

Trzy podejścia sceniczne do *Beniowskiego* Słowackiego Pieśń ujdzie cało?

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.030>

Streszczenie: Artykuł dotyczy poematu dygresyjnego Juliusza Słowackiego *Beniowski*, który powstał w 1841 roku i od 1942 roku jest jednym z częściej wystawianych poematów romantycznych na polskich scenach. Tekst omawia realizacje trzech twórców: Mieczysława Kotlarczyka (1942, 1945, 1949, 1959), Adama Hanuszkiewicza (1971, 1975) i Małgorzaty Warsickiej (2018). *Beniowski* jako romantyczne dzieło otwarte daje możliwość stworzenia autorskiej adaptacji bez naruszania treściowej i ideowej tkanki poematu. Trzy omówione style wystawienia pokazują, w jaki sposób poemat ten wpływa nie tylko na osobiste, ale i nowoczesne myślenie twórcze. U Kotlarczyka szukanie scenicznego kształtu dla poematu Słowackiego dało efekt formy rapsodycznej inspirowanej *Lekcją XVI* Mickiewicza, przypominającej współczesny storytelling. Hanuszkiewicz podniósł aspekt rodzajowej szlachetczyzny z elementami popkultury. Małgorzata Warsicka sięgnęła po estetykę „niesamowitej Słowiańszczyzny” w formie kobiecego oratorium. Realizacje *Beniowskiego* ukazują bowiem również przemiany mentalne, jakim ulega polskie społeczeństwo. Od nieomal religijnego rapsodu Kotlarczyka, poprzez popkulturowy kabaret z elementami szlachetczyzny Hanuszkiewicza, po feministyczny manifest Warsickiej wsparty przedchrześcijańską kulturą ukraińską. Każda realizacja była na swój sposób nowoczesna, autorska i wierna oryginałowi zarazem.

Słowa kluczowe: *Beniowski*, Juliusz Słowacki, Małgorzata Warsicka, kobieta, Ukraina

* Dr hab., prof. w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Zainteresowania badawcze: historia i krytyka teatru, dramaturgia.

E-mail: jagoda.hernik-spalinska@ispan.pl | ORCID: 0000-0002-7813-3212.

Three Stage Approaches to Słowacki's *Beniowski*. Will the Song Survive?

Abstract: The paper concerns a digressive poem by Juliusz Słowacki, *Beniowski*. It was written in 1841 and since 1942 it has been one of the most frequently staged romantic poems in Polish theatres. This article discusses the works of three artists: Mieczysław Kotlarczyk (1942, 1945, 1949, 1959), Adam Hanuszkiewicz (1971, 1975) and Małgorzata Warsicka (2018). *Beniowski*, as a romantic open work, provides an opportunity to create an original adaptation without disturbing the content and ideological tissue of the poem. The three styles of staging which are discussed show how this poem inspires not only personal but also modern creative thinking. Kotlarczyk's search for a suitable form led to the shaping of a rhapsodic form inspired by *Lesson XVI* of Mickiewicz, reminiscent of contemporary storytelling. Hanuszkiewicz introduced naturalistic themes portraying the life of the gentry with elements of pop culture. Małgorzata Warsicka reached for the aesthetics of "uncanny Slavic culture" (Freud's and Jentsch's *das Unheimliche*) in the form of a female oratorio. The stagings of *Beniowski* also show the mental changes that Polish society is undergoing, beginning with the almost religious rhapsody of Kotlarczyk, through the pop-cultural cabaret with elements of Hanuszkiewicz's life of the gentry, to Warsicka's feminist manifesto supported by pre-Christian Ukrainian culture. Each project was modern in its own way, original and faithful to the original at the same time.

Keywords: *Beniowski*, Juliusz Słowacki, Małgorzata Warsicka, woman, Ukraine

Beniowski Juliusza Słowackiego był wystawiany w teatrze wiele razy – zazwyczaj jednak przez tych samych twórców. Czterokrotnie inscenizował *Beniowskiego* Mieczysław Kotlarczyk w Teatrze Rapsodycznym w Krakowie (1942, 1945, 1949, 1959), Adam Hanuszkiewicz reżyserował go aż pięć razy, najpierw w Teatrze Telewizji (1961, 1966) i Polskiego Radia (1964), następnie na scenach dramatycznych Warszawy (1971) i Jeleniej Góry (1975), Gustaw Holoubek zaś w październiku 1993 przygotował adaptację na obchody stulecia budynku Teatru im. Słowackiego w Krakowie, zaprezentowaną kilka dni później przez Telewizję Polską. W Teatrze Nowym w Poznaniu 14 kwietnia 2018 odbyła się premiera tego poematu, pod tytułem *Beniowski. Ballada bez bohatera*, w reżyserii Małgorzaty Warsickiej. Spektakl zwyciężył w czwartym konkursie na wystawienie klasyki polskiej w 2019 roku. Ale *Beniowskiego* lubią też sceny spoza głównego nurtu, na których pojawiły się adaptacje: *Aniela i Maurycy* w Studenckim Teatrze Satyryków (1964) i *Beniowski na Madagaskarze* w warszawskim Teatrze IMKA (2016)¹.

¹ Czterokrotnie też stał się podstawą radiowego słuchowiska (1966, 1983, 1990, 2013).



