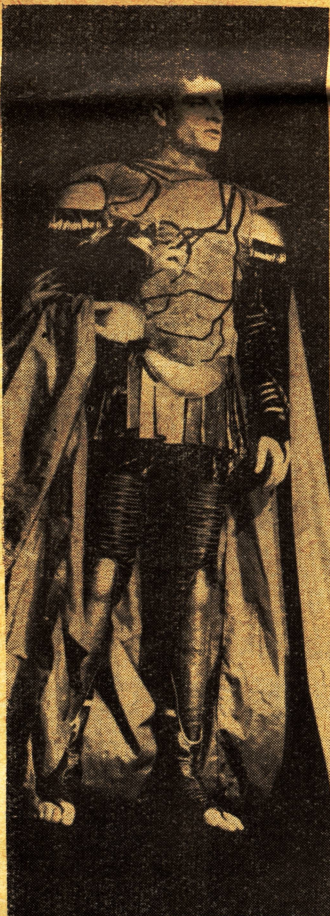


TEATR
WARSZAWA

wydanie.....
Nr 8..... z dn. 15 30. KWIEŃ 1967

nowe przedstawienia



...choć przysięgę cenię
uwierzę ci na jedno najpro-
stsze westchnienie
(Racine *Berenika*)

Berenika Racine'a cieszy się dużym powodzeniem w warszawskim Teatrze Powszechnym. Na każdym przedstawieniu jest pełno, widzowie (przeważnie młodzi) słuchają ze skupioną uwagą. A przecież ani sztuka nie jest najłatwiejsza, ani spektakl nie goni za tanim efektem, ani zjawisko teatru rasynowskiego nie wydaje się proste...

Sam Racine jako człowiek był pełen wewnętrznych sprzeczności. Gdy w 1680 roku założono Komedię Francuską, wybrano na inaugurację *Fedre*. Tymczasem autor stronił już od teatru, na przedstawieniach się nie pokazywał, żył myślą o karierze historyografa królewskiego i dworaka, pogrążył się w sprawach domowych (był mężem kobiety, która nigdy nie przeczytała żadnego z jego arcydzieł), myślał o jansenistach. Teatr uważał za marność, choć nie gardził życiem towarzyskim dworu.

A przecież w młodości napisał bardzo leciutką komedijkę, w której kulminacyjną scenkę stanowi... proces wytoczony pieskowi o nielegalne pożarcie kapłona. Miał Racine w swym życiu okresy ogromnego przejmowania się sprawami dramatycznego zawodu, na każdy zarzut reagował w przedmowach do swych utworów, czy złośliwych epigramatach. Zdarzało mu się ucze-

stniczyć w teatralnych intrygach, nie oszczędzających nawet wiernego (i szlachetnie wszystko wybaczącego) Moliera.

Racine byłby może zdziwiony, gdyby się dowiedział, jaką pośmiertną karierę zrobią jego utwory. W epoce powrotu do jansenizmu autor *Bereniki* nie protestowałby może nawet przeciw dowcipowi pani de Sevigné, że „prze-minie tak samo, jak... moda na kawę”. Wedle zestawienia, jakie podaje bibliotekarka i archiwistka Komedii Francuskiej, Sylvie Chevalley, najczęściej w tym teatrze grywanym autorem jest Molier. Zdarzyły się w okresie blisko trzech stuleci zaledwie dwa sezony (1944 i 1957), w których nie wystawiono *Świętoszka*. Ale kto zajmuje dru-

spodziewanie zdobywającej punkty *Berenice*. *Pieniacze* spadają na miejsce dość odległe. Ciekawa rzecz, że nigdy nie zdobyła popularności młodzieńcza sztuka Racine'a *Aleksander Wielki* mimo happy-endu i niespodziewanej aktualności, którą mogła narzucić epoka napoleońska.

