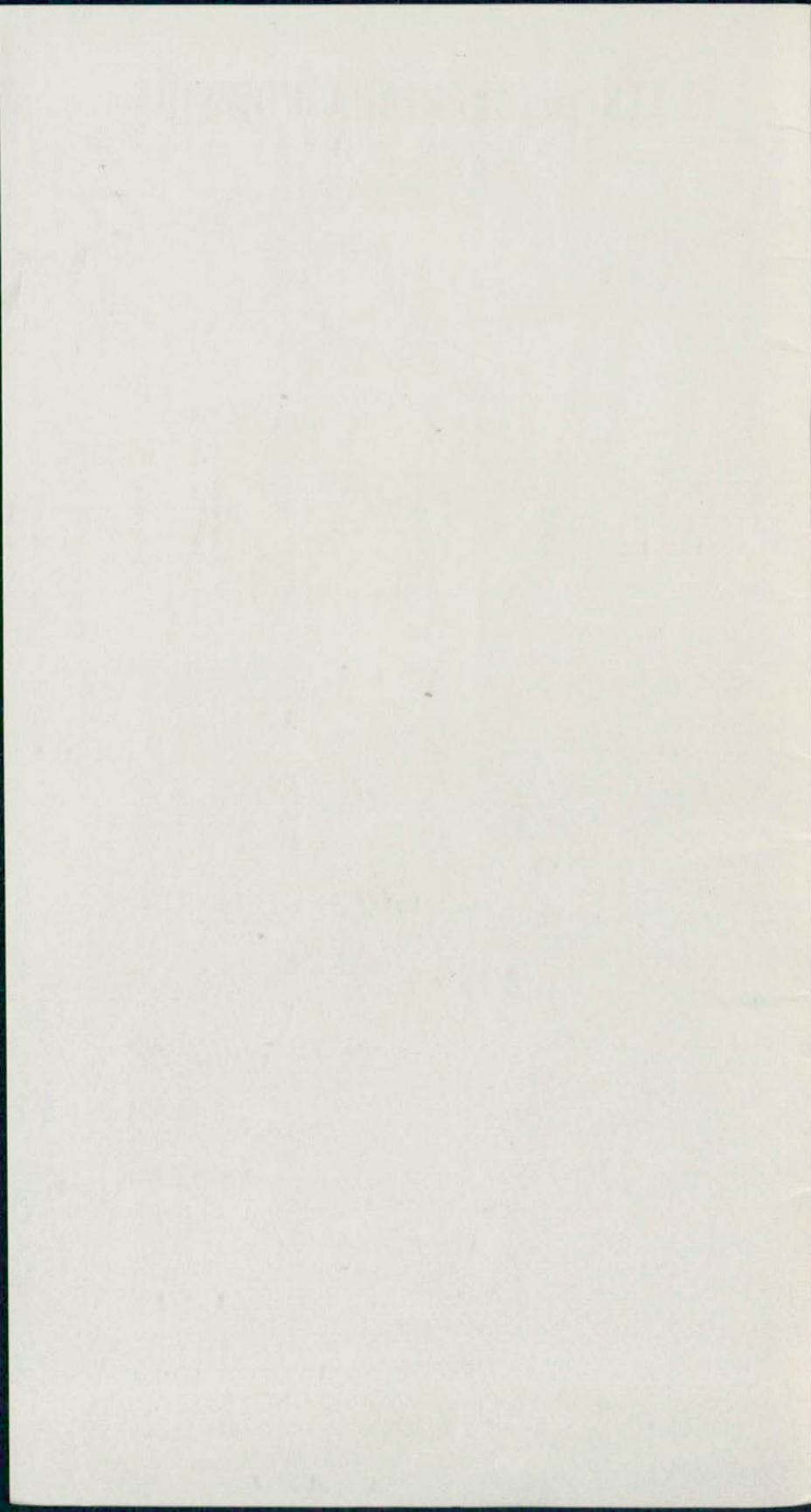


BENIOWSKI

J. SŁOWACKI

TEATR IM. S. NORWIDA W JELENIE
(ORZE)

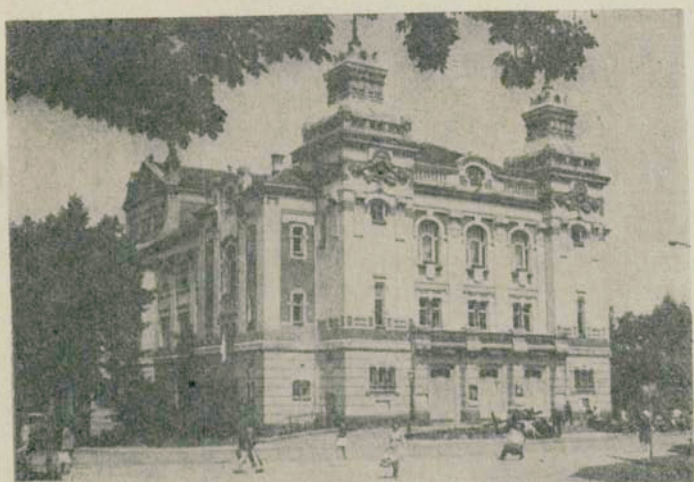




TEATR im. CYPRIANA NORWIDA
w Jeleniej Górze

Juliusz Słowacki

BENIOWSKI



SZÓSTA PREMIERA SEZONU
PREMIERA, MAJ 1975 R. XXX SEZON 1974/75 R.

Dyrektor

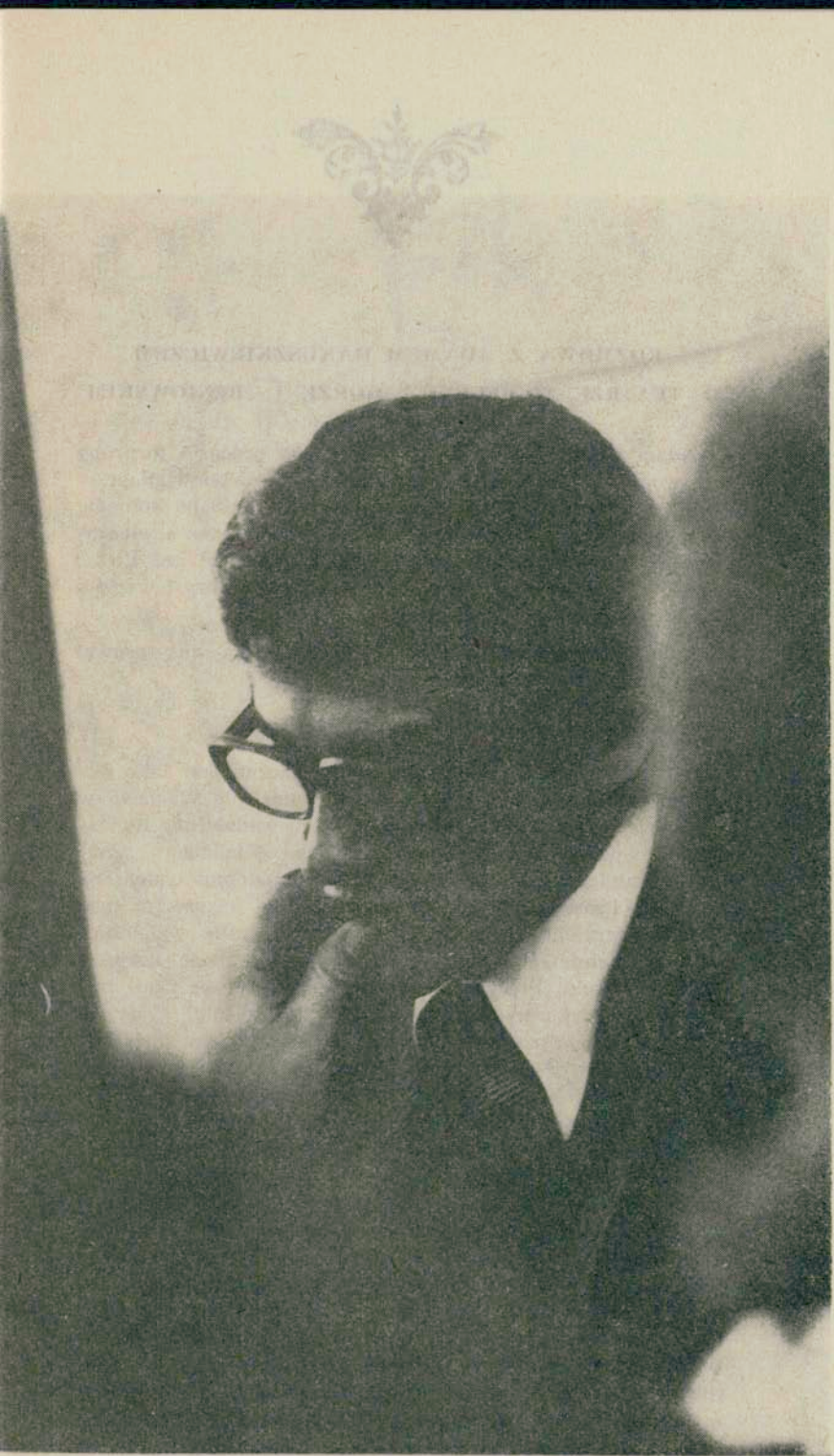
Alina Obidniak

Z-ca dyrektora

Henryk Szoka

Kierownik literacki

Janusz Degler



Adam Hanuszkiewicz



ROZMOWA Z ADAMEM HANUSZKIEWICZEM O TEATRZE W JELENIEJ GÓRZE I „BENIOWSKIM”

Adam Hanuszkiewicz jest bardzo zajęty pracą. A to próby w swoim teatrze, a to przegląd materiałów do telewizji, przerobił właśnie pan Adam „Emancypantki” Prusa na komedię muzyczną, a to niespodziewani goście w gabinecie, a wieczorem spektakl w Narodowym, gdzie w „Weselu” gra Poetę. Poza tym wybiera się pan Adam do Jeleniej Góry i wszystko w stolicy musi pozalaćwiać.

Adam Hanuszkiewicz: Będę w Jeleniej Górze reżyserował „Beniowskiego” Słowackiego.

Wanda Ziembicka: Skąd ta decyzja?