Warto zadać sobie na początek pytanie, dlaczego po ten utwór poetycki – a nie dramatyczny – jako jedyny obok dużo rzadziej wystawianego *Króla-Ducha* Słowackiego i *Pana Tadeusza* Mickiewicza – tak chętnie sięgają twórcy teatralni.

Słowacki jest najbardziej płodnym i utalentowanym dramaturgiem w naszej grupie tzw. wieszczów, nawet rozszerzonej o Cypriana K. Norwida, który ma istotny dorobek teatralny. Zarówno *Dziady*, jak i *Nie-Boska komedia* są utworami wybitnymi, lecz stanowią w twórczości Mickiewicza i Krasińskiego rodzaj ewenementu. Słowacki napisał zaś kilka dramatów o podobnym ciężarze gatunkowym: *Kordiana*, *Balladynę*, *Lillę Wenedę*, *Mazepe*, *Horsztyńskiego*, *Fantazego*, *Księdza Marka*, *Sen srebrny Salomei*. Wszystkie są bardzo mocnymi dramaturgicznie utworami, które przeszły wielokrotnie próbę sceny.

Ten nerw dramaturgiczny przejawiał się też wyraziście w *Beniowskim*, który jest poematem, ale ma wiele cech dramatu. Po pierwsze postać głównego bohatera. Słowacki swym instynktem dramaturga zazwyczaj wybiera odpowiednich protagonistów. Maurycy Beniowski to postać, która prosi się o swoją opowieść, gotowy bohater do wykorzystania w utworze dramatycznym – rodzaj everymana, który na scenach pojawiał się od momentu powstania teatru, typ lotrzykowski. Dzięki tak barwnej postaci łatwo o atrakcyjną dramaturgię – dramat pisze się na scenie sam, poczynając od nieszczęśliwej, zakazanej miłości do dziewczyny z sąsiedztwa, po egzotyczne przygody, atrakcyjne motywy i tematy. Również dygresyjność daje możliwość różnorodności adaptacyjnej, łatwo dopasować tekst do potrzeb inscenizatora². Przez szukanie głównego tematu i formy dla niego twórca adaptacji decyduje, jaką historię chce opowiedzieć, a nie w jaki sposób ukazać konkretne sytuacje, jak w przypadku *Pana Tadeusza*. Obecność znanych cytatów i romantyczna ironia czynią tekst łatwo przyswajalnym dla odbiorców.



Pierwszą próbę adaptacji *Beniowskiego* podjął Kotlarczyk, który postanowił poszerzyć repertuar o niedramatyczne utwory poetów polskich w ramach szukania formuły teatru rapsodycznego, inspirując się zarówno *Królem-Duchem* Słowackiego w sferze idei, jak i tzw. *Lekcją XVI* Mickiewicza (wygłoszoną w Collège de France w 1843 roku) w sferze kształtu scenicznego. *Lekcja XVI* kojarzy się głównie z wizją wielkich widowisk granych w Cyrku Olimpijskim w Paryżu, jaką zarysował Mickiewicz i którą inspirowali się tacy twórcy jak Leon Schiller. Jednak w swym wykładzie Mickiewicz przypomniał też litewskiego śpiewaka-rapsoda, który snując opowieści wyłącznie słowem, kreuje świat przedstawiony. Dziś mamy w teatrze rozpowszechnioną formę zwaną *storytelling*, więc pojęcie „rapsod” kojarzy się głównie z tematem (czyli bohaterскими czynami), a nie z formą, jednak ta metoda pokazywania w teatrze świata przedstawionego jest przecież dużo starsza.

Najważniejszym i bezpośrednim czynnikiem wystawienia *Beniowskiego* przez Kotlarczyka stał się chyba przede wszystkim rodzaj dziedzictwa czy inspiracji kulturowej, do której ten twórca najchętniej nawiązywał. Wzorem dla niego był Teatr Reduta Juliusza Osterwy. Kotlarczyk uważał się niejako za kontynuatora tego typu teatru. U źródeł ukształtowania się

² Zwracał też na ten aspekt poematu Słowackiego Stefan Treugutt (1964).

repertuaru Reduty stoi analiza intelektualna Stefana Żeromskiego, który szukał w polskiej kulturze i literaturze zjawisk pomocnych w usytuowaniu odzyskanej Polski w paradygmacie narodowym, nieobciążonych ani złą przeszłością, ani wcześniejszą eksploatacją, noszących idee zgodne z prospołecznym, by nie powiedzieć lewicowym, myśleniem autora *Róży*. Stefan Żeromski tuż przed śmiercią w 1925 zauważył, że jeśli nie można znaleźć „w utworach pisanych dla scen spraw ducha wiecznie żywych” to „należałoby może grać” między innymi „błogosławieństwo wichrów z *Beniowskiego*”. Dodawał, że „możliwości takiej gry” widział „na ostatnim popisie” absolwentów Instytutu Reduty w Warszawie, z inscenizacją *Ody do młodości* Mickiewicza, gdzie „wzruszenie religijne, natchnienie muzyczne i słowo wieszczcze spłatało się w jednię z ruchem i gestem, tworząc zadatki sztuki nowej, jeszcze nieznanej na świecie” mającej cechy „misterium” (Żeromski 1928: 116–117). Dla Kotlarczyka ta sugestia była rodzajem zobowiązania artystycznego i etycznego, bo w 1948 roku napomknął, że o inscenizacji „błogosławieństwa wichrów” marzył już Żeromski” (Kotlarczyk 1948: 48–49). I właśnie „błogosławieństwo wichrów” znalazło się we wszystkich czterech realizacjach Kotlarczyka, a w dwóch ostatnich adaptacjach stanowiło ich finał jako zapowiedź rewolucji tyleż duchowej, co społecznej:

Ludy, bo wkrótce będziecie jak Bogi.
Co rozwiążecie wy w żelaznej dłoni,
To rozwiązaniem będzie... już na wieki.
A kto odejdzie od was – gdzie się schroni?
(Słowacki 1901: 191)

Owo „błogosławieństwo wichrów” z pieśni XII poematu kończy się następująco:

to moja daleka
Moc i pieśń, która serca przeobraża
I niewolnika przedzierzga w człowieka.
(ibid.: 294)

Paradoksem pozostaje, że bycie „jak Bogi” u Słowackiego i Kotlarczyka, oznaczające wyzwolenie, spełniło się w XX i XXI wieku w zupełnie inny, odwrotny – można powiedzieć – sposób, bo poczucie boskości, typowe dla nowoczesnościowego i ponowoczesnościowego myślenia człowieka, który w swym pojęciu właśnie zastąpił Boga w tworzeniu systemu moralnego i wszelkiego niby-boskiego stwórstwa, Kotlarczykowi, jako żarliwemu katolikowi, było całkowicie obce.

* * *

Kotlarczyk zdecydował się na adaptację *Beniowskiego* tuż po założeniu Teatru Rapsodycznego podczas II wojny światowej, 14 lutego 1942. Była to druga po *Królu-Duchu* premiera, w której zagrał jeszcze Karol Wojtyła. Ta pierwsza wersja *Beniowskiego* została oparta głównie na pierwszych pięciu księgach. W odegranym zaledwie raz słuchowisku było dwóch protagonistów: grany przez Kotlarczyka „Słowacki-człowiek”, „liryczny marzyciel romantycznie kochający Ludwikę Śniadecką i wielbiący swą Matkę” oraz odtwarzany przez Wojtyłę

„Słowacki-artysta” – „o kult dla pieśni w narodzie bojownik, zawzięty polemista, rywal Mickiewicza”. Towarzyszył im zaś trzyosobowy chór kobiecy (Danuta Michałowska, Krystyna Dębowska, Halina Królikiewicz) jako „upostaciowanie Poezji i Słowa poety” (Kotlarczyk 1963: 160). W prologu Słowacki-artysta wygłaszał swe *credo*, potem człowiek – apostołę do Śniadeckiej, Poezja-Słowo – „śpiew natury” i „błogosławieństwo wichrów”, człowiek – apostołę do matki, artysta zaś w epilogu opisywał walkę z Mickiewiczem.

Prapremiera w podziemiu musiała polegać na ograniczeniu, niejako na przecięciu założenia wywiedzonego z *Lekcji XVI* z koniecznością grania w prywatnym mieszkaniu. W ten sposób ukształtował się organiczny styl dla scenicznej wersji poematu Słowackiego i dla samego Teatru Rapsodycznego. Ograniczenie stało się więc stylem, który to ograniczenie niwelował, a wręcz przekraczał. Jak podkreślał Zbigniew Raszewski, w pierwszym okresie rapsodocy recytowali „z zasady utwory epickie, bardzo kunsztownie, wystrzegając się jednak naiwnej teatralizacji, do tego stopnia, że unikali nawet wyodrębnienia postaci w recytowanym tekście” (Raszewski 1997: 90–91).

Raszewski, opisując *Pana Tadeusza*, którego również widział (obok *Beniowskiego* i *Eugeniusza Oniegina* Aleksandra Puszkina) w „drugim” Teatrze Rapsodycznym działającym po wojnie, stwierdza, że w tej fazie „Kotlarczyk zbliżył się nieco do „zwykłego” teatru, konsekwentnie stosował kostiumy, a więc i wyodrębnienie postaci, oświetlenie teatralne, czasem szczegół markujący dekoracje. Nadal nie było narratora, lecz „komentarz odautorski wygłaszała jakaś postać w sposób całkowicie bezceremonialny”, po czym wracała do swojego tekstu. Kotlarczyk też „tworzył postacie, jak np. gadające jarzyny” – trzy młode aktorki „z głowami w różnych liściach i strąkach”. Hrabia „bardzo śmiesznie wśród nich brodził, a one recytowały opisy ogrodu po mistrzowsku i bardzo dowcipnie, jakby to wcale się do nich nie odnosiło”. Jak stwierdza Raszewski, „zacierana bywała jeszcze granica pomiędzy postacią a nie-postacią, wielkie odkrycie Kotlarczyka z czasów wojny, w zasadzie sprzeczne z naturą teatru, a pod jego ręką żywe i co dziwniejsze, arcyteatralne” (Raszewski 1997: 90–91). Jest to metoda dziś bardzo powszechna, stosowana przez twórców szukających swoich korzeni w awangardzie, Kotlarczyka zaś traktujących jako „narodowego nudziarza” i „bibliotekarza”, ponieważ korzystał z klasycznego repertuaru i przywiązywał wagę do słowa. Tymczasem widzimy, że metoda, którą Kotlarczyk się posługiwał, czyli wspomniane wcześniej eliminowanie postaci, tworzenie ich płynnej tożsamości poprzez przyjmowanie wielu ról przez jednego aktora, komentującego równocześnie swoją postać, nie tylko wzbogacała spektakl o element metateatralny, ale i o nowocześnie pojęte elementy naturalistyczne. Takie postacie jak drób czy kapusta traciły w ten sposób swą rodzajowość. Ta jawna rezygnacja z reprezentacji upodabnia myślenie Kotlarczyka do metody Bertolta Brechta i współczesnej formy teatru europejskiego, przejętej od Reného Pollescha.

