

MARCIN BOGUCKI

PSYCHE Z CELULOIDU

Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie

Ludomir Różycki

EROS I PSYCHE

reżyseria: Barbara Wysocka, dyrygent: Grzegorz Nowak,

scenografia: Barbara Hanicka, kostiumy: Julia Kornacka,

reżyseria światła: Bartosz Nalazek, projekcje: Lea Mattausch,

Artur Sienicki, przygotowanie chóru: Mirosław Janowski,

premiera: 13 października 2017

Opera Ludomira Różyckiego *Eros i Psyche* została wystawiona w warszawskim Teatrze Wielkim jako kolejne ogniwo cyklu prezentującego zapomniane polskie dzieła. Była to inscenizacja rocznicowa, odbywająca się po stu latach od prapremiery we Wrocławiu. Chodziło zatem o odkurzenie dzieła mocno rezonującego na początku XX wieku – zarówno dramat Jerzego Żuławskiego, który stał się podstawą libretta, jak i opera Różyckiego cieszyły się olbrzymim powodzeniem, zaś wersja operowa była wystawiana nie tylko w Polsce, ale i zagranicą.

Przed premierą reżyserka spektaklu Barbara Wysocka komplementowała *Erosa i Psyche*, przeciwstawiając dzieło mniej interesującej twórczości Moniuszki, zarazem jednak odnosiła się z dystansem do samej problematyki dzieła. Walka elementu materialnego z duchowym (zamknięta w trójkącie głównych postaci: Eros – Psyche – Blaks) została przedstawiona,

w jej mniemaniu, płasko, samo libretto uznała zaś za mocno zagmatwane. Dlatego też reżyserka nie skupiła się na historyzoficznej wymowie dzieła, lecz przeniosła akcent na plan osobisty, sprytnie biorąc całą opowieść w cudzysłów.

Skąd jednak wzięła się popularność utworu? Dramat Żuławskiego jest oryginalną reinterpretacją mitu o Erosie i Psyche, napisaną z epickim rozmachem. Arkadyjską królową nawiedza w nocy tajemniczy gość, którego tożsamości nie zna ona i poznać nie może. Świadkiem ich spotkania jest parobek Blaks. Nieopatrznie spogląda on w twarz przybysza, podobnie jak niepomna zakazu Psyche. Oboje rozpoznają w nim Erosa. Psyche, ukarana za nieposłuszeństwo, musi błąkać się w poszukiwaniu utraconego kochanka, Blaks zaś uprzykrza jej tę podróż. Psyche wędruje przez epoki. W kolejnych obrazach przenosimy się z Arkadii do starożytnej Aleksandrii za panowania Rzymian, średniowiecznego klasztoru w Hiszpanii, włoskiego renesansowego księstwa, ogarniętego rewolucją Paryża, wreszcie do jednej z europejskich stolic przełomu XIX i XX wieku. Finał rozgrywa się zaś w nieokreślonej przyszłości. Akcja opery została nieco skondensowana w stosunku do monumentalnego zamysłu Żuławskiego. W wyniku współpracy kompozytora i dramaturga powstało libretto złożone z pięciu obrazów (wyrzucono część renesansową, obraz futurystyczny został skompresowany do rozmiarów epilogu).

Opinie recenzentów po prapremierze sztuki był podzielone, niemniej spektakl cieszył się niezwykłym powodzeniem wśród widzów. Po latach Tadeusz Boy-Żeleński wyzłościł się nad tekstem Żuławskiego, uznając, że są to „jasełka filozoficzne dla dużych dzieci” – inaczej mówiąc, rozrywka udająca głęboką refleksję. We wnikliwym eseju w programie spektaklu



Marcin Gmys stara się udowodnić, że tekst Żuławskiego jest jednak czymś więcej. Przywołuje opinie współczesnych literaturoznawców, podkreślających, że dramat ten jest jedną z najważniejszych młodopolskich prób przewartościowania mitu oraz nakreślenia nowej interpretacji dziejów.

Gmys zwraca uwagę na różnorodne inspiracje Różyckiego i pomysłowość kompozytora. Każdy akt został napisany w odmiennym stylu, całość w ryzach trzyma jednak użycie motywów przypominających. Pierwszemu obrazowi, arkadyjskiemu, towarzyszy muzyka w lekkim impresjonistycznym stylu, przełamywana czasem cięższym niemieckim postromantyzmem, drugi – rzymski – charakteryzuje się bogatszą instrumentacją i bardziej ozdobnym stylem wokalnym, następujący po nim obraz średniowieczny został pomyślany na zasadzie kontrastu: z oszczędną instrumentacją i recytatywnym prowadzeniem głosu, rewolucja pobrzmiewa co i rusz dźwiękami *Marsylianki*, ostatni obraz, współczesny, otwiera operetkowy niemal walc. Choć skojarzenia prowadzą nas w różne strony: Debussy'ego, Schreкера, Szymanowskiego i innych współczesnych Różyckiemu twórców, kompozytor nie kopiuje ich, lecz filtruje pomysły, tworząc oryginalną partyturę.

