miejsce w historii romantycznej literatury na scenie. Nie dramatu, ale właśnie literatury. I to jest może w nim najciekawsze...

Barbara Sadowska

„Współczesność” Nr. 6
21.03.1971

* * *

tamta zima to był głodny las
z człowiekiem i koniem. Lża
ścięta mrozem na policzku chłopca
parujący obłok za sobą. Oddalanie
w pijane piękno świata dojrzewającego do świata
w przezroczyście dzieci karmiące przezroczystą zwierzynę
na muszce myśliwych

tamta zima — wzrok gnany w czarny szkielet lasu

chłopiec i koń ginący w otwartej
przestrzeni

zima 70/71