Nacisk na rolę chóru to również kierunek, w którym poszedł współczesny postdramatyczny teatr. Jest to przykład nowoczesnego myślenia teatralnego, które w realizacji Kotlarczyka było wynikiem swobodnej myśli twórczej, nieinspirowanej modami – co wręcz obracało się przeciwko tej scenie, zarówno w recepcji krytyki, jak i widzów przywykłych do teatru mieszczańskiego w konwencji realistycznej. Warto by niewątpliwie bardziej szczegółowo przeanalizować zagadnienie „rapsodyczność a postdramatyczność”, jednak to nie jest miejsce na rozwijanie tego rozległego tematu.

W Rapsodycznym *Beniowski* pojawił się ponownie w czerwcu 1945 roku, zaraz po wojnie i po wyjściu teatru z podziemia, już w ascetycznej dekoracji, z sześcioma aktorami

i z akompaniamentem muzyki granej na fortepianie. W 1949 roku została narzucona doktryna socrealizmu, co zapewne również wpłynęło na następną adaptację i realizację *Beniowskiego* w Teatrze Rapsodycznym, już z udziałem dwudziestu jeden aktorów. Zgodnie z wymaganą tendencją ukształtowaną w Związku Sowieckim (zwulgaryzowania realizmu Teatru Artystycznego w Moskwie) Kotlarczyk zaczął pozwalać aktorom na postaciowanie i wprowadził złożoną z trzech planów scenę symultaniczną, która wzmacniała efekt realistyczny. Na proscenium dominował Poeta-artysta jako narrator i konferansjer, na scenie rozgrywały się epizody z poematu, natomiast na kondygnacji znajdował się Poeta-społecznik, który na końcu wygłaszał „błogosławieństwo wichrów” jako zapowiedź demokratycznej rewolucji i tryumfu ludu. Ta realizacja *Beniowskiego* też stawiała na uatrakcyjnienie widowiska i Kotlarczyk skupił się w adaptacji na orientalnym wątku przygodowym z niewydanych ksiąg, rozgrywającym się wśród Tatarów na Krymie, zwłaszcza że temat antyrosyjskiej konfederacji barskiej stał się w realiach stalinizmu niecenzuralny. W scenariuszu podzielonym na trzy akty były już wyodrębnione postacie: Poeta I i II, Muza I i II, Beniowski, Borejsza, Hamet, Gruszczyńska, Khan Giraj oraz trzyosobowy Chór, Arabki i Ministrowie. Grano owego *Beniowskiego* aż 177 razy do likwidacji Rapsodycznego w 1953 roku³. Adaptacja ta została wznowiona w 1959 roku, wkrótce po reaktywowaniu Rapsodycznego, już z rolami przypisanymi aktorom w programie i zaprezentowana wtedy pięćdziesiąt pięć razy. Jak wspominała występująca w nim jako Muza II Michałowska, spektakl ten był jedynie „gorszą wersją świetnego przedstawienia sprzed dziesięciu lat” (Michałowska 2004: 205). Kotlarczyk miał słuch do kompozytorów, na co wskazuje jego współpraca z Krzysztofem Pendereckim i Zygmuntem Koniecznym, zanim ci twórcy stali się znanymi autorami, jednak muzyka stanowiła słaby element przedstawień Rapsodycznego. Liczyła się raczej melodyjność słowa i frazy niż łatwe protezowanie muzyką.

* * *

Hanuszkiewicz wystawił w teatrze *Beniowskiego* po dwóch realizacjach telewizyjnych i jednej radiowej. Premiera jego inscenizacji odbyła się w Teatrze Narodowym w Warszawie 13 marca 1971. Reżyser, od 1968 dyrektor Teatru Narodowego (po Kazimierzu Dejmku), popierany przez władze komunistyczne, a bojkotowany przez część środowiska, wystąpił w – oznaczonej na afiszu trzema gwiazdkami, zazwyczaj stosowanymi w przypadku amatorów – roli narratora-reżysera-konferansjera w staroświeckim fraku⁴ witającego i żegnającego widzów. Daniel Olbrychski jako wschodząca gwiazda teatru i kina (miał za sobą ekranizacje *Popiołów* Żeromskiego i *Pana Wołodyjowskiego* Sienkiewicza) zagrał Beniowskiego. Oprócz nich na scenie było aż sześciu Juliuszów S. i tyleż Muz, Melancholia i Gołąb tańczony przez baletnicę, Ludwika [Śniadecka], Matka, Norwid, Aniela, regimentarz Dzieduszycki, Starosta, Książd Marek, Borejsza, Kirym Giraj, Minister khana krymskiego, Sawa i Swentyna, Wernyhora, Klucznik, Król Stanisław [Poniatowski], dwie Matki Boskie – Sanocka

³ Teatr Rapsodyczny był po wojnie dwa razy likwidowany. Pierwszy TR to okres II wojny światowej, jako teatr konspiracyjny (od 1941), drugi to okres jawny, powojenny (lata 1945–1953), trzeci od 1957 do 1967, gdy teatr został ostatecznie zamknięty.