To nieprawda (co się czasem twierdzi), że utwory Racine'a nie znalazły oddźwięku w Polsce. Ruch Oświecenia zwrócił na niego baczną uwagę. Później nawet pełny triumf Szekspira, Schillera oraz poetyki romantycznej nie przekreśliły Racine'a. Od Halpertowej poprzez Antoninę Hoffman aż do aktorek współczesnych — jakież piękny orszak rasynowskich kreacji na naszych scenach! Iluż (co prawda nie zawsze uta-

Uzucie, jakiego doznaje Berenika wypowiadając to zdanie, jest bardzo gwałtowne. Mogłoby ono rozsadzić architekturę wiersza, złamać ją i zniszczyć. Ale rygor poetycki odpowiada tutaj intensywności wypowiedzianych słów. Właśnie podniesienie emocjonalnej treści do wysokiej temperatury uwydatnia artyzm formy. I na odwrót rygor wiersza wzmacnia w teatrze wrażenie doznawanych uczuć. Paradoks polega tu więc na wolności i śmiałości poetyckiej, czerpiącej bodźce z wybranej dyscypliny artystycznej. By użyć porównania, podobnie postępuje rzeźbiarz, u którego opór materiału wzmacnia (a nie osłabia) ekspresję. Albo architekt, posłuszny zasadzie „funkcjonalności”.

Ale czy chodzi tylko o sprawy formy? Po raz pierwszy zjawia się właśnie tutaj, u Racine'a, tęsknota za prostotą i niemal wstydlivością uczuć. „Westchnienie” może być wymowniejsze dla zakochanego człowieka, niż najdoskonalsze okresy retoryczne. Co więcej, nie ma wedle Racine'a takiego uczucia, tak gwałtownej namiętności, tak bardzo rozżarzonej pasji, by nie mogła być ujarzmiona przez nakaz samodyscypliny. Tu więc rygoru artyzmu niespodziewanie wkraczają w strefę zjawisk etycznych. Dwoje kochających się ludzi narzuca sobie rozstanie. Wyrzeczenie następuje z własnego nakazu, podyktowanego rozumem. Tytus wyprawia z Rzy-

POEZJA SUROWEGO RYGORU

WOJCIECH NATANSON

gie miejsce w tym wyścigu poprzez pokolenia? Nie autor *Cyda*, ani Marivaux, Beaumarchais, Hugo, Musset — ale Racine. Właśnie Racine, którego romantycy uważali za głównego przeciwnika, jako zjawisko anachroniczne, produkt „smaku markizów”. Wszystkie ataki na Racine'a, wszystkie przeciw niemu manifestacje literackiej opinii nie spowodowały silniejszych wahań teatralnego sejsmografu. W XVIII stuleciu grano jego sztuki 2603 razy, w XIX — 2895, w ciągu pierwszych 60 lat naszego wieku — 1950, co stanowi wskaźnik wyraźnie rosnącego uznania. Tak długotrwałe, poprzez wieki znaczące się zjawisko pozwala przypuszczać, że nie może tu chodzić ani o modę, ani o chwilowe nastroje, ani o przemijające gusty.

Co prawda, zmienia się stosunek do poszczególnych utworów. W XVII wieku największym sukcesem cieszyła się komedia *Pieniacze*, przed *Fedrą* i *Andromaką*. W XVIII stuleciu sytuacja jest podobna (ale miejsce *Andromaki* zajmuje *Ifigenia*). W wieku XIX wciąż jeszcze „prowadzą” *Pieniacze*, drugie miejsce zajmuje *Andromaka* (może ze względu na bliski romantyzmowi motyw „pogrobowej” miłości), trzecia jest *Fedra*, czwarta *Britannicus*. Nasze stulecie przyznało prymat *Andromace*, *Fedrze*, *Britannikowi* i nie-

lentowanych) tłumaczył nęcił rasynowski aleksandryn! Iluż krytyków i ludzi teatru pochylało się nad zawilim zjawiskiem, Boy inaczej rozumiał Racine'a, niż Frycz, który w 1938 roku dał na krakowskiej scenie pamiętne przedstawienie *Fedry*. Horzyca traktował autora *Bereniki* z twórczą przekorą, widział w nim poetę samotności i klęski.