Wysocka wspominała w wywiadach o filmowym charakterze muzyki Różyckiego. Sporo w tym prawdy – kompozytor nie tylko charakteryzuje mocną kreską każdy z obrazów, nie boi się też użycia efektów ilustracyjnych (dźwięki przyrody na początku opery, dzwony i organy charakteryzujące przestrzeń klasztoru itd.). Tropy filmowe można odnaleźć także w recepcji dramatu – „sceniczny kinematograf”, pisano o tekście Żuławskiego. Wysocka poszła za tym skojarzeniem i zamknęła historię w nawiasie planu filmowego.

Psyche jest aktorką wcielającą się w kolejne role. Akcja rozpoczyna się w damskiej garderobie – służki Psyche to jej koleżanki, przygotowujące się do wejścia na plan. Aktorka, trapiąca smutkiem, niezbyt jest zainteresowana pracą. Zostaje w garderobie sama. Wprost z celuloidowej taśmy schodzi do niej Eros (konkretnie zaś z czarno-białego filmu wyświetlanego na ekranie w głębi sceny). Nie jest to uroczy Amor, lecz niepokojący czarny anioł w garniturze. Postać jednak jak najbardziej realna – kochankowie zostają przyłapani przez pomocnika garderobianego Blaksa. Tak zaczyna się wędrówka dwojga bohaterów.

Czas i miejsce wydarzeń zostają doprecyzowane – plansza z tytułem każdego obrazu (*Rzym, Pod krzyżem, Przez krew*) opatrzona jest informacją o miejscu i dacie jego powstania: „film polski, MCMLXX”. Stąd też wintydzowe stroje ekipy uwijającej się na planie. Filmy utrzymane są w różnej stylistyce: obraz rzymski z malowanymi dekoracjami przypomina hollywoodzką superprodukcję w technikolorze, obraz średniowieczny to wariacja na temat *Matki Joanny od Aniołów* Kawalerowicza, zaś rewolucja przedstawiona została jako film kostiumowy. Ostatni obraz, współczesny, to impreza ekipy po zdjęciach.

Dopiero w tej części odsłania się cała surowa przestrzeń studia filmowego. Blaks, który, zgodnie z librettem, wcielał

się w rolę rzymskiego prefekta, surowego biskupa, populiści nawołującego do rzezi arystokratów, tym razem został obsadzony nie w roli bankiera, lecz producenta filmowego trzymającego w garści Psyche. Aktorka postanawia wyzwolić się spod jego władzy. Podpala całe studio. *Deus ex machina* – w konwencji budzącej raczej śmiech niż grozę – czerwonym kabrioletem wjeżdża Eros, do którego dołącza Psyche. Aktorka umiera. Choć spodziewalibyśmy się jakiegoś malowniczego wypadku, odchodzi ona po cichu, zwieszając głowę na oparciu fotela.

W interpretacji Wysockiej historia ta staje się opowieścią o rozterkach gwiazdy. Wśród beztroskich koleżanek Psyche ma największą samoświadomość – nie odnajduje się w żadnej z uprzedmiotowiających narracji filmowych. Przychodzi na plan rzymski nie w pełni ucharakteryzowana, odcinając się od perfekcyjnie zrobionych koleżanek, w szczególności zaś od aktorki grającej grecką kurtyzanę Laide – czcicielkę swawolnego Erosa-chłopczyka. W obrazie średniowiecznym Psyche odgrywa z pasją rolę stłamszonej zakonnicy, która – po rozmowie z wiejską dziewczyną Hanną – próbuje wydostać się z klasztoru, zostaje jednak wtrącona do lochu. Ta scena filmu kończy się awanturą z reżyserem i całą ekipą. Najbliżej ideału jest chyba dziewczyna z aktu rewolucyjnego – Marianna wiodąca lud na barykady. Choć energia buntu zostaje ostatecznie przejęta przez rzeźnika Blaksa, kobiecie przyznano tu pewną sprawczość. W ostatnim obrazie nie ma jednak wątpliwości, kto rządzi w świecie filmu. Jakkolwiek patetycznie by to brzmiało, jedyną drogą do wyzwolenia jest samobójstwo.