⁴ Jak pisał Witold Filler: „Hanuszkiewicz, który poetycką narrację podaje z szwależerską brawurą, dowcipnie akcentując ornamentykę wiersza: jest jak konferansjer w tym wielkim kabarecie poezji” (Filler 1971).

i Poczajowska, Święty Piotr oraz Szlachta, Chłopi i Tatarzy. Spektakl, który dzielił się na dwie części zatytułowane: *Maurycy* i *Dom na Podolu*, ciążył w stronę widowisk z nurtu „płaszczka i szpady”, bo były w nim dwa popisy szermierki⁵ w pojedynkach Beniowskiego z Sawą oraz z pięcioma Tatarami, a także konna galopada. Jan Alfred Szczepański, który z pozycji marksistowskich wcześniej uporczywie zwalczał Kotlarczyka, zarzucił Hanuszkiewiczowi, że na początku drugiej części, tworząc statyczne sceny o charakterze biograficznym, niepotrzebnie odwołał się do „dawnych estradowych prezentacji *Beniowskiego* przez Teatr Rapsodyczny” (Szczepański 1971: 140). Hanuszkiewicz jednak postawił na akcję, „nieco kpiący ton” (Tkaczuk 1971) oraz „ironię i humor” (Zaborowski 1975), dodając do tego, co zawarte już było w poemacie, np. aluzje do jego wzbudzających kontrowersje inscenizacji (*Kordian* z drabiną) – i niemal kabaretowe wstawki (wprowadził inicjały współczesnych krytyków teatralnych⁶, w tym tych negatywnie oceniających jego teatr, obok XIX-wiecznych, z którymi polemizował Słowacki). Spektakl powstał po premierze *Hamleta* w Narodowym, z Olbrychskim w roli tytułowej. Hanuszkiewicz włączył do niego elementy owej inscenizacji w formie zabaw metateatralnych. Na przykład Ewa Żukowska wchodziła jako Ofelia, ale było też nawiązanie do tego, że Beniowski „przeszedł przez doświadczenie *Hamleta*” (Tkaczuk 1971). W drugiej części wykorzystał Hanuszkiewicz fragmenty listów Słowackiego do matki, w których poeta opisywał swoje stroje. Sześciu aktorów po kolei było ubieranych według epistolograficznych opisów i na koniec Słowacki komentował grupkę „Juliuszów S.” słowami: „A to ja”. Te typowe dla Hanuszkiewicza uatrakcyjniane, ale i spływające zabiegi zasadniczo spotkały się z uznaniem widowni, choć Bohdan Drozdowski napomknął, że podczas przedstawienia usłyszał jak „jegomość” za nim powiedział pod nosem „Słowaskiewicz” (Drozdowski 1971), a niektórzy, nawet przychylni zazwyczaj Hanuszkiewiczowi recenzenci, pisali o „kabaretowych szarżach” i pomysłach „nie najwyższego lotu” (Kucharski 1975). Hanuszkiewicz, nie bardzo chyba ufający w dramaturgiczną siłę *Beniowskiego*, wprowadził też fragmenty scen z *Księdza Marka* (usunięte po premierze w wyniku krytyki) i *Marii Stuart*, *Zawiszy Czarnego*, a także z mało znanego poematu Słowackiego *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle czy Podróży na Wschód*. Wykorzystał też poruszający opis agonii Słowackiego z *Czarnych kwiatów* Norwida. Te popularyzujące zabiegi otrzymały kontrpunkt w stylizowanej na rodzimy barok, aczkolwiek oszczędnej, scenografii Mariana Kołodzieja. Scenę pokrył dywan ewokujący zieloną łąkę i kwietny kobierzec, nad którymi wisiał ogromny pas słucki, zgodnie z wersem „Powieść taka, jak dawny, długi, lity pas Polaka” z pieśni I *Beniowskiego*. Na błękitnoszarym horyzoncie wyświetlane były obrazy ukazujące „równiny stepowe urodzajnej Ukrainy” (Ost 1971). Postaci nosiły kostiumy staropolskie i orientalne, a w drugiej części, mającej tonację żałobną, jakby spopielale pod wpływem pożogi. Zofia Kucówna jako Matka Boska Poczajowska przy akompaniamencie kościelnych dzwonków „zstępowała” z ikony ozdobionej złotą suknią i koroną, aby wygłosić swój lament nad klęską Polaków. Na końcu Święty Piotr w otoczeniu aniołów zjeżdżał z nadscenia na ruchomym pomoście użytym w *Hamlecie* i przekazywał Hanuszkiewiczowi list z nieba, mający podtrzymać w Polakach ducha walki. Jego treści Narrator nie ujawniał, tylko, trzymając list w ręku, żegnał widzów, mówiąc: „Dobranoc państwu”.

