

Anna Wypych-Gawrońska

***Eros i Psyche* — utwór dramatyczny w dziele operowym**

Utwór *Eros i Psyche* istnieje w modernistycznej kulturze literackiej, teatralnej i muzycznej w dwóch postaciach, jako dramat Jerzego Żuławskiego, wydany pierwszy raz w 1904 i wystawiony „symultanicznie” na dwóch scenach, krakowskiej i lwowskiej 27 lutego 1904 oraz jako dzieło operowego Ludomira Różyckiego, napisane do libretta Żuławskiego, mające prapremierę w niemieckim teatrze operowym we Wrocławiu 10 marca 1917 roku¹. Opera Różyckiego nie jest dziełem literackim opracowanym w ilustrację muzyczną, droga dramatu do teatru i poprzez wersję operową do jej scenicznej konkretyzacji następowała w różnych latach i niosła ze sobą zmiany w samym pierwowzorze, czynione przez jego autora. *Eros i Psyche* Żuławskiego jest interesującym przykładem dzieła dramatycznego, które zainspirowało kompozytora operowego tematyką, budową, teatralnością i które doskonale odnalazło się w nowej formie dramatyczno-muzycznej.

Zjawisko wykorzystywania dzieł literackich w utworach operowych jest stare, choć nie tak częste, jak by mogło się na pozór wydawać (z pewnością nie było równie popularne jak dzisiejsze przypadki adaptacji filmowych dzieł literackich), Bronisław Horowicz stwierdza nawet, że jest to zjawisko dosyć rzadkie². W polskiej twórczości muzycznej XIX wieku operowe przeróbki dzieł literackich były popularne z powodu poczucia niemal obowiązku tworzenia w stylu narodowym, a użycie tekstu Mickiewicza czy Słowackiego było dla kompozytorów silnym argumentem na rzecz owej narodowości. Ludomir Różycki sięgnął jednak do dzieła literackiego nie z powodu treści narodowych, bo po pierwsze one w dramacie mogą jedynie pojawić się jako nadbudowa istotniejszej tematyki, po drugie w wersji libretta zostały właściwie wyeliminowane. Według zdania samego kompozytora, coś innego w dziele Żuławskiego go zainteresowało. We wspomnieniach Różycki stwierdził, że odczuwał przy czytaniu dramatu potrzebę dopełnienia go muzyką, która dodatkowo wzbogaciłaby nastrojowość tekstu, „Wydało mi się od razu, że słowo mówione nie wystarcza dla oddania tego kontrastu nastrojowego i że tylko muzyka mogłaby w całej pełni

¹ Życie i dorobek twórczy Ludomira Różyckiego są tematem m.in. prac: M. Kamiński, *Różycki*, Bydgoszcz 1987; J. Kański, *Ludomir Różycki*, Kraków 1955.

² Zob. B. Horowicz, *Teatr operowy*, Warszawa 1963, s. 72.

zarysować tło i akcję³. Jak można wywnioskować z wypowiedzi Różyckiego, o wykorzystaniu utworu Żuławskiego zdecydowała jego swoista konstrukcja, ciekawe rozwiązania formalne, podatne na muzyczne opracowanie kontrasty, budowa motywów, uderzająca teatralność. Autor dramatu wykorzystał pomysł nienowy zresztą⁴, umieszczając tych samych, „ponadczasowych” bohaterów w każdym epizodzie w odmiennych warunkach, miejscach, czasie. W wersji teatralnej dawało to ciekawe możliwości obsadzania postaci, powierzania kilku ról jednemu artyście, co oczywiście równocześnie stawiało wysokie wymagania przed odtwórcami. Także w zakresie dzieł dramatycznomuzycznych mógł *Eros i Psyche* nasuwać skojarzenia z utworami o podobnej konstrukcji, m.in. z *Opowieściami Hoffmanna* Jacques’a Offenbacha.

W porównaniu z innymi operami polskimi, utworzonymi na bazie dzieł literackich, *Eros i Psyche* sytuuje się w bardzo wąskiej grupie utworów, do których libretto napisał sam autor dramatu⁵. Decyzji, które podjął, a które były konieczne w tego typu przekładzie, nie można zatem, jak to często bywało w przypadkach przeróbek, uznać za wyraz nieposzanowania tekstu oryginału czy jego niezrozumienia. Żuławski z pewnością nie chciał uszkodzić swojego dzieła, przeciwnie, jego zmiany można potraktować jako wynik przemyśleń, jak nową, „poprawioną” wersję utworu

Opera składa się z V obrazów z epilogiem, kolejność fragmentów w libretcie jest w zasadniczym rysunku zbliżona do siedmioczęściowego dramatu, mamy zatem epizody — arkiadyjski, rzymski, klasztorny, rewolucyjny, współczesny i epilog. W porównaniu z dramatem zupełnie został usunięty obraz renesansowy zatytułowany w dramatycznym oryginale *Na przełomie*, jednak brak tego fragmentu nie uszczupla znacznie, a przede wszystkim nie zniekształca zasadniczej myśli dramatu. Według Różyckiego pewne nowości w części rewolucyjnej wprowadził Żuławski na jego prośbę. Istotnie pojawia się w operze, nieobecna w dramacie, postać Dantona, przejmuje on kwestie Psyche, m.in. poprzedzone melodią *Marsylianki* wezwanie do walki z wrogiem.

