



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

NOWA KULTURA

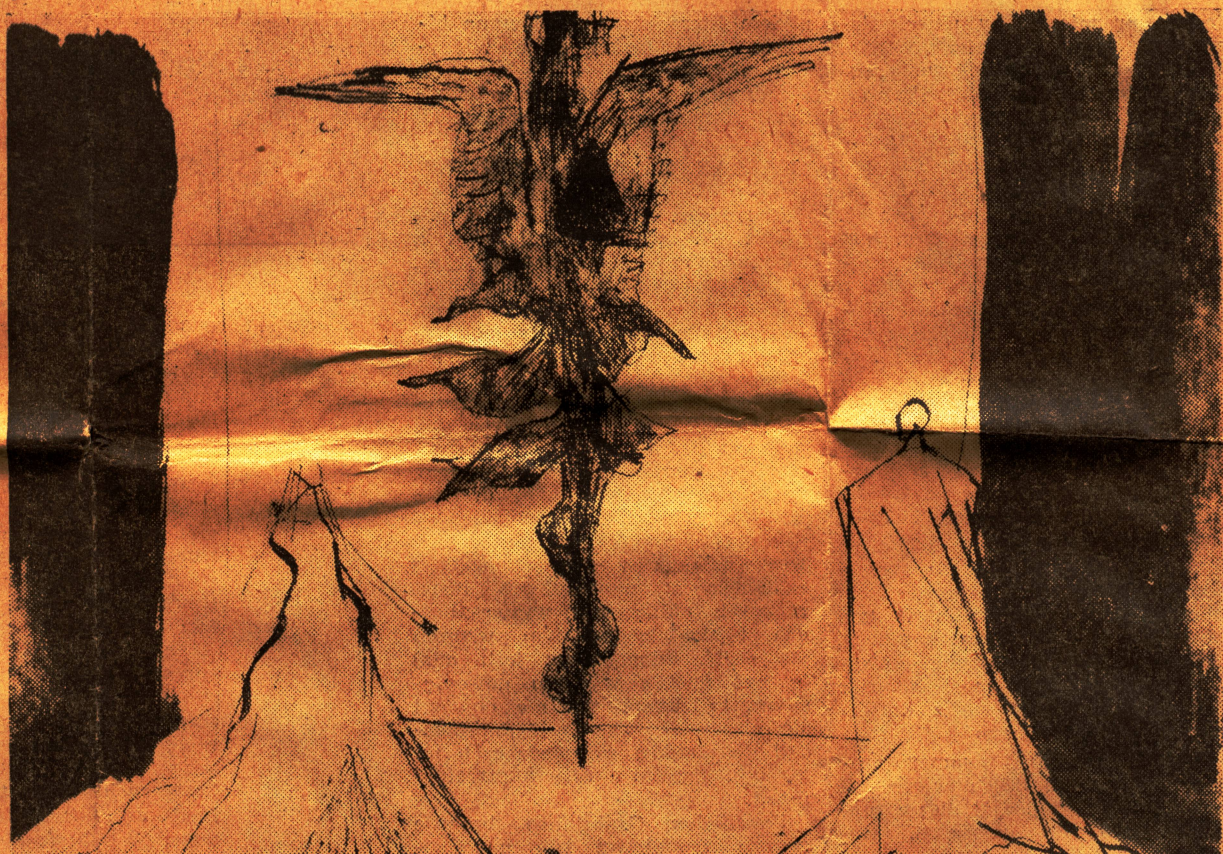
W A R S Z A W A

wydanie

Nr 8

z dn.