⁵ Pojedynki przygotowane przez fehmistrza Waldemara Wilhelma.

⁶ Hanuszkiewicz razem z kierownikiem literackim Jerzym S. Sito dodali: Jaszczka (Jana Alfreda Szczepańskiego), A.G. (Augusta Grodzickiego), K.P. (Konstantego Puzyń), R.S. (Romana Szydłowskiego), J.Z. (Jerzego Zagórskiego) i J.S. (Józefa Szczawińskiego).

W scenie pospolitego ruszenia jadący na koniu Beniowski miał zawieszzonego na wysokości bioder lajkonika (którego Wyspiański jako pierwszy przeniósł z krakowskich ulic do swych dramatów *Legenda II* i *Achilleis*). Do Beniowskiego stopniowo dołączali konfederaci, też galopujący z lajkonikami na biodrach, śpiewający *Pieśń Konfederatów Barskich*, która w widzach zawsze budzi bardzo patriotyczny, bojowy nastrój. W spektaklu rozbrzmiewały też utwory Chopina i Mozarta, ale przede wszystkim specjalnie napisana jazzowa muzyka Andrzeja Kurylewicza, która była również elementem ułatwiającym publiczności identyfikację z materiałem spektaklu, ponieważ ten kompozytor w 1970 roku do *Norwida* napisał piosenkę dla Wandy Warskiej *W Weronie*⁷ (ze słynnym incipitem „Nad Kapuletich i Montekich domem”), ciesząc się ogromną popularnością. Powstał więc typowy dla Hanuszkiewicza spektakl, osadzony w tradycji romantycznej, lecz wychylony w stronę popkultury, który do dziś uchodzi za jedną z jego najlepszych inscenizacji w Narodowym, graną 115 razy. W maju 1975 roku Hanuszkiewicz przeniósł ją do jeleniogórskiego teatru, w którym pracował zaraz po wojnie, a nawet parę razy wystąpił w niej gościnnie wraz z Olbrychskim.

* * *

Małgorzata Warsicka jest pierwszą kobietą-reżyserem, która zainteresowała się *Beniowskim* i dała jego wyrazisty sceniczny obraz. Warsicka wykorzystuje bardzo dziś aktualne motywy, które są obecne w poemacie – dwa na poziomie treści, jeden formy. Na poziomie treści po pierwsze głos oddaje kobietom, po drugie kobiety te są Ukrainkami i już pierwsza pieśń jest wykonywana przez nie po ukraińsku, ale ten język pojawia się w spektaklu wielokrotnie, jakby jako głos miejsca.

Warsicka wykorzystała księgi wydane i niewydane, a jej adaptacja idzie, można powiedzieć, na przekór dotychczasowym tendencjom w wystawianiu *Beniowskiego*: gdy Kotlarczyk mnożył Słowackich, stwarzając Poetę I i II, Hanuszkiewicz zaś wprowadził na scenę aż sześciu Juliuszów S. i obsadził Olbrychskiego w tytułowej roli, potęgując tak maksymalnie wyrazistość głównej postaci, to Warsicka zaproponowała całkowite wyeliminowanie bohatera, o którego losach opowiada pięć aktorek jako kobiety-leśne strzygi.

Do takiego rozwiązania inspiracją mógł być fragment o Anieli z ksiąg niewydanych:

Ale Aniela – do Heglistki wcale
Nie dorośnięta, bliższa Afrodyty
[...]
Aniela była taką duszą; ona
Z Beniowskim tworzy jednego rycerza
I bohatera.
(Słowacki 1901: 292)

Oczywiście współczesne Aniele są właśnie podobne do Heglistek i eliminacja postaci Beniowskiego ze sceny to zabieg w dużym stopniu wywiedziony z aktualnej tendencji zastępowania historii przez herstory, czyli oddawania głosu postaciom dotąd pomijanym. Jednocześnie ten zabieg jest jednak bardzo teatralny i daje jednolitość inscenizacyjną, która

⁷ Oryginalny tytuł wiersza Norwida *Nad grobem Julii Capuletti w Weronie*.

w tym wypadku stanowi o powodzeniu spektaklu. Na poziomie formy Warsicka wykorzystuje bowiem inspirację z ducha *Niesamowitej Słowiańszczyzny* Marii Janion – głównej mentorki współczesnego polskiego feminizmu, który swej podstawy ideowej szuka w postawie antyromantycznej, czyli antynarodowocentrycznej. Warsicka wychodzi więc poza romantyzm i szlachetczyznę, skupiając się na rzeczywistym obrazie Ukrainy w *Beniowskim* – dzieckiej, pierwotnej, jakby nieprzenikniętej jeszcze chrześcijaństwem, i nawiązuje do motywu Freudowskiego w książce Janion. Jak wiadomo Sigmund Freud, za Ernstem Jentschem, zjawiska znane wcześniej, lecz wyparte, określał mianem „niesamowitości” (*das Unheimliche*). W tym wypadku Warsicka, za Janion, sugeruje więc, że ukraińska kultura przedchrześcijańska stanowi rodowód poematu Słowackiego – rodowód przez polską recepcję romantyzmu wyparty.

