

PRZEKAZ SŁOWA POETY

ELŻBIETA
WYSIŃSKA

Teatr Narodowy w Warszawie: BENIOWSKI Juliusza Słowackiego. Układ tekstu i reżyseria: Adam Hanuszkiewicz, scenografia: Marian Kołodziej, muzyka: Andrzej Kurylewicz, układ pojedynków: Waldemar Wilhelm. Premiera 13 marca 1971 r.

Czym jest *Beniowski* jako przedstawienie teatralne? Scenicznym odpowiednikiem poematu? Portretem Słowackiego, analogicznym do telewizyjnych portretów romantyków z cyklu Studia 63 i do teatralnego Norwida? Zabawą w uwspółcześnianie znaczeń i sprawdzaniem nośności fascynującego tekstu? Emocjonalnym rozrachunkiem ze szlachęką przeszłością? Podsumowaniem przez Hanuszkiewicza problematyki własnych inscenizacji? Lekcją literatury? Lekcją myślenia teatralnego? Otóż jest tym wszystkim po trochu, stąd przy pierwszym zetknięciu wrażenie ogromnej różnorodności, rozmnożenia wątków, bogactwa pomysłów. Ale także jest tym wszystkim wyrywkowo, nie do końca — i stąd pewne uczucie niedosytu pozostające po obejrzeniu całości.

Przy bliższym kontakcie z przedstawieniem nie trudno z różnorodności fragmentów wydobyć dwa zasadnicze nurty: historię Beniowskiego i sumę dygresji autotematycznych. Adaptacja zachowuje zatem dwuwarstwowość poematu, ma warstwę fabularną i dygresyjną. Stara się również zachować ich wzajemny stosunek. Zmienia natomiast i zmieniać musi zasadniczo ich funkcje. Sprawa fabuły to sprawa obrazu scenicznego, który byłby plastycznym odpowiednikiem obrazu poetyckiego. Sprawa dygresji to sprawa łącznika w spektaklu i komentarza do spektaklu, uzasadnienia dokonanego wyboru tekstów i określonego ciągu skojarzeń. Bardzo istotne znaczenie zyskuje wielofunkcyjna rola, oznaczona w programie trzema gwiazdkami, rola prowadzącego spektakl, poety i reżysera. Występujący pod trzema

gwiazdkami Adam Hanuszkiewicz wygłasza teksty, które można traktować zarówno jako wypowiedź autora poematu *Beniowski*, jak narratora czy reżysera przedstawienia, które pod tytułem *Beniowski* weszło na scenę. Rozróżnienie oczywiście w żadnym momencie nie jest całkowite. Hanuszkiewicz zdaje się bawić dwuznacznością słów, które, będąc zwierzeniami poety, stają się także aluzjami do jego własnych posunięć inscenizacyjnych. I można podejrzewać, że zależy mu na tym, traktowanym zresztą z humorem, utożsamieniu kłopotów twórczych.

Wprowadzona w taki sposób żartobliwa nuta dominuje w pierwszej części przedstawienia. Jej klimat i styl, rytm i temperatura wykonania sprawiają, że jest właściwie częścią zamkniętą. Wpływa na to także i układ tekstu. Reprezentuje, jak chcą niektórzy, styl kabaretowy, ale miał to być jednocześnie styl zabawy w teatr, pomyślanej tak, by możliwe było zasugerowanie działań improwizowanych. Ścisłe wyliczone efekty dialogów z pannami występującymi jako Muzy, zazdrosnymi o pełne entuzjazmu słowa, którymi poeta opisuje ukochaną Beniowskiego, Anielę, są takiej pozorowanej spontaniczności przykładem. Zamysł teatralny wpłynął jednak na ograniczenia w wyborze fragmentów poematu. Dotyczy to głównie partii dygresyjnych. W pierwszej części przedstawienia znalazły się przede wszystkim strofy łączące fabułę z żartobliwymi rozważaniami o pisarstwie i krytyce. Z mnóstwa komentarzy literackich, politycznych, historiozoficznych pozostały właściwie tylko literackie i to takie, które bezpośrednio dały się zilustrować na scenie. Rozszyfrowywanie porównań typu „Z rozpaczę kończą tak jak Werter w Götym” przez budowanie odpowiedniej sytuacji scenicznej — bohater stoi tyłem do widowni, przykładą dwa palce do skroni, słysząc huk wystrzału, reżyser wychodzi zza kulis z pistoletem — jest podstawą całej zabawy. Tempo zmian sytuacyjnych, w których uczestniczy sześciopięcioro chóru Muz, i nagromadzenie pomysłów wprowadzają zresztą spektakl od razu na pełne obroty.

