Teatr im. C. NORWIDA
w Jeleniej Górze

ROK NORWIDOWSKI
1883—1983

Jean RACINE

FEDRA

PROLOG

Pantomima jest przypomnieniem zdarzeń mitologicznych: narodzin trzech głównych postaci tragedii Racine'a: Tezeusza, Hipolita i Fedry.

CZĘŚĆ I

Tezeusz jest dzieckiem boga mórz, Neptuna, który urzeczony wdziękiem ziemianki, uwiódł ją podstępnie, ale w dowód uczucia do matki, wyposażył syna w akcesoria herosa, zapewniając Tezeuszowi w przyszłości jedynie zwycięstwa.

CZĘŚĆ II

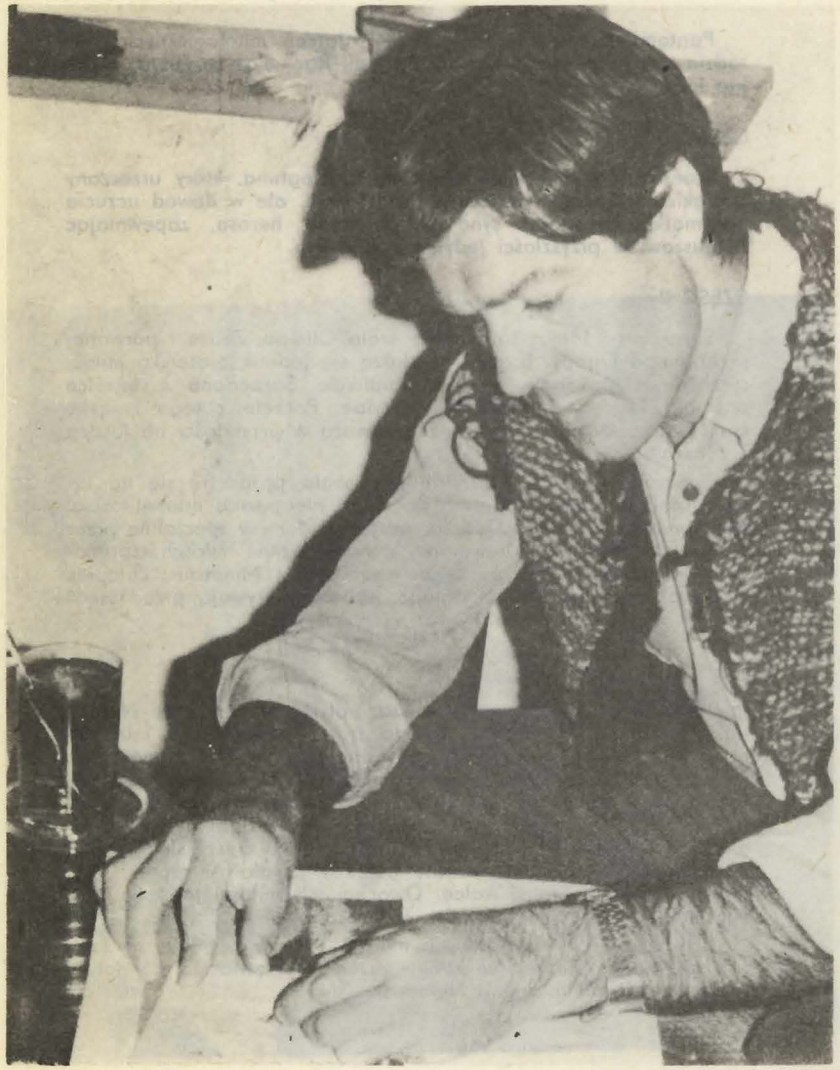
Sarpedon i Minos to synowie króla Olimpu, Zeusa i porwanej przez niego Europy. Bracia nie darzą się jednak braterską miłością. Minos pokonuje w tym konflikcie Sarpedona i wkrótce poślubia księżycową królewnę Pazyfae. Poczęte z tego związku córki — Ariadna i Fedra, mocno zaważą w przyszłości na losach Tezeusza.

Tymczasem królowa Pazyfae dostrzegła pasącego się na łąkach białego byka i zapałała do niego nieopisaną namiętnością. Przyzwawszy na pomoc Dedala, postanawia — w specjalnie przez niego skonstruowanej drewnianej krowie, doznać miłości wspaniałego zwierzęcia. Owocem tego związku jest Minotaur, chłopiec z głową byka, monstrum, którego istnienie ukrywają przed światem ciemne korytarze Labiryntu.

CZĘŚĆ III

Tymczasem dzieciństwo Tezeusza, upływające na łonie Natury, dobiega końca. Z chłopca wyrasta zręczny, nieco dziki młodzieniec, wreszcie — silny, dorodny, żądny przygód mężczyzna. Jego życie, znaczone pasmem zwycięskich walk z potworami, miłością kobiet, które zniewala i porzuca, prowadzi go przed wrota Labiryntu. Stacza zwycięską walkę, zaopatrzony w złotą nić zakochanej w nim księżniczki Ariadny. Ariadna krótko cieszy się miłością zwycięskiego herosa — Tezeusz porzuca ją dla Amazonki. Ona jedyna pokonuje go w walce. Owocem ich miłości jest chłopiec, Hipolit – jedyny, ukochany syn Tezeusza.

Syty zwycięstw i przelotnych miłości Tezeusz pojmuje za żonę siostrę Ariadny, Fedrę, nie zdolny przecież przewidzieć, co gotuje mu milcząca, nieubłagana Nemezis.



Jean Marie PRADIER

„FEDRA" NA JELENIOGÓRSKIEJ SCENIE

Publiczność jest proszona o przyjście w kostiumach, makijażach, przebraniach. Na miejscu, ma do dyspozycji salę, a w niej maski i inne rekwizyty potrzebne do tej maskarady. Anonimowość widza pod kostiumem sprawia, że sam staje się dekoracją, aktorem, obserwatorem, korzystającym z całkowitej niezależności fizycznej i psychologicznej, jaką daje przebranie. Nie ma już potrzeby dbać o własne zachowanie i można swobodnie przyglądać się innym lub odizolować w tłumie. Cała sala uczestniczy w wyniosłym, odświętnym dramacie, jaki tworzą pospołu muzyka, ludzkie głosy, światła, barwy i postacie.

Sam pomysł nie jest nowy: maska, odświętny kostium towarzyszą wielu rytuałom dramatycznym, religijnym, społecznym, od wyspy Bali po Sewillę, od Brazylii, po południową Francję... Tylko przewrotnemu, despotycznemu moralizatorstwu przypisać trzeba, że poczęto łączyć powagę z banalnym, pozbawionym zdobnictwa strojem. Zupełnie tak, jak gdyby prawda mogła być obecna jedynie tam, gdzie brak wyobraźni.

W liście do Rogera BLIN, Jean GENET w ten sposób wyjaśnia swój punkt widzenia na tę sprawę:
„(...) byłoby dobrze, gdyby jakieś szaleństwo czy tupet skłoniło widzów do wdziania na siebie dziwacznych strojów przed pójściem do teatru — pod warunkiem, że nie będzie im to tłumiło wzroku ani słuchu... ale w taki sposób, by każdy lepiej odbierał spektakl dziejący się na scenie: sala ma prawo do szaleństwa. Im bardziej przedstawienie sceniczne będzie poważne, tym bardziej widzowie mogą czuć potrzebę stawienia mu czoła w kostiumach, lub nawet w maskach."

T. IV. str. 233, Gallimard

FEDRA: GENIALNA MASKARADA

Fedra jest z pewnością najsłynniejszą z klasycznych tragedii francuskich. Jej premiera odbyła się w Paryżu, w styczniu roku 1677, wśród wrzawy wywołanej intrygą uknutą przeciw jej autorowi, i pośród sporów jakie wokół teatru wiedli chrześcijańscy moraliści... cztery lata wcześniej nie wyrażono zgody na katolicki pogrzeb MOLIERA...

Jean RACINE ma 37 lat. Jest sławny i potężny. W tym samym roku zostaje mianowany historiografem Króla, porzuca teatr, poślubia Katarzynę de ROMANET i pojednuje się z Jansenistami z Port-Royal.

Kim był RACINE?

Życie uczuciowe i towarzyskie tego ambitnego akademika i utalentowanego oportunisty nie należy do tuzinkowych. Wcześnie straciwszy oboje rodziców, wychowuje się w środowisku purytańskim i otrzymuje solidne, klasyczne wykształcenie, włącznie z łaciną i greką, od najznakomitszych nauczycieli. RACINE uczy się żyć i pisać — uczy się też, jak żyć z pisania. Zaprzyjaźnia się z LA FONTAINEM i BOLLEAU, poróżnia z MOLIEREM po pierwszej próbie współpracy. Następuje pasmo sukcesów, zmienia metresy — głównie aktorki — wdaje się w konflikty. Zostaje oskarżony o rozpustę i morderstwo: miał ponoć otruć jedną ze swych kochanek. Na usługach dworu pozostaje od 1677 do 1691, a od 1689, jako szlachcic pod bezpośrednimi rozkazami Króla, staje się człowiekiem szanowanym i wpływowym; umiera pobożnie 1-go kwietnia 1699.

Wiele się rozwodzono na temat nawrócenia RACINE'a i jego wyniesienia w hierarchii społecznej. Co najmniej dwoista natura charakteryzuje pisarza i jego dzieła, których gwałtowność skrywał pod maską przyzwoitości. I nie ma się czemu dziwić: w autarkicznym społeczeństwie, pozostającym na łasce Władzy i cenzorów, umiejętność zręcznego manewrowania jest warunkiem tworzenia na użytek publiczny.

W bibliotece mojej babki, dzieła SZEKSPIRA ocenzurowano, natomiast utwory RACINE'a pozostały nietknięte. Jako dorastającego młodzieńca intrygowały mnie paski białego papieru naklejone na niektóre słowa lub fragmenty dialogów w dramatach wielkiego Anglika. Niedyskrecja, z jaką unosiłem te naklejki, by poznać ocenzurowane miejsca, przyniosła mi niewiele satysfakcji: znalazłem tylko jakieś aluzje do kościoła katolickiego, czy też gwałtowniejszych uczuć.

Cenzura to danina jaką strach — a niekiedy głupota — składają życiu. Nietykalność, którą cieszył się RACINE w oczach mojej babki — podobna do tej, z jakiej korzystał za życia — dowodzi wymownie skuteczności jego mistrzostwa, zarówno w sferze formalnej jak i odbioru społecznego. Jest także ilustracją podstawowej cechy klasycyzmu francuskiego: purytańskiego przepychu. Zbytek namiętności, ich rozchwianie, powściąga skutecznie gorset języka. Sama poetyka pełni rolę cenzora. Maskuje całą fizjologię miłości, nienawiści, śmierci... tak bliską teatrowi elżbietańskiemu, wchłania pot, krew, łzy i nasienie, zaciera kontury mięśni i porowatość skóry. Dla klasyków francuskich kontakt z ciałem zamienia się w echo dalekich uczuć, gdzie bladość lic, rumieniec lub drżenie palców, mają o wiele więcej salonowej dystynkcji niż ustrojowe ciecze, godne co najwyżej traktatów medycznych. Istotnie, więcej tam szlachetności, ale mniej wyrazu, mniej człowieczeństwa. I paradoksem jest, że dramaturdzy angielscy czerpią środki wyrazu z dzieł francuskich biologów, tak pogardzanych przez dramatopisarzy z drugiej strony kanału La Manche.

Podobnie Historia nie toczy się u RACINE'a w czasie i jest tylko opisem dziejów Greków i ich Bogów. Europa pojawia się tam jedynie jako postać mitologiczna — towarzyszka Zeusa i matka Minosa. Kupcom, książętom, mnichom wstęp surowo wzbroniony...

PRZEDMOWA PEŁNA DOBRYCH CHĘCI

Przedmowa do Fedry, opublikowana w pierwszej edycji z 15 marca 1677 dowodzi, jak bardzo Jean RACINE pragnął się przypodobać, lub przynajmniej uniknąć surowego osądu władz, cenzorów, pobożnych głupców, teologów spod znaku inkwizycji, zazdrośników i wszelkiej maści świętoszków.

A więc tekst okolicznościowy? RACINE udziela w nim odpowiedzi oszczercom i klerykałom potępiającym teatr. Za kilka miesięcy otrzymać ma znaczny awans i nie może pozwolić sobie na ryzyko zrażenia do siebie władz.

Ironia, czy przeoczenie? Trzy postacie, które umierają — a wszak śmierć jest przecież „najwyższym wymiarem kary", to:
— Hipolit, młodzieniec szczodry i cnotliwy.
— Fedra, kobieta opętana, ofiara dziedzicznych ułomności, jak znakomicie potrafiła to odczytać SARAH BERNHARDT.
— Enona, uosobienie wierności.

Tymczasem Tezeusz, cyniczny uwodziciel, bohater porywczy i nieodpowiedzialny, zabójca bez trwogi, szybko przychodzi do siebie po katastrofach, które spowodował i pociąga za sobą Arycję, stawiającą znak równości między miłością a władzą.

CO KŁĘBI SIĘ POD KLASYCZNYM PRZEBRANIEM

Samowładztwo, dyktatura czy absolutyzm taki jak ten, który panował w XVII-wiecznej Francji, sprzyjają powstawaniu literatury eliptycznej, jeśli nie ma ona zejść do podziemia. Literatura taka wykorzystuje aluzje, podteksty, przejrzyste dla czytelnika lub widza, lecz nieuchwytne dla cenzora. Pisarstwo staje się grą w inteligencję. Spryt triumfuje nad siłą. Wynikający stąd hermetyzm tłumaczy, czemu dopiero rozwój krytyki literackiej stosunkowo niedawno pozwolił na nowo ożywić teksty RACINE'a. Psychoanaliza, analiza historyczna, strukturalizm czy metody matematyczne, wydobywają treści ukryte, niekiedy bezwiednie, przez autora. Podobnie, ewolucja estetyki teatralnej, pozbawionej balastu przestarzałych stereotypów, umożliwiła ukazanie całej złożoności postaci.

Przez długi czas „Fedra" była wzorem sztuki nudnej, pełnej pompatycznych monologów, pozwalających na popisy postarzałych aktorek, tak świetnie opisane przez Marcela PROUSTA. STANIS-

ŁAWSKI opowiada jak w Moskwie — gdzie obyczaje były mniej wyrafinowane, niż w Paryżu — publiczność dyskutowała hałaśliwie, stojąc w sali podczas spektaklu i zasiadała na miejscach tylko po to, by w pewnym momencie wysłuchać tyrady jakiejś sławnej artystki.

Wspaniałą, zwierzęcą zmysłowość tragedii RACINE'a odkryłem w Montevideo, nad brzegami Rio del Plata, wśród woni eukaliptusów. Z całej sztuki zachowaliśmy jedynie pierwszą replikę z piątej sceny ostatniego aktu, kiedy ukazuje się Panope, przerażona, bezsilna, zrozpaczona: wzburzenie Fedry zaczyna przybierać niepokojące rozmiary...

Przez ponad dwa miesiące obrabialiśmy tam i z powrotem te cztery wiersze, używając ich jako podstawy treningu wokalnego w Eksperymentalnym Teatrze jaki wówczas tworzyliśmy. Na wdechu, na wydechu, szeptaliśmy je, krzyczeli, śpiewali przechodząc od wysokich tonów do niskich, płacząc, mrucząc, gwiżdżąc, wprowadzając całe ciało w wibrację, lub zastygając w bezruchu... aż pojawiał się pałac w Trezenie, konie Hipolita na plaży, miasto, zwaśnione grody, mężczyźni, kobiety... Pewna adeptka Alliance Francaise zawołała wówczas:

— „Nie znoszę RACINE'a, jest tak nudny, że zasypiałam w czasie wykładów z literatury klasycznej. Dziś odkrywam zupełnie innego RACINE'a, zmysłowego, pełnego wyobraźni, równie natchnionego, jak SZEKSPIR i nowoczesnego jak CAMUS..."

Albertyna PROUSTA nie inaczej mówiła o literaturze i jej nauczaniu. Należy winić za to profesorów skazanych na komentowanie genialnych autorów. Lecz trzeba także mieć pretensję do samego RACINE'a, znakomitego oportunisty i kłamcy, który w Fedrze — by ograniczyć się tylko do tej tragedii — skrywa gmatwaninę miłości, nienawiści, ambicji i władzy pod surowym porządkiem języka i erudycji.

Mamy tu do czynienia ze złudzeniem przejrzystości, z czymś na kształt labiryntu z luster. Wszystko jest odbiciem, refleksem — i refleksją. Z zewnątrz jawi nam się architektoniczna bryła o pompatycznych kształtach: optyczny miraż, któremu nie wolno ulegać. Trzeba wniknąć do środka. Tam bowiem dopiero natkniemy się na potworne, ludzkie kłębowisko.

1654 aleksandryny, z których składa się sztuka, oplatają ciasno osiem postaci (w tym jedna, Panope, jest raczej małomówna), skrywają w sobie całą gwałtowność, brutalność ich czynów, ich furie i urojenia. Wedle kanonów francuskiego klasycyzmu, ruch sceniczny ma charakter głównie werbalny, rezonerski, sprowadzony do sporów. Na zabójstwa, miłość, czyny bohaterskie lub podłe, jest miejsce na zewnątrz, z dala od teatru na piaszczystych lub skalistych plażach smaganych wiatrem, na ulicach miast, lub polach bitewnych. Scena pełni tylko rolę salonu, a aktor, rolę opowiadacza. Zresztą, trzeba przy tym pamiętać, jak niewielka i zatłoczona była wówczas przestrzeń sceniczna. Dopiero 23 kwietnia 1759 roku, czyli w 84 lata po premierze Fedry, zabroniono widzom wstępu na scenę!

Cudowny opis śmierci Hipolita, którego rydwan rozbija się o skały, gdy konie umykają na oślep, spłoszone przez morskiego potwora, posłańca Neptuna, prawdziwego ojca Tezeusza — wydaje nam się dziś dziwnie bezbarwny, podczas gdy w istocie stanowi apoteozę obrazów i dźwięków. Warto jednak przypomnieć, że ilekroć mówimy o teatrze minionych epok, odwołujemy się do gatunku wielorakiego, który nosił w sobie zalążki technicznych sztuk audio-wizualnych, takich jak kino czy telewizja... Na tej właśnie zasadzie, manifest teatru naturalistycznego, zaproponowany przez Emila ZOLĘ w drugiej połowie XIX wieku, odpowiada w każdym punkcie temu, co przyniósł włoski neo-realizm w powojennym kinie.

Jest jeszcze coś ważniejszego. Pięć kluczowych postaci dzieła — Fedra, Enona, Arycja, Hipolit i Tezeusz, to tylko jakby najniższe widoczne gałęzie wielkiego drzewa, górującego nad każdym z pięciu aktów. U RACINE'a „drzwi zamknięte", mają zupełnie inny charakter niż u SARTRE'a czy PIRANDELLA: na klasycznej scenie pojawiają się jedynie wytworne „monstra", których język i zachowanie odpowiada obyczajom arystokracji. To bardzo niewiele. O innych tylko się wspomina, nie widać ich, ani nie słychać. Toteż ich skandaliczna jadowitość, leżąca u źródeł tragedii, jest dla dzisiejszych pokoleń zaledwie imieniem, bez dododatkowych znaczeń. Kto zna miłość matki Fedry do byka i sposoby, jakich się imała — korzystając z usług Dedala — aby dać się pokryć przez zwierzę? Kto pamięta o gwałcie Posejdona na matce Tezeusza? Kto potrafi uniknąć banału wspominając o życiu seksualnym Amazonki, matki Hipolita?

Tak samo, zakres znaczeniowy klasycznego słownictwa, podobnie jak składnia, zmieniają w istotny sposób krajobraz sztuki, dla kogoś, kto weń wkracza po kilku wiekach. W każdym ze współczesnych wydań na szkolny użytek, znajdują się słowniczki, dowodzące jak dalece metamorfoza semantyczna terminów określających uczucia może być radykalna i głęboka.

PRZEKŁADY I PRZEKŁAMANIA

Wszysko, co zaciemnia odbiór sztuki dla współczesnego Francuza, jest niczym w porównaniu z przekłamaniami tłumaczeń. Istotnie, jakość przekładu jest często odwrotnie proporcjonalna do jakości orginału. Wystarczy porównać przekłady między sobą, aby się o tym przekonać: w przeciwieństwie do dobrych win, źle się starzeją. Tłumaczenie Artura MIĘDZYRZECKIEGO z 1978 roku, jest z pewnością lżejsze, niż przekład Tadeusza ŻELEŃSKIEGO-BOYA. Dalece jednak nie może satysfakcjonować. Należy żałować, że tłumacz zdecydował się na wersyfikację, zamiast oddać możliwie jak najwierniej tekst RACINE'a. Podwójne przekształcenie — przekład i wersyfikacja — szkodzą dziełu, niekiedy przykro je kalecząc. Oto kilka przykładów:

✱ wersja polska jest dłuższa niż tekst francuski — 1680 wierszy zamiast 1654 —. Wydłużenie to, zastosowane przy kilku kwestiach, osłabia tempo.

✱ Frenetyczny erotyzm Fedry, ujawniony po raz pierwszy wobec Hipolita w gwałtownej scenie, daje RACINE'owi okazję do ułożenia dwuznacznej tyrady o histerycznym zakończeniu. „Daj!" (Donne!) woła na koniec córka Minosa i Pazyfae, chwytając za miecz swego pasierba. Czasownik skrzy się wieloznacznością. Jest w nim spazm i żądanie, jest także błagalna prośba. Samo brzmienie słowa jest dwoiste i przeciwstawiono mu okrzyk Enony, przerażonej skandalem. W wersji polskiej „Donne" przetłumaczone jest niezręcznie jako „błagam", co ma zupełnie inny ładunek semantyczny...

✱ Jest rzeczą oczywistą, że muzyczne brzmienie wersu 1112 nie mogło pozostać nienaruszone w przekładzie. Jednak mieszane uczucia budzi zniknięcie w polskiej wersji tak bardzo śródziemnomorskiego obrazu: „le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur", zapewnia Hipolit, prawdziwie grecki w tym zawołaniu! Ale dla Polaka „dzień" nie wystarcza by unaocznić jasność; woli „Światło", co zakłóca odniesienie znaczeniowe, stanowiące o tragicznym wymiarze sytuacji, który tak świetnie odczytali Jean Louis BARRAULT — w swej inscenizacji z 1948 — i Roland BARTHES.

✱ Nagły powrót Tezeusza, który wszędzie napotyka na ogólną konsternację, zaznaczony jest czasownikiem: „Que vois -je?" (Co widzę?), powiada bohater, rozglądając się wokół. W tłumaczeniu mamy tylko banalne pytanie „cóż to?"

✱ Przerażający gniew Tezeusza, podejrzewającego syna, iż jest kochankiem jego żony, wybucha w długim monologu, na początku IV aktu. Niestety, w tym kontekście, i tak ubogim w konkretne określenia, „ręka" grożącego ojca, staje się po prostu wyrokiem.

Jednakże, choć nie proponujemy tu w zasadzie publiczności jakiejś nowej, wierniejszej wersji, przyznajemy temu przekładowi jedną zaletę: pozwala on mianowicie na nabranie dystansu do tekstu i na inowacje, nawet jeśli wymaga to dodatkowego wysiłku ze strony aktorów.

FEDRA, CZYLI PASJA WŁADZY

Nic obiektywnie nie usprawiedliwia tezy, wedle której Fedra ma być tragedią losu, wyjąwszy odniesienie do kanonów klasycznej tragedii i religijnej ideologii epoki: kanonów przestrzeganych na powierzchni dzieła, a przełamanych w jego głębszych warstwach. Determinizm genetyczny jest raczej podłożem niż polem akcji. Pasja „miłosna" — „miłość" to widowiskowa figura tematyczna — w istocie pełni rolę zwodniczego mirażu dla oka i ucha, wygodnej maski, skrywającej zapalczywą pożądliwość pięciu głównych postaci.

TEATR IM. CYPRIANA NORWIDA

w Jeleniej Górze

Odznaczony Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski

Rok Norwidowski
1883—1983

Dyrektor — ALINA OBIDNIAK

Z-ca dyrektora — MIROSŁAW SIENKIEWICZ

Kierownik literacki — JANUSZ DEGLER

JEAN RACINE

FEDRA

Przekład – ARTUR MIĘDZYRZECKI

Reżyseria

JEAN MARIE PRADIER

Scenografia

MAŁGORZATA DŻYGADŁO

Muzyka

BOGDAN DOMINIK, TADEUSZ HOŁUJ, WOJCIECH TRZCIŃSKI

Asystent reżysera — Irena DUDZIŃSKA

Premiera — styczeń 1983 r. XXXVIII sezon 1982/83
(siódma premiera sezonu)

Obsada:

PROLOG

Danuta JEZNACH, Ewa SOBIECH, Jadwiga SOWA, Ziuta ZAJĄCÓWNA, Marek CHRONOWSKI, Wojciech ŁUGOWSKI, Zdzisław SOBOCIŃSKI, Piotr SZULC, Ryszard WĘGRZYN, Leszek ŻENTARA, oraz Bogusław SIWKO

Postacie DWORU

Królowa . . . . . Irmina BABIŃSKA
Księżniczka . . . . . Danuta JEZNACH

Osoby DRAMATU — w kolejności ukazywania się na scenie:

Hipolit . . . . . Marek CHRONOWSKI
Teramenes . . . . . Leszek ŻENTARA
Konie . . . . . Mariusz PRASAŁ
Ryszard WĘGRZYN
Enona . . . . . Irena DUDZIŃSKA
Fedra . . . . . Bogusława SZTENCEL
Panope . . . . . Ewa SOBIECH
Ismena . . . . . Jadwiga SOWA
Arycja . . . . . Ziuta ZAJĄCÓWNA
Strażnicy . . . . . Wojciech ŁUGOWSKI
Mariusz PRASAŁ
Piotr SZULC
Ryszard WĘGRZYN
Tezeusz . . . . . Bogusław SIWKO
Posejdon . . . . . Wojciech ŁUGOWSKI
Smok . . . . . Piotr SZULC

Spektakl z przerwą

Inspicjent i sufler – GRAŻYNA MIECZKOWSKA

Kierownik techniczny

JAN CIRUT

Kierownik sceny

KAZIMIERZ GRYGOROWICZ

Brygadier sceny

ROMAN MINKIEWICZ

Rekwizytor

STANISŁAW NOWOSIELSKI

Akustyk

MIROSŁAW KOBUS

Światło

WALERIAN STOLARCZYK
ADAM JANUSZKIEWICZ

kierownicy pracowni:
krawieckiej

BRONISŁAW LASZCZYK

perukarskiej

GENOWEFA BIEL

eletroakustycznej

WALERIAN STOLARCZYK

malarskiej

HENRYK OLESZKIEWICZ

tapicerskiej

ANDRZEJ MICHALSKI

stolarskiej

JERZY BERAN

szewskiej

TADEUSZ JONAK

DZG JG 1506-2-0194/83 1 000 12x18×2 br. U-20

Dwie sytuacje dramatyczno-teatralne przeradzają się w sytuacje polityczno-państwowe: wiadomość o śmierci Tezeusza (akt I, scena 4) i jego niespodziewany powrót (akt III, scena 3). Te dwa zdarzenia polityczne pozwalają dać upust ambicjom miłosnym i społecznym, ukazując je w gwałtownym starciu. Brak najwyższej władzy stwarza próżnię, wciągając tych wszystkich, których nie zadowalał dotychczasowy porządek.

Uosobienie podstępnej ambicji, Enona, piastunka-zausznica, parweniuszka zaborcza w swym przywiązaniu, daje wyraz (wiersze 235 i 236) przerażeniu służącej na myśl o ewentualnej śmierci swej chlebodawczyni. A gdy sądzono, że Tezeusz już nie żyje, ujawnia zachłanność polityczną: „Le Roi n'est plus, Madame, il faut prendre sa place".

Po jej pierwszych lamentach, następują kwestie coraz bardziej jednoznaczne, brutalnie realistyczne. Miłosne mrzonki bez perspektyw wyraźnie jej nie odpowiadają. Kiedy Fedra odmawia przyjmowania honorów należnych jej nowemu statusowi — a Enona właśnie się ich domaga — (wiersze 737, 738), świeżo upieczona „dwórka" odpowiada cierpko swej władczyni (akt III, scena 1, wiersze 753 i dalsze).

Jej zdecydowanie i zmysł dyplomatyczny czynią z Enony uprzywilejowaną informatorkę Króla... W tym względzie, scena I z IV aktu przywodzi nieodparcie na myśl RACINE'a z lat 80-tych... Enonę właśnie wzywa niepewny i wzburzony Tezeusz, by dowiedzieć się czegoś więcej po spotkaniu z Arycją. Ostatnie wezwanie Enony — rodzaj pragmatycznego i cynicznego manifestu — prowadzi do jej zerwania z Fedrą. W 12 wierszach składających się na krótką rozprawę o realiźmie miłosnym, podany zostaje w wątpliwość cudowny i niezwykły charakter miłości: (Akt IV, sc. 6, wersy 1295, i dalsze).

Jeśli tak ma się rzecz z bogami, cóż powiedzieć o królach? Odpowiedź Fedry, wyrwanej nagle z odrętwienia, nabiera wydźwięku politycznego. Jej mowa oskarżycielska jest pierwszym finałem tragedii, finałem znacznie mniej okolicznościowym niż ostatnie wersy V-go aktu, bezbarwne i wątłe. Fedra oskarża z pasją. I kogóż? Tych, co gnieżdżą się w przedpokojach władzy. A o co ich oskarża? O podsycanie słabostek władców, o popychanie ich ku rzeczom, do których mają naturalne skłonności, o ułatwienie im drogi ku zbrodni: (wersy 1325, 1326).

W odróżnieniu od większości polityków, Enona przyznaje się do winy i postanawia popełnić samobójstwo.

Tezeusza nie będzie stać ani na takie wyzwanie, ani na taką odwagę.

Enona, ten niebezpieczny pasożyt, nie jest tylko cieniem. Ta zaborcza mamka, niszcząca wykarmione przez siebie dziecko nadmiarem samolubnej, lepkiej czułości, jako osoba związana z dworem jest odbiciem Władzy, mającej takich dworzan, na jakich zasługuje. Wraz ze scenografem, Małgorzatą DŻYGADŁO, ubraliśmy ją i ucharakteryzowali z przepychem Jeśli posługuje się przy tym laską, to nie w celu melodramatyzowania postaci, lecz z konieczności spowodowanej kontuzją kolana w czasie prób.

Namiętne uniesienie Fedry (czy nie mamy tu do czynienia z zachowaniem maniakalno-depresyjnym?), przeplata się z krytyczną analizą, której przedmiotem jest jej własne zachowanie oraz relacje między władzą a namiętnością. O ile Hipolit, Arycja, Enona czy Tezeusz traktują korzyści polityczne jak miłosne nasycenie, o tyle Fedra, jako jedyna, rozdziela te sprawy: (Akt III, scena 1, wersy 759 i dalsze).

W tej samej scenie Fedra przeciwstawia uproszczonej ksenofobii Enony, życzliwe zrozumienie. Na próbę wywołania agresywnej, rasistowskiej reakcji wobec Hipolita, przez przypomnienie jego pochodzenia etnicznego, córka Minosa odpowiada: (wers 787). Podobnym tonem gani swą służebnicę, kiedy ta kwestionuje męskość syna Amazonki.

Wreszcie załamana, pijąca swój kielich goryczy do dna, skrajna tak w poczuciu winy, jak w miłosnych zapałach, samotna w tym świecie, gdzie na skrajności jest miejsce tylko w zabiegach o władzę, zaszczyty i społeczną karierę, Fedra, nim odbierze sobie życie, wyjawia ułomność systemu (akt IV, scena 6), słabość Wielkich i perfidną próżność ich wspólników. Jeśli jej ostatnie słowa (akt V, scena 7) nie mają tej nośności, co monolog z IV aktu, to lekcja pozostaje tym oczywistsza, że Tezeusz — skory raczej opłakiwać umarłych niż rozumieć żywych — nie ma dla niej w zamian ani czułości, ani wyrzutów sumienia. Stać go tylko na przygarnięcie „zimnej" Arycji, ambitnej córy królewskiego rodu, zniszczonego ogniem i mieczem.

Arycja, mniej płocha, niż skłonni byli sądzić niektórzy komentatorzy, wyjawia za jednym zamachem swe pożądania. Ledwie Ismena wspomniała o miłosnym transie pięknego Hipolita, a już Arycja powołuje się na swą rodzinę i jej dawną chwałę, na swoje własne postanowienie. W jej słowach podboje miłosne zajmują z konieczności miejsce zdobyczy politycznych — niemożliwe zdobycie władzy jest zastąpione przez podbój jednego serca: (wers 446 i dalsze).

W sytuacji, kiedy Król znika, a słabość Hipolita jest oczywista, substytucja ta niewiele znaczy. Arycja akceptuje tron i człowieka, który go ofiarowuje.

Ten rozkaz jest jak trzaśnięcie z bicza w porządku aleksandrynu. W sprawach miłości Arycja nie wyraża się tak jasno. Kiedy później bronić będzie swych dóbr — kochanka i władzy przez niego zdobytej — jako jedyna nie ulęknie się Tezeusza i potrafi stawić mu czoła, dzięki swemu „lodowatemu" charakterowi, tak odmiennemu od „żarliwości" Hipolita. Będzie umiała pokonać królewską ironię Tezeusza, cofającego się, wiersz po wierszu, aż na koniec zbitego z tropu. Zdumiewająca determinacja Arycji zbliżyłaby ją pewnie do Enony, gdyby obie kobiety spiskowały wspólnie... Ze spokojem myśli o swym wdowieństwie, w zamian za osiągnięcie królewskiej władzy, zdobytej „za każdą cenę", przez niewinnego chłopca, łowcę królików, zrozpaczonego, że nie ma potwora wśród swych trofeów (wiersz 736) „jedź!" mówi doń Arycja i on jedzie (wiersz 1409)...

W osobie Arycji, bardziej niż w postaci Enony-realistki w sprawach miłosnych, inaczej niż w postaci Tezeusza-zdobywczego samca wszetecznika, ujawnia się cała dwuznaczność erotyczna tej tragedii, najpełniej wyrażona w osobie Fedry. Tego aspektu brakowało mi często w rozmaitych propozycjach inscenizacyjnych. Dlatego postanowiłem unaocznić to, co tłumił słowotok postaci. Z pewnością amfibiologia tekstu RACINE'a zezwala na rozmaite interpretacje, nie dające się sprowadzić do żadnej „obiektywnej" analizy. Tym niemniej, połączenie gwałtownej namiętności z uległym pożądaniem nie ogranicza się tylko do emocjonalnego rozchwiania, jakie aktorki i reżyserzy zbyt często skłonni byli dostrzegać w Fedrze. Zapewne tyrada bohaterki zamykająca scenę 5 aktu II może być położona na karb przypływu egzaltacji: (wers 672).

Okrzyk ten spada na Hipolita jak cios. Upoważnia do inscenizacji, na jaką się zdecydowałem, po podróży do pewnego kraju, w którym żona głowy państwa miała zwyczaj sprowadzania do siebie za pośrednictwem strażników, przystojnych mężczyzn, napotkanych przypadkowo. Fedra, zwracająca się w ten sposób do Hipolita, staje się najwyższą władzą w mieście, za sprawą śmierci swego małżonka: jej „szał" — w sensie miłosnego szaleństwa — nie jest uczuciem zwykłej śmiertelnicy. Jej strażnicy nie są tylko statystami na prowincjonalnej scenie!

Podczas gdy dwukrotnie młodzieniec przerwał wynurzenia mniej jednoznaczne, tym razem znosi bez słowa 41 wierszy! I trzeba dopiero interwencji Enony, by skłonić Fedrę do milczenia. Jak to możliwe? Jak wytłumaczyć tę bierność wobec Królowej, posuwającej się tak daleko w słowach i gestach, jak tylko zezwalał na to kodeks dobrych obyczajów, stosowany w klasycznej tragedii? Fedra używa przy tym całego arsenału wybiegów leksykalnych i gestowych, które wreszcie przestaną zwodzić cenzorów i doprowadzą do czasowego zakazu wystawiania sztuki w XVIII wieku.

Czyż Fedra nie ucieka się przy tym spotkaniu, zakrawającym na próbę porwania, do języka tych, którym dane jest wszystko, czego zapragną? A jednak właśnie odmowa korzystania z przywilejów, jakie daje najwyższa władza, jest przyczyną jej śmierci. Takie stany duszy, jak poczucie winy i wyrzuty sumienia, nigdy nie idą w parze z władzą...

Na drugim jakby biegunie znajduje się Tezeusz, uosabiający władzę polityczną, falliczną, małżeńską i ojcowską. Nie tyle do swych straży i miecza, ile do Neptuna zwraca się w momencie, kiedy chwieje się jego Dom: czyli, zgodnie z feudalnym porządkiem, do swego suwerena. W ten sposób próba sił będzie radykalna. Scena 2 aktu IV, w której zmagają się z sobą — niewinny syn i podejrzliwy ojciec, widzący w innych tylko to, co sam wie — jest nieznośna. Ojciec/Król, woli raczej obdarzyć zaufaniem służącą, niż posłuchać wyjaśnień własnego syna. W istocie, zazdrość, będąca percepcją cudzego pożądania, zwycięża nad dążeniem do prawdy.

Spór werbalny załamuje się pod działaniem naturalnych popędów. Symbolika już nie wystarcza. Trzeba zabijać.

Moment żalu nie pokrywa się u Tezeusza z momentem refleksji nad sobą. Poczucie winy jest tylko pianą na jego dumie.

We wspaniałomyślności z ostatniej chwili — przebaczeniu udzielonemu Arycji — mieści się podwójna kalkulacja. Pozwala uśmierzyć wzburzenie duchów syna i odzyskać „córkę", która stanie się jego towarzyszką w bólu (wiersz 1654) i samotności. Koncepcja władzy i formy rodzinne przenikają się... teza bliska socjologowi LE PLAY...

Ze swej strony, nie chciałem poddać się konwencji, polegającej na wznoszeniu się wraz z — i nad Tezeuszem, To byłoby zbyt łatwe. Jeśli jakiś cień ckliwości pojawia się w ostatnich wersach, to nie powinien znaleźć miejsca na scenie. Tezeusz jako monarcha jest skazany do końca na nieodpowiedzialność.

GRA AKTORÓW

Każda inscenizacja jest dokonaniem wyboru. W teatrze wierność, to abstrakcja, lub co najwyżej powielenie. Mój wybór, jak mi się wydaje, odpowiada na pytanie: po co wystawiać Fedrę dziś, w Polsce, skoro tragedia ta, stworzona przeszło trzysta lat temu, odzwierciedla to, co w klasycznym teatrze francuskim najczystsze, czyli najbardziej obce współczesnej kulturze.

Znalazłem przyjemność w odsłanianiu, wraz z aktorami, scenografem, technikami i muzykami... tego co było ukryte i w rezultacie współczesne, biorąc dosłownie propozycje autora. Choćby trzeba było przypomnieć rzeczy oczywiste dla siedemnastowiecznych widzów: bogów, konie, autorytet boskiego prawa.

Fedra zawiera wiele pokus, by wydobyć na plan pierwszy to, co w naszym teatrze najbardziej mierne i najbardziej niszczące. Wszystkie te postacie, niewyczerpanie rozmowne — i co gorsza, dyskutujące dwunastozgłoskowcem — miotają się od wieczorów poetyckich u PROUSTA, do scen zbiorowej histerii, organizowanych przez CHARCOTA. Czyli od dystyngowanego ekshibicjonizmu, do nerwowego rozpasania. Melodramat, czy to artystyczny, czy ludowy, jest tylko karykaturą wzniosłości. Dociera dziś do nas, po przejściu przez szablony osiemnastowiecznego „dramatu mieszczańskiego", jak gdyby zarys gatunku — tragedii klasycznej, z której pozostały tylko ślady tekstowe. A do tego, co wzniosłe dla jednych, innym wyda się tylko groteskowe...

Sztuka aktorska jest zarazem statyczna i względna: bardziej niż jakikolwiek rodzaj sztuki, odzwierciedla stosunek, jaki dana kultura, dane społeczeństwo ma do ciała, wraz z jego aspektem seksualnym, do głosu, do sfery wyobraźni i rzeczywistości. Mnogość mentalności pokrywa się z mnogością form teatralnych. Otóż, teatr Zachodu nie stworzył specyficznych technik cielesnych, jak to miało miejsce w Indiach, Japonii, na wyspie Bali czy w Chinach... W naszej kulturze gra aktorska jest powieleniem zachowań społecznych. Typowy aktor odtwarza kanony sposobu bycia dominującej grupy społecznej — dla większości współczesnych siedemnastowiecznych tragików, była to arystokracja, dla większości współczesnych szkół dramatycznych dziś, jest to drobnomieszczaństwo. Bardzo często „wielki aktor", „gwiazdor", jest tylko idealnym obrazem jakiejś zbiorowości.

Jeśli odrzucimy napuszony manieryzm akademickiego aktorstwa i zrezygnujemy z rzekomej spontanicznej żywiołowości aktorów, którzy pragną „być nowocześni", nie mając do tego dostatecznych środków, jeśli zakwestionujemy wartość gry emocjonalnej, w której ekscytacja zastępuje głębię — to cóż nam pozostanie, by grać Fedrę?

Mamy do czynienia z galerią postaci niezwykłych w swej żywotności, w swych popisach fizycznych, w swym panowaniu nad innymi: Hipolit, syn Amazonki jest chłopcem pełnym wigoru, wychowanym po spartańsku, doskonałym jeźdźcem. Jego ojciec, Tezeusz, od wczesnej młodości przeżywa niebezpieczne przygody, znudzony jedną intrygą miłosną, szuka następnej, nieustraszony w podbojach, uwodzi, zabija, rządzi, niszczy. Po trzech dniach i trzech nocach postu i bezsenności, Fedra daje dowody zdumiewającej odporności fizycznej. Arycja, jak na więźniarkę, jest bardzo przedsiębiorcza...

Dynamika poetycka, kotłowanina urojeń i działań musi znaleźć swój wyraz w dynamice fizycznej — dynamice głosu, oddechu, całego ciała. Sprawności fizycznej nie sposób zaimprowizować. Taki MONTFLEURY, tragik z Hôtel de Bourgogne, z brzuchem tak grubym, że trzeba go było podtrzymywać żelazną obręczą, byłby dziś nie do przyjęcia. Podobnie, jak napuszony głos Sary BERNHARD, skąpiącej efektów i oszczędzającej się w scenach „drugorzędnych", by ukazać całe swoje aktorstwo w prestiżowych momentach.

Tacy, jak DECROUX, Jean Louis BARRAULT, Jerzy GROTOWSKI czy Eugenio BARBA, by wymienić tylko niektórych, wskazywali, w jakim stopniu „prawda" aktorska związana jest z rygorystycznym treningiem fizycznym, który w pierwszym etapie musi być „bierny": nie chodzi o „chęć wyrażenia", lecz o zmuszanie ciała do odruchowych odpowiedzi na konkretne i rzeczywiste stymulacje fizyczne. Wiedzą o tym dobrze tancerze, muzycy i rozmaici rzemieślnicy. Z aktorami jednak rzecz ma się zupełnie inaczej! Aktorzy i aktorki teatru Norwida, grający w tragedii RACINE'a, przeszli w większości regularny trening fizyczny, który doprowadził do rozwoju serii ćwczeń, powtarzanych przed każdą próbą, na podobieństwo tancerzy, czy pianistów ćwiczących gamy.

Owo poszukiwanie prawdy fizycznej, jako źródła prawdy bardziej złożonej, zdeterminowało mój wybór takich elementów dekoracji i przedmiotów prawdziwie obecnych, które zmuszają aktora do rzeczywistego z nimi obcowania. Wynika stąd gra napięć cielesnych, które zmieniają zachowanie aktora, jego głos, przestrzeń w jakiej się porusza...

Tak samo konwencja klasyczna nie została odrzucona, lecz podkreślona obecnością trzech postaci, które przypominają o historycznych warunkach tworzenia i przedstawiania.

Jean Marie Pradier

JEAN MARIE PRADIER
(nota biograficzna)

Jean Marie Pradier jest profesorem w Ośrodku Badawczym Uniwersytetu Paris VII w Paryżu (Laboratoire de l'Imaginaire de l'Universite PARIS VII). Doktor psychologii i doktor nauk humanistycznych.

Urodził się 15 marca 1939 roku w Marakech (Maroko). Już jako uczeń gimnazjum Ojców Jezuitów w Bordeaux (miał wtedy 12 lat) adaptuje, reżyseruje i wystawia sztukę Szekspira „Kupiec Wenecki". W tym samym roku, razem ze swoimi przyjaciółmi, tworzy trupę teatralną „Le Dicette".

Kończy trzy kierunki studiów uniwersyteckich: filozofię, psychologię i psychofizjologię. Wykłada na uniwersytetach w Tuluzie, Istambule i Rabacie. W czasie pobytu w Tuluzie inspiruje powstanie grupy teatralnej o charakterze poszukującym, tzw. grupę ekspresji dramatycznej, której program poświęcony jest głównie zagadnieniom formowania aktora. Wkrótce opuszcza teatr i Francję i wyjeżdża do Kurdystanu. Tam spędza wiele, wiele miesięcy, będąc świadkiem znaczących wydarzeń dla tego kraju przy boku „Pesch Merga", walczących o wolność.

Po powrocie do Francji, w Centrum Psychoterapeutycznym P. Pinela zakłada pracownię terapii, gdzie wykorzystuje swoje dotychczasowe doświadczenia z zakresu techniki ekspresji dramatycznej.

W 1971 r. uzyskuje tytuł profesora na uniwersytecie w Istambule. Po przewrocie wojskowym opuszcza Turcję. Bezpośrednią przyczyną był zakaz władz tureckich publikacji Jego prac o Kurdach.

Urugwaj to kolejny etap twórczych i naukowych wędrówek. W Montevideo zostaje dyrektorem Francuskiego Towarzystwa Kulturalnego. Profesorowi Pradier Montevideo zawdzięcza powstanie Teatru Laboratorium, galerii sztuki, a także organizację Międzynarodowych Festiwali Teatru.

W 1977 roku zostaje wykładowcą psycholingwistyki na Uniwersytecie w Rabacie. W lipcu 1978 r. w Caracas poznaje Alinę Obidniak gościa, podobnie jak On, IV Festiwalu Teatru Narodów. Znajomość ta zaowocowała dla obu stron wieloma cennymi inicjatywami