AH: Widzi Pani, w Jeleniej Górze zaczynałem jako aktor w 1945 roku — dokładnie 23 sierpnia, rolę Wacława w „Zemście”, a Cześnika grał wtenczas przewodniczący Związków Zawodowych w Jeleniej Górze, pan Zemanek — amator i grał tę rolę bardzo dobrze. Tą rolą debiutowałem na scenie w Rzeszowie 14 marca 1945, a potem jeszcze raz tego Wacława grałem w Poznaniu. Mam bardzo miłe wspomnienia z Jeleniej Góry. Były to dla nas wszystkich pierwsze teatralne kroki. Pierwsze wtajemniczenie. Nawet sami budowaliśmy dekoracje. Przyjechałem do Jeleniej Góry w sierpniu 1945 z Rzeszowa, przez pierwsze kilka dni mieszkaliśmy w teatrze na II piętrze, tam porozkładaliśmy koce i tak sypialiśmy do momentu otrzymania mieszkań. To był oczywiście teatr objazdowy. Całe województwo objeżdżaliśmy, graliśmy też we Wrocławiu, Świdnicy i w Wałbrzychu. Myślę, że ci wszyscy młodzi koledzy, którzy dziś po szkole „lądują” od razu w dużych teatrach, łącznie z tymi — których sam angażuję od razu do Narodowego, tracą coś bardzo ważnego. Coś niepowtarzalnego. Tracą tę aurę inicjacji teatralnych właśnie w takim wozie Tespisa. Każdego dnia na innej scenie, w innej przestrzeni, z inną publicznością. Daje to olbrzymią sprawność aktorską. Ja bym w ogóle był za tym, żeby młodzi aktorzy — obowiązkowo pierwszy rok pracowali w teatrach objazdowych. Wszędzie trzeba docierać z teatrem żywym, dobrym. Umożliwić ludziom w terenie bezpośredni kontakt z żywym teatrem i aktorami. A podjąć ten trud powinni młodzi. Tym młodym oczywiście winno się zorganizować pełną opiekę i zabezpieczenie finansowe.

WZ: Ale Pan, Panie Dyrektorze — angażuje przecież tych młodych ludzi — absolwentów do swojego teatru?



AH: Proszę Pani jest takie łacińskie przysłowie, które po polsku brzmi: „Wiem co dobre, robię co złe”. Jako Dyrektor Teatru Narodowego w Warszawie z konieczności muszę myśleć kategoriami zabezpieczenia kadry dla tego właśnie teatru. Muszę mieć młodych ludzi, bo przecież te duże teatry, potrzebują rok rocznie młodej siły aktorskiej. Poza tym uważam, że błędem jest to, że nie ma w Polsce szkoły licealnej aktorskiej — tak jak jest baletowa, jak jest muzyczna — to by rozwiązało sprawę. W tej chwili zrobił się taki rodzaj niedobrego komfortu w myśleniu młodych ludzi. Dla nich możliwość pójścia na rok czy dwa do teatru objazdowego przechodzi ich wyobrażenie. Ci młodzi są trochę jak te roślinki hodowane w cieplarnianych warunkach. To mi się wydaje niesłuszne. Głupie i niemoralne.

WZ: Panie Dyrektorze, chciałabym się jednak cofnąć w przeszłość. Pamięta Pan publiczność, tych ludzi przychodzących za kulisy, to organizowanie teatru na zniszczonych wojną terenach?

AH: Pamiętam! To się nazywa dzisiaj: romantyczne czasy. Ale to rzeczywiście były romantyczne w pełnym tego słowa znaczeniu. Parę takich wyjazdowych spektakli zostało mi w pamięci, kiedyś byliśmy nad samą granicą czechosłowacką w takiej wsi złożonej z ludzi, którzy przyjechali ze Wschodu, ze wsi poleskiej. A oni pierwszy raz byli w teatrze! Myśmy przyjechali tam z „Moralnością Pani Dulskiej”. Oni siedzieli na tym, jak na nabożeństwie. Nikt się nie śmiał, a myśmy grać nie mogli. A potem w sanatorium dla dzieci gruźliczych pod Jelenią Górą. Na widowni dzieci 8—10-letnie beznadziejnie chore. Graliśmy im „Zemstę”. Pobeczeliśmy się wszyscy w przerwie i znowu grać nie mogliśmy. A dzieci zrobiły owacje i bardzo się śmiały, najbardziej z Papkina. Graliśmy też dla niewidomych. Przychodzili potem za kulisy pytając czy mogą nas „zobaczyć”. Kładli nam dłonie na twarzach. To były spektakle — kiedy wyrażenie się czuło czym bywa TEATR. Takie spektakle nadają sens naszemu zawodowi. I kiedy człowiek wątpi o sensie tej pracy, a nie ma przecież takiej pracy, w której by człowiek w trakcie praktyki o tym sensie nie zwątpił — takie chwile jak te — utwierdzają nas w słuszności naszego wyboru i jakoś tam pomagają przejść te kryzysy, przez które wszyscy przecież przechodzimy.

WZ: Czy miał Pan takie chwile zwątpienia może właśnie w tamtym okresie?

AH: Oczywiście! Ja się przecież przypadkowo znalazłem w teatrze! Chciałem iść na architekturę, wojna temu przeszkodziła, myślałem poważnie o muzyce — dyrygentem chciałem być.

WZ: Więc przypadek!

AH: Tak. Zaniedbany przypadek spowodował, że zostałem w teatrze. Wtedy się bardzo ostro przypatrywałem temu

zawodowi, gdyby to było w innym czasie, proszę pani (tak sobie w tej chwili myślę) gdyby to nie były lata bezpośrednio powojenne, to kto wie czy bym został w TEATRZE...

WZ: Ale został Pan na szczęście w Teatrze.

AH: Widzi Pani — to były czasy, kiedy ten TEATR rzeczywiście miał funkcję odświeżającą. Kiedy to słowo (ja mówię banałami ale w tych banałach jest zawarta prawda i nie ma powodu ich unikać) to słowo polskie padające ze sceny miało funkcję rytualną, magiczną a związane było z odrodzeniem wolności, państwowości z końcem koszmaru wojennego. To wszystko miało znaczenie, które trudno dzisiaj przekazać. Zresztą dla nas — to były przecież czasy naszej młodości.

WZ: Z kim Pan debiutował w Jeleniej Górze?

AH: Dejmek, Misiurewicz, był Szpunar, była Danka Cwynarówna, i był Łącz — to była grupa ludzi bardzo młodych i zdolnych. Potem dołączył do nas Teatr, który prowadził Walden. Był tam znakomity aktor Bryliński.

WZ: Długo grał Pan na scenie tego Teatru?

AH: Grałem jeden sezon od września 1945 do czerwca 1946. W „Sułkowskim” — epizod, w „Moralności Dulskiej” — Zbyszka potem w farsie franc. pt. „Ostrożnie świeżo malowane” (Bryliński grał główną rolę). Wypuściliśmy około 10 premier. W lipcu 1946 roku zdałem egzamin u Schillera w Łodzi i zaangażowałem się na 3 lata do dyrektora Osterwy do Krakowa.

WZ: Grając role amantów miał Pan zapewne dużo wielbicieli?

AH: Premiera w Jeleniej Górze „Zemsty” — którą reżyserowała Stefania Domańska — gram Wacława. W końcu amant. Rozmazałem się ze szminki zjawiają się 2 pensjonarki z kwiatami, podchodzą do mnie i pytają: „GDZIE TU SIĘ UBIERA PAN HANUSZKIEWICZ?” — odpowiadam im: „To ja!” i na to usłyszałem jęk — to paan! i kwiaty spadły na ziemię. To był mój pierwszy kontakt z wielbicielkami. Otrzymywałem też listy na 10 stron. Długie i krótkie, w których były zwierzenia i maczkiem pisane życiorysy o naturze poetycko-erotycznej. Były też krótkie. Najkrótsze pismo było tej treści (na wizytówce) „Między 6 a 8-mą męża nie ma w domu”. Wziął tę wizytówkę mój kolega z teatru, który był szalenie pod tym względem dzielny. Ale nie wiem jak to się skończyło!

WZ: Czy odpisywał Pan na listy

AH: Na pierwsze tak. Potem już rzadziej, bo ich za dużo było. Teraz znów mógłbym odpisywać. Teraz Krzysztof Kolberger nie może odpisywać. Że nie wspomnę o Danielu Olbrychskim. Moje wielbicielki były zawsze bardzo, bardzo sympatyczne. Nigdy nie miałem wielbicielki seks-bomby. Te mną najprawdopodobniej gardziły.

WZ: Czy już wówczas myślał Pan o tym, żeby znaleźć się z drugiej strony rampy?

AH: Reżyseria? Myśmy w tamtych czasach reżyserowali wspólnie. A ja się od początku wtrącałem. I wtedy zorientowałem się, że mam pewnego typu jakieś tam możliwości wtrącenia się do tej reżyserii zasadne. I znowu przypadek sprawił, że tę reżyserię zacząłem w Poznaniu, jako, że jeden z zakontraktowanych reżyserów nie przyjechał. Zgłosiłem się, że tę wyreżyseruję — zreżyserowałem i jak Pani widzi reżyseruję do dnia dzisiejszego.

WZ: Teraz po 30-tu latach wraca Pan do Jeleniej Góry, aby reżyserować.

AH: Widzi Pani, koło się zamyka po tych 30 latach. Mam w Jeleniej Górze siostrę z mężem i córeczką, mieszkającą na Zana, niedaleko miejsca, w którym i ja mieszkałem lat temu 29. Tu we Wrocławiu mam brata. Córka najstarsza Teresa mieszka też z mężem we Wrocławiu. A będę robił „Beniowskiego” dlatego, że jest mi ten spektakl najbliższy, wydaje mi się jednym z ważniejszych z tego tryptyku „BENIOWSKI — NORWID — GARCZYŃSKI” i chciałbym właśnie żeby ten spektakl dobrze został przyjęty w Jeleniej Górze. Toteż z radością przyjąłem zaproszenie pani dyr. Aliny Obidniak. Nie wykluczam, że i ja w nim raz zagram.

WZ: !???