25. LUTY 1962



Rys. Barbara Jonscher

„BERENIKA“ W WARSZAWIE

27 listopada 1670 roku zagrano po raz pierwszy „Berenikę“ w Paryżu. Po prawie trzystu latach Adam Hanuszkiewicz wystawił ją po raz pierwszy w Warszawie. „Berenika“ jest jednym z największych arcydzieł świata. Ale jednym z najbardziej niebezpiecznych. Jest utkana z poezji tak bardzo francuskiej i tak surowej, że rzadko kto ośmiela się ją tłumaczyć. Jest zbudowana na intrydze tak

prostej, że nie da się jej eksponować jako widowiska (Cóż: dwoje ludzi, którzy się kochają, rozstaje się, ponieważ wymaga tego racja stanu). Tym bardziej zagraża „Berenice“ niebezpieczeństwo interpretacji czysto psychologicznej i sentymentalnej. Psychologicznej, bo z tego wielkiego poematu o miłości najłatwiej wydobyć analizę stanów emocjonalnych, pokazać jej prawdę i głębię. Czyli pokazać Wieczną Ko-

biecie i Wiecznego Mężczyznę. Sentymentalnej, bo z tego wielkiego poematu o rozstaniu równie łatwo wydobyć konflikt między uczuciem i obowiązkiem, zrobić rzecz moralizatorską. Czyli rzecz o Wiecznej Cnocie.

Ale „Berenika“ nie jest poematem ani o Wiecznym Człowieku, ani o Wiecznej Cnocie. W „Berenice“ nie idzie o to, że dwoje ludzi, którzy się kochają, musi się rozstać, ponie-

krok aktorów spokojny, miarowy; gesty rąk i głowy powściągliwe; dwa głosy kobiece i pięć męskich brzmiące kontrastowo; dykcja wyrazista, uroczysty tok trzynastozgłoskowca uwytłaczony.

Ale nic z monotonii. Ścisła kompozycja dynamicznych i statycznych elementów rytmu: stałe kształty i kolory sprzymierzone ze zmiennym światłem, ruch ciała z bezruchem, dźwięki z milczeniem i ciszą. Dzięki temu każdy gest, każdy dźwięk stał się w dwójnasób plastyczny, jego treść, walor znaczeniowy, został podniesiony do potęgi. Kiedy Tytus zjawia się na scenie i nieruchomieje, aby wygłosić swój pierwszy wielki monolog, któremu nie towarzyszy ani jeden gest, odczuwamy to jako element rytmu całego przedstawienia o doniosłym znaczeniu dla całej jego treści, a nie tylko dla psychologii mówiącego bohatera. Kiedy zaczyna się obraz drugi i niezwykłym dźwiękom muzyki towarzyszą kroki Tytusa, Bereniki, Antiocha przechodzących kolejno przez scenę w milczeniu, umiemy te rytmy odczytać i przeżyć ich zawartość uczuciową i intelektualną jako syntezę.

W ten sposób przy pomocy rytmów wartości psychologiczne, moralne, umysłowe odkryte w arcydziele Racine'a, a także odkryte w nim wartości estetyczne, zostały przełożone na język plastyki, ruchu, dźwięków czyli na język widowiska. Istotą i źródłem tego rytmu jest nieruchomość tragiczna Tytusa i ruch ku tragizmowi Bereniki. Stąd w rytmice całego spektaklu umiar, prostota i rygor sugerujący najbardziej odpowiadającą duchowi tragedii postawę emocjonalną. Stąd osiągnięcie jednolitości konwencji pozbawionej wszelkiego realizmowego czy naturalistycznego anachronizmu. Stąd wreszcie konsekwentny w swej czystości dobór środków aktorskich eliminujący sentymentalną i ekspresjonistyczną płyciznę. Albowiem „Berenika“ nie jest analizą rzeczywistości ludzkiej, lecz marzeniem o niej. Oto stworzone i narzucone przez inscenizatora warunki, w których powstały dwie znakomite kreacje aktorskie: Berenika Zofii Rysiównej i Tytus samego Hanuszkiewicza.