Jednak najistotniejsza zmiana zaszła w stosunku do ostatniego obrazu dramatu — „Wyzwolenia”, z którego zachował w przeróbce Żuławski jedynie scenę drugą, nazwaną w libretcie epilogiem. Nie pozostał zatem w operze futurystyczny obraz, w którym Psyche dokonuje symbolicznego zwycięstwa nad Blaksem. Psyche wprawdzie osiąga cel, odnajduje Erosa-Thanatosa, otrzymuje od niego łaskę wyzwolenia i miłości, ale klęski Blaksa w walce z coraz silniejszą Psyche nie możemy obserwować, możemy się jej najwyżej domyślić. Ta najwyraźniejsza zmiana nie tylko jest daleko posuniętym skrótem myślowym, ale w istotny sposób wpływa na interpretację utworu. W ten sposób Żuławski na dalszy plan odsunął tematykę rewolucyjną, która wcześniej w dużym stopniu decydowała o po-

³ L. Różycki, *Dzieje „Erosa i Psyche”*, „Muzyka” 1930 nr 2. Zauważyli to także krytycy po premierze, pisząc że sztuka Żuławskiego „utkana jest przede wszystkim z barwnych, silnie ze sobą kontrastujących obrazów, z nastrojów lirycznych i dramatycznych, uwarunkowanych przez tło sceniczne i sytuację osób” — F. Brzeziński, *Kronika muzyczna*, „Bluszcz” 1918 nr 16.

⁴ Na analogie literackie w opracowaniu tematu zwrócili uwagę A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2002, s. 259; M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997, s. 136. W recenzjach po premierze pisano też o podobieństwie dramatu do wystawionego wcześniej w teatrze krakowskim utworu węgierskiego pisarza Imre Madacha *Tragedia człowieka*, zob. F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1903/04 t. 3.

⁵ Wykorzystuję następujące teksty dramatu i libretta: J. Żuławski, *Eros i Psyche*, Lwów 1906; L. Różycki, *Eros i Psyche, opera w 5 aktach*, BN Mf 27767.

wodzeniu utworu (pojawia się ona w kilku fragmentach dramatu, w części II, w której dwaj bohaterowie ubolewają nad niedolą greckiego ludu w rzymskiej niewoli, obecna jest także w części francuskiej). Publiczność lat 1905–1918 chętnie doszukiwała się treści rewolucyjnych, zdarzały się nawet spontaniczne manifestacje po przedstawieniach dramatu (w Łodzi doprowadziły one do przejściowego zakazu wystawiania utworu, co martwiło dyrekcję Teatru Wielkiego, ponieważ dzieło Żuławskiego było najpopularniejszym utworem sezonu⁶). Cenzura galicyjska także dostrzegła niebezpieczeństwa w dramacie, skreślając np. w części rewolucyjnej słowo „król”⁷. O podkreślającej rewolucyjne konteksty interpretacji dzieła świadczy również fakt wybrania w teatrze łódzkim w 1918 roku dramatu Żuławskiego jako najwłaściwszego dla uczczenia dnia odzyskania niepodległości (zagrano *Erosa i Psyche* w przeddzień 11 listopada 1918, w następnym dniu, w poniedziałek, nie odbywały się przedstawienia w teatrze łódzkim). Odczytywanie tekstu tylko poprzez rewolucyjną wymowę kilku fragmentów było wyrazem chwili, a widzowie dawali się ponieść powstaniowym nastrojom. Żuławski, który w 1905 również pozostawał pod wpływem wydarzeń rewolucyjnych i sam przesunął akcenty w części ostatniej, dodając obraz tłumy pomagającego Psyche w walce z Blaksem i w ostatecznym nad nim zwycięstwie, dziesięć lat po premierze dramatu w wersji operowej wykreślił część ostatnią, chcąc odsunąć na dalszy plan możliwość rewolucyjnej interpretacji utworu i skupić uwagę odbiorcy na innych elementach. Można przypuszczać, że istniały i inne powody wycięcia z libretta części futurystycznej, obraz *Wyzwolenie* doczekał się bowiem najostrzejszej krytyki po premierze utworu. Mocno zakpił sobie z niego Jan August Kisielewski, choć równocześnie pochwalił konstrukcję i temat obrazów klasztornego i współczesnego. Ostatnią część nazwał Kisielewski z przekąsem „Małpi król czyli Amor w opałach”, a całość w perspektywie nietrafnego zakończenia przypominała jego zdaniem „siedmioobrazową tęczę teatrórbczego ero-psychoizmu”⁸. W recenzji Kisielewskiego dostało się i krytyce lwowskiej, która w odróżnieniu od krakowskiej pochwaliła dramat i dostrzegła zalety w alegorycznym kształcie końcowej sceny.

Mimo zmian wynikających z różnych przyczyn, z doświadczeń twórcy, problemów recepcji dzieła i z wymogów dramatycznomuzycznej formy, pozostała jednak w operze najistotniejsza problematyka literackiego oryginału, będąca równocześnie odbiciem zainteresowań Żuławskiego, charakterystycznych dla całej jego twórczości i najsilniej go inspirowanych⁹. W *Erosie i Psyche* można zauważyć, jak stwierdził Józef Nowakowski, że „romantyczny światopogląd pogłębił się u Żuławskiego o dylematy procesu cywilizacyjnego i problemy wynikające z kryzysu kultury mieszczańskiego oraz z upadku klas o historycznym znaczeniu”¹⁰. Najistotniejszy, obudowany modernistycznymi toposami jest w *Erosie i Psyche* obraz człowieka, ujawnia się w tym utworze typowa dla okresu, jak pisze Marian

⁶ Zob. *Teatr polski w latach 1890–1918, zabór rosyjski*, red. T. Sivert, Warszawa 1988, s. 413.

⁷ Zob. M. Szydłowska, *Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej*, Kraków 1995, s. 132.

⁸ J.A. Kisielewski, *Przegląd teatralny*, „Krytyka” 1904, t.1, s. 328.

⁹ Lucyna Wiśniewska wymienia kilka zagadnień, wokół których koncentrowała się twórczość Żuławskiego, są to „metafizyczne podłoże twórczości, istota zdolności twórczych, krytyczna ocena współczesności, koncepcja człowieka twórczego, metafizyczny wymiar sztuki”, L. Wiśniewska, *Filozofia twórczości Jerzego Żuławskiego*, „Kieleckie Studia Bibliologiczne” 1995 t. 2, s. 211.

¹⁰ J. Nowakowski, *Dekadencja i terapia (Wokół estetycznych poglądów Jerzego Żuławskiego)*, [w:] *Jerzy Żuławski, życie i twórczość*, red. E. Łoch, Rzeszów 1976, s. 40. Podobną tematyką zajmuje się B. Sikorowska, *Poglądy filozoficzno-estetyczne Jerzego Żuławskiego a niektóre aspekty jego twórczości dramatycznej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP Kraków” 1980.

Stala, „skłonność do postrzegania własnej epoki jako czasu sporów o człowieka”¹¹. Główna bohaterka dramatu jest wygnańcem z raju, trwającym w nieustannej wędrówce, symbolicznie prowadzącej do wyzwolenia. Kolejne etapy peregrynacji zostały swoiście skonstruowane, wędrówka do celu równocześnie oddala bohaterkę od niego, Psyche a także Blaks tylko w części rzymskiej pamiętają czy z trudem przypominają sobie początek ich dziejów, spotkanie z Erosem i wygnanie z Arkadii, w kolejnych coraz rzadziej zdarzają się im reminiscencje pierwotnych wydarzeń, przeciwnie, wydaje się, że Psyche walczy z własną pamięcią i tylko olbrzymim wysiłkiem dociera do resztek świadomości swojej przeszłości¹². W części współczesnej, najbardziej pesymistycznej, Psyche jest niemal w całkowitej władzy Blaksa, coraz bardziej odległa od założonego celu, niepamiętająca o rzeczach najistotniejszych. Mimo to Psyche zwycięża, bo podejmuje najtrudniejszą walkę, nie z innymi ludźmi, a z własnymi słabościami. Tak zresztą, poprzez wykorzystywaną w modernizmie wzorem Henryka Ibsena konstrukcję projekcji osobowości, można interpretować konflikt dwóch przeciwstawnych, ale i trwale związanych postaci Psyche i Blaksa. Walka Psyche wymaga trudnych decyzji, drastycznych czynów, jak wyzwolenie się z niewoli barona Blaksa siłą oczyszczającej mocy ognia, w modernistycznym, ambiwalentnym ujęciu niszczącego, ale i prowadzącego do odrodzenia. Ostateczne zwycięstwo Psyche nadaje jej wędrówce dodatnich wartości, usilne dążenie do wewnętrznej wolności to nie tułanie się bez celu, ale niemal pielgrzymka wynagrodzona zgodnym z tytułem części wyzwoleniem.

Motorem napędowym wędrówki Psyche jest jej tęsknota, wewnętrzny pęd, który każe wciąż poszukiwać, poryw nie pojmowany siłami umysłu, ujawniający się natomiast w irracjonalnych stanach, jak we śnie. Tęsknota to jeden z najczęściej powtarzanych w dramacie motywów, bohaterka marzy o czymś tajemniczym, ledwo przeczucywalnym, tęsknota nie jest przy tym równoznaczna z pragnieniem powrotu, ponieważ Psyche pociągał inny, ciekawszy świat jeszcze zanim została ukarana wygnaniem, tęsknota jest jednym z aspektów człowieczeństwa, niezależnym od okoliczności i warunków życia.

Tak śni mi się czasem,
żem to istotnie ja była, przed wiekiem,
zrodzona z człeczkiej ogromnej tęsknoty
za słońcem, pięknem, niebem i zaświatem...¹³

— marzy arkadyjska księżniczka.

Wyzwalanie się Psyche widoczne jest także w konstrukcji przestrzeni, przede wszystkim w kontrastowym jej budowaniu, od zamknięcia i klaustrofobicznych miejsc po wolność przestworzy. Przestrzeń nacechowana pozytywnie rozświetlona jest słońcem, które stanowi jako symbol prabytu jeden z przewodnich motywów twórczości Żuławskiego (np. obecny jest także w baśni dramatycznej *Gród słońca*). Zamknięte, niszczące człowieka przestrzenie to klasztor-grób:

Tu cień! Tu śmierć! Tu grób!
Ja pragnę żyć!¹⁴

¹¹ M. Stala, *Pejzaż człowieka*, Kraków 1994, s. 15.

¹² Krytyka współczesna uznała to za wyraz zagubienia, błędu autora — Koneczny pisał „Zapomina autor o przewodniej myśli swego dzieła”, F. Koneczny, loc. cit.

¹³ J. Żuławski, op. cit., s. 18.

¹⁴ Tamże, s. 108.

więzieniem jest też luksusowe mieszkanie Blaksa:

O, gdyby zginąć! Zapaść się w jaką otchłań razem z tym domem twoim przekłym¹⁵

— mówi zrozpaczona Psyche.

Motywowi więzienia, jednego z modernistycznych symboli-kluczy¹⁶ towarzyszy obraz bramy, już pejzaż Arkadii ograniczony jest pasmem gór, z widocznym wózkiem — wrotami do innego świata. Symbol więzienia przydatny też jest w interpretacji związków między Psyche a Blaksem, psychiczności ubezwłasnowolnionej w materialnym, przyziemnym ciele. W *Erosie i Psyche* Żuławski pozostaje jeszcze w charakterystycznym dla okresu przed 1900 i przed rehabilitacją cielesności myśleniu o człowieku w sensie zniewolonej w ciele duszy¹⁷. Wtórna natomiast jest w dramacie tematyka miłosna w rozumieniu uczuciowego związku między bogiem a kobietą, będącego tutaj jedynie pretekstem do pokazania człowieka w dążeniu do Absolutu, prawdopodobnie z tego powodu brak w postaci Psyche cech modernistycznej kobiety, górującej siłą gatunku nad mężczyzną. Psyche nawet w części współczesnej jest kobietą zniszczoną życiem utrzymania, a nie modernistyczną femme fatale.

Tak jak zmienia się Psyche w kolejnych częściach dążąc do wyzwolenia, tak niejednorodna jest też postać Blaksa. W Arkadii to nieco zabawny prostacki parobek, na wzór Grabca z *Balladyny* zderzony z poetycką, zadumaną Psyche. W kolejnych częściach staje się groźnym, bo posiadającym władzę rzymskim uzurpatorem, kościelnym hierarchą, żądnym krwi pseudo-rewolucjonistą, silnym potęgą pieniądza bankierem. Co innego znaczą dla niego słowa, tak ważne dla Psyche, jej złocisty poranek stanowi dla Blaksa „głupią żorzę czerwoną, rozmazaną po niebie, jak rumieniec na pyzatej gębie!”¹⁸, nieprzewyciężona tęsknota Psyche to dla Blaksa zwykły, przyziemny głód, pospolite pragnienie¹⁹.

Tematyka dramatu wzbudziła kontrowersje od razu po premierze, krytyczne głosy liczne były w czasopismach krakowskich, Tadeusz Boy-Żeleński, Jan August Kisielewski, Feliks Koneczny, Konrad Rakowski pisali o pretensjonalności literackiej, zużytych szablonach, zbyt naiwnej symbolice, pogubieniu się autora w dramaturgii utworu. Koneczny stwierdził, że Żuławski sprzeniewierzył się zasadzie jednolitości. Jego zdaniem już w części współczesnej „powstaje taki rozdzźwięk, iż budzi się przypuszczenie, że autorowi nie chodziło tak dalece o przeprowadzenie pewnej myśli i że cała sprawa o *Erosa i Psyche* była tylko pozorem do scenicznego *potpourri* czy *quodlibet*, w którym chodzi tylko o jak największe urozmaicenie roli”²⁰. Po premierze opery pojawiły się zaskakujące zdania, w opinii krytyków wersja dramatyczno-muzyczna wyszła utworowi Żuławskiego na dobre²¹, dając szansę przytłumienia zbyt natrętnej mityczno-mistycznej aury, „Muzyka Różyckiego przeobstawiła naiwną i dekoracyjną symbolikę, stopiła całą blaszaność wierszy”²² napi-

¹⁵ Tamże, s. 220.

¹⁶ Zob. m.in. M. Podraza-Kwiatkowska, *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli-kluczy*, „Pamiętnik Literacki” 1988 z.3.

¹⁷ M. Stala, op. cit., s. 85.

¹⁸ J. Żuławski, op. cit., s. 19.

¹⁹ Tamże, s. 219.

²⁰ F. Koneczny, loc. cit.

²¹ Zob. m.in. F. Brzeziński, *Kronika muzyczna*, „Bluszcz” 1918 nr 16.

²² C. Jankowski, *Wieczory warszawskie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1918 nr 17.

sał Czesław Jankowski w 1918 roku po przedstawieniu warszawskim. W ocenach opery zauważono przewagę pierwiastka lirycznego nad dramatycznym, wszechobecna w dramacie tęsknota przekształciła się w operowym opracowaniu w nadrzędną nastrojowość, spajającą różnorodną melodycznie, rytmicznie, harmonicznie i kolorystycznie całość. Niektórzy zwrócili uwagę, że muzyka Różyckiego poddała się „pod władzę sztuki malowania i budzenia nastrojów z pomocą barw dźwiękowych orkiestry nowoczesnej”²³, a sam kompozytor starał się dowieść, że w operze „muzyka może wyrazić nie tylko najsubtelniejsze odcienie uczuć i wrażeń, lecz i przepastne głębie idei filozoficznych”²⁴.

Różyckiemu w dziele Żuławskiego odpowiadała nie tylko możliwość muzycznego wzbogacenia lirycznej atmosfery dramatu, ale również szansa wykorzystania innych zalet utworu, który skojarzenia z dziełem operowym nasuwał także w budowie całości i w konstrukcji wypowiedzi postaci. Widoczne jest w dramacie zamierzone w wielu fragmentach przygotowanie tekstu do oprawy muzycznej, np. w licznych wstawkach tanecznych (tańczą towarzyszki Psyche z obrazu pierwszego, taniec przy dźwiękach harf towarzyszy uczcie rzymskiej). Cała Arkadia „śpiewa” bogactwem odgłosów natury.

Czy słyszysz, jak szmer strumienia szklany
zmienia w głęboki, cichy szept zachwyty?
Wiatr wstrząsnął szczytem drzew i z drzew tych szczytu
stracił pieśń jakąś... Czy słyszysz, jak liście
dźwięczą i szemrzą, szeleszczą srebrzyście
i wieszczą chwile przedziwne, jedyne?²⁵

— pyta Psyche towarzyszącą jej Hagne. Na dźwiękowy świat dramatu składa się także operowanie kontrastami brzmieniowymi, niektóre epizody są wyciszone i spokojne (np. w obrazie średniowiecznym Ksieni mówi „U nas powinno być cicho, bardzo, bardzo cicho...”²⁶), inne głośnie, wybuchowe, dynamiczne (uczta rzymska, rewolucja francuska). O zamierzonym rozbudowaniu wrażeń dźwiękowych utworu świadczy prośba Żuławskiego skierowana jeszcze przed premierą dramatu do kompozytora lwowskiego Jana Galla o ułożenie ilustracji muzycznej do *Erosa i Psyche*. Był to wyraz szczególnego potraktowania tekstu, zgodnie bowiem z ówczesną praktyką teatralną można się było spodziewać „ozdabiania” przedstawień przypadkowymi wstawkami muzycznymi. Stworzenie zwartej ilustracji przez jednego kompozytora gwarantowało przynajmniej w pewnym stopniu ograniczenie przygodnych wtretów muzycznych.

Charakterystyczna dla dramatu różnorodność sposobów wypowiedzi postaci (chwalona nawet przez niezbyt zachwyconych utworem krytyków, jak w recenzji w „Czasie”: „wiersz nieraz naprawdę piękny, bogaty w przenośnie i porównania, wiersz obrazowy, rytmicznie często nienaganny”²⁷), dawała także szanse ciekawych rozwiązań muzycznych w utworze dramatyczno-muzycznym. Tendencje w muzyce operowej tego czasu prowadziły w stronę dzieł bez wyodrębnionych, dużych, zamkniętych całości, tradycyjnych arii i recitatywów, natomiast skonstruowanych z przeplatających się mniejszych fragmentów

²³ F. Szopski, *Teatry warszawskie*, „Świt” 1918 nr 13.

²⁴ C. Jankowski, loc. cit.

²⁵ J. Żuławski, op. cit., s. 21.

²⁶ Tamże, s. 84.

²⁷ K. Rakowski, *Z teatru*, „Czas” 1904 nr 49.

wokalnych, solowych, zespołowych, chóralnych oraz instrumentalnych. Podobne cechy nosi opera Różyckiego: pięć obrazów zbudowanych jest z mniejszych elementów (np. obraz pierwszy to ponad 60 małych części), w których można wyodrębnić wyraźniej zarysowane fragmenty, np. w charakterze arii, często wykorzystujące monologi z tekstu dramatu, choćby pierwsza aria Psyche zaczynająca się od słów „On! mój nienazwany...” w obrazie I jest oparta na piętnastowersowym monologu Psyche z dramatu. Podobnie niewielu zmianom w stosunku do oryginału dramatycznego uległy pieśni Arystosa i Laidy z drugiej części oraz pieśń Błędnego Rycerza z obrazu średniowiecznego.

Muzyczna oprawa współgra z innymi konstrukcyjnymi cechami dramatu, refrenowością motywów, stopniowaniem i kontrastami. Powtarzalność wątków wynika z budowy dramatu, odchodzącej od tradycyjnych zasad (Różycki też to zauważył pisząc, że „Akcja ta nie ma wyraźnych cech sceniczności”²⁸), zamiast nich pojawiają się inne pomysły. Każda część jest swoistą całością, ze zdarzeniami dramatycznymi jednowątkowymi i skromnymi, ale jednak konsekwentnie poprowadzonymi (np. w obrazie I jest to spotkanie Psyche z Erosem, przerwane przez brutalny postępek Blaksa, w efekcie prowadzący do kary wymierzonej Psyche). Jest też i nadrzędna konstrukcja, łącząca dramat w całość, będąca dalekim echem techniki wariacyjnej, z motywem pierwszym przetwarzanym w kolejnych częściach, ale oscylującym wokół tego samego problemu. Wydarzenia są tak skonstruowane, aby ujawnić duchową postawę Psyche, jej umiłowanie wolności w zderzeniu z materializmem i przyziemnością Blaksa. Całość dramatu to płaszczyzny, zachodzące na siebie, zamknięte w całość klamrą ostatniego obrazu — sam tytuł części „Wyzwolenie” jest zapowiedzią rozwiązania.

Pomysł swoistej reinkarnacji w kolejnych częściach dwóch postaci (a nawet trzech, jeżeli uzna się za wcielenia Erosa osoby Błędnego Rycerza, De La Roche, Stefana) rzutował na ich budowę i również sugerował powtarzalność motywów muzycznych. Najistotniejsza dla całości była kreacja bohaterów w dwóch płaszczyznach, na jednej istotna była budowa spójnej postaci w każdej części, na drugiej konieczne było tworzenia wiodącego, prowadzonego ponad częściami, wizerunku bohatera, który w zamyśle autora także się zmieniał, skoro miał być obrazem wędrówki postaci, symbolizując wyzwalanie się i dochodzenie do Absolutu. W recenzjach po premierze dzieła Różyckiego zauważono tę, zbliżoną do charakterystycznej dla dramatu budowy, konstrukcję opery, „każdy obraz ma swój specjalny charakter muzyczny a każda scena swój nastrój; że owe niby melodie lub tylko ugrupowania pewnych akordów, mają bardzo dużo wyrazu; że wreszcie całość koncepcji muzycznej tej opery jest logiczna, silna, szczerą, pełną temperamentu i inwencji”²⁹.

Atrakcyjne dla kompozytora było także operowanie w dramacie różnymi konwencjami, lub w niektórych przypadkach stylizacjami na nie, w obrębie zasadniczej konwencji realistycznej. Wyraźnie wyróżniają się część pierwsza symboliczna z towarzyszącym mu impresjonistycznym wyrażaniem uroku świata („Krajobraz pełen zachodniego słońca, ciszy i wesela” — informują w dramacie wstępne didaskalia³⁰) i końcowa fantastyczna, środkowe zaś są realistyczne, czasami w pewnych elementach stylizowane. Obraz francuski jest bliski niektórym utworom Stanisława Wyspiańskiego, np. w wezwaniach do walki i ofiary.

²⁸ L. Różycki, loc. cit.

²⁹ F. Brzeziński, loc. cit.

³⁰ J. Zuławski, op. cit., s. 3.

Tętni krew... Noc ciemna,
 a tam pod brukiem żyła krwie
 podziemna
 tętni i rwie...
 O krwi! o krwi! wybłyśnij zorzą!
 o wzejdź nam, słońce!³¹

— Psyche nawołuje niczym antyczne boginie w *Nocy listopadowej*. W części współczesnej wprowadza Żuławski konwencje modernistycznego dramatu z charakterystycznymi dla niego niemymi scenami i sugestiami użycia określonych środków ekspresji aktorskiej z chętnie stosowanym milczeniem. Różycki wykorzystał pewne elementy tych konwencji, rozpoczął np. operę i równocześnie część I impresjonistycznym w charakterze, delikatnym, nastrojowym wstępem orkiestry.

Dla wszystkich krytyków oceniających dramat lub operę niepodważalną zaletą obu utworów była ich teatralność, „przekładalność” tekstu na język sceny nie tylko w sferze muzyczności dzieła, ale i w kształtowaniu plastycznych wizji. Recenzent „Czasu” stwierdził np. „Cały ten szereg obrazów, przy swej zmiennej barwnej ruchliwości, oceniany być winien, jak to już zauważyliśmy, tylko jako panoramiczne widowisko sceniczne, w którym chodzi przede wszystkim o efekty czysto teatralne”³², po premierze opery także dostrzeżono, że akcja rozgrywa się „na scenie wśród sutych efektów zarówno melodramatycznych jak dekoracyjnych”³³. Już wstępna Arkadia jest światem nadzwyczaj barwnym i dźwięcznym, pełnym zmysłowych bodźców, w postaci czystej, świeżej, intensywnej, nieprzytłumionej jeszcze upływem lat, w swojej jaskrawości niemal bliskiej kiczowi. Jest to równocześnie obraz płynny, żywy, pulsujący, tu barwy, dźwięki i wonie współgrają ze zmiennymi żywiołami, przytływają w zaskakującym tempie, w sposób bliski filmowemu obrazowaniu. Żuławski w dramacie i w libretcie operuje ustaloną, symboliczną paletą barw. Pełna słońca, żywej przyrody i pierwotnej czystości Arkadia jest olśniewająco złota, zielona i biała, z purpurowymi akcentami. W kolejnych częściach, proporcjonalnie do zapominania o podstawowych wartościach, kolory płowieją, czasem tylko przypominają się intensywnością kilku barwnych plam, jak złotego promyka słońca oświetlającego kępkę zielonej trawy wokół figury Chrystusa w części klasztornej³⁴, czy czerwieni w obrazie rewolucji³⁵. Dopiero finał to powrót do świata i kolorów Arkadii. Teatralne efekty sugeruje także operowanie porami dnia, ze szczególnym podkreśleniem wagi i symbolicznego znaczenia świtu, korespondującego z ulubionymi przez Żuławskiego motywami solarnymi (poranek zastaje Erosa i Psyche w części I, pojawia się w obrazie średniowiecznym, stając się impulsem dla rozmyślań Psyche o wolnym świecie, świt oświetla koniec obrazu francuskiego³⁶). Teatralne chwytły romantycznej proveniencji pojawiają się w kilku miejscach utworu, pod koniec części I w dramacie i później w operze wśród grzmotów i błyskawic zstępuje Her-

³¹ Tamże, s. 166.

³² K. Rakowski, loc. cit., i dalej w tej recenzji: „Jako przelotna féeerie bawi malowniczością, zajmuje chwilowo doraznością wrażeń, w których udział równy udziałowi autora mają dekorator, maszynista teatralny i kostiumer”.

³³ C. Jankowski, loc. cit.

³⁴ J. Żuławski, op. cit., s. 88.

³⁵ Tamże, s. 164, 183.

³⁶ Tamże, s. 193.

mes, na jego rozkaz wśród skał otwiera się szeroki wąwóz „przez który widno dalekie kraje i morza”³⁷, finał utworu z przyjściem Erosa też ma charakter teatralnej alegorii.

Oba utwory cieszyły się dużą popularnością, w przypadku dramatu widzowie chodzili oglądać dzieło Żuławskiego pomimo krytycznych ocen recenzentów, opera, niwelująca pewne cechy dramatu cieszyła się względami i zwykłych widzów i krytyków. Na popularność obu utworu wpłynęła szczególnie ich teatralność, w tym także wymagania, które stawiały przed wykonawcami. W dramacie widzowie mogli oglądać wielkie kreacje aktorskie, dwie główne role powierzano bowiem najlepszym artystom sceny. W przedstawieniach premierowych krakowskim i lwowskim odwiedzający oba teatry krytycy i widzowie dodatkowo mogli porównać sposób budowania ról różnych aktorów. W dziejach scenicznych dramatu interesująca była przede wszystkim w przedstawieniu lwowskim kreacja Ireny Solskiej, z myślą o jej aktorskim typie i wykonawczych umiejętnościach Żuławski napisał rolę Psyche. W recenzji krytyk lwowski stwierdził: „Pani Solska postać Psyche tak wyidealizowała i wysubtelniła, że już chyba lepszej kreacji wymarzyć trudno”³⁸, Kuchtówna oceniła zaś, że aktorskie opracowanie roli przez Irenę Solską wysoce przysłużyło się dramatowi³⁹.

Również w operze rozbudowane i zmienne partie dawały szanse interesujących wykonań. Dzieło Różyckiego miało swoją premierę we Wrocławiu (Różycki wykorzystał znajomości w niemieckim środowisku muzycznym) w czasie pierwszej wojny światowej, w wersji niemieckojęzycznej. 20 marca 1918 pokazano operę w Warszawie, główne partie wykonali Maria Mokrzycka, Adam Dobosz i Wacław Brzeziński, pochwaleni w recenzjach za muzykalność i artystyczne opracowanie partii⁴⁰.

Adaptacja operowa dramatu Żuławskiego jest zjawiskiem rzadkim w dziejach związków literacko-muzycznych z kilku powodów, po pierwsze przeróbki dokonał sam dramatopisarz, a zmiany były spowodowane także oceną reakcji na dzieło, zaś sama adaptacja nie nosi znamion pasożytowania na pierwowzorze i wtłaczania siłą dzieła literackiego w gorset operowy. Kompozytor wykorzystał specyficzne cechy dramatu, jego symbolikę, konstrukcję i teatralność z jak najlepszym efektem, tworząc nastrojowe dzieło operowe. Rzadkością w historii polskiej twórczości operowej jest także utwór, w którym wykorzystano dzieło literackie bez dysonansów stylistycznych, bez dopasowywania np. literatury romantycznej do nowoczesnego stylu w operze, co zdarzało się dosyć często (przykładem mogą być adaptacje operowe utworów Mickiewicza i Słowackiego z przełomu wieków XIX i XX). *Eros i Psyche* pozostał w dramacie i w operze dziełem modernistycznym, mocno osadzonym w tematycznych i stylistycznych cechach epoki. Jako utwór muzyczno-dramatyczny jest też jednym z najlepszych dzieł w historii polskiej opery, do wytrzymującego próbę czasu sukcesu kompozycji Różyckiego przyczyniło się także udane przetworzenie dla potrzeb libretta dzieła dramatycznego Żuławskiego.

³⁷ Tamże, s. 39.

³⁸ *Ruch artystyczno-literacki*, „Gazeta Narodowa” 1904 nr 49.

³⁹ Zob. L. Kuchtówna, s. 238.

⁴⁰ Zob. C. Jankowski, loc. cit.

Anna Wypych-Gawrońska

Eros and Psyche — drama in operatic work

Summary

In culture of modernism *Eros and Psyche* exists as drama by Jerzy Żuławski (premiere 1904) and as opera by Ludomir Różycki (premiere 1917). The playwright transformed his drama into opera libretto on request of the composer. Różycki was inspired by the subject matter and theatricalness of the dramatic work. The construction of drama was also attractive, because the same heroes appeared in the following parts in different epochs. The composer created the romantic opera keeping specific features of drama in it, its symbolism and character. The authoress of article particularly concentrates on the relationships between drama and opera. She also focuses on the changes that appeared in libretto. It is proper to underline that drama and opera are kept in the same stylistic trend. Both works enjoyed a great popularity on Polish scenes. The critics' reactions after the theatrical premieres are reminded by the authoress. After the performance of opera the critics wrote that value of drama had been raised by music. Drama by Żuławski seldom appears on scenes in a modern times whereas work by Różycki, one of the best Polish operas, is frequently staged by theatres.

¹¹ Tamże, s. 106.

¹² K. Rakowski, loc. cit., i dalej w tej rozprawie: „Jako przelotna metafora symbolizująca, najmniej chwytliwa doradźczością wrażeń, w których uderzył onyś uderzył, a onyś uderzył, a onyś uderzył...”

¹³ C. Jankowski, loc. cit.

¹⁴ J. Żuławski, op. cit., s. 18.

¹⁵ Tamże, s. 164-181.

¹⁶ Tamże, s. 191.

¹⁷ Tamże, s. 30.

¹⁸ Kwiecień wstępno-wstępny „Gazeta Jarosław” 1904 nr 49.

¹⁹ Zob. I. Kucharska, s. 238.

²⁰ Zob. C. Jankowski, loc. cit.