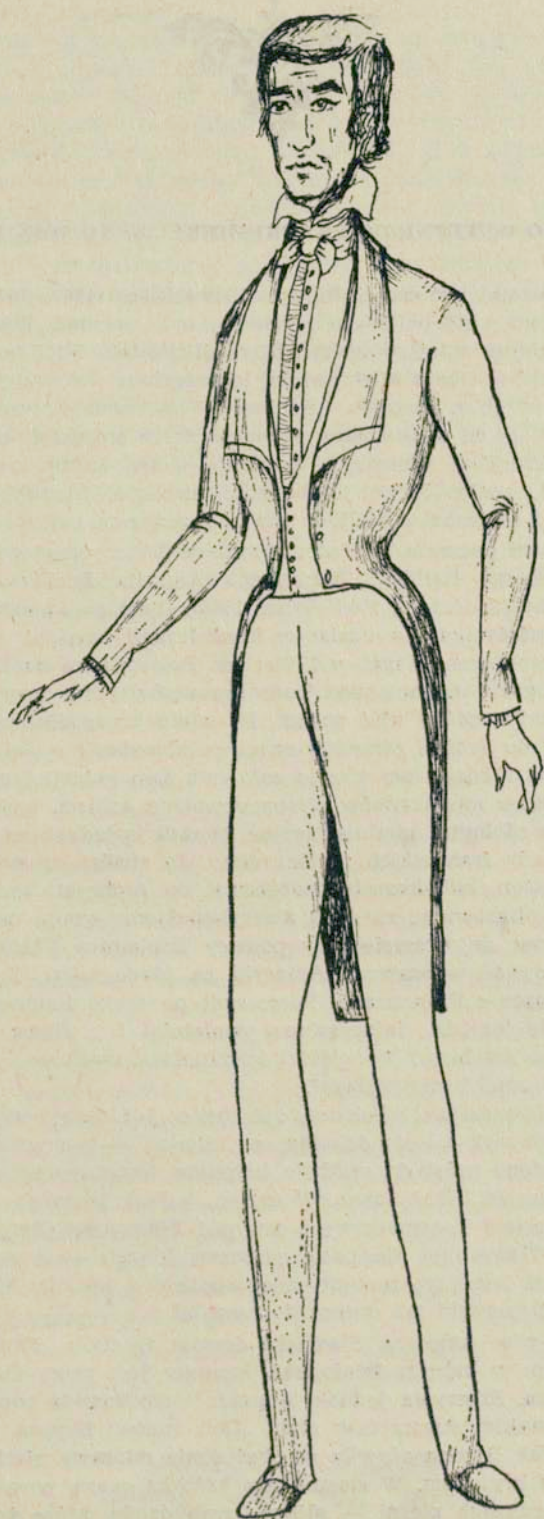
AH: Właśnie we wrześniu na 30-lecie mojego pobytu w tym mieście, zagrałbym z Danielem Olbrychskim gościnie, bo będzie to spektakl w tej samej inscenizacji co w Teatrze Narodowym przed kilku laty. Premiera „Beniowskiego” będzie w maju, ale nie mogę być obecny, bo będę za granicą. Chciałbym, żeby to był spektakl, który pomoże pani dyr. Obidniak w budowaniu Teatru Jeleniogórskiego! Ten Teatr w ostatnich miesiącach bardzo wyraźnie sobie poczyną. A publiczność przychodzeniem manifestuje swoją akceptację dla tego Teatru.

WZ: W Jeleniej Górze są jeszcze ludzie, którzy pamiętają Pana z tamtego okresu, pamiętają Pana działalność, stykali się z Panem i pamiętają wspólne spędzone razem chwile.

AH: Cieszę się na spotkanie z Jelenią Górą i z tymi ludźmi, którzy w tym okresie tak samo jak ja z tej strony tak samo oni z tamtej strony rozpoczynali swoje teatralne życie. Jeżeli przyjdą i dziś do teatru to znaczy, że i oni 30 lat temu zarazili się teatrem. To są ludzie z którymi razem debiutowałem. Serdecznie pragnę ich pozdrowić.

Wanda Ziembicka







SŁOWO WSTĘPNE DO PRAPREMIERY „BENIOWSKIEGO”

W bogatej twórczości Juliusza Słowackiego (1809—1849) — wielkiego poety polskiego romantyzmu — poemat „Beniowski” zajmuje miejsce osobne. Przez długie lata żył i tworzył Słowacki w cieniu Mickiewicza, lekceważony i wyśmiewany przez krytykę. Dopiero „Beniowski” — opublikowany w 1841 r. — i od razu uznany powszechnie za arcydzieło poezji polemicznej w literaturze polskiej — radykalnie zmienił sytuację poety. Nawet najbardziej niechętni Słowackiemu krytycy zmuszeni zostali do uznania geniuszu poety.

Bohater poematu, ma pierwowzór w historycznej postaci węgierskiego hrabiego Maurycego Augusta Beniowskiego (ur. prawdopodobnie 1746 — zm. 1786), słynnego awanturnika i podróżnika. Za udział w konfederacji barskiej został on zesłany przez Carat w 1770 r. do Bolszoriecka na Kamczatce, gdzie zorganizował bunt skazańców i na opanowanym statku zdołał uciec pogoni. Po wielu przygodach przybywszy do Francji otrzymał rangę pułkownika i został wysłany na Madagaskar w celu założenia tam kolonii francuskiej. Przez mieszkańców wyspy obwołany królem, wykazał znaczne zdolności administracyjne, opuścił ją jednak na rozkaz władz francuskich. Przeszedłszy do służby w wojsku austriackim, kilkakrotnie podróżował do Ameryki, bezskutecznie ofiarowując rządowi amerykańskiemu swoje usługi. Udało mu się wreszcie przy pomocy Beniamina Franklina zorganizować wyprawę z Ameryki na Madagaskar. Zginął w potyczce z Francuzami. Pozostawił po sobie, tłumaczone na wiele języków, interesujące pamiętniki i ... sławę niezwykłego szachisty. W polskiej terminologii szachowej znany jest „mat Beniowskiego”.

Ten awanturnik i bohater, spiskowiec i świetny organizator człowiek o losie dziwnie zawikłanym — w wyobraźni Słowackiego urósł do symbolu bohatera romantycznego na miarę Fausta i Don Juana. W samym jednak poemacie niewiele zostało z prawdziwych przygód Maurycego Beniowskiego. Ważny był dla poety pierwszy impuls — a potem został już tylko typ romantycznego bohatera, którego historyczny Beniowski tak doskonale uosabiał.

Pisze więc najpierw Słowacki dramat w stylu „Fausta” Goethego, w którym Beniowski, kuszony jest przez diabła Pamfilusa. Przerywa jednak tę pracę i postanawia poemat o Beniowskim stworzyć w stylu „Don Juana” Byrona. Podobnie jak Byrona ożywiła go chęć dania odprawy niechętnym mu krytykom. W stosunkowo krótkim czasie powstaje pięć pierwszych pieśni — główny zrab dzieła, które pozo-

stało niedokończone. Z pozostałych pieśni znane są tylko obszerne fragmenty.

Sposób ujęcia tematu i mistrzowskiego wiązania polemicznych dygresji znalazł w Byronowskim „Don Juanie”. Wybór oktawy również zawdzięczał Byronowi. Nie bez wpływu też pozostało uwielbienie dla Tassa i Ariosta, czytanych w młodości, którzy również posługiwali się w swych poematach epickich tą strofą. Nadał jej jednak Słowacki indywidualne, mistrzowskie piętno. Również pomysły, budowa poematu różne są od Byronowskiego „Don Juana”. Struktura utworu Słowackiego jest lżejsza, rytm bardziej niespokojny, akcja bogatsza, krótkie sceny komponowane bardziej dramatycznie i — co już dawniej podkreślano — bardziej teatralnie. Z niedoścignioną doskonałością przeplata się w poemacie żart z poważnym wyznaniem, wspomnienia z fragmentami polemicznymi, poetyckie wizje przeszłości Polski z igraszkami słownymi. Powołał Słowacki do życia cały tłum postaci, każda plastycznie zarysowana: młody, dziarski Beniowski, dumna i czysta Aniela, energiczna Swentyna, natchniony ks. Marek, rubaszny Dzieduszycki...

Ale nie te postacie, tak wyraziste i realne, nie fragmenty epickie o życiu, dziejach i przyrodzie Polski — jedne z najwspanialszych literackich dokumentów epoki — stanowią o wartości poematu. Jest on przede wszystkim natchnioną pieśnią o czarodziejstwie sztuki poetyckiej, osobistym wyznaniem poety, polemicznym pamfletem na wady narodowe Polaków. W gwałtowności oskarżeń, w sile polemicznej nie ma sobie równego w całej literaturze polskiej.

Realizacja sceniczna naśladuje możliwie wiernie atmosferę i wątek fabularny tego niezwykłego poematu. Oczywiście należało znaleźć swoisty, teatralny język dla przekazania całego bogactwa treści i charakterystycznego rytmu dzieła. Sławne dygresje polemiczne poety, którymi przeplatany jest wątek fabularny na język sceniczny w ten sposób, że zainscenizowano wybrane dygresje powierzając role np. Ofelii, króla Stanisława Augusta, Ryszarda III — pojawiających się w poemacie — aktorom grającym te postacie w spektaklach Adama Hanuszkiewicza na scenie Teatru Narodowego. Finał przedstawienia z użyciem mostu oświetleniowego jest np. wiernym powtórzeniem zakończenia „Hamleta”, podobnie jak użycie sceny obrotowej w części pierwszej nawiązującej do słynnej (ponad 300 spektakli) inscenizacji Hanuszkiewicza „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego rozegranego całkowicie na obrotówce. W części drugiej, w scenie czytania pięciu autentycznych listów poety do matki, które wmontowano w tekst poematu, odtworzono przy pomocy kostiumu wierny, charakterystyczny wygląd poety w różnych okresach jego życia.

