

nowe przedstawienia

WARTO zwrócić uwagę na scenę w *Eurydyce* Anouilha, w której nowoczesny Orfeusz spotyka się, dzięki przychylności zmodernizowanego Hermesa, z zabita w wypadku autobusowym Eurydyką. Pisarz jest wierny mitowi także i co do warunku, jaki przy tym Orfeuszowi postawiono: jeśli chce ukochaną ocalić, nie może spojrzeć w jej twarz. Mit hellenicki nie bez poetyckiej konsekwencji i psychologicznej finezji wprowadził ten szczegół. Nie móc patrzeć na ukochaną, to sprzeniewierzyć się najistotniejszemu prawom miłości. Chytre zamysły zmierzającej do unicestwienia przyrody zakładały więc z góry, iż próba wskrzeszenia Eurydyki będzie skazana na niepowodzenie. U Anouilha warunek ten ma znaczenie zgodne z wewnętrznym sensem utworu. Spojrzenie w twarz Eurydyki jest zarazem spojrzeniem prosto w oczy rzeczywistości i życiu. To spojrzenie jest śmiertelne; uczy ono, iż jedynym możliwym rozwiązaniem, finałem najbardziej logicznym jest śmierć.

W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się obraz Jacka Malczewskiego, na którym śmierć opiekuńczo, gestem macierzyńskim i łagodnym, zamyka oczy człowiekowi, radośnie podającym się temu działaniu. Trochę podobne znaczenie przypisuje śmierci Anouilh w swej *Eurydyce*. Jedną z postaci, wyrażając myśl autora, tak przeciwstawia okrucieństwu ludzi i życia łagodną czynność śmierci: „Śmierć ma na swe usprawiedliwienie jedną tylko cechę, o której nikt nie wie. Jest dobra, przeraźliwie dobra. Boi się łez i bólu. Za każdym razem, gdy tylko może, gdy życie jej na to pozwala, działa szybko... Rozwiązuje, uwalnia, rozplątuje — podczas gdy życie upiera się i czepia, jak żebrak; nawet gdy już przegrało, gdy człowiek nie może się już ruszać, gdy jest zniekształcony, skazany na wieczne cierpienie. Tylko śmierć jest przyjacielem. Dotknięciem palca przywraca potworowi jego twarz, uspakaja skazańca, wyzwala.”

A więc śmierć ma tu znaczenie eutanazji, dobroczynnego uwolnienia od tortur, jakie przynosi życie. Konkluzja tym ważniejsza, że w utworze stanowi ona oś dramatycznego konfliktu. Orfeusz jest gorącym wyznawcą witalnej energii. Byłoby uproszczeniem, gdybyśmy przyjęli, że sam urok fizyczny daje uczuciom kochanków z *Eurydyki* sens „absolutny”. Ta miłość wydaje się przecież dwojgu dzieciakom jedynym ocaleniem w ich biednej i niew-

solej egzystencji. Wędrowny skrzypek, przykuty do ojca, który się go uczepił jak człowiek tonący; aktoreczka wędrownego zespołu, patrząca na codzienną karykaturę sztuki, miłości i pracy... Jest tu jakieś poczucie głębokiego rozdźwięku między potrzebami myśli i serca, a całym układem otaczających stosunków.

Suma dwóch rozczarowań i dwóch buntów składa się na ów nagły wybuch uczucia, który rozpoczyna sztukę.

»EURYDYKA«

czyli EUTANAZJA

WOJCIECH NATANSON

Orfeusz i Eurydyka są w swym proteście tak bezkompromisowi, że aż niesprawiedliwi i prawie okrutni. Dobra i litościwa dotychczas dziewczyna przyjmie bez wrażeń wiadomość o samobójstwie dotychczasowego kochanka. Orfeusz wypędzi ze swego pola widzenia dwoje ludzi, którzy mu się będą wydawali karykaturą jego własnych marzeń. Co więcej: i Orfeusz i Eurydyka spróbują wygnąć ze swego serca i ze swej pamięci całą przeszłość, odciąć się od niej, potępić ją i pogrzebać, niemal „wymazać” wszystkie swe dotychczasowe słowa i myśli. Słowem: bezkompromisowy maksymalizm tej miłości stanie się siłą przeciwną życiu. Bo koncesje, jakich życie wymaga, same się o siebie upomną. „To wszystko jest zbyt trudne” — mówi Eurydyka. Ów stopień trudności, tak nieuchronnie prowadzący do katastrofy, nie jest niczym innym, jak niemożliwą do pogodzenia sprzecznością między wola życia a jego wymaganiami.

Nie należy zapominać, że przedwojenną twórczość Anouilha wypełnia gwałtowny, młodzieńczy protest przeciw wszystkiemu, co jest niezgodne z rygorystycznie pojmowanym ideałem czystości, to jest piękna i konsekwencji. Twórczość ta ma ton osobisty, własny, ten którym dwudziestokilkuletni autor *Nieposkromionej dziewczyny* (*La sauvage*), czy *Pasażera bez bagażu* podbił paryskie widownie. W takich sztukach protest i bunt łączą się jeszcze z szukaniem nowych wartości życia. Wydaje się, że w sztukach ostatnich, pisanych już

po wojnie, Anouilh owe wartości znalazł. Autor *Skowronka* i *Becketa* pokazuje wierność przyjętym „regułom gry”, niezachwiane piękno lojalności i godności, honor człowieka pogodzonego z prawami istnienia, zapewnającego życie triumf na przekór własnej klęsce. Lecz w chwili, gdy pisał *Eurydykę*, Anouilh znajdował się jakby na przełomie. Nowe kryteria się jeszcze nie narodziły, a dawne przestały działać.

Sztuka o Eurydyce i Orfeuszu powstała w 1941 roku (tę datę sam pisarz położył na wydaniu swych *Pieces Noires* z roku 1942). Cała młoda generacja literacka we Francji była pod wrażeniem narodowej klęski. Cała niemal w Kafkowskim sporze „człowieka ze światem” skazywała na klęskę człowieka; a czasem wraz z nim i świat! Gdy powstawała *Eurydyka*, inny pisarz, o 3 lata od Anouilha młodszy, Albert Camus pisał swój *Mit Syzyfa*, zaczynający się od stwierdzenia, że sprawa samobójstwa stanowi jeden z najważniejszych problemów współczesnej filozofii. Problem samobójstwa u Camusa, jak u Anouilha, łączył się z zagadnieniem sensu życia. Szukaniem nowych motywacji dla naszego istnienia była filozofia *Mitu Syzyfa*. Anouilh natomiast

interpretował mit orficki jako pochwałę śmierci, dobroczynnie rozplątującej wewnętrzne konflikty istnienia.

Budzi życzliwość próba podjęta przez warszawski Teatr Powszechny, by odjąć utworowi Anouilha sens pesymistyczny i przetworzyć go na generalną pochwałę miłości. Rodzą się tylko przy tym dwa pytania. Pierwsze dotyczy zachowania prawa wewnętrznej jednolitości i konsekwencji. Drugie odnosi się do zagadnienia, czy ryzykowna operacja naprawdę wzbogaciła dzieło, a nie zubożyła i osłabiła.

Autorzy adaptacji, Zbigniew Krawczykowski i Jacek Szczek (zarazem reżyser spektaklu), próbują obronić optymistyczny sens sztuki, nadając pewnemu etapowi akcji znaczenie wizji sennej. Ważne jest przy tym sprecyzowanie, że chodzi tylko o pewien fragment akcji, tj. śmierć Eurydyki i nieudaną próbę jej wskrzeszenia. Można by sobie bowiem wyobrazić, że ktoś będzie pojmował całe spotkanie Orfeusza i Eurydyki jako sen. Ale w takim razie przebudzenie musiałoby nas sprowadzić z powrotem na sam początek akcji. Tymczasem autorzy adaptacji każą się obudzić dwojgu kochankom w sytuacji, w jakiej ich zastał akt drugi. Czyli że miłość Orfeusza i Eurydyki zrodziła się na ja-

Teatr Powszechny w Warszawie: „Eurydyka” Anouilha. Zofia Kucówna (Eurydyka) i Janina Martini (Matka)



Tadeusz Janczar (Orfeusz) i Zofia Kucówna (Eurydyka); w głębi — Zofia Ankiewicz (Piękna Kasjerka), Aleksander Plotrowski (Kelner), Maria Seroczyńska (I Dziewczyna), Izabella Hrebnička (II Dziewczyna)

wie, a tylko dalsze perypetie akcji okazały się snem.

Pomińmy już, że takie rozwiązanie prowadzi do dziwnych niekonsekwencji: na przykład postać pana Henri, który jest w sztuce zmodernizowanym Hermesem z mitu, pojawia się już w akcie pierwszym, a całe jego postępowanie, wygląd, nawet kostium nie różnią się od tego, które cechować będą zachowanie się postaci w epizodzie wizji sennej. Owa postać w spektaklu warszawskim jest więc nierozwiązanym problemem, któremu nie mógł też podolać wykonawca (Bogusz Bilewski). Na odwrót, niektóre postacie realne (np. Ojciec) niczym nie uzasadniają swego pojawienia się w tych partiach akcji, które mają być snem (akt IV). Co gorsza, adaptacja Szczęka i Krawczykowskiego przeciwstawia gorącemu maksymalizmowi miłosnemu Orfeusza i Eurydyki w scenie poznania — ich dość płaskie pogodzenie się z okolicznościami w finale.

Zubożającą, a nie wzbogacającą rolę odegrał też w przedstawieniu scenograf, Krzysztof Pankiewicz. Był konflikt utworu zabrzmiał naprawdę, wyobrazić sobie trzeba skonstruowanie bohaterów z tłem w scenach, które stanowią punkt wyjścia akcji. Bufet na dworcu kolejowym „w stylu pompacyjnym”, zniszczony i brudny; tak sobie sam Anouilh wyobraził przestrzeń sceniczną aktu pierwszego. Drażniąca, nieestetyczna, rażąca atmosfera poczekalni winna być całkowicie realna. Tymczasem scenograf zaprojektował rozwiązanie, które już od pierwszego aktu daje utworowi jakiś posmak wizyjności i uniezwyklenia. A przecież porażenie brzydotą rzeczy całkowicie i jaskrawie realnych, a nawet pospolitych jest ważnym bodźcem działania dwojga niespodziewanie sobą zachwyconych kochanków, ogarniętych tęsknotą za kontrastem.

Tego kontrastu nie można zastąpić dysonansem, zachodzącym między ludźmi. Sytuacja pierwszego aktu tak jest w tekście przeprowadzona, że zachowanie postaci otaczających Eurydykę i Orfeusza nie zniosłoby efektów groteskowych. Dlatego tak ogólną aprobatę zdobyło subtelne potraktowanie przez Janinę Martini roli Matki. W jej interpretacji jest to kobieta miła, dowcipna, niepozbawiona życzliwości, godna sympatii, drażniąca tylko dla nieuznających kompromisu — Eurydyki i Orfeusza; to wielki kunszt aktorski umieć zachować pełnię umiaru, nadając zarazem postaci tak wiele wdrażającej się



w pamięć barwności. Podobnie i partner Matki, trochę kabotyński, przy tym nieomal wzruszający pan Vincent, znalazł w przedstawieniu interpretatora nie rażącego żadną przesadą: Stefana Rydla. Również i trzeci reprezentant otoczenia, Ojciec Orfeusza, łączy w interpretacji Mieczysława Serwińskiego małostkowość, bezradność i naiwność z jakąś szczyptą dowcipnie przez aktora pojętego wdzięku. Sympatycznymi rysami zaznaczył też rolę nieszczęśliwego Mathiasa Tadeusz Czechowski, a Marek Wojciechowski dał subtelną i niezwykłą interpretację roli portiera.

Lecz to jest tylko tło dla głównej sprawy: miłosnego pojedynku Orfeusza i Eurydyki. Jeśli utwór Anouilha miał być w rozumieniu adaptatorów i reżysera pochwałą życia, a nie jego potępieniem, miłość ta musi nabrać akcentów porywających. Czyli, że na aktorów grających rolę dwojga kochanków spada szczególna odpowiedzialność. Sprostala jej grająca Eurydykę młoda aktorka, Zofia Kucówna. Już w sztuce Stampfla *Nie ma wysp nieznanych* wykazała ona cechę szczególnie cenną: różnorodność środków, celowo i dokładnie używanych, umiejętność wzbogacania roli mnóstwem odcieni, opalizujących jak cenny kamień. Ta różnorodność zainteresowała mnie także, gdy oglądałem Kucównę jako Szimenę w *Cydzie*. Postać Eurydyki stawia pod tym względem wymagania szczególne. Być może, że aktorka musiała tu przezwyciężyć pewne trudności, wynikające z niepełnej zgodności własnej osobowości i zewnętrznych ry-

sów postaci. Jeśli się nie mylę, heroiczny styl wielkiego repertuaru mógłby Kucównie odpowiadać bardziej niż profil bohaterki Anouilha. Może jednak owa właśnie „heroiczność” głosu i postaci pozwoliła uwydatnić gorące napięcie uczuć, szczególnie w scenach początkowych, a także zjawiskową senność w akcie trzecim.

Niestety nie wydaje mi się, by aktorstwo Tadeusza Janczara stanowiło w tym spektaklu czynnik równorzędny i współgrający z rolą Kucówny. Nie czuło się nawet troski o to, by dać Orfeuszowi urok utalentowanego skrzypka, którego gra może zafascynować niezadowoloną z życia dziewczynę. W narastaniu uczuć Orfeusza, ich rozwój i dramatyczność, w ich kryzys czy triumf nie

wkłada Janczar nic bardziej osobistego, czy choćby wyrazistego. Nie reaguje na niezwykłość zjawisk wewnętrznych czy zewnętrznych. Jest obserwatorem tego, co się dzieje w utworze, a nie czynnym uczestnikiem i sprawcą.

Tak więc dialog miłosny przeobraził się w samotną wypowiedź Eurydyki, w jej „monolog”. Być może, że „adaptacyjne” zoperowanie tekstu odbiło się szczególnie dotkliwie na roli Orfeusza, jako podmiotu snu, przerywającego tylko na chwilę wesołą i beztroską przygodę. Warto na scenę przywoływać tylko te sny, które by się liczyły także i na jawie. U Anouilha właśnie śmierć jest przebudzeniem ze złych snów życia.

WOJCIECH NATANSON

Bogusz Bilewski (Pan Henri), Marek Wojciechowski (Pokojowy hotelu), Zofia Kucówna (Eurydyka)