Scenografia – podwieszone metalowe ażurowe konstrukcje imitujące pajęczyny – i półmrok, ewokują tajemniczy nastrój podolskich kniei, a teatralne dymy niczym opary unoszące się nad bagnami w środku lasu, często zasnuwają scenę, nawiązując też zapewne do fragmentu poematu: „Kłębami dymu niechaj się otoczę”. W połowie spektaklu, gdy Beniowski wraz z Borejszą trafiają na Krym, podnosi się z tyłu sceny ściana pociętego w prostokąty metalu, który połyskuje i migocze, niby wielkie jezioro w środku ciemnego lasu przy blasku księżyca. Jest ona jednak również chwilami znakiem pałacu Chana, do którego trafili Podolanie. Nastrój ukraińskiego lasu pierwotnego potęgują zadania wykonywane przez aktorki: gdy jedna ma solową partię, pozostałe pełnią rolę chóru pomocniczego, imitują dźwięki, uzupełniają choreografią wygłaszany tekst, przenikliwym szeptem powtarzają niektóre, szczególnie złowrogo brzmiące słowa (np. „rzeź”). Stąd, mimo że spektakl jest muzyczny, to jednak nie muzyka, ale dźwięki, w połączeniu z sugestywną scenografią i oświetleniem, dominują w konstrukcji świata przedstawionego.

Aktorki wyglądają *à la* opisywana w *Beniowskim* „wiedźma ruda” – włosy skoltunione, w strąkach-dredach albo grube słowiańskie warkocze. Mają kostiumy zaprojektowane jako wariacje ludowych strojów: gorsety wiejskie, ale z wieloma wiszącymi elementami, często futrzanymi, sprawiającymi wrażenie leśnego zaniedbania, łachmanów, jednocześnie jednak na swój sposób eleganckie, wysmakowane, artystyczne i folkowe, u jednej z aktorek z motywami ludowych ukraińskich haftów. Nie noszą jednak spódnic, lecz obcisłe, jakby wojskowe spodnie-leginsy albo krótkie portki, buty zaś to wojskowe oficerki z wysokimi platformami *à la* głany. W scenie oświadczyń Dzieduszyckiego, które kończą się przytwierdzeniem go do stołu za pomocą noża, aktorki zakładają bardzo ozdobne kokoszniki, które miały uchronić kobiety przed złymi mocami i wplýwać na ich płodność.

Ze spektaklami Rapsodycznego aktorstwo tego przedstawienia łączy forma, czyli recytacja bez postaciowania. Do realizacji Hanuszkiewicza upodabnia go ironiczny ton dotyczący samej postaci Beniowskiego, ale już nie Anieli, która wzbudza wzruszenie swym pytaniem „Czy kochasz mnie, jeszcze?”. Z przedstawieniami zarówno Kotlarczyka, jak i Hanuszkiewicza adaptację Warsickiej łączą metateatralne wtręty, np. „nie skończyłam jeszcze” przy monologu Anieli.

Muzyka oryginalna Karola Nepelskiego jest wykonywana na żywo, zarówno przez umieszczony z boku sceny zespół (gitara elektryczna, gitara basowa, perkusja, ludowe instrumenty grzechoczące), jak i przez aktorki grające na skrzypcach, syntezatorze, wielkim flecie, bębnie. Wschodnie niepokojące dźwięki wydaje też metalowa scenografia, z uderzającymi o siebie i dzwoniącymi elementami.

Pierwsza część, podobnie jak u Hanuszkiewicza, jest dowcipna i rodzajowa. Druga, też jak u Hanuszkiewicza, różni się nastrojem, staje się podniosła i zbliża formą do oratorium o rzeziach na Podolu (dodany monolog Sawy z II aktu *Snu srebrnego Salomei*) z atonalną muzyką Nepelskiego.

* * *

Beniowski zawsze jest polem do eksploatacji nowoczesnych form. Ten XIX-wieczny poemat, jako typowe dla swej epoki dzieło otwarte, z samego założenia pozwala na eksperymenty, inspiruje do wychodzenia poza przyjęte formy. Jak widać z jego ewolucji na scenach polskich, daje on również asumpt do wyrażenia idei, które aktualnie zapładniają wyobraźnię społeczeństw. Podczas gdy w czterech wersjach Kotlarczyka kobiety zaistniały tylko jako Muzy, u Hanuszkiewicza gwiazdą był Olbrychski jako neo-Kmicic z nadchodzącej ekranizacji *Potopu*, a kobiety pozostawały tradycyjnym dodatkiem (kochanka Aniela, sześć Muz oraz dwie Matki Boskie), to u Warsickiej zajęły one miejsce wszystkich bohaterów. Romantyczne, społeczne i narodowe idee w przedstawieniu Kotlarczyka i obrazy szlacheckich u Hanuszkiewicza zastąpiła u Warsickiej nowa tendencja ekologiczno-folklorystyczna, eksponująca przedchrześcijańskie aspekty świata Podola. Muzyka towarzysząca inscenizacjom przeszła podobną ewolucję – od ascetycznego, nieomal „kinowego” akompaniamentu fortepianu, poprzez rozbuchane dźwięki orkiestry i zespołu jazzowego, po naśladownictwo dźwięków przez aktorki oraz instrumenty folkowe i elektroniczne.