(Program teatralny do prapremiery „Beniowskiego”, Teatr Narodowy. 13.III.1971)





Stefan Treugutt

BOHATER „BENIOWSKIEGO”

Intencją autora, poety, wielokrotnie powtarzaną, jest pisanie powieści narodowej. To jest powieść na temat narodowy, historyczny, ukazującej prawdę obyczaju, celowo przeciwstawnej wobec romantycznej poetyzacji i romansowej fikcyjności — intencją jest prostota powieści. Tę narodową prostotę obserwowaliśmy w ekspozycji fabularnej wszędzie tam, gdzie opowiadający celowo dyskredytował rozwiązania tradycyjne, gdzie budował świadomie opozycję między sztucznością poezji i naturalnością, zwyczajnością prozy. Taki miał być nade wszystko bohater tytułowy, jego prostota szlachecka, obyczajowa motywacja jego sytuacji, rzeczowo uzasadnione, czyli realistyczne motywy wyjazdu itp. Wybór bohatera, tak samo jak wybór tematu, to fundamentalna kwestia początkowa wszelkiej dalszej problematyki powieści narodowej. A dla poety romantyka problem wikłał się dodatkowo, nie był prostą kwestią decyzji warsztatowych ani tylko zmianą metody kształtowania fikcji narracyjnej. Słusznie zwraca uwagę dzisiejszy badacz Byrona, iż „jest on jedynym poetą w ruchu romantycznym, którego bohater był jego poezją czy też, którego poezja egzystowała dla jego bohatera”. Chciałoby się powiedzieć jeszcze dobitniej: jego typ bohatera był jego poetyką, jego poetyka stworzona była dla bohatera tego właśnie typu. Bohater powieściowo zwyczajny, obyczajowo prawdopodobny i sprawdzalny, był bohaterem przeciwstawnym wobec wzoru Byrona, nie był indywidualistą, nie był geniuszem, nie był poróżniony ze społecznością tak, by w jego buncie zawierała się moralna ocena epoki... Bohater taki, pod piórem romantyka, stawał się przeciwromantyczną demonstracją, kapitulacją jednostki naznaczonej piętnem niezwykłości wobec tego, co pospolite, ważne dla zbiorowości, bohater taki rozsądzał po prostu — swą skromną prostotą — romantyczne uproszczenia.

Ależ ów tytułowy bohater nosi takie nazwisko, jakie czytamy właśnie na karcie tytułowej, nazwisko niezwykłego rycerza fortuny, bohatera setek awantur; Maurycy Beniow-

ski nie może, już tylko jako aluzja do postaci rzeczywistej, być człowiekiem zwykłym, przeciętnym. Autor powieści nie ma zamiaru udawać, że to jakiś inny, wymyślony przez niego Beniowski — nie, to będzie ten sam, barszczanin, więzień na Kameczatce, król murzyński — już w trzecim wierszu pieśni I czytamy:

Wysoko go potem wyniosła sława...

Nie chodzi o jakiegokolwiek zaskakiwanie czytelnika, już nazwisko na karcie tytułowej jest informacyjnie dobitne, nie brak także aluzyjnych odwołań do współczesnej autora i czytelnika wiedzy o dalszych, niezwykłych losach Beniowskiego. Taki charakter ma dygresja o „Nimfie smętnej”, świadomej przeszłości, i o wartości najbardziej nawet błahych pamiątek po sławnych ludziach. Bohater jest jeszcze młody, sam nie rozumie, że „poezja go otacza”, „brak mu formy gotowej”, czuje nie spostrzegając niezwykłość swego losu „a priori”. My przecież wiemy, autor nam o tym, co będzie, przypomina:

Przez wszystkie takie sceny, odgrywane
W teatrze naszych wnętrzności Maurycy
Przejdzie, uczuje sercem każdą zmianę,
Czas mu postawi zwierciadło różnicy,
Czas matematyk.

Ale to już będzie Maurycy Beniowski, nie jakiś tam pan Kazimierz, utracjusz, przyszły ułan. Bogactwo jego przeszłego życia wewnętrznego odpowie fantastycznej dziwności życia:

...mój bohater ma jechać do lodów
Sybirskich i do Chin i pod Ekwador,
Do innych nagich i dzikich narodów,
(.....)
Rycerz mój ramię, zabija, kaleczy,
Na kształt Hektora, Ajaksa, Orlanda;
Przybywa zamkom w porę do odsieczy,
Pisze kronikę wierszem, jak Wiganda,
O awanturach własnych — geografją,
Po której ludzie do Kameczatki trafiają.

Podczas pojedynku z Sawą (pieśń IV) Beniowski omal nie zginął, co poeta — narrator tak komentuje:

Bóg zachować raczył

Człowieka, a ja żeń zrobię olbrzymą...

Słuszna uwaga, że to siła potężniejsza od autora zachowała wtedy Beniowskiego przy życiu; gdyby go Słowacki uśmiercił, mielibyśmy jakiegoś innego człowieka w powieści, tyle że imiennika zdobywcy Madagaskaru. No i nie byłoby czasu przyszłego, tego: „ja żeń zrobię olbrzymą”. W pierwszych pięciu pieśniach zapowiada się nie tylko powieść narodową, zapowiada się nie tylko szlacheckiego, prostego bohatera tej powieści, przypomina się także przyszłe niezwykłości jego losu — przypomina się historyczny pierwowzór postaci, by oczywista stała się niezwykła przyszłość osoby literackiej (...)

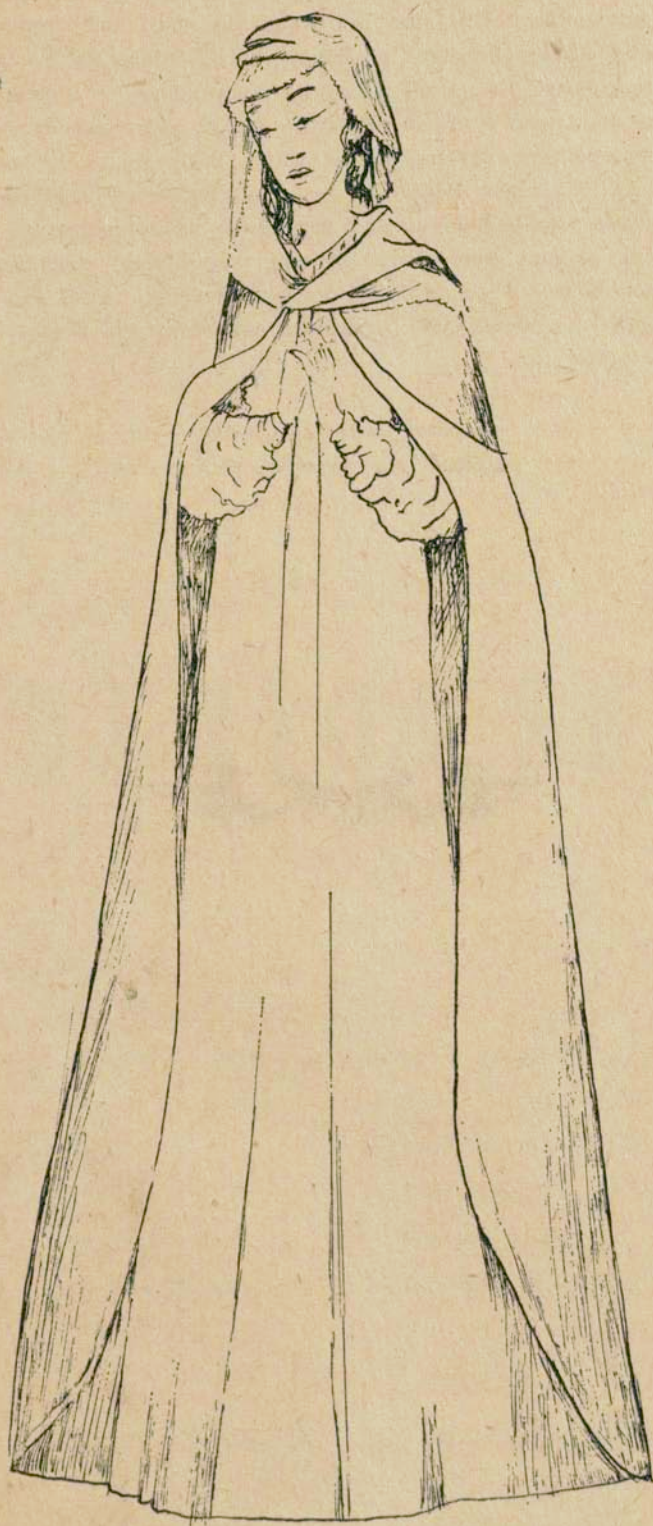
Wróćmy raz jeszcze do pierwszej oktawy, do pierwszych wierszy powieści o Beniowskim:

...ubogi szlachcic na Podolu;

Wysoko potem go wyniosła sława...

Obyczajowa zwyczajność bohatera oraz sława fantastycznej kariery. To drugie przyobiecane już w tytule, pierwsze programowo przez autora dodane. W trybie dygresji interpretacyjnej zwrócić warto uwagę na powtarzającą się i tu — wręcz obsesyjną — antyschematyczność ogólnego układu, który zapowiada się w pierwszych pieśniach. Bo to, co należy do sfery powieściowej zwyczajności, do „prostoty” bohatera — to w stosunku do znanych Słowackiemu przekazów o pamiętnikowym Beniowskim jest literackim wymysłem, autorską fantazją. I przeciwnie, to, co jest przyszłą jego karierą — fantastyczna awanturniczość jego życiorysu — to przecież, bardziej lub mniej dokładnie, odpowiada prawdzie życiorysu czy, co dla pisarza na jedno by wyszło, prawdzie przekazu. A więc: w obu sferach odnajdziemy żywiół fantastycznego nieprawdopodobieństwa, w obu jest tak samo prawdopodobieństwo, zgodność z historią.

Czy prawdziwy jest tedy pierwszy Beniowski, młodzieniec o manierach ekonoma, przyszły ułan—patriota, czy też



hrabia Beniowski, przyszły eksplorator fortuny na czterech kontynentach? Obaj, bo bez wątpienia obaj, mają rangę rzeczywistego bohatera powieści, obaj składają się na tę samą postać. Na postać podwójnie zapowiadaną, bo a priori jest Beniowski osobą obyczajowo pospolitą i kimś absolutnie niepospolitym. Zaś najbardziej ważne zdaje się to, że ten o dwu obliczach Beniowski jest zaprezentowany deklaracyjnie, jako bohater idealny, przyszły — w którym rozwiązana zostanie sprzeczność między pospolitością osobnika anonimowego i niezwykłością osoby uniwersalnej, takiej, która by się mogła stać przekąźnikiem swoistych wartości dodatkowych.