Od kilku lat zaznacza się u nas nowa fala zainteresowań Racinem. *Britannika* wprowadził najpierw dyr. Aleksandrowicz w Koszalinie, obecnie zapowiada łódzki Teatr Nowy. Faktem znamionym jest artystyczny sukces wystawionej przez warszawski Teatr Powszechny *Bereniki*. Być może bowiem, że w tej właśnie sztuce Racine'a najsilniej objawia się sprawa surowego „rygoru”, zarówno artystycznego, jak i moralnego.

Wsluchajmy się w dźwięk dwuwiersza, który przytoczyłem jako motto:

Mon coeur ne pretend point,
Seigneur, vous dementir
Et je vous en croirais sur un
simple soupir.

W polskim przekładzie Kazimierza Brońcyka werset ten znajduje taki odpowiednik:

Nie chcę przeczyć niczemu,
choć przysięgę cenię
Uwierzę ci na jedno najpro-
stsze westchnienie.



mu ukochaną, choć nigdy nie była mu bliższa i droższa. Cały rozwój dramatu wiedzie także i Berenikę do zajęcia — w finale — podobnego stanowiska. Zagadnienie wyboru, tak nowoczesne i tak nam bliskie, znajduje wyraz w tej tragedii.

Jak nowe i nieoczekiwane jest obecne rozumienie *Bereniki*, można się przekonać, przeglądając poprzednie opinie o tym utworze: „*Berenika* (1670), cała wygrana jakby na jednej strunie, jest raczej przepiękną elegią, niż istotną tragedią” — pisał Boy w 1919 roku. Robert Kemp 20 lat później nazywał *Berenikę* „skarżą rozpisaną na trzy głosy” a także przykładem osobliwej alchemii poetyckiej Racine’a, dzięki której temat zostaje oczyszczony z wszelkich domieszek historycznego kolorytu, racji podyktowanych rozsądkiem czy odcieni psychologicznych, by służyć jednej tylko sprawie: tajemnicom uczucia.

Myślę, że spektakl Teatru Powszechnego w reżyserii Adama Hanuszkiewicza nie potwierdza żadnej z powyższych diagnoz. *Berenika* nie jest tutaj „elegią”, skoro została nasycona silnymi elementami konfliktów dramatycznych. I nie jest też poezją „czystego”, wyabstrahowanego uczucia, skoro pokazuje skłębienie nie tylko porывów i pragnień, ale i zwalczających je zasobów woli.

Twórcy przedstawienia musieli przede wszystkim rozstrzygnąć pewne zagadnienia przestrzenne. Na jakim terenie rozgrywa się dramat trojga bohaterów: *Bereniki*, cesarza Tytusa oraz zakochanego w *Berenice* króla Antiocha? Racine mówi o „pokoju znajdującym się pomiędzy apartamentami cesarza Tytusa i *Bereniki*”. Potwierdzają to słowa Antiocha w pierwszej scenie. Scenograf Teatru Powszechnego, Krzysztof Pankiewicz, daje scenę niemal całkowicie pustą, lekko pochyłoną podestami, z zaznaczonymi emblematami władzy cesarskiej. Taka dekoracja niepełna, operująca rozwiązaniami skrótowymi, wydaje mi się szczęśliwym tłem do nowoczesnie pomyślanego dramatu konfliktów wewnętrznych. Rozwiązanie to pozwoliło reżyserowi na wprowadzenie, z początkiem IV aktu, milczącej sceny błakania się i mijania trzech głównych bohaterów dramatu, wędrujących po pustej scenie, sugerującej tu jakby scenerię zaczarowanego pałacu czy ulic nieznanego miasta. Na tym tle skomponował scenograf barwne (a nawet jaskrawe) kontrasty kostiumów. Niektóre z nich odpowiadają sobie odcieniami kolorów (np. Antiocha i jego powiernika), inne kształtami płaszczów (Tytus i Antioch), orszak rzymskich żołnierzy świeci niemal nagością. Mam jednak wątpliwości, czy słusznie odczłowieczono niektóre kostiumy, dając im jakieś smugi poprzeczne, niemal o-wadzie (Paulin, Arsas).



