

NA WARSZTACIE TEATRALNYM

1

ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA

NA MARGINESIE „ORFEUSZA”.

W szeregu recenzji i wypowiedzi ustnych wielu osób spotykałam się z rozmaitymi interpretacjami „Orfeusza”. Jedni mówili, że sztuka jest metafizyczna, inni — że jest wręcz przeciwnie. Jedni widzieli w niej wyraźne pierwiastki społeczne, inni słysząc taką opinię uśmiechali się z politowaniem. Były takie interpretacje, które mnie osobiście nigdy przedtem nie przyszły do głowy, mimo to zaskakiwały mnie swą trafnością.

Nie wiem, czy słuszne jest mniemanie autora, że on najlepiej zdaje sobie sprawę z tego, co znaczy jego sztuka, w każdym razie i on ma prawo zabrać w tej sprawie głos, zresztą raczej prywatnie, bo oficjalnie mówi za niego utwór.

Chciałam w „Orfeuszu” przedstawić typ bohatera o cechach prometejskich, buntownika, powstającego przeciw bogom w obronie ludzi. Bogowie są źli i złe są prawa, na których zbudowali świat. Prawa te głoszą, że póki będzie życie, będzie lęk i cierpienie.

Bogowie nie mają litości nad śmiertelnymi. Ma ją tylko Orfeusz. Miłosierdzie jest najgłębszym motorem jego działania. W walce o uleczenie wiecznie grzesznych i wiecznie nieszczęśliwych menad Orfeusz przegrywa, bo miłosierdzie jego nie było doskonałe, nie było tak wielkie, by uchronić go od załamania się pod wpływem osobistego nieszczęścia — śmierci Eurydyki.

Odtąd swej cudotwórczej władzy używa dla osobistej korzyści. Przekracza bramę piekieł nie po to, żeby zburzyć wyryte w kamieniu prawa bogów i na to miejsce postawić nowe, sprawiedliwe — ale tylko po to, żeby przywrócić życie jednej kobiecie. To jest jego

tragiczna wina i za to zostaje ukarany. Prawo śmierci, które chciał przełamać nie dla szczęścia wszystkich, ale dla szczęścia jednostki, okazuje się silniejsze od niego. Bo siła bohatera mierzy się ilością tych, w których obronie on staje i w których imieniu przemawia. A jedyną bronią Orfeusza w obliczu Persefony jest jego miłość do Eurydyki.

Dlatego przegrywa. A gdy przegrał — pozostaje mu tylko śmierć. Nie jest już w stanie podjąć swej dawnej roli uzdrowiciela świata. Idzie do menad jako winowajca, by poddać się ich krwawemu obrzędowi, który ma je uleczyć i dać im moc, a jest przecież tylko zbrodnią. Zbrodnią tragiczną, bo dokonaną z tęsknoty do oczyszczenia i dobra.

Orfeusz nie zdołał ocalić świata od lęku, ale dość mu zostało jeszcze siły, by w godzinie śmierci w samym sobie zwyciężyć lęk. Toteż w scenie końcowej jest on mimo wszystko zwycięzcą menad, a jego moc — moc kapłana boga słońca — góruje nad ich posępną wzniosłością rozpaczy. I to moim zdaniem powinno sprawiać, że mimo tragizmu zakończenia widz nie wyniesie z całości przedstawienia wrażenia beznadziejnego pesymizmu. Chociaż Orfeusz umiera, idea, o którą walczy, pozostaje żywa. Jest ona obecna nawet w sercach menad, które nieuleczone przez Orfeusza czekać będą na nowego wybawiciela.

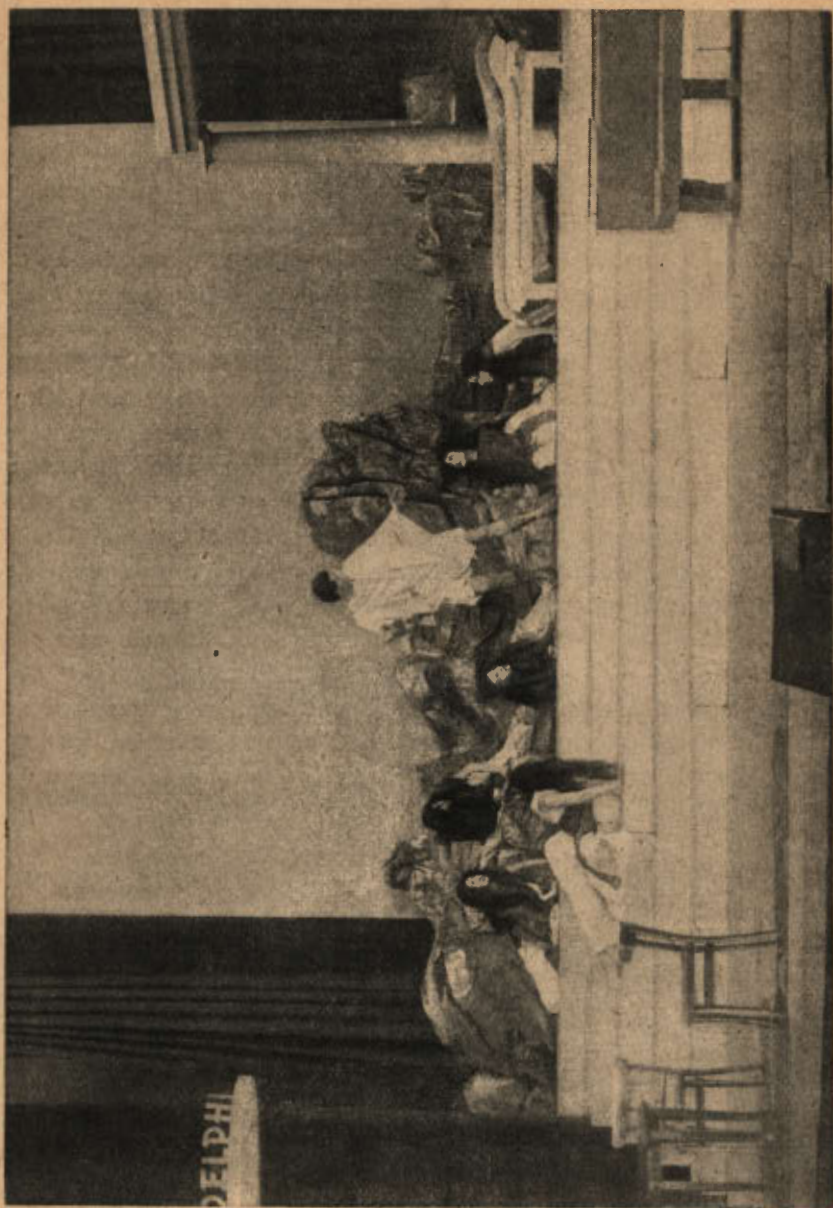
To według mnie byłoby najważniejszym sensem sztuki. Nie wiem tylko, czy jest on dość widoczny dla teatralnego widza, zwłaszcza że w przedstawieniu krakowskim byłam zmuszona poczynić poważne skróty.

2

WILAM HORZYCA

O INSCENIZACJI „ORFEUSZA”

Wiemy już dziś z nowoczesnych, a raczej z wczorajszych, inscenizacji dzieł Szekspira, jak groźną potrafi być kurtyna. Ona to tnąc Szekspira na drobne kawałki, odbierała mu ową monumentalną ciągłość rapsodu, która stanowi jedną z największych cnót szekspirowskich dzieł na scenie. Nad utworem Świrszczyńskiej zawisła, zdaniem moim, również groźba kurtyny. Nic łatwiejszego jak dziesięć scen „Orfeusza” poszatkować na dziesięć obrazów i niezamierzenie osiągnąć efekt niemal... rewiiowy, tym bardziej że dramatyczne sceny Świrszczyńskiej nie posiadają tej samowystarczalności strukturalnej, jaką posiadają sceny np. „Nocy Listopadowej”. Liryzm, zawsze obec-



„Orfeusz” Anny Świraczyńskiej w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu. Reżyseria — W. Horzyca, dekoracje
L. Torwirt. Akt I: Orfeusz — Leon Gołębiowski i menady

ny w dobrym dramacie, u Świrszczyńskiej staje się niemal dominantą, i dlatego kurtyna mogłaby się dla „Orfeusza” okazać groźniejszą niż dla jakiego innego utworu. Pewnikiem stało się dla mnie, że poszczególne akty należy potraktować jako całość, nie rozбивać na obrazy, oddzielone od siebie zapadaniem kurtyny. a raczej dążyć do tego, by jedna scena przechodziła, rzec by można, łagodnie w następną, tworząc w ten sposób coś w rodzaju scenicznego rapsodu. Tylko takie ujęcie, zdaniem moim, mogło w całej pełni wydożyć niezwykłą poezję tego utworu, cały patos jego liryzmu.

Wychodząc z tego założenia, należało budować inscenizację „Orfeusza” na podstawach sceny „jednoczesnej”, umożliwiającej zgrupowanie kilku odcinków dramatu w większą, jednoaktową całość. Po tej też linii poszła toruńska inscenizacja. Zasadniczym jej elementem plastycznym była prosta konstrukcja czterostopniowa z przedpolem, i w tej przestrzeni rozmieszczono poszczególne sceny każdego aktu. Np. w akcie I po stronie prawej mieściła się zaznaczona architektonicznym motywem i meblami kawiarnia, umieszczona na pierwszym planie, gdy łożo Eurydyki, wsparte wizualnie o motyw dwóch kolumn greckich, mieściło się po lewej stronie sceny, lecz już na podeście. Natomiast ławka, stanowiąca, ośrodek sceny ostatniego aktu, mieściła się po stronie lewej, na planie pierwszym. Reszta przestrzeni scenicznej między tymi motywami dla zaznaczenia miejsca akcji, odgrywała tę rolę, jaką w średniowiecznych misteriach odgrywał „campus”, przestrzeń neutralna, gdzie odbywać się może wszystko; w ciągu przedstawienia posługiwałem się też nią w ten średniowieczny sposób, przewyżając tym naturalne ograniczenie miejsc, gdzie toczyła się akcja. Od ławki przechodził Orfeusz na stronę prawą kondygnacji, korzystając z „campusowej” logiki przestrzeni, co chroniło zarówno jego, jak i inscenizatora od tego, by gorzej orientujący się widz mógł przypuszczać, iż bohater znalazł się nagle w bliskości kawiarni czy „sypialni” Eurydyki. Zdało się, że tej „campusowej” logiki sceny nie zdołał dostrzec prof. Srebrny, skoro w swym omówieniu „Orfeusza” mówi o ścisłości mebli, architektury i skał. Właśnie na tym polega wdzięk tego rodzaju ujęcia, że panuje tu „ścisk”, że motyw żyje tu obok motywu, że w miarę są one obecne i nieobecne, to uwypuklając się, gdy tego zażądzie potrzeba, to zanikając. By to uzyskać, nie potrzeba wielkiej sceny, gdyż wielkość mogłaby tylko osłabić, lub zgoła rozbić jednolitość widzenia, ale wprost przeciwnie, mała scena (nie tak znów bardzo mała,

gdy ma 9.40 m. wykroju, a z górą 10 m. głębokości) umożliwiał dopiero takie ujęcie. Wystarczy tylko przypomnieć znany rysunek, przedstawiający „jednoczesną” scenę francuską sprzed klasycyzmu (niewątpliwie znacznie mniejszą od toruńskiej), aby uznać, że tak jest istotnie. „Małość” sceny nie może być żadną przeszkodą w takim umownym jej użyciu.

Z tej plastyczno-dekoracyjnej interpretacji tekstu wynikała konieczność użycia muzyki jako pomostu od sceny dramatu do sceny. W inscenizacji toruńskiej muzyka stanowiła więc organiczny element przedstawienia, spajający sceny w aktową całość. Anulowała ona niejako konieczność przyćmiewania światła między poszczególnymi scenami i wiązała w ów pożądaną „rapsod sceniczny”, którego nieodzowność narzucał sam utwór. Nie znaczy to, by się bez takiego wiązadła nie można było obejść — obywał się bez niego i teatr szekspirowski, i inne — lecz może byłoby to zbyt radykalnym ujęciem, mogącym wywołać nieporozumienia. Logikę teatru wczorajszego zbyt mocno tkwi w widzu, by się na to nie zachnął.

Takie dopiero sprzęgnięcie plastyki z muzyką, umożliwiałoby należyte wydobycie poezji utworu, co było głównym zadaniem inscenizatora. Moment wizualny nigdy nie powinien wchodzić w drogę słowu, a cóż dopiero gdy mowa o „Orfeuszu”, którego faktura stanowi najcenniejszy walor utworu. Bo dominantą tego utworu, jak powiedziałem, jest poezja, i nawet momenty groteskowe, zbliżające do współczesności, istnieją tu, zdaniem moim, tylko po to właściwie, by uwypuklić poetę. „Orfeusz” Świrszczyńskiej ma bardzo mało wspólnego ze znaną operetką, i krzywdę wyrządziłby autorce ten, kto by utwór jej potraktował jak jakąś nową Offenbachiadę, tym bardziej, że poetka sama zapomina często o grotesce i kryje ją tylko w samym toku słowa, współczesnego, nie „stylizowanego”. Czasem inscenizator czuł się w obowiązku wprost przypomnieć autorce, że nie jest to Orfeusz klasyczny czy romantyczny, ale dzisiejszy, współczesny. I to właśnie skłoniło mnie do zawieszenia nad zasadniczą konstrukcją, w wysokości kilku metrów, zwykłego, ukosem wznoszącego się, fabrycznego mostu, który pozwalał Orfeuszowi i Hermesowi spoglądać z dantejskiej wyżyny na piekielny padół, skąd wyrzwały się błądą czerwienią oblane ręce chóru dusz potępionych. Lecz momentów groteskowych należało zasadniczo używać tylko tyle, by uwypuklić niegroteskę. Dlatego i w kostiumach inscenizacja toruńska poszła raczej po linii antyku. Suknia np. Eurydyki była czymś na po-

graniczu współczesności i stroju greckiego, bez uchybienia jednak zasadniczej linii antyku. Ubiory męskie od tej chwili w ogóle się nie odchyłały, bo łatwo mógł na utwór paść cień Offenbacha. Z tej samej przyczyny rodzinę bogów, nawet Cerbera, wyodrębniono, grymując ich twarze i ciała srebrną szminką świecąca w świetle reflektorów, co wyносиło ich, jak w opowieści indyjskiej, nad poziom zwykłych ludzi i zwyczajnych ludzkich dusz. Niczym to jednak nie przeszkadzało „grotesce”, a raczej pogłębiało ją, gdy niezmiernie wyglądające postacie zachowywały się lub mówiły jak ludzkie istoty.

Wielu krytyków orzekło, że zmonumentalizowałem Orfeusza i nie byłbym skłonny tej tendencji wypierać się. Mając do wyboru drogę „Orfeusza w piekle” i drogę poezji Świrszczyńskiej, wybrałem bez wahania tę drugą. Nie dałem się unieść ponętom agresywnej „groteski”, i użyłem jej po to tylko, by uwypuklić poezję utworu. I zdaje się, że tego osiągnięcia nie odmówi mi nawet tak bardzo surowy prof. Srebrny. Temu nakazowi, nakazowi poezji, poddałem również, w miarę jak na to stać było i mnie, i wykonawców, także i grę aktorską. T. zw. realistycznych dialogów, jak np. w scenie w kawiarni, czy w spotkaniu z oberżystą używałem tylko do uwypuklenia tego wszystkiego co było napisane w kluczu poezji i zdaje mi się że właściwe zharmonizowanie tych dwóch elementów nie chybiło celu jakiemu służyło. Dialog zasadniczo oparty był nie na logice konwersacji lecz na logice muzyki i to pozwalało mi sięgać czasem nawet do tak perwersyjnego „rodka jak m jest monotonia. Eurydyka, przemawiająca w scenie rozstania z Orfeuszem (akt II) monotonnym głosem nieobecności, nie czyniła tego z tej przyczyny, że nie mogła dialogu „ożywić”, ale dlatego, że „ożywienie”, konwersacyjność, byłyby bluźnierstwem przeciwko poezji tej sceny. I jeśli w te samej scenie Eurydyka powściągliwa była w ruchu, przybrawszy pozę człowieka owiniętego w całun, znieruchomiałego od spokoju śmierci, to nie dlatego, by nie mogła wykonać jakiegoś czarującego „pas”, ale dlatego, że czynić tego nie chciała i nie powinna. Cała groza jej obcości znikłaby w jednej chwili, gdyby przestała być „mumią”, kimś obcym kształtem swoim, ale nieobecnym duchem. Muzyka słowa i muzyka gestu musiały się tu wspierać, tak zresztą, jak i we wszystkich innych scenach i u wszystkich dramatis personae; czy to u pozornie obojętnego wyniosłego Hermesa, czy u arystokratycznie cynicznego Plutona, czy u rozwichrzonego, ale później wewnętrznie rozmodłego Orfeusza, u znieruchomiałej w swym buncie Persefony, lub dzie-

cinnie przekornej Eurydyki. Poza melodyką całości, melodyką rap-
sodu poetyckiego, trzeba było też strzec, a raczej wynaleźć melo-
dykę każdej z postaci, zmienną, a jednak zasadniczo jednolitą, jedno-
litą nawet wówczas, gdy dochodziło się do pozornego przeciwieństwa.
Mimo wszystko bowiem Eurydyka i tam, gdzie przestaje być kobie-
ciątkiem, musi się zachować jak ogłuszone dziecko, odpowiadające
monosylabami. I tylko przy takim ujęciu jej chwilowe obudzenie ze
snu śmierci może przemówić do widza.

Z wszystkiego tego zdawałoby się wynikać, że „monumentali-
zacja” nie wyszła Orfeuszowi na złe, i że słowo to oznacza właściwie,
iż inscenizacja rozwiązana została w muzycznym kluczu, dla której
posłużono się inną niż zazwyczaj logiką sceniczną, i odmienną, nie
konwersacyjną, logiką interpretacji słownej. Wszystko musi się uło-
żyć tu w jeden, obejmując całość kształt, a to samo już sprawia, że
kształt monumentalizuje się, można by powiedzieć, romanizuje, daleki
niespokojnej bujności baroku. Możliwe, interpretując „Orfeusza”,
pójść także krętą linią baroku, ale nie wydaje mi się to słusznym,
choćby z tego względu, że miałyby się to z zasadniczymi tendencja-
mi teatru polskiego, który urodził się nie z igraszki, nie z zabawy
kształtami, ale z głębokiej zadumy, z obrzędowej ewokacji zbiorowej
duszy. A „Orfeusz” jest utworem, który taką polską miarą teatralną
mierzyć można, a nawet należy.

3

STEFAN SREBRNY.

O „TRUDNEJ” SZTUCE ANNY ŚWIRSZCZYŃSKIEJ *)

Będzie dziś mowa o niepospolitym wydarzeniu teatralnym. Te-
atr Ziemi Pomorskiej wystawił „Orfeusza” Anny Świrszczyńskiej.
Prapremiera — i to nie byle jaka: ze sceny przemówiła prawdziwa
poezja w ciekawej, śmiałej, twórczej realizacji teatralnej

Powiadają, że sztuka Świrszczyńskiej jest „trudna”. Owszem,
jest trudna. Ale czy teatr koniecznie musi być łatwy? Gdyby był tyl-
ko rozrywką i niczym więcej, czy mógłby być tak poważną, takiej
ogromnej doniosłości pozycją w dziejach kultury od najdawniejszych
wieków? Znacznie ważniejszy od kwestii, czy sztuka Świrszczyńskiej
jest „trudna” czy „łatwa”, jest fakt, że jest to sztuka prawdziwie po-
etycka, głęboka i mądra.

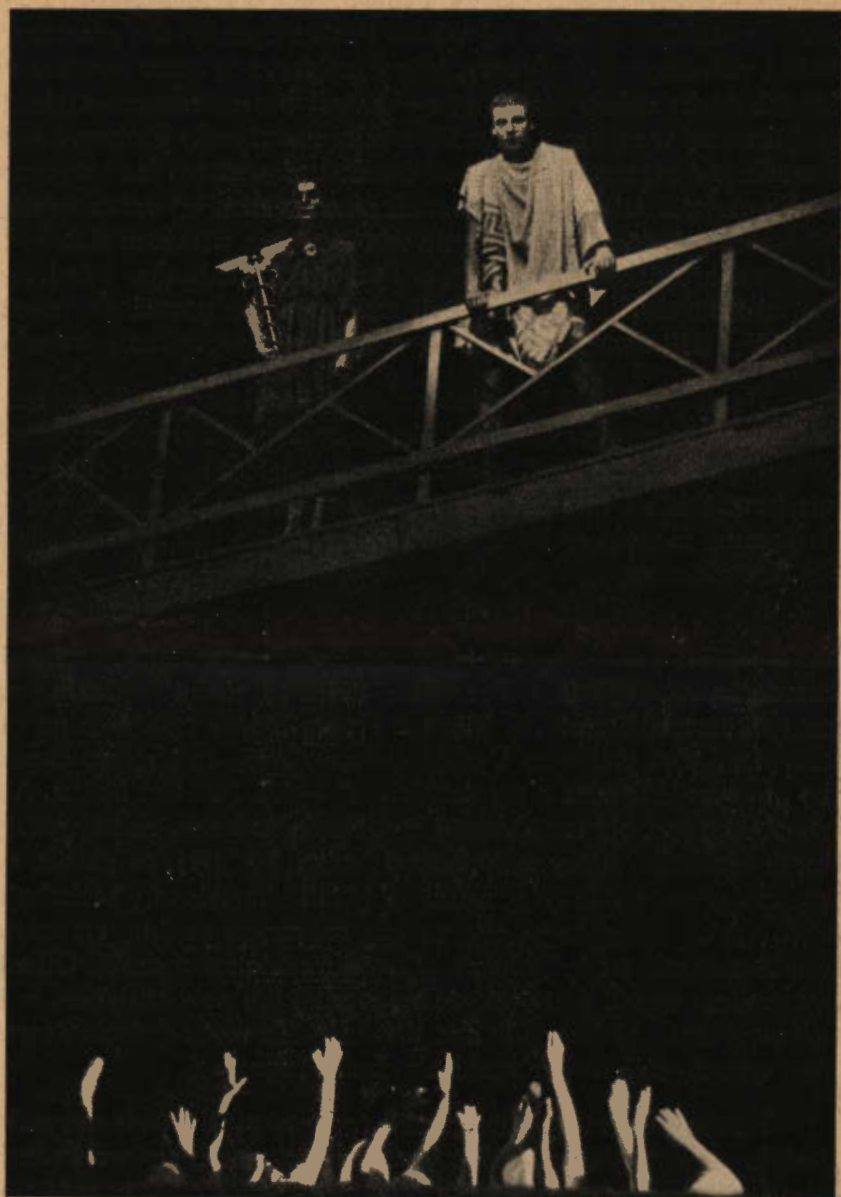
*) odczyt wygłoszony przed mikrofonem Polskiego Radia

No, ale jednak — trudna. Na czym ta trudność przede wszystkim polega? Wydaje mi się, że wypływa ona z trzech źródeł. Po pierwsze, z osobliwego stylu tej sztuki. Poetka opracowała prastary, głęboki i poważny mit antyczny, który już przez to samo zawiera w sobie jak gdyby nakaz poważnego — nawet więcej: monumentalnego — traktowania w sztuce. Oczywiście, o ile nie chcemy stworzyć parodii. Parodia jest rzeczą w teatrze od dawna uprawnioną; już antyczna komedia parodiowała mity — w celu, rzecz prosta, wywołania śmiechu. W czasach nowożytnych ten sam właśnie mit o Orfeuszu stał się przedmiotem arcyzabawnej parodii w operetce Offenbacha. I to jest proste, zrozumiałe, tradycyjne: jeśli mit bierzemy poważnie, tworzymy tragedię; jeśli żartem — parodię z zamiarem wywołania śmiechu.

Ale w „Orfeuszu” Świrszczyńskiej jest inaczej. Sama autorka w prologu do swej sztuki powiada, że „przebywa w niej nieprzeparata chęć mówienia żartem”, a równocześnie „nieprzeparata chęć mówienia poważnie”. I tak jest napisana ta sztuka: pół-żartem, pół-serio. W formie, w stylu — bo w istotnej swej treści jest to rzecz głęboko, do dna poważna.

Można śmiało powiedzieć, że pewne elementy mają tu charakter wyraźnie parodystyczny: Orfeusz siadający w delfickiej kawiarni, czarna kawa, papierosy, Persefona, która się nudzi w piekle i zaczyna tyć, zmarła Eurydyka, która u bramy krainy zmarłych, po prostu zasypia, a pies piekielny Cerber denerwuje się, że „będzie skandal!”. bo „to się nie zgadza z ceremoniałem” — itd. itd. bez końca. Ale we wszystkim tym nie ma zamiaru wywołania śmiechu, co najwyżej lekkiego uśmiechu, który natychmiast znika bo żart co chwila splata się z powagą. Sztuka mieni się jak kameleon, zaskakuje co chwila niespodziankami, miesza bez ceremonii epki: starożytność, współczesność, średniowiecze... Dawniej takę rzecz robił Offenbach, a tu mamy wszak do czynienia ze sztuką, jak powiedziałem, w istotnej swej treści głęboko, do dna poważną. To może dezorientować widza, wywoływać nieporozumienia, budzić spory.

Trzeba się do tego nowego stylu przyzwyczaić. Świrszczyńska nie jest tu zresztą pierwsza. Już przed wojną zjawiał się we Francji ten styl traktowania starożytnych tematów tragicznych, przede wszystkim w twórczości Jana Giraudoux. Jak głęboko poetyckie tony można zeń wydobywać, świadczy choćby rozmowa Orfeusza z Eurydyką w podziemiu.



„Orfeusz” Anny Swirszczyńskiej w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu.
Reżyseria — W. Horzyca, dekoracje — L. Torwirt. Akt II: Orfeusz, Leon
Gołbiowski — i chór potępionych.

Drugie źródło „trudności” sztuki Świrszczyńskiej — to jej skomplikowana konstrukcja myślowa, podana przy tym nie w formie systematycznej, ale w postaci rozrzuconych to tu to tam cegiełek, z których nie podobna zbudować gmachu bez czujnej, wyteźonej uwagi i współpracy widza. Bo sztuka jej nie jest „filozoficzna:” jest przede wszystkim poetycka — i elementy racjonalistyczne toną, jak w kwiatach, w elementach „czystej poezji”, pełnych niezwyklego czaru i siły sugestywnej, a w istocie swej nierzadko raczej irracjonalnych.

I wreszcie, trzecie źródło. Konstrukcja myślowa sztuki oparta jest na materiale antycznym, dziś u nas, niestety, bardzo mało popularnym, choć to przecie nasza prawa własność duchowa, nasze europejskie dziedzictwo. Stąd nieraz brak orientacji, potrzeba komentarza.

A więc, postawmy pytanie: „O co chodzi” w dramacie Świrszczyńskiej? Oczywiście, poezji, o ile jest naprawdę poezją, nie podobna „opowiedzieć własnymi słowami”. Więc zawsze pozostanie reszta — i to może ta najważniejsza — która opowiedzieć się nie da. Z tym zastrzeżeniem, spróbujemy.

Orfeusza w sztuce Świrszczyńskiej nazywają „bezbożnikiem”, i sam on gotów jest przyznać, że to prawda. Na czym polega jego „bezbożność”? Na tym, że, jak Iwan Karamazow Dostojewskiego, „nie przyjmuje” on świata. — „Bogowie powiedzieli” — mówi w pierwszej scenie: — życie to lęk. Lew zjadać będzie sarnę, a kot mysz, i nie jest to ani dobre ani złe. To jest prawo dla wszystkiego, co żyje. Ale w mojej piersi jest waga. Ta waga zważyła prawo świata i znalazła, że jest złe. I powiedziałem: nie będę mu ulegać. I zaśmiałem się nad własnym życiem i nad własną śmiercią”. Tym śmiechem Orfeusz, we własnym przekonaniu, zwyciężył lęk, który z woli bogów przenika świat cały, i „zwyciężył śmierć jako proces psychiczny w człowieku”. Nie można inaczej, zdaniem jego, znieść świata takiego, jakim go urządzili bogowie.

Światem włada Ananke — czyli konieczność. To pojęcie antyczne bez trudności przełożyć sobie możemy na język współczesny: prawo natury, determinizm, dziedziczność — czy jakkolwiek byśmy to nazwali. Temu prawu sprzeciwia się owa „waga” w piersi człowieka — prawo moralne. Bo gdy lew zjada sarnę, to stąd nie wypływa żadne dalsze konsekwencje. Ale z człowiekiem jest inaczej: konsekwencją jest pokuta za winy, które nie są winami, skoro nie mogły nie być popełnione. Królowa piekieł Persetona pamięta „każdą zbro-

dnie, którą Ananke kazała spełnić, każdą karę, którą kazała zesać" ... „Ty masz niedobre oczy, Aglae: to są oczy zbrodniarki” — powiedziała do Aglai babka, gdy Aglae miała lat piętnaście, była niewinna i nieświadoma grzechu. Oczy te wiedziały więcej o niej, niż wiedziała ona sama; gdy dopełni się czas, Aglae została dzieciobójczynią. Tu tkwi sprzeczność bez wyjścia. Tu otwiera się krwawiąca rana, którą, jak sądzi Orfeusz, leczyć można tylko śmiechem.

Ale zwyciężyć śmiechem śmierć łatwiej było w teorii, niż w praktyce. To, co wszyscy wiedzą o Orfeuszu — to historia jego zejścia do podziemnego królestwa zmarłych, aby wyprowadzić stamtąd na świat ukochaną żonę Eurydykę, którą zabrała mu przedwczesna śmierć. To samo dzieje się w dramacie Świrszczyńskiej. I tak samo, jak w mitcie greckim, nie udaje się Orfeuszowi, mimo zezwolenia bogów podziemnych, dopiąć swego celu. Tylko nie dlatego, że zbyt wcześnie spojrzął w twarz Eurydyce, ale dlatego, że w sercu jej miejsce śmiejącego się Orfusza zajął cichy przewodnik Jusz na tamten świat, Hermes, który „nie śmieje się nigdy”. Eurydyka nie odeszła za Orfeuszem, bo — „tutaj jest szczęśliwa” ... Orfeusz powrócił na ziemię sam. Poniósł porażkę — i wraz z nim poniosła jego nauka o zwycięstwie nad śmiercią.

Nie tu zatem było wyjście z nierozwiązalnej sprzeczności. Może więc leżało ono na drodze, którą poszedł ów starzec zdruzgotany ślepyimi ciosami Ananke, który w pierwszej scenie chciał zostać uczniem Orfeusza, aby „nauczyć się żyć i nie bluźnić bogom”? W przedostatniej scenie sztuki powracający z zaświata Orfeusz spotyka go po raz drugi. Znajduje go całkowicie odmienionym, pogodzonego z życiem i bogami, w spokoju dokończającym swych ziemskich dni. Osiągnął więc prostym sposobem to, do czego daremnie dążył Orfeusz? Gorzko uśmiecha się bohater Świrszczyńskiej, patrząc na to „pojednanie z Bogiem” u schyłku życia, u schyłku sił, aktywności duchowej, pamięci. „Kto wie”, — mówi — „czy nie byłem niesprawiedliwy względem bogów. Dali ludziom wielką łaskę — zapomnienie. Ten starzec stał się jak wygasły wulkan; wyschła w nim pamięć — i jest szczęśliwy ... Nie, Orfeusz poniósł klęskę, ale starzec nie jest bynajmniej zwycięscą.

Gdzież więc wyjście? Tam, gdzie go nie ma, gdzie się wie, że go nie ma: w świecie Dionizosa. Dionizos — bóstwo ekstazy i szału — szału zarówno dobroczynnego jak niszczącego — bóstwo jednoczące w sobie najodleglejsze sprzeczności, jednoczące w sobie dwa sprzecz-

1946.

ne światy — żywych i umarłych — daje w chwili ekstazy poczucie irracjonalnej tajemnicy bytu. Orfeusz Świrszczyńskiej — podobnie jak kiedyś Orfeusz Aischylośowy — jest wrogiem Dionizosa, patrona chaosu, a czcicielem Apollona, który wprowadza ład, ujarzmia chaos, a o ciemnej zagadce tamtego świata nie chce nic wiedzieć, odgradza się od niej swą nie znośną mroku jasnością, jak Orfeusz swym „śmiechem wyzwalaającym”. Dlatego rozszarpia go, jako wroga Dionizosa, czcicielki jego, opętane jego szałem menady. Ale będzie to zarazem święty obrzęd: menady rozszarpują na ofiarę swemu bogu dzikie zwierzęta, jak sam on kiedyś, przyszedłszy pan lepszego, odnowionego świata, rozszarpiany został przez ciemne, wrogie siły ziemi — Tytanów.

Nie ma lekarstwa na ranę, którą Orfeusz leczyć chciał swoim apollińskim śmiechem. Trzeba się zanurzyć w rozkołysanym morzu sprzeczności. Przyjąć **tragizm świata**, jego nieprzeniknioną dla umysłu ludzkiego zagadkę. Dionizos jest ojcem tragedii.

O tym, wśród arabesk fantazji poetyckiej, wśród kapryśnej gry serio i żartu, mówi sztuka Anny Świrszczyńskiej.