Dokończenie na str. 8

JERZY ADAMSKI

waż wymaga tego racja stanu. Konflikt polega nie na tym. Głębia i prawda obrazu psychologicznego jest tu rzeczą niezbędną, ale nie jest celem. Cnota jest sprawą obojętną. Racja stanu nie jest tu siłą fatalną. Siłą fatalną jest świat wewnętrzny Bereniki i Tytusa: ich koncepcja samych siebie. Jest to koncepcja własnej osobowości na miarę absolutu. I na tę miarę przeżywana własna i cudza osobowość, na tę miarę przeżywany wzajemny stosunek tych osobowości: miłość. Takie rozumienie arcydzieła Racine'a Adam Hanuszkiewicz miał odwagę zaproponować widzom, którzy po raz pierwszy w dziejach polskiego teatru mieli je oglądać na scenie.

Oglądać, ale i usłyszeć. Jeśli autor polskiego tłumaczenia przeczyta te słowa, niechaj przyjmie podziękowanie, które mu się należy. Jego przekładowi zarzucać można wszystko co się chce, prócz jednego: że istnieje. Jest treściowo wierny i napisany jest wierszem. Stwarza więc rytm. Sugeruje rygor rytmiczny. Wprowadzony jednolicie we wszystkie elementy spektaklu ów rygor nadał mu jednolity styl.

Rytmika scenografii, muzyki, światła poddawała najpierw ton, na który miała się nastawić wyobraźnia i wrażliwość widza: ton powagi, wzniosłości, grozy i udręki, ale w ryzach umiaru i prostoty powściągającej uczucia i emocje, trzymającej na wodzy myśli. A więc ton rygorystyczny, odpowiednik i wyraz tego wewnętrznego rygoru moralnego, bez którego nie ma bohaterów tragicznych. Wyznaczyło to rytmikę całego spektaklu:



Rys. Ludmiła Murawska

„BERENIKA” W WARSZAWIE

Dokończenie ze str. 4

W ich aktorskiej interpretacji Berenika i Tytus, choć ulepiani z tego co najbardziej ludzkie, aspirują ku czemuś co ponadludzkie, niepospolite i wyjątkowe. Berenika jest królową, a Tytus władcą świata. Ale to nie przypadek. Królewskość, jeśli tak wolno powiedzieć, stanowi samo jądro intymnej istoty tych dusz: nie wynika ani z pychy, ani z poczucia obowiązku. Oni nie dlatego są wielkimi, niepospolitymi ludźmi, że rządzą tysiącami ludzi, lecz przeciwnie: dlatego rządzą, że są wielcy duchem. Siłą swych talentów Rysiówna i Hanuszkiewicz przekonują, iż w świecie duchowym Berenika i Tytusa władza i dostojenstwo to absolutna konieczność moralna. Dzięki temu widz może zrozumieć, dlaczego Tytus, który się żrzekła władzy, nie byłby już Tytusem, ale kimś innym, kimś obcym. Jak artysta, który by się wyrzekł sztuki. I że Berenika upokorzona i nieuznana, nie byłaby już Bereniką, lecz tylko obcą, zakochaną dziewczyną. Albowiem ci bohaterowie tragiczni kochają się jako ludzie wielcy, a nie jako zwykli ludzie. W ich rozumieniu niepospolita wielkość ich miłości jest tak samo absolutną koniecznością moralną jak ich królewskość. Zaden kompromis nie jest tu możliwy, żadnej ceny za realizację tej miłości zapłacić nie można. Oni nie mogą przestać się kochać, ani nie mogą przestać być władcami. Mogą się tylko rozstać, gdy się okazuje, że świat, którym rządzą, buntuje się i nie uzna, nie chce, nie może chcieć pogodzenia tych dwu na miarę absolutu moralnego przeżywanych postaw. Mogą się tylko rozstać. A ponieważ ani z wzajemnej miłości, ani z królewskości jako postulatu moralnego zrezygnować nie są w stanie, oboje wstępują dobrowolnie w to niezwykle osamotnienie, które symbolizując absolutną wolność wewnętrzną stanowi przywilej i atrybut wielkości.

