

Wawizycja

NIEZALEŻNY DWUTYGODNIK LITERACKI

Rok II

Warszawa, 15 - 31 marca 1947 r.

Nr 4 (12)

Dwa »Orfeusze«

„Orfeusz” Anny Świrszczyńskiej, wystawiony po raz pierwszy na scenie Teatru Ziemi Pomorskiej, a w miesiąc później w Teatrze Starym w Krakowie, wywołał wśród krytyków dość duże poruszenie. Pisano o nim w „Teatrze”, „Listach z Teatru”, w „Twórczości” (prof. S. Srebrny), w „Tygodniku Powszechnym”, w „Odrodzeniu” (T. Peiper), pisano różnie: dobrze i źle. Jedni chwalili poetyckość, nastrojowość, nowoczesne podejście do mitologii, ponadczasowość niejako sztuki, jej głębsze filozoficzne podłoże, inni na odwrót — atakowali przeładowanie elementami filozoficznymi, poetyckimi, wymieszanie greczyzny z nowoczesnością, pojęć epoki klasycznej, średniowiecza i czasów współczesnych, wyciągnięcie nieznanymi mitów erfickich, a ominięcie popularnej legendy o Orfeuszu. Mimo,

Z drugiej strony dyr. Woźnik trzymał się niewolniczo wskazówek Świrszczyńskiej w zupełnie niescenicznym sprawach. Mianowicie menady okrywają kwiatami ciało Eurydyki po jej śmierci, bo tak chce autorka. Natomiast pozostawienia na środku sceny w finale białego kształtu, który ma być szczątkami Orfeusza, po to, by okryć go kwieciami — w egzemplarzu nie znajdujemy i psuje to całkowicie wrażenie tej sceny.

W Torunia gorowała tendencja wydobycia na pierwszy plan filozoficznego problemu „Orfeusza”. Wszelkie więc sceny o tym charakterze, może czasem przydługie nawet, były zachowane. Zasadniczo tekst został w ogóle w całości przekazany publiczności, wprowadzono tylko dwie drobne zmiany: usunięto kwiaty z I aktu, a Orfeusza wi-

W przeciwieństwie do Krakowa dusze były w białe całuny od stóp do głów spowite. Menady ujęto mniej realistycznie niż w Krakowie; wszystkie o długich, czarnych włosach, w skórach na ramionach, jednolitość ich chóru potęgowała wrażenie.

Lecz to są szczegóły. Plastiką istotą inscenizacji stanowiło rozmieszczenie scen jednego aktu w tej samej dekoracji równoczesnej przy odpowiednim użyciu światła.

Dotknę teraz najdelikatniejszej kwestji — ujęcia postaci i gry aktorów. Właściwie wpływało to znów z ujęcia całokształtu sztuki. W Krakowie grano realistycznie; wobec poetyckiego i filozoficznego charakteru tekstu było to dość trudne — może wpłynęły na to też zasadnicze warunki głosowe aktorów: Białośliwskiego i wykonawczyni

wały już 3 miesiące — polemika na temat tej sztuki stale jeszcze jest prowadzona. Widocznie więc jest coś niepowszedniego, ciekawego, wyrastającego ponad przeciętność w sztuce, która tak zaniepokoiła krytyków.



„Orfeusz” Anny Świrszczyńskiej w Toruniu

W zasadzie interesuje jednak wszystkich dramat, o jego ujęciu scenicznym mówiono raczej drugoplanowo, jedynie Peiper podkreślił duże możliwości, jakie daje inscenizacja „Orfeusza”, niewykorzystana na scenie krakowskiej. O tym właśnie, jakie były możliwości i jak je wykorzystano w Toruniu i w Krakowie chciałabym powiedzieć kilka słów. Jest to specjalnie ciekawe ze względu na zasadnicze różnice, dzielące obydwie przedstawienia tak pod względem wyboru i ujęcia samego tekstu, jak też w rozwiązaniu strony dekoracyjnej i muzycznej.

Zacznę tutaj od zasadniczego ujęcia sztuki, w którym ujawniają się dwie sprzeczne tendencje reżyserskie: w Krakowie starano się jak najbardziej sztukę uproszczyć, odrzucając sceny głębsze filozoficznie, czy bardziej poetycko potraktowane części dialogów i monologów, a na plan pierwszy wysunięto tę najniższą warstwę sztuki — wątek miłosny. W Krakowie starano się nie widzieć, że Orfeusz był nie tylko mężem Eurydyki, który pokłonił centaury i ocean, lecz także filozofem, walczącym z bogami, religią, zmiennością świata, czy przeznaczeniem, kimś, kto chciał zwyciężyć cierpienie i śmierć odwagą swą i osobliwą filozofią śmiechu. Menady są tu tylko „tymi innymi” mówiąc językiem Peipera. To — moim zdaniem — niezbyt szczęśliwe podejście do sztuki, zubożenie jej pociągnęło za sobą poważniejsze skutki, bo zasadnicze zmiany tekstu, usunięcie nawet szeregu scen i to scen rozwiązujących filozoficzny problem sztuki.

Mianowicie usunięto w III akcie scenę Orfeusza ze Starcem, co jest zupełnie niekonsekwentne wobec pozostawienia analogicznej sceny w akcie I, następnie scenę z oberżystą — rzeczywiście mniej ważną, raczej o charakterze odprężającym. Wskutek skrócenia pewnych dialogów czy monologów (pieśń o centaurach) ucierpiała jedynie literacka strona sztuki i może trochę nastrojowa, ominięcie jednak całej sceny z III aktu stwarza lukę w rozwiązaniu zasadniczej filozofii sztuki. Orfeusz po odejściu Eurydyki jest przytłoczony nieszczęściem, ale jeszcze nic go nie skłania ku śmierci. Znajduje się on jeszcze w rozterce wewnętrznej, wali się jego droga życiowa, poszukiwania całego życia chybają celu i dopiero w rozmowie ze Starcem uświadamia sobie Orfeusz istotny sens swej wędrówki — teraz dopiero może już dopełnić przepowiedni i umrzeć w tragicznym uniesieniu.

niego wśród błyskawic. Drugą zmianą jest usunięcie chłopców z pochodniami w pierwszej scenie II aktu. Wiąże się to z odmienną koncepcją tej sceny u bram piekieł, które rozsuwa się dopiero po jej skończeniu i odsłania cały Hades. Hermes wchodzi wskutek tego z bocznej kulisy, a dialog jego z Cerberem i Eurydyką odbywa się jeszcze przed zamkniętą bramą.

Tak przedstawiałby się stosunek do samego tekstu i scenariusza poetki w obu teatrach. Umieściłam go na pierwszym planie, choć wiąże się on ściśle z dekoracyjnym ujęciem i inscenizacją dramatu.

W Krakowie problem dekoracyjny został właściwie rozwiązany szablonowo, do każdej sceny zmieniano dekoracje, jasnym więc jest, że przedłużyło to niepomiarnie sztukę i usprawiedliwiło do pewnego stopnia ograniczenie tekstu, a co najważniejsze tłumiło szekspirowską ciągłość scen. Tak więc w I akcie mamy trzy dekoracje kawiarni, sypialni i gór skalistych, w II — salę przyjęć Persefony i Plutona, obraz Hadesu, wreszcie w III akcie — już tylko góry.

Ciekawa jest dekoracja gór, w której połączono elementy fantastyczne z prostotą geometrycznych wprost brył. Szkoda, że po tej linii nie poszły inne sceny, kawiarnia bowiem i pokój z łóżem i kotarami nie miały żadnego zdecydowanego charakteru. To samo powiedziałabym o stroju Orfeusza, Oberżysty i Greków. Wprawdzie sztuka jest mitem w nowoczesnym wydaniu, Grek pał w niej papierosy i pije likier, jednak stroje i dekoracje powinny mieć jakąś zdecydowaną linię. Oryginalna natomiast była brama fantastycznych kształtów i dekoracja piekła, która może tylko w drugiej scenie zbyt przypominała krajobraz górski, lekko zamglony, w drugiej zaś scenie wybitnie rążącym był efekt wręcz z „Orfeusza w piekle” zaczerpnięty — nagi Pluto, ukazujący się w jaskiniach, w płomieniach, wśród kompletnych ciemności.

W Toruniu natomiast rozwiązano problem następstwa i połączenia scen przez wykorzystanie jednej kondygnacji schodów i odpowiednie oświetlenie. Zasadniczo możemy więc mówić o jednej konstrukcji, służącej za podstawę do zmontowania dekoracyjnego trzech aktów. W I akcie na pierwszym planie mamy kawiarnię, na wyższej płaszczyźnie, po przeciwnej stronie sceny „skróć” sypialni — kolumnę grecką i łóż, w głębi zaś skały i góry. Te ostatnie w świetle przyćmionym wyglądały dobrze, traściły wszakże w pełnym oświetleniu. Między scenami nie było przerw, a od jednej do drugiej przechodzono przy otwartej kurtynie i zaciemnionej scenie, przy czym muzyka odgrywała rolę łącznika. Umożliwiło to prawie pełne wykorzystanie tekstu. Przestrzenność zaś i syntetyczność dekoracji wpływała na wzmocnienie nastroju, skupienie uwagi na literackiej stronie sztuki i elementach poetyckich prozy Świrszczyńskiej. W dekoracji drugiego aktu mniej udaną była tylko brama, która dobra w pomysł, w wykonaniu przypominała raczej ogromne, srebrne okno. Ciekawie malarsko, choć prosto, rozwiązano scenę drugą — na srebrnych schodach siedziała Persefona w szafirowo stalowej sukni, która niepomiarnie wydłużała jej postać, z boku srebrny Pulito w pozie Stańczyka z Hołdu Pruskiego Matejki, za nim w głębi sceny, okolonej jedynie ciemnymi, lecz niebiesko nasświetlonymi kotarami, zawieszony, srebrny most, z którego w III scenie Hermes pokazuje Orfeuszowi Hades, od całego zaś tego tła ostro odcinała się jasna, wysoka postać Orfeusza. Specjalne wrażenie robiła charakterystyka ciała i twarzy bogów na „srebrno”, przy szatach ich, utrzymanych w kolorze granatowo-liliowym. Stroje innych bohaterów sztuki utrzymane zostały zasadniczo w greckim stylu. „Dusze w ogniu” ujęto scenicznie inaczej niż w Krakowie — tam brązowe postacie schodziły się u źródła, z którego buchała para, a chór za sceną wykonywał pieśń „Alleluja grzesznicy”. W Teatrze Ziemi Pomorskiej pod mostem, w czarnej czeluści ukazało się tylko kilkanaście ramion czerwono oświetlonych, chwiejących się w czasie recytacji chóru niby płomienie piekielne.

turalistycznym wyrażenie już poetyckie partie, o ile nie zostały one w ogóle usunięte. Wyróżniła się — moim zdaniem — Persefona, która potrafiła uzewnętrznić przemiany swego stosunku do Orfeusza, od groźnej królowej piekieł do miłosiernej kobiety. Orfeuszowi brak było zasadniczo podejścia do roli, nie umiał więc wykorzystać słowa. Eurydyka dobra w I akcie — po śmierci była zbyt żywa, zbyt jeszcze z tego świata. Aglai znowu brak było ekspresji, gdy Hermes był słaby. Podkreślam, że realizm postaci doprowadzono do tego, że cerberowi nawet przyprawiono ogon. Ogólnie można powiedzieć, że znowu rolę pojęto zbyt zewnętrznie, naginając je do zewnętrznej akcji sztuki. Prowadziło to do takich potknięć, jak to, że po swej śmierci Eurydyka zapuszcza zasłony łoża. Pomijając, że stwarza to typową „dziurę” — czy takie „posłanie po siebie łożka” jest naprawdę konieczne?

W Toruniu główne role grali młodzi aktorzy, ale inscenizacja dyrektora W. Horzycy dążyła do jak największego umuzykalnienia słowa, co potęgowało wrażenie. Jeśli zaś chodzi o warunki zewnętrzne, szczególnie Orfeusza i Hermesa, to były one lepsze niż u aktorów krakowskich. Gołębiowski jako Orfeusz grał z dużą ekspresją, Salaburski w nieruchomej masce boga, który „przychodzi w nocy”, był wprost posagowy. Ujęcie roli Eurydyki było odmienne niż w Krakowie; doskonała w scenach po śmierci, za życia była za mało kokieterijnie naiwna. Persefona (Freitazanka) również dobra, lecz za mało wczuła się w monumentalność swej roli. Dużą siłą ekspresji posiadały wykonawczynie Aglai — zarówno Mincerówna jak i Salaburska. Z mniejszych ról wyróżnił się Pluto (Obidowicz). U oberżysty (Zielińskiego) uderzała czasem pewna przesadność ruchów. Hołdorska w prologu i jako rzeka letejska — dobra muzycznie.

Poetycka proza Świrszczyńskiej została ogółem biorąc zinterpretowana należycie, a tak pieśń o centaurach, jak monolog Orfeusza w I i III akcie wypowiedziane z dużą ekspresją. Na specjalne wyróżnienie zasługuje scena śmierci Eurydyki, doskonała tak w plastyce i kolorze jak w dźwięku i nastroju. Hermes wchodził w takt trzech akordów rytmizujących kroki, w takt tej samej muzyki uprowadzał Eurydykę. Może jednak największe wrażenie robiła niema scena z umarłą Eurydyką, gdy muzyka przygotowywała wejście Hermesa. Nie było tu żadnej „akcji”, a działała wstrząsająco.

Jeśli chodzi o ilustrację muzyczną, to znowu mamy duże rozbieżności. W Toruniu było niewątpliwie więcej muzyki (S. Kisielewskiego), która może tylko trochę rzucała w uwerturze; doskonale podkreślała pewne momenty w czasie akcji. W Krakowie w zasadzie muzyki było niedużo. Bardzo interesujący był hymn piekielny, mniej natomiast ilustracja muzyczna w I akcie. W II akcie chór „Alleluja grzesznicy”, mówiony w Toruniu, zastąpiono kilkugłosowym śpiewem.

Choreograficzna strona w Krakowie była bardzo dobra. Taniec menad w I akcie był doskonały w ruchu i wyrazie. W Toruniu ruchy menad były w zasadzie dobre, taniec ich jednak „W koło i nieustannie w rytm dytyrambu” nie stał na poziomie inscenizacji.

Ogólnie biorąc widzimy, że „Orfeusz” wymaga czegoś więcej niż starannej reżyserii i dobrej gry aktorów; potrzebna tu jest przede wszystkim wnikliwa koncepcja inscenizacyjna. Dzieło Świrszczyńskiej to sztuka niełatwa do wystawienia, to dramat poetycki, nowy rodzaj sceniczny, wytworzony w najbliższej przeszłości, a raczej tworzący się do dziś — rodzaj, którego określenie i sprecyzowanie przysparza wciąż wiele kłopotu krytykom i teoretykom sztuki. Do takich utworów nie można stosować szablonów, trzeba starać się o stworzenie nowych form realizacji. I jeśli z tego punktu widzenia spojrzymy na „Orfeusza” krakowski i toruński, to musimy się zgodzić, że nie szablonowy realizm ujęcia krakowskiego, ale koncepcja toruńska — Wilama Horzycy — bardziej odpowiadała charakterowi sztuki Świrszczyńskiej i w tworzeniu nowych form inscenizacji stanowiła poważne osiągnięcie.

Irena Madejska

Jana Bařba

W najbliższym numerze „Warszawy”:

Maria Dąbrowska: **Zdrajcy i obrońcy**

Wojciech Natanson: **O Stefanie Jaraczu**

Bronisław Kamiński: **Teatr powojennej Francji**