(Fragment książki „Beniowski” — kryzys indywidualizmu romantycznego, Warszawa 1964)



T E A T R
IM. CYPRIANA NORWIDA
W JELENIEJ GÓRZE

DYREKTOR	— ALINA OBIDNIAK
ZASTĘPCA DYREKTORA	— HENRYK SZOKA
KIEROWNIK LITERACKI	— JANUSZ DEGLER

Juliusz Słowacki

B E N I O W S K I

Układ tekstu i reżyseria	— Adam HANUSZKIEWICZ
Współpraca reżyserska	— Marek WOJCIECHOWSKI
Scenografia	— Marian KOŁODZIEJ
Muzyka	— Andrzej KURYLEWICZ
Kierownictwo muzyczne	— Bogdan DOMINIK
Układ pojedynków	— Waldemar WILHELM

PREMIERA, MAJ 1975 ROK XXX SEZON 1974/75
(szósta premiera sezonu 1974/75)

CZĘŚĆ I

MAURYCY

Narrator	— Kazimierz MIRANOWICZ
Beniowski	— Jerzy GÓRALCZYK
Aniela	— Małgorzata MREŁA
	— Marlena ANDRZEJEWSKA } adeptki
Muzy	— Jadwiga DRENKOWSKA, Krystyna FALEWICZ, Grażyna JUCHNIEWICZ, Irena KRAWCZYK, Teresa LEŚNIAK, Małgorzata MREŁA, Marlena ANDRZEJEWSKA
Diwa	— Magda SZKOPÓWNA-BARTOSZEK
Melancholia	— Jadwiga DRENKOWSKA
Król Stanisław	— Bogusław PARCHIMOWICZ
Ryszard III	— Stanisław RACZKIEWICZ
Dzieduszycki	— Ryszard WOJNAROWSKI
Starosta	— Stefan MIEDZIŃSKI
Ksiądz Marek	— Zbigniew SZYMCZAK
Sawa	— Krzysztof JANCZAR
Goląb	— Marlena ANDRZEJEWSKA
Swentyna	— Irena KRAWCZYK
Borejsza	— Stanisław ŁOPATOWSKI
Tłumacz	— Włodzimierz KOWALEWSKI
Khan Krymski	— Stanisław KOZYRSKI
Kiryń Giraj	
Minister dworu	— Jan BOGUSZ
Tatarzy	— Jan BOGUSZ, Wojciech KOSIŃSKI, Włodzimierz KOWALEWSKI, Bogusław PARCHIMOWICZ, Stanisław RACZKIEWICZ, Roman TALARCZYK

CZĘŚĆ II

DOM NA PODOLU

Ofelia	— Krystyna FALEWICZ
Matka	— Asja ŁAMTIUGINA
Juliusz S.	— Krzysztof JANCZAR
	— Wojciech KOSIŃSKI
	— Bogusław PARCHIMOWICZ
	— Stanisław RACZKIEWICZ
Norwid	— Zbigniew SZYMCZAK
Matka Boska Pocajowska	— Asja ŁAMTIUGINA
Matka Boska Sanocka	— Grażyna JUCHNIEWICZ
Wernyhora	— Stanisław KOZYRSKI
Szlachta	— Magda SZKOPÓWNA-BARTOSZEK
	— Roman TALARCZYK
Św. Piotr	— Zbigniew BARTOSZEK

★ ★ ★

przerwa po pierwszej części

Konsultant słowa — Mieczysława WALCZAK

Asystent reżysera — Włodzimierz KOWALEWSKI

Przedstawienie prowadzi
Władysław Sawko

Kontrola tekstu
Grażyna Kozłowska

Kierownik techniczny
MIECZYŚLAW KULCZYK

Brygadier sceny
KAZIMIERZ GRYGOROWICZ

Rekwizytor
RYSZARD WOJNAROWSKI

światło
JERZY BURY
JERZY OFMAŃSKI

Dźwięk
KATARZYNA WNOROWSKA

Kierownicy pracowni

krawieckiej
JANINA SMERECZYŃSKA

stolarskiej
JAN NARBUTOWICZ

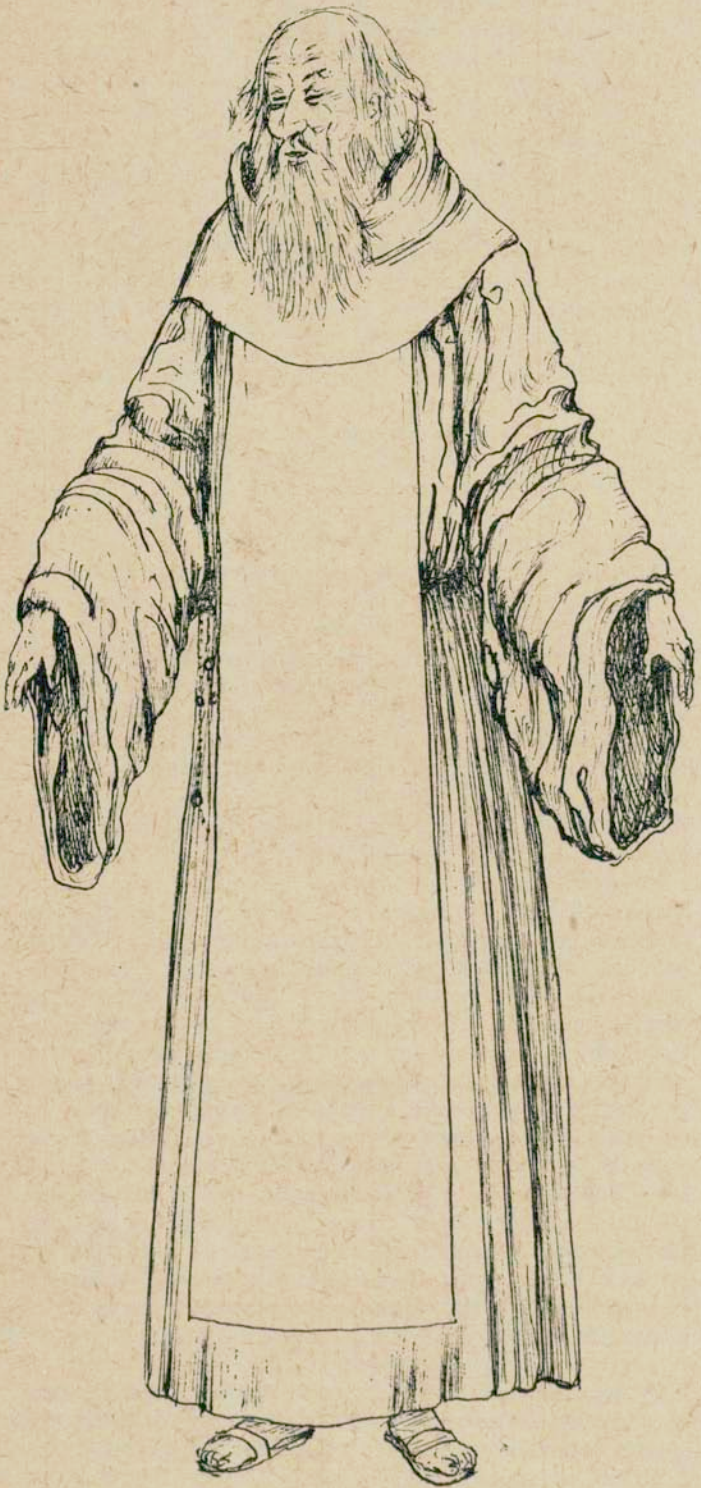
perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA

szewskiej
ALEKSANDER DRAL

malarskiej
HELIODOR JANKOWSKI

tapicerskiej
FRANCISZEK BRZEGOWY

elektrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTALAK





GŁOSY KRYTYKI O „BENIOWSKIM”

W. FILLER

Hanuszkiewicz ma siłę maga: czego dotknie — zamienia w teatr. Poemat o Beniowskim pełen pokrętnych dygresji, pełen miejsc wykropkowanych, po których poeta „pisze dalej” poemat o Beniowskim, w którym uroczą kruchość barw narzuca nerwowe tempa frazie, a ironia/ znajduje wyraz w zdaniach szczekanych i krótkich, zdawał się tutaj stwarzać trudności nie do pokonania. Inne niżli tekst Norwida, gdzie przeszkodą była tak wielka kondensacja myśli, że słowa stawały się od niej zbyt ciężkie, brzemienne, statyczne; w „Beniowskim” należało dosignąć w biegu rozfi-glowany rytm i okiełznać go. A raczej nie okiełznać, lecz podpowiedzieć mu nowe, w prostokąt sceny wpisane, diagonalne. Hanuszkiewicz to zdziałał. Zdziałał więcej: on nie „Beniowskiego” sprowadził do teatru, lecz dla „Beniowskiego” wymyślił nowy teatr. Zapożyczył go w kabarecie, szopce, pantomimie, piwnicy jazzowej i z tego chaosu form zbudował urzekające, a jednorodne wicowisko teatralne, gdzie Beniowski hasa na lajkonikowym rumaku, gdzie gołębia z jarów podbarskich wykluwa się w smukłą, czarnym trykotem obleczoną koryfejkę, gdzie reflektory malują rzekę środkiem sceny płynącą, pojedynek z Tatarami ma kształt baletowej burleski, a wszystko rozgrywa się w cieniu monstrualnego pasa słuckiego, który Marian Kołodziej nad aktorami zawiesił niby baldachim jaki, w zwieńczeniu kwieciami polnym umajony. Jak w kalejdoskopie obrazki, tak tu zmieniają się konwencje, a wspólną im jest lekkość i dowcip. Nie waham się powiedzieć, że godne są one lekkości i dowcipowi samego poety. Nawet gdy przybierają wyzywający kształt dygresji pro domo sua: tekstem Słowackiego dowcipkuje sobie Hanuszkiewicz z Hanuszkie wicza — to Ewa Żukowska, gdy mówi zdanie o Ofelii, skromnie dygnie nóżką; to Jerzy Kamas przejdzie przez scenę w kostiumie Ryszarda III, gdy się Szekspira wspomni. Dygresje te przecież są z ducha tego poematu, w którym wieszcz gęsto wywód przerywał, by konkurentom nawymyślać, a siebie zachwalić (...)

To wszystko przedstawienia część dopiero pierwsza. Drugą rozpoczyna Hanuszkiewicz od strof „Beniowskiego”, w których Słowacki wzdycha do Ludwiki Śniadeckiej. Aktor przerywa wiersz, dodaje kilka zdań z listu do Pani Salomei, na scenę wchodzi Maria Stuart i Rizzio. List mówi o Śnia-

deckiej, Maria Stuart to właśnie Ludwika, a kostium Rizzia okrywa Juliusza. Jesteśmy świadkami zabiegu scenicznego, którego sens (...) nie wszyscy zrozumieli. A przecież jest to teatr diabelnie jasny i chyba jasnością swą właśnie poraża. Hanuszkiewicz, do którego tak często strzelano z pozycji oolonistyki zagłobianiskiej, teatralizuje oto filologów — komparatystów. Mówicie „co miał na myśli poeta, kiedy pisał o...”, mówicie to uczenie zawiłe, a ja to zagram!!! I gra Hanuszkiewicz filologię polską. Najpierw tę wymęczoną na iblowskich seminariach, przyzrynkarską, opisywacką, wykazując jej niezamierzoną śmieszność: wkracza na scenę sześciu Juliuszów S., a każdy w kostiumie pieczołowicie przekopiowanym z opisów, zawartych w listach do Pani Salomei. Jest więc Słowacki w egipskim szlafroku, jest Słowacki — alpinistą, Słowacki w paryskim surducie, „co się na wszystkimie okazuje nadaje”.