A przecież możliwość kompromisu istnieje ciągle, aż do końca. Świat wewnętrzny Bereniki i Tytusa, tak przejmujący i głęboko ukazany przez Rysiówną i Hanuszkiewicza, może być w pełni zrozumiany dopiero, gdy przebrzmia ostatnie słowa tragedii. Nie wcześniej. Do ostatniej bowiem chwili bierze udział w rozwoju wydarzeń młody Antioch. Grał go Tadeusz Czechowski. Jego nieszczęśliwa miłość do Bereniki nie ma w sobie nic z wielkości, ale za to wszystko co najbardziej ludzkie i wzruszające: opiekuńczą wierność nieodwzajemnionych uczuć. Ta postawa, dobrze przez Czechowskiego pokazana i utrzymana, stwarza i podtrzymuje możliwość kompromisu: że miłość Bereniki do Tytusa okaże się tylko taka, jaką żywi dla niej Antioch; że upadki jej rozpacz i wzloty jej nadziei nie przekrocza duchowej granicy, którą wyznacza postawa Antiocha. Albowiem to, o czym widz wie od samego początku, Berenika rozumie dopiero na końcu: że Tytus w chwili, gdy tragedia się zaczyna, jest już daleko poza tą granicą, o wiele wyżej ponad nią. Przekonany siłą talentu Adama Hanuszkiewicza widz wie, że Tytus osiągnął wielkość

tragizmu; jeszcze zanim tragedia się zaczęła. Lecz aby cezar mógł na tych wyżynach pozostać, trzeba, żeby i Berenika tam dotarła. Tylko wówczas niepospolita wielkość ich miłości, o której oboje są tak przekonani i która stanowi najgłębszy sens ich życia, może okazać się prawdą. W tym właśnie wyraża się istota tragicznej konieczności.

Czym byłyby ich miłość, jeśli Berenika opuści Tytusa przekonana, że sama została odepchnięta? Czym byłyby ta miłość, jeśli Berenika rozumiejąc już wszystko dopełni samobójstwo? To tragedia, lecz pomyłka. Nie wzlotem ku wielkości, lecz nieszczęściem, Berenika nie może nie być równa Tytusowi. Jeżeli ma się spełnić na miarę absolutu pojęty sens i wartość ich egzystencji, jeżeli ich wzniosła koncepcja własnej osobowości nie ma okazać się kłamstwem, Berenika musi wznieść się aż do tragizmu, stać się najgłębiej tragiczną postacią. I staje się nią. Na tym właśnie polega wielki sukces aktorski Zofii Rysiówny w roli Bereniki. Na tym też polega mądrość reżyserskiej i inscenizatorskiej koncepcji Adama Hanuszkiewicza.

Czy sukces ich ma jakąkolwiek wagę? Dla kogo mieć ją może i powinien? A może cały ich trud i cały piękny owoc tego trudu powstał i rozwinął się w pustkę? Gdy to piszę, wiem już, że ci, którzy przychodzą na widowie praskiego teatru dzień w dzień wypełnioną po brzegi, w arcydziele Racine'a sprzed trzystu lat znajdują kształt swoich marzeń.

Les plus beaux rêves sont gratuits — powiada francuska piosenka: wbrew płaskiemu cynizmowi nowoczesnych troglodytów nie umarło odwieczne ludzkie marzenie o człowieku umiejącym osiągnąć niepospolitą wzniosłość moralną. I o tym, aby los świata spoczywał w rękach ludzi wielkich.

Jerzy Adamski

Teatr Powszechny w Warszawie. Premiera polska: Jean Racine „Berenika” (Berenice). Przekład: Kazimierz Brończyk. Opracowanie tekstu: Wisława Szymborska. Aktorzy: Zofia Rysiówna, Elżbieta Wieczorkowska, Czesław Byszewski, Tadeusz Czechowski, Adam Hanuszkiewicz, Juliusz Łuszczewski, Leszek Ostrowski, Mieczysław Serwiński. Reżyseria: Adam Hanuszkiewicz. Scenografia: Krzysztof Pankiewicz. Muzyka Augustyn Bloch.