Teatr Powszechny w Warszawie: „*Berenika*“ Racine’a. Reżyseria: Adam Hanuszkiewicz, scenografia: Krzysztof Pankiewicz. Zofia Rysiówna (*Berenika*) i Adam Hanuszkiewicz (Tytus); zdjęcie dolne: Adam Hanuszkiewicz (Tytus) i Juliusz Łuszczewski (Paulin)

Motywy muzyczne (coś w rodzaju dudnienia grzmotów, dzwony, trąby), skomponowane przez Augustyna Blocha, są dalszym, celowo użytym, elementem budowy spektaklu. Trudno przyznać rację tym krytykom, którzy mówili o statyczności tego przedstawienia. Nie jest ono wcale pozbawione ruchu, chwilami na-

wet trochę nerwowego.

Umiar gry aktorskiej ściśle tu wynika z interpretacji tekstu. Adam Hanuszkiewicz — jako cesarz Tytus — umysławia siłę i intensywność miłości powściągniętej, stłumionej. Kilkakrotnie zbliża się do partnerki, jakby pragnął dotknąć twarzy *Bereniki* — by pieszczotą, muśnięciem dło-



ni, powiedzieć jej to wszystko, czego nie zdołały wyrazić słowa. Ale gest ten zostaje w samym zarodku zniwelowany, opanowany, powściągnięty. Cała zresztą sylwetka Tytusa, sposób mówienia, nadający głosowi barwę surową, asceetyczną i twardą, zdyscyplinowanie scenicznego ruchu, wszystko służy zarysowaniu postaci, zasugerowaniu walki wewnętrznej, wymownemu skontrastowaniu z postacią partnerki.

Zofia Rysiówna (*Berenika*) posługuje się pełną miarą wiersza, który w jej ustach mieni się całą gamą rasynowskiej „musicalité”. Oddech szeroki i równy pozwala wydatnić bogactwo odcieni. Gest jest pełniejszy i śmielszy niż u partnerów. Głos i gest wydatniają ewolucję wewnętrznych przeżyć: niepokoju, tęsknoty, gniewu, rozpacz, poczucia obrażonej kobiecej godności (motywy powracający u Racine’a: *Hermiona* w *Andromace*, *Fedra*), żądy samobójczej, wreszcie końcowego samoopanowania zgodnego z sublimacją uczuć. Cała ta bogata skala doznań zamknięta została w rygorystycznie opanowanym rytmie wiersza klasycznego, a wsparta gestem rąk, pomysłowym i pięknym, czy lekkim pochyleniem postaci do przodu, w jednym tylko miejscu (zbyt zduszone „nie wierzę!” aktu III) zaprawiona mniej czystym akcentem.

Niestety zabrakło w przedstawieniu równie misternej, śmiałej i swobodnej interpretacji u trzeciego z partnerów owego tercetu miłosnego, króla Antiocha. Tadeusz Czechowski otrzymał widocznie zadanie zbyt dla niego niewdzięczne.

Jest za to w spektaklu pozycja, niedoceniana przez warszawską krytykę. W niewielkiej roli Tytusowego powiernika, Paulina, daje Juliusz Łuszczewski pokaz precyzyjnego rysowania postaci, mówienia frazą, której każda cząsteczka odznacza się jasnością, wyrazistością, zdecydowaniem. Wychodząc ze spektaklu zachowujemy w pamięci postać tego rzymskiego doradcy, który stał się „okiem i uchem” cesarza, by mu zobrazować prawdziwy nastrój ulicy. Ta scena była w spektaklu warszawskim jeszcze jednym argumentem przeciw „abstrakcyjnemu” pojmowaniu *Bereniki*. Jakże wymownie brzmieć musiało za czasów Racine’a opowiadanie o Rzymianach nienawidzących królów, choć zginają kark pod jarzmo cesarzy! Podobnie jak owa obrona praworządności, którą głosi cesarz Tytus, gdy stwierdza, że nie może liczyć na posłuch ten, kto nie szanuje norm poprzednio ustanowionych:

kto łamie prawa, nowe nakłada daremnie.

Racine pozostaje tu wierny zasadzie surowego rygoru, przyjętego dobrowolnie.

WOJCIECH NATANSON