Realizacje *Beniowskiego*, przygotowane w trzech różnych historycznie i estetycznie okresach, dały przedstawienia wybitne. Pozwala to mieć nadzieję, że pieśń – wcale nie będąc formą ściśle dramatyczną – zgodnie z przecuciem Mickiewicza „ujdzie cało”, obroni się w teatrze, niezależnie od aktualnego stylu dominującego akurat na scenach.

Bibliografia

- Archiwum Mieczysława Kotlarczyka w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie (nr 20), maszynopis i odręczne notatki.
- Ciechowicz, Jan 1992. *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Danowicz, Bogdan 1971. „Beniowski”. *Argumenty* 23: 6.
- Drozdowski, Bohdan 1971. „Słowaskiewicz”. *Panorama Północy* 17: 11.
- Filler, Witold 1971. „Poezja, filologia i wspaniały teatr”. *Kultura* 14: 10.
- Grodzicki, August 1971. „... jak długi, lity pas Polaka”. *Życie Warszawy* 64: 5.
- Hanuszkiewicz, [Adam 1991]. *Psy, hondy i drabina*. Warszawa: BGW.
- Janion, Maria 2006. *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*. Kraków: Wydawnictwo Literackie
- Jędrzejczyk, Olgierd 1959. „»Beniowski« i przyszłość Teatru Rapsodycznego”. *Gazeta Krakowska* 104: 5.
- Karpiński, Maciej 1971. „O, Melancholio, nimfo, skąd ty rodem?”. *Sztandar Młodych* 64: 3.
- Kłossowicz, Jan 1971. „Gęś na drabinie”. *Współczesność* 6: 9.

- Kotlarczyk, Mieczysław (red.) 1948. *Teatr Rapsodyczny*. Kraków: Teatr Rapsodyczny.
- 1963. „Teatr Rapsodyczny w latach 1941–1945”. *Pamiętnik Teatralny* 1–4: 155–164.
- 1980. *Reduta Słowa. Kulisy dwu likwidacji Teatru Rapsodycznego w Krakowie (karty z pamiętnika)*. Londyn: Odnova.
- Kotlarczyk, Mieczysław [&] Karol Wojtyła 2001. *O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*. Wstęp i opracowanie Jacek Popiel, wybór tekstów Tadeusz Malak [&] Jacek Popiel. Kraków: PWST im. L. Solskiego.
- Kucharski, Krzysztof 1975. „Szlachetczyzna i piekło”. *Gazeta Robotnicza* 143: 5, 7.
- Markiewicz, Andrzej 1971. „Beniowski”. *Trybuna Mazowiecka* 91: 6.
- Michałowska, Danuta 1991. „... trzeba dać świadectwo”. W: *50-lecie powstania Teatru Rapsodycznego w Krakowie*. Wybór tekstów, komentarze i przypisy Danuta Michałowska. Kraków: PWST im. L. Solskiego.
- 2004. *Pamięć nie zawsze święta. Wspomnienia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Natanson, Wojciech 1971. „Sceny z »Beniowskiego«”. *Życie Literackie* 14: 7.
- Ost, Jan 1971. „»Beniowski« w Teatrze Narodowym”. *Barwy* 5: 10.
- Polanica, Stefan 1971. „»Beniowski« Hanuszkiewicza”. *Słowo Powszechne* 65: 4.
- Raszevska, Magdalena 2005. *Teatr Narodowy 1949–2004*. Warszawa: Teatr Narodowy.
- Raszevski, Zbigniew 1997. „Pochwała Krakowa”. W: Rafał Węgrzyniak [&] Agnieszka Rabińska (red.). *Mój świat*. Warszawa: PIW.
- Słowacki, Juliusz 1901. *Beniowski*. W: Juliusz Słowacki. *Dzieła Juliusza Słowackiego. Pierwsze krytyczne wydanie zbiorowe. T. 3: powieści poetyckie*. Wyd. dr Bronisław Gubrynowicz. Lwów: Księgarnia Władysława Gubrynowicza.
- Szczawiński, Józef 1971. „»Beniowski« w Warszawie”. *Kierunki* 13: 8.
- Szczepański, Jan A. 1971. „Od »Norwida« do »Beniowskiego«”. *Dialog* 6: 139–145.
- Szydlowski, Roman 1971. „Dwa razy »Beniowski«”. *Trybuna Ludu* 88: 6.
- Tkaczuk, Wacław J. 1971. „»Beniowski« – poemat czy dramat?”. *Za i Przeciw* 21: 18.
- Treugutt, Stefan 1964. „Beniowski” – kryzys indywidualizmu romantycznego. Warszawa: PIW, IBL.
- Wysińska, Elżbieta 1971. „Przekaz słowa poety”. *Teatr* 9: 13–15.
- Zaborowski, Wojciech 1975. „Sceniczna wersja »Beniowskiego«”. *Słowo Polskie* 205: 4.
- Żeromski, Stefan 1928. „Organizacja i program Teatru Narodowego w Warszawie”. W: Stefan Żeromski. *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*. Przygotował do druku Wacław Borowy. Warszawa: Wydawnictwo Jakuba Morkowicza.