Od strony fabuły pierwsza połowa przedstawienia charakteryzuje obfitość. Mieści się tu zdecydowana większość wydarzeń dotyczących Beniowskiego a opisanych w pieśniach I — X. W skrócie wygląda to tak: prezentacja bohatera (Daniel Olbrychski), prezentacja Anieli (Joanna Sobieska), scena balu wyprawionego przez ojca Anieli dla konkurenta do jej ręki, zdrajcy Dzieduszyckiego, pożegnanie przylatującego się do konfederatów Beniowskiego z Aniela, zdobycie przez oddziały Konfederacji zamku Ładaw, wykonanie wyroku na Dzieduszyckim w obecności księdza Marka, spotkanie Beniowskiego ze Swentyną i jego pojedynek z Sawą, ingerencja księdza Marka, czytanie listu Anieli, przwiezionego przez księdza, przwieczie przez Beniowskiego poselstwa na Krym, posłuchanie u Khana Giraja, walka z Tatarami. Konsekwentnie zebrane tu zostały fragmenty, związane prawie wyłącznie z losami osobistymi bohaterów, a więc dające się opowiedzieć pogodnie i z niejakim dystansem. Okrucieństwo nie zostało potraktowane zbyt dosłownie, a ostre kontrasty mogły być dobrze widziane.

Mamy więc zabawę w teatr z wygraniem elementów komizmu, mamy dowód znakomitej celności poetyckiego słowa, jego dowcipu i ironii, mamy elementy opowieści epickiej o przedmiocie lirycznym, mamy jeszcze motywy autotematyczne teatru — rozwiązania wprowadzone przez Hanuszkiewicza na zasadzie cytatu z własnych, ale nie tylko, przedstawień. Wszystko to opatrzone tytułem: „Maurycy”, sygnalizującym ważność

najlepszy, lecz zawsze w jakiś sposób anonimowy. Kibic musi się przecież z kimś utożsamiać, a w każdym razie musi mieć taką szansę. Podobnie wygląda sprawa w teatrze. Zachwalana przez reżyserów „zespolowość” nie zawsze jest do przyjęcia przez odbiorcę. Fakt ten jest wprawdzie zrozumiały, jeśli zważyć, że na opuszczone miejsce po „gwiazdach” aktorskich pragnie wejść nieoczekiwanie — reżyser. Tymczasem w teatrze, jak w piłkarstwie (przepraszam za ryzykowne porównanie) potrzebni są nade wszystko znakomici, wytrawni, znający swój fach reżyserzy-trenerzy. Reżyserzy, którzy interesują się aktorstwem, zatem tym tworzywem, którym mają się przecież w swojej pracy „posłużyć”. Tylko bowiem w oparciu o ten kunszt można stworzyć piękne i głębokie przedstawienie. W życiu aktora praca z takimi reżyserami jest jednak zjawiskiem nader sporadycznym, niebezpiecznie rzadkim.

Na co dzień bowiem spotykamy się z reżyserem, który nie dostrzega indywidualności aktora, lub co gorsza lekceważy ją i niszczy, troszcząc się jedynie o wkomponowanie go w strukturę przedstawienia. Trzeba ogromnego szczęścia, aby aktorska koncepcja roli zwyciężyła. I w obecnym układzie lepszy jest aktor pozbawiony inwencji, pusty wewnętrznie, bez „pomysłów”, czekający tylko na rozkaz, gdzie stanąć i co mówić. Pogłębia to jednak kryzys aktorstwa, wyolbrzymia jeszcze dysproporcję pomiędzy społeczną odpowiedzialnością tego zawodu, a faktycznymi możliwościami wpływania przez aktora na kształt ostateczny przedstawienia. Przyszłość pokaże, na ile powstała i pogłębiająca się sytuacja znacznie wymagać ponownej, wielkiej i ożywczej reformy.

Rozmawiała DOBROCHNA RATAJCZAK



Scena zbiorowa, pośrodku w głębi Maria Seroczyńska (Matka Boska Sanocka), Janusz Klosiński (Święty Piotr) i Zofia Kucówna (Matka Boska Poczajowska)

zadań przeznaczonych Olbrychskiemu, którego intensywność — z taką niezwykłą aktorską intensywnością nie tylko mówi czy działa, ale i słucha — udziela się partnerom.

Wspomniane „cytaty” pojawiają się w obu częściach przedstawienia. Cytatem jest tu zarówno pojawienie się postaci w kostiumie z określonej inscenizacji (Ryszard III, Ofelia, Norwid), jak i wykorzystanego gdzie indziej rekvizytu (drabina z *Kordiana*, most oświeceniowy z *Hamleta*). Ten autotematyzm nie ma zresztą żadnego dodatkowego znaczenia poza tym, że jest jeszcze jedną próbą znalezienia scenicznego odpowiednika poetyckiego żartu na temat własnych słabości. I tak część drugą otwiera wejście reżysera z Ofelią (Ewa Żukowska) i monolog

Są chwile w życiu, w których człowiek zda się
Samemu sobie bardzo poetycznym...

Akt drugi scenariusza Hanuszkiewicza zaczyna się więc w stylu aktu poprzedniego. Charakter dygresji zmienia się jednak dalej

radikalnie. Zaraz po wstępie i obietnicy pokazania „Domu na Podolu” Hanuszkiewicz porzuca *Beniowskiego* i sięga po listy Słowackiego do matki. Tak, jakby próbował związać „dom” ze wspomnieniami młodości poety. Ale i listów mu mało. Jeden z nich ilustruje fragmentem z *Marii Stuart*, sceną pożegnania Marii i Rizzia, na którą list się powołuje. Żeby wszystko było dość jasne, aktorka grająca Marię zwraca się nie do Rizzia, ale do narratora („autora”), a potem zostaje na scenie jako Ludwika Śniadecka. Następuje dalsza seria listów, fragmentów przemierzanych, celowo zakłócających chronologię wydarzeń, będących czymś w rodzaju szkiców do portretu. W roli Słowackiego występuje sześciu młodych ludzi. Znikają, gdy zjawia się aktor, który jako Norwid opowie o śmierci poety. Sekwencja ta wyrasta na samodzielną całość, po niewielkich uzupełnieniach mogłaby się znaleźć jako bardzo dobra audycja w programie telewizyjnym. W przedstawieniu z każdego punktu widzenia jest wtrętem rozsadzającym kon-

strukcję myślową i dramatyczną. Przechyla szalę na korzyść estrady literackiej a nie teatru. A jeśli chodzi o Słowackiego — z odpowiednio wybranych strof inscenizowanego poematu można dowiedzieć się o nim nie mniej, niż z listów (jeden krytyk dostrzegł we fragmencie biograficznym kpinę z filologów, ale to interpretacja tylko dla wtajemniczonych).

Powrót do *Beniowskiego* dokonuje się przez monolog („Dawna ojczyzna moja”) w wykonaniu Olbrychskiego, poetyckie serio wiąże się z przejściem na ton żałobnej recytacji. Jedyne rzeczywistością stała się klęska. Jeżeli tak jednak miała wyglądać kompozycja strof poematu (obraz nadziei — obraz cierpienia), to mógł Hanuszkiewicz nawet w zarysowanym przez siebie układzie znaleźć bardziej teatralne przejście z jednej części do drugiej. Sygnałem innej tonacji i naturalnym zakończeniem miłosnych westchnień i harców na koniach była ogromnie sugestywna scena z księdzem Markiem (Mariusz Dmochowski), który po skierowaniu *Beniowskiego* na drogę służby publicznej (jakką wyraźny moment w literackich biografiach bohaterów romantycznych) w pełnym sile przemówieniu zwraca się wprost do widowni. Jego odejście — moment nastrojowo-patetyczny — stanowi naturalną, choć niezamierzoną, cezurę w przedstawieniu.

W części drugiej na długo znika ze sceny komentator. Po smutnym monologu *Beniowski* wyrzekając się Anieli wybiera „żebrackie żołnierstwo” i los bezdomnego. Scenę opowiada obdarty tłum konfederatów, a przy dźwięku kościelnych dzwonków objawiają się Madonny z Sanoka i Poczajowa, by użalić się nad ich klęską. Tu Hanuszkiewicz sięga do różnych wariantów pieśni VII i VIII, zawartych w drugiej i trzeciej redakcji poematu z opracowania Kleinera, do *Zawiszy Czarnego* i *Księdza Marka*, wybierając wiersze o najbardziej emocjonalnym zabarwieniu. Po lamencie Matki Boskiej Poczajowskiej (Zofia Kucówna), po patriotycznych inwektywach żołnierskich powraca dopiero reżyser:

...Ucho nasze jeszcze dzwoni

Brzękiem ich szabel, serce jeszcze boli
Bolem ich serca; lecz pełna zamętu
Myśl... bo odeszli nas bez testamentu... (...)
Kto co od trumien zastyszał — niech powie,
A odbuduję całą Polskę nową
Na tym jedynym tajemniczym słowie!
Na tę myśl anioł się we mnie uśmiecha
A razem pełny łez... Cóż? nigdzie echa?

W przedstawieniu jest jednak echo — próba żartobliwego pocieszenia, scena z wysłanikami niebios. W kilka dni po premierze Hanuszkiewicz wprowadził do tej części pewne zmiany. Skrócił sceny rozpamiętywania klęski, w zakończeniu uwybrał ton żartobliwy. W nowej wersji list ze sfer niebieskich spuszczone przez św. Piotra odbiera obojętnie reżyser i nie zdradzając nikomu, co w nim wyczytał, żegna się z publicznością. Poprawki może uatrakcyjniły partię finałową, ale nie trzeba chyba dodawać, że całości nie zintegrowały.

Wśród wielu możliwości, jakie stwarzał w realizacji *Beniowski*, były dwie najwyraźniejsze, przeciwstawne. Można było iść śladem poematu i zestawiać obok siebie kontrastowe motywy. Można było także dokonać podziału i przekazać *Beniowskiego* najpierw w płaszczyźnie pogodnej opowieści teatralnej, później odkrywając jej inny podtekst. Tę właśnie drogę wybrał Hanuszkiewicz, ale jako autor scenariusza nie był, jak widzieliśmy, całkiem zdecydowany. Rozdzielenie wesołości i uczuć narodowych, przeciwstawienie cienkiego humoru, ironii, lekkości — wspomnieniom i żalom, czy inaczej: literackich polemik — emocjom, sprawy nie wyczerpuje. Celność *Beniowskiego* to nie tylko dowcip i wzruszenie, to ostrość diagnozy w szczegółach dotyczących życia politycznego i charakteru narodowego, to zadziwiająca i dzisiaj strofy o sile pamfletu, to przejmująca gorzkość osobistych przemyśleń.

O! nie lękajcie się mojej gorzkości!
Dziśbóg nie wiem sam, skąd mi się wzięła.

— pisał Słowacki. Tej gorzkości i konfliktowości w myśleniu unikało przedstawienie warszawskie. Szkoda, bo okazja nie prędko się powtórzy.

Piękne tło dał scenicznej wersji *Beniowskiego* Marian Kołodziej. Scenę przykrył kobiercem jak gdyby kwietnym, opadającym ku widowni, zawiesił nad nią ogromny barwny pas słucki i otoczył błękitnym horyzontem. Ten horyzont szarzeje, gdy z projektora padają obrazy, sytuujące bohaterów w pejzażu. Dekoracji dorównują kostiumy, stylizowane, „salonowe” w części pierwszej i spopielale — jakby przeszły przez ogień — w części drugiej. Przedstawienie pozostaje w pamięci kilkoma scenami, których wartość teatralna równoważy uroki wiersza. Do nich należy przede wszystkim scena „pospolitego ruszenia” konfederatów. Przy dźwiękach pieśni wokół *Beniowskiego* i jego giermka (Krzysztof Wieczorek) wyrasta galopujący na koniach tłum, a wrażenia wcale nie umniejsza fakt, że te konie to lajkoniki wprawiane w galop nogami aktorów. Należą do nich także obie sceny pojedynków — *Beniowskiego* z Sawą (Włodzimierz Bednarski) i *Beniowskiego* z grupą Tatarów, znakomite technicznie, budzące szacunek dla sprawności aktorów. Należą do nich jeszcze dwa zupełnie różne w nastroju fragmenty taneczne, niemal rokokowa scenka wylegantowanego *Beniowskiego* do Muzami i lot gołębia (Ewa Głowacka) prowadzącego bohatera do Swentyny. Należy do nich wreszcie rozbudowana scena końcowa z tłumem rozbitych konfederatów.

Mamy ponadto przyjemność obcowania z wierszem Słowackiego. Pośredniczy w tym Adam Hanuszkiewicz, który umie nawiązać bezpośredni kontakt z publicznością i wyrazić to lubi, Daniel Olbrychski, którego znakomitej sprawności fizycznej towarzyszy coraz pełniejsze opanowanie słowa i gestu, Zofia Kucówna, która potrafi wyróżnić się w największym zespole siłą wyrazu poetyckiego, i wielu innych.

ELŻBIETA WYSIŃSKA



Adam Hanuszkiewicz (* * *), Józef Pieracki (Król Stanisław), Jerzy Kamas (Ryszard III), Ewa Żukowska (Ofelia)