Zaś potem przechodzi Hanuszkiewicz ku filologii serio. Już nie drwi, nie bawi się w wykrywanie formalnych podobieństw, lecz demonstruje monolityczność myśli, która pod piórem poety różną mieniąc się barwą, zespolona była przecież w jednej idei nadrzędnej, w miłości ojczyzny. Miłość to gorzka, bo czasy łatwemu optymizmowi nie sprzyjały, miłość znajdująca ujście w romantycznych mistycyzmach, ale przede wszystkim miłość mądra, bo wolna od szowinizmu, a pożytek ojczyzny dostrzegająca i w mówieniu o wadach społeczeństwa, nie tylko o jego cnotach. Tym długim wywodem, na który obek fragmentów „Beniowskiego” złożęły się również wyimki z „Księdza Marka”, „Zawiszy Czarnego” i „Poema Piasta Dantyszka” odbiega Hanuszkiewicz od nastroju, jakim przepoił część pierwszą spektaklu. Że przecież myślom „Beniowskiego” wywodzi konsekwentny ciąg dalszy, a formą początkowej zabawy jedynie uspokaja, ta odmienność nastroju przekonuje.

(Witold Filler, Poezja, filologia i wspaniały teatr,
„Kultura” 1971, nr 14, s. 10)



E. WYSIŃSKA

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 współczesnianie znaczeń i sprawdzaniem nośności fascynującego tekstu? Emocjonalnym rozrachunkiem ze szlachecką 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 tym wszystki i wyrywkowo, nie do końca — i stąd uczucie niedostatku pozostające po obejrzeniu całości.

Przy bliższym kontakcie z przedstawieniem nie trudno z różnorodności fragmentów wydobyć dwa zasadnicze nurty: historię Beniowskiego i sumą 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 właśnie częścią zamkniętą. Wpływa na to także i układ tekstu. Reprezentuje, jak chcą niektórzy, styl kabaretowy, ale miał to być jednocześnie styl zabawy w teatr, pomyślany tak, by możliwe było zasugerowanie działań improwizowanych. Ściśle wyliczone efekty dialogów z pannami występującymi jako Muzy, zazdrosnymi o pełne entuzjazmu słowa, którymi poeta opisuje ukochaną Beniowskiego, Anielę, są takiej pozorowanej spontaniczności przykładem. (...)

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 (...)

Akt drugi scenariusza Hanuszkiewicza zaczyna się w stylu aktu poprzedniego. Charakter dygresji zmieni się jednak dalej radykalnie. 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 (...). Następuje dalsza scena listów, fragmentów przemieszanych, 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 uzasadnieniach mogłaby się znaleźć jako bardzo dobra audycja w programie telewizji (...)

Powrót do „Beniowskiego” dokonuje się przez monolog („Dawna ojczyzna moja”) w wykonaniu Olbrychskiego, poetyckie serio wiąże się z przejściem na ton żałobnej recytacji. Jediną rzeczywistością stała się klęska. Jeżeli tak jednak miała wyglądać kompozycja strof poematu (obrazki 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, który po skierowaniu Beniowskiego na drogę służby publicznej (jakże wyraźny moment w literackich biografiach bohaterów romantycznych) w pełnym siły przemówieniu zwraca się wprost do widowni. Jego odejście — moment nastrojowo-patetyczny — stanowi naturalną, choć niezamierzoną, cezurę w przedstawieniu.

(Elżbieta Wysińska, Przekaz słowa poety, „Teatr”

1971, nr 9, s. 13—14)



W. NATANSON

Na wstępie Adam Hanuszkiewicz zapowiada: „Zobaczymy nie spektakl lecz próbę”. Zapewne jest to z jego strony żart, filuterna przekora. Jednak wyczuwamy w przedstawieniu „Beniowskiego”, na scenie Teatru Narodowego, ożywczą i intrygującą atmosferę próby. Odnosimy wrażenie (oczywiście złudne!), że nic tu jeszcze nie stężało w kształt ostateczny, nienaruszalny i nieodwołalny. Jest nastrój formowania, stwarzania, powstawania.

Słowacki został przy tym uszanowany. A nawet bywa stałe obecny. Wiadomo, że autor „Beniowskiego” chciał zrazu swój utwór przyoblec w formę dramatu. Rychło tego planu zaniechał, napisał rzecz o strukturze nieteatralnej. Struktury migotliwej i zmiennej, jednak ściśle obliczonej. Misternej, łączącej epopeję romantyczną w duchu Byronowskiego „Don Juana” z opowieścią sensacyjną, z płomienną polemiką przechodzącą w pamflet, z esejem i felietonem. Przenieść to do teatru, pogodzić z teatrem? Przyznam, że nie wierzyłem, aby to było możliwe.

Udało się jednak! Strofy poematu uderzając o siebie stają się scenicznymi sytuacjami. Czytanie listu Anieli do Beniowskiego przeobraża się w żywą i przejmującą scenę miłosną. Konna jazda bohatera uskrzydla się i ruchem (scenicznie bardzo misternym) i muzyką. Sama nawet prezentacja postaci staje się elementem scenicznej gry. Beniowskiego charakteryzuje najpierw Narrator, grany przez Hanuszkiewicza, potem on sam o sobie mówi (...)

Adam Hanuszkiewicz zżył się poufale i przenikliwie z twórczością Słowackiego. Etapami drogi do „Beniowskiego” były zapewne jego prace nad „Księdzem Markiem”, „Fantazym” i „Kordianem” (a może i nad spadkobiercą myśli Słowackiego, jakim był, w poetyckiej komedii „Dla miłego grosza”, Apollo Nałęcz-Korzeniowski). Tej wieloletniej pracy zawdzięcza zapewne obecny „Beniowski” swój artystyczny sukces.

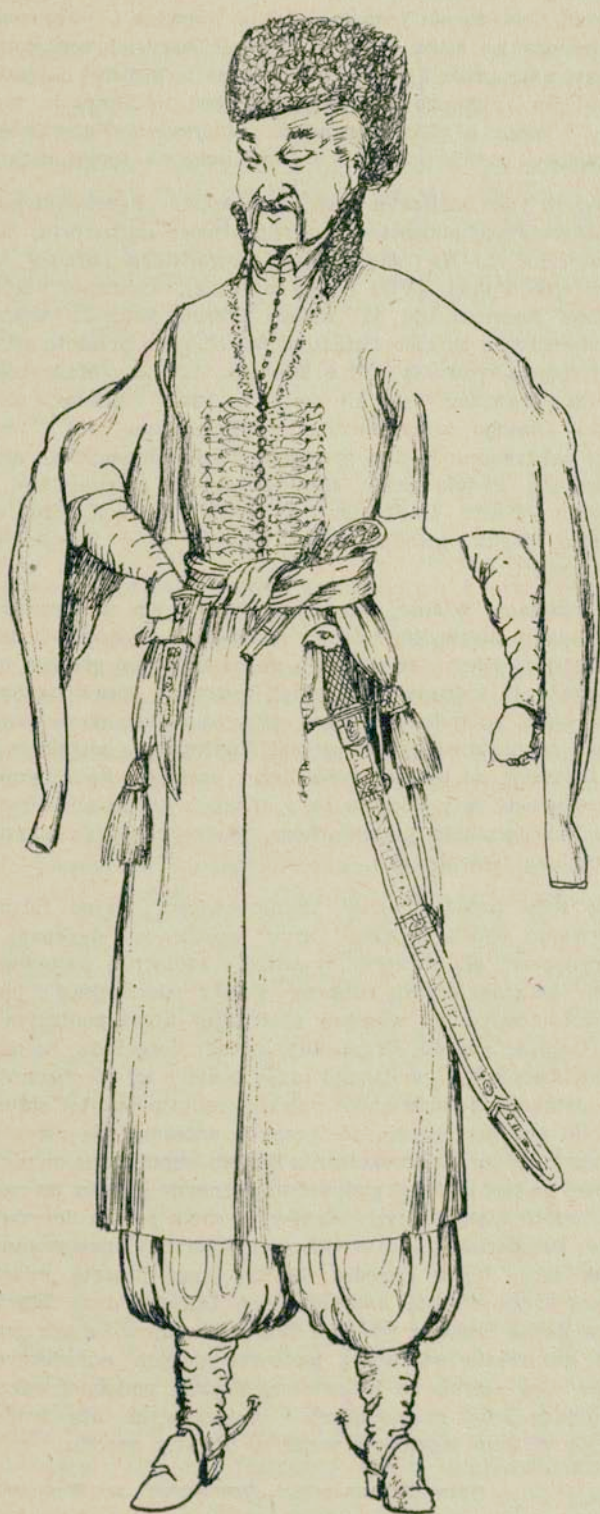
(Wojciech Natanson, Sceny z „Beniowskiego”,
„Życie Literackie” 1971, nr 14, s. 7)



J. SZCZAWIŃSKI

Zygmunt Krasiński tak ocenił największy walor twórczości swego przyjaciela i antagonisty: „Potęga Słowackiego najbardziej w stylu zawarta. Styl jest najogólniejszą formą każdego utworu sztuki; nim jak przedzę i z niego, jak z materiału, snuje pasmo swoje poeta...” Te słowa, przerzucane przez całe epoki, wyjaśniają, dlaczego tak skwapliwie powraca do Słowackiego współczesny twórca teatru, który twierdzi, że myślenie formą jest atrybutem tego teatru!

Powiedziano, że pisząc „Beniowskiego” układał Słowacki poemat o sobie i o dawnej Polsce. Hanuszkiewicz podjął to i poszerzył, pozostając jednocześnie wierny zawartej w tym utworze bolesnej, ale i pełnej fascynacji ocenie polskiej przeszłości szlacheckiej, a także towarzysząc zmaganiom się wrażliwej osobowości artysty z naporem zdarzeń prawdziwych. Przestrzegał więc reżyser konsekwentnie owej dwupłaszczyznowości tematycznej przedstawienia, wyznaczonego przez dwa nurty wyrażające się w indywidualizmie i radykalizmie społecznym Słowackiego. Tworzy zarazem Hanuszkiewicz opowieść o Słowackim — wizjonerze i Słowackim „zdumiewającym racjonalistą”, jeżeli mamy się posłużyć określeniem prof. Wyki. Pojawia się w tym przedstawieniu sam poeta rozpisany na postacie, opisujący i demonstrujący (jesteśmy przecież w teatrze) swoje ubiory, zdjęcia,



znajomości przygody, także tę ostateczną — spotkanie ze śmiercią. Tym razem jednak słowami Norwida (...) Słowacki rozmieniony na kilka postaci, staje się bardziej codzienny, zbliżony nam przez listy, mówi spokojniej, bardziej dojrzałe, niż słowami młodego Beniowskiego. Jest to Słowacki mówiący o sobie, a nie o sprawach publicznych. Namiętności są ściszone, barwy przygasły, cienie stały się spokojniejsze.

Wyszedł więc realizator poza ramy tekstu „Beniowskiego”, ale zadziwiająco potraktował partie utworu najbardziej publicystyczne (...) Na planie wizji Słowackiego pojawia się wielki epos Polski XVIII i XIX-wiecznej, widzianej wielobarwnie. Reprezentują ją: Ksiądz Marek, żołnierz—wizjoner, moralista i zdrajca Dzieduszycki, którego przebite sztyltem ręce zakrwawiły stół u Starosty. (...) Losy Maurycego nie mogą obrazami wypełnić sceny, na którą wkraczają losy narodu. Dlatego to najbardziej publicystyczne, ale i najsilniej zabarwione wielką przygodą dzieło Słowackiego zinkrustowane zostało przez Hanuszkiewicza fragmentami z „Poemów Piasta Dantyszka o piekle”, „Marii Stuart”, „Księdza Marka”, „Króla Ducha”, no i „Listów” Słowackiego do matki.

Te adaptacje wtapia reżyser w bogaty, ale niesprzeczny tok sceny, z niezwykłą łatwością i logiką w przechodzeniu od tekstu do tekstu, od nastroju do nastroju, od przeżyć indywidualnych i doznań osobistych poety do spraw ogólnonarodowych, od patriotycznego, czystego patosu do bolesnej drwiny, od dystansu wobec niemal ilustracyjnie potraktowanych zdarzeń, do utożsamiania losów postaci z losem autora. A postaci te wyłaniają się z różnych konwencji, towarzyszą reżyserskim przymiarkom, wytrzymują świadomie podkreśloną teatralność (...)

Tak tedy przedstawienie „Beniowskiego”, żyjąc formą, zdobywając widza poprzez formę, wprowadza dyskusję o historycznych, ale zarazem żywotnych racjach i postawach narodu. Ukazuje czerep rubaszny Polski szlacheckiej i jednocześnie tragizm tej warstwy społecznej, która podtrzymywała trwanie narodu. Przywołuje świadomość ludu, tu niemal nieobecnego, wywołanego przez poetę z tej nieobecności i przedstawia wielobarwność polskiej religijności, jej skłonności do powierzchownie mistycznych uniesień, ale zarazem i jej konkretność w sprowadzaniu Bożego współczucia do nizin ludzkiej nędzy. Podnosi godność umęczonego narodu do rangi podmiotu historycznych osądów. Sprawa polska decyduje się w kategoriach sprawiedliwości wiecznej, przywołanej jednak przez ludzi: Księdza Marka, szarą biedotę, odartą z husarskiego blasku, konfederatów. Dlatego dwie Marie: Matka Boska Sanocka i Matka Boska Poczajowska tak prosto i naturalnie odrzucają pancerze swoich odświętnych strojów i w szarej, do śmiertelnej koszuli podobnej sukni, idą między ludzi krwawiących i umierających, aby wmieszać się w tłum tragiczny, wejść w historię narodu.

(Józef Szczawiński, „Beniowski” w Warszawie,
„Kierunki” 1971, nr 13, s. 8)

Pierwsze słowa, jakie padają ze sceny to powitanie „dobry wieczór państwu”; w ostatnich brzmi pożegnanie „dobranoc państwu”. A więc kabaret z konferansjerem, o czym tyle pisano? Niech nas nie lęda ozdobniki, hałaśliwe wtręty, osoba narratora. Jeśli z kabaretu jest coś w „Beniowskim”, to jest to tylko rama dla historii pewnego szlachcica, opowiedzianej kapryśnie, urywkowo, ale przecież nie bez ciągłości i konsekwencji. I nie w przekazywaniu, powiększaniu czy rozdrabnianiu dygresji uzewnętrznia się wyobraźnia teatralna Hanuszkiewicza i jego pomysłowość, którym w „Beniowskim” dał zresztą tak bogaty, że w moim rozumieniu aż przesadny wyraz: lecz w pójściu drogą „Kordiana”, improwizacji na materiale scenicznym, który tkwił implicite woryginale.

„Za panowania króla Stanisława”... Na scenie Beniowski i panna Aniela, regimentarz Dzieduszycki i ksiądz Marek, na scenie Kozacy i Tatarzy, na scenie król Ładawy w kontuszu i chan krymski z groteski — na scenie świat z „Beniowskiego”, potraktowany z dystansem, z humorem, ale i z szacunkiem dla jego tragedii. Słowacki w „Beniowskim” był ironiczny i dowcipny i Hanuszkiewicz w swoim „Beniowskim” jest ironiczny i dowcipny. Więc chociaż Słowacki był romantyczny i nieokiełzany, a Hanuszkiewicz jako się rzekło, odwołał się do racjonalizmu, aluzyjki niektóre usuwając, inne łagodząc, ostrość tu i ówdzie przytępiając a szorstkość przyglądając — klimat „Beniowskiego” pozostał i wdzięk nienaruszony. Brak pewnych spięć wynagrodziły przy tym zabiegi zgola niebywałe: ucieleśnienie Muz i nimf, Matek Boskich i Świętego Piotra, pojawienie się Ryszarda III i muzy w kostiumie Ofelii, stopniowo potęgowany komizm scen pojedynków, gdy szlachcice hasają na lajkonikach, albo walczą spieszeni udając, że z siodeł; aż gdy dochodzimy do walki Beniowskiego z „całym tatarskim pachalikiem” bój zmienia się w balet, w taniec ludzi i szabel, Cała zresztą sekwencja krymska utrzymana jest w operetkowym entourage'u, ale jeżeli jest operetką — to jakby siostrą upolitycznionych operetek Offenbacha.

Dowcipne i na miejscu okazały się też pewne wstawki tekstowe, jak wprowadzenie żartobliwych dopełniaczy z dwu osobnych wierszyków Słowackiego: „Bo mnie matka moja miła” podśpiewuje chwacko Beniowski przy wtórze muz, a „Przy kościółku mój aniołku” nuci zawadiacko wąsaty Borejsza. W jednym miejscu doczepiła się też strofka z „Podróży na Wschód”, tak zresztą bliska „Beniowskiemu”, że kto odgadnie że to wstawka? W ogóle w tej warstwie poetycko-fabularnej części pierwszej widowiska są sceny urzekające swoją teatralną poetyckością, jak bal u Starosty, świetnie związany z obu zalotnikami Anieli, albo jak barwny blackaut z królem z Warszawy, równie chińskim cieniem jak król Ładawy. Tu zagrała i poezja, i plastyka ruchu, i dekoracje, i akompaniament muzyczny. Dominuje w tej

części pierwszej ton ariostyczny i ironia romantyczna. Wynikają one z intencji reżysera, ale także z jednolitości tonacji „Beniowskiego”, który również w swej warstwie fabularnej — a raczej w niej przede wszystkim — jest poematem heroikomicznym, pisanym z demonstracyjnie jawnym przyzwrożeniem oczu. Słowacki zachował długo cudowny dystans do swego bohatera i często kpi zeń w żywe oczy. Hanuszkiewicz zachował ów artystowski, intelektualny dystans, dał mu świetny wyraz w swojej prezentacji Beniowskiego i jego przygód także przez inteligentną, doskonale w reżyserskie zamysły trafiającą grę Olbrychskiego. Ale przy przewadze fabuły nad dygresjami wytrwał, przynajmniej do przerwy, i dobrze, że wytrwał.

Hanuszkiewicz całym sercem wyczuwa patriotyczne uniesienia i potrafi im dać wyraz zaangażowany, namiętny. Ale Hanuszkiewicz pojął również gniew patriotyczny Słowackiego i gorycz jego słów, szyderstwo jego inwektyw. „Beniowski” nie jest ani apologią sarmatyzmu ani tromtadracji pseudopatriotycznej, „lizaniem szabli ułańskiej”, jak kiedyś taką egzaltację określił Irzykowski. Wojenkowatych wymachiwań szablą dość mamy w filmach i serialach. W ojczyźnie Pańa Wołodyjowskiego, kapitana Klossa, czterech pancernych i psa — by już nie sięgać do dawniejszych stereotypów i klopsów — nigdy dość zatrzyków trzeźwości, stosowanych profilaktycznie. Hanuszkiewicz nikt nie posądzi o walkę z bohaterstwą. Tym bardziej lecznicze, uzdrawiające znaczenie ma jego kpina z pojedynków i przewag krymskich Beniowskiego, z powierzchownego tradycjonalizmu dewocji rycerzy barszczan. Na drewnianych koniach, lub imaginacyjnych, wycina Beniowski kłobuccę, ognia krzesze z szabel w farsowej zabawie, w humorystycznych potykaniach się z nawałą wrogów. Nie są to „szargania świętości”, już prędzej zdrowy instynkt.

Światła zabłyśły, aktorzy wycofali się za kulisy, w kuluarach ożywione rozmowy na podkładzie entuzjazmu... i oto koniec przerwy, zaczyna się część druga, ów „Dom na Podolu”. Niby ciąg dalszy, a jednak coś innego. Wiodąc bowiem czysto i jasno wątek powieści poetyckiej w części pierwszej, nie pozostał Hanuszkiewicz konsekwentny do końca i zdrowo sobie pohulał — nie używam tego określenia w sensie wyłącznie pejoratywnym — po rozmaitych tekstach Słowackiego, jak Beniowski po Krymie Giraja. To prawda, że fabuła „Beniowskiego” jest sensu stricto dość wątpliwa i że Hanuszkiewicz znalazł się poniekąd przymusowo w sytuacji, w której krymski epizod pokazał już przed przerwą, tak że niewiele mu pozostało dopełnień. Te dopełnienia — Matki Boskiej z Sanoka i Poczajowa, rozstanie Beniowskiego z Anielą, widzenie księdza Marka — weszły do części drugiej, ale nie mogły wypełnić ciągu scen. Więc Hanuszkiewicz rozwiązał dylemat po swojemu, po kawalerijsku. Rozciął tę część na dwie bardzo od siebie różne podczęści — w drugiej z nich dał niedokończenie historii Beniowskiego, a w pierwszej ... hm ... coś z rodzaju skrótu



biografii Słowackiego, sklejonej głównie ze strzępów jego listów.

W końcowych epizodach, związanych z „Beniowskim”, łączność z częścią pierwszą widowiska została zachowana — mimo zmiany tonu z żartobliwego na podniosły. Ale to także zasługa — i wina — Słowackiego. I na Słowackiego (jak na innych) wywierała Ukraina magiczny a tragiczny urok: więc gdy tylko wychynął na ukraińskie stepy zaraz mu zabłyśły szable kozackie i lira Wernyhory, Bar i „nowa Salamina”, już zaraz dostrzegł łuny pożarów, hajdamaczną, rzezie i wyczuł swąd mistycyzmu. Czy można się dziwić, że i Hanuszkiewicz nie mógł — czy nie chciał — całkiem od tych oparów się uwolnić i że na parę chwil popadł w nabożeństwo? Ja go w każdym razie usprawiedliwiam.

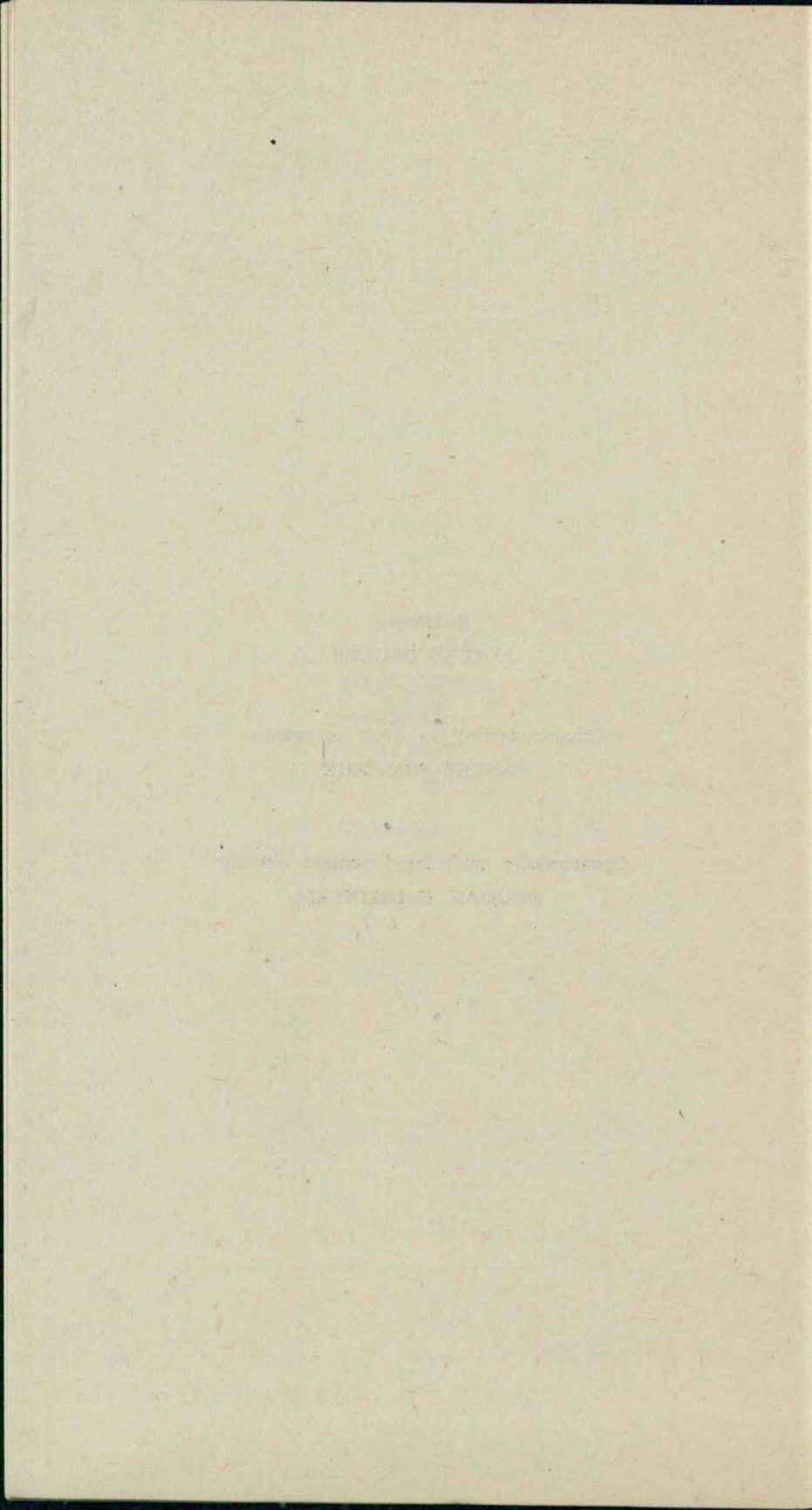
(Jan Alfred Szczepański, Od „Norwida” do „Beniowskiego”, „Dialog” 1971, nr 6, s. 141—143)

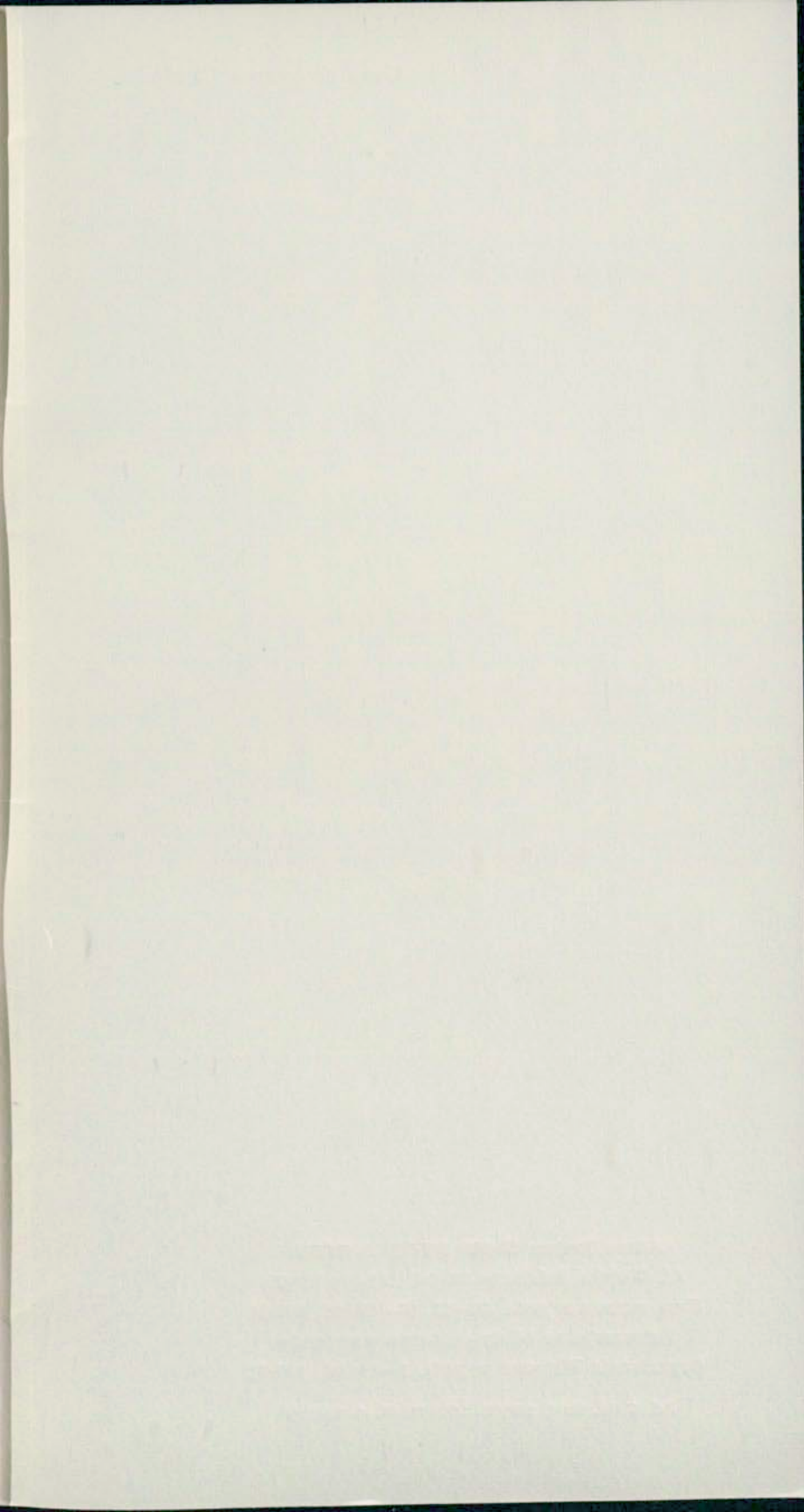


SPIS TREŚCI

1. Wanda Ziemicka — Rozmowa z Adamem Hanuszkiewiczem o teatrze w Jeleniej Górze i „Beniowskim” 4
2. Słowo wstępne do prapremiery „Beniowskiego” . . 10
3. Stefan Treugutt — Bohater „Beniowskiego” 12
4. Głosy krytyki o „Beniowskim” 18







Cena programu 10 zł

69 zł.

ARCHIWUM

Państwowy Teatr Powszechny
w Jeleniej Górze

Nr.: 342

Adres Teatru: 58-500 JELENIA GÓRA

Al. Wojska Polskiego 38, tel. 232-74; 232-75

Kasa czynna w godz. 10—13, 17—19; tel. 223-25

Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje

Organizacja Widowni w godz. 9—14; tel. 246-32

Jel. Zakł. Graf. 1070/75, 1500 125x23, A-19/369/75

B. ZMIDZIŃSKI