W wielu momentach inscenizacji mamy do czynienia z efektami podważającymi iluzję świata przedstawionego (zarówno teatralnego, jak i filmowego). Reflektory zawieszone są wyjątkowo nisko – zmiany światła nie są więc ukryte. Psyche jest praktycznie cały czas obecna na scenie – przy garderobianej toalecie zmienia kostiumy do poszczególnych obrazów. Wysocka dobudowuje także pantomimiczną narrację towarzyszącą akcji głównej – zatrudnia statystów w rolach operatorów kamer, oświetleniowców, dźwiękowców i charakteryzatorów. Wiele z tych zabiegów to zwykłe gagi mające na celu spuścić trochę powietrza z utrzymanej w tonie serio historii (przoduje w tym kierowniczka planu – domagająca się usunięcia zbędnej scenografii z planu, wstrzymująca biskupa Blaksa przed zbyt wczesnym wkroczeniem na scenę). Sporo jest brechtowskich z ducha efektów – w drugiej części spektaklu (obraz rewolucyjny, współczesny i epilog) na projekcji w głębi sceny pojawiają się fragmenty didaskaliów opisujących nieprzedstawione na scenie sytuacje. Pod koniec obrazu średniowiecznego Eros po swojej arii wychodzi z roli i anonsuje przerwę. Na scenie pojawia się także chór, który, w zamyśle twórców opery, powinien śpiewać zza sceny. U Wysockiej zjawia się w zgrzebnym, PRL-owskich ubraniach – co ważne, tworzą go same kobiety. Do całej gamy dystansujących pomysłów można dodać także zupełnie niepotrzebne projekcje, dublujące sytuacje rozgrywające się w planie rzeczywistym.

Tych cudzysłowów jest u Wysockiej więcej. Podczas pierwszego spotkania kochankowie zastygają w pozach imitujących rzeźbę Canovy, a w tyle sceny wyświetla się tytuł *Eros i Psyche*. A więc ich historia to także film? Przy mnożeniu metapoziomów Wysocka wpada w pułapkę – chcąc znaleźć odpowiednik dla metamorfoz scenicznych obrazów, tworzy świat całkowicie sztuczny i podważany na tyle sposobów, że trudno go brać poważnie.

Wydaje się, że reżyserka znalazła raczej wytrych niż klucz do dramatu Żuławskiego – skupiła się na tym, w jaki sposób wiarygodnie oddać kalejdoskopową strukturę tekstu, a nie wymowę dzieła. Idea palingenezy nie została potraktowana przez reżyserkę serio. Posługując się scenami z Żuławskiego, Wysocka próbowała opowiedzieć zupełnie inną historię. Największą w tym przeszkodą okazała się nie muzyka Różyckiego, lecz młodopolski język dramatu, naładowany epitetami, metaforami i porównaniami. Poczucie odklejenia od realiów lat siedemdziesiątych jest dojmujące, gdy mowa o „gęślach z lazuru” i „chyżych karocach”.

Spektakl broni się jednak jako dzieło muzyczne. Opera Różyckiego to kawał dobrej kompozytorskiej roboty. Grzegorz Nowak, nowy dyrektor muzyczny Teatru Wielkiego, starał się nadać jej „filmowy” charakter – narracja prowadzona była klarownie, tempa i wolumen orkiestry dostosowywane tak, by nie przeszkadzać śpiewakom. W rolę Psyche wcieliła się Joanna Freszel. Jej sopran liryczny był może zbyt lekki do tej partii, zarazem jednak to zmaganie z głosem korespondowało z graną przez nią postacią: wrażliwą aktorką próbującą odnaleźć się w nieprzyjaznym otoczeniu. Mikołaj Zalasieński jako Blaks, barytonowy szwarczarakter, stanowił dla niej dobry kontrast – w pełni panował nad głosem i tekstem. Najslabiej z trojga głównych bohaterów wypadł Tadeusz Szlenkier w roli Erosa – to niewdzięczna tenorowa partia, najeżona wysokimi dźwiękami, które ewidentnie leżą poza skalą śpiewaka. Partytura Różyckiego daje możliwość skonstruowania także ciekawych postaci drugoplanowych, z czego nie omieszkały skorzystać m.in. Anna Bernacka (powiernica Psyche – Hagne, kurtyzana Laida, Furtianka w obrazie średniowiecznym) i Aleksandra Orłowska-Jabłońska (beztroska arkadyjska Hedone, pełna życia Hanna).

Barbara Wysocka, biorąc na warsztat *Erosa i Psyche*, podjęła nie lada wyzwanie. Opera Różyckiego, interesująca pod względem muzycznym, literacko daleko odbiega od dzisiejszych gustów. Reżyserka postanowiła nadbudować swoją opowieść nad historiozoficznymi rozważaniami Żuławskiego. Historia aktorki jest może spójna, ale ma się nijak do kwestii interesujących dramatopisarza. Problemатyczne jest także zakończenie. Psyche w finale dzieła składa ofiarę życia na ołtarzu sztuki. Wysocka nie daje odpowiedzi na pytanie, dlaczego Psyche – w spektaklu ewidentnie stojącym po stronie kobiet – decyduje odebrać sobie życie. W swojej inscenizacji reżyserka starała się dokonać analizy kondycji dawnej celuloidowej gwiazdy, dzieło Żuławskiego i Różyckiego okazało się jednak – mówiąc półzartem – niezbyt dobrym materiałem na operową wersję *Persony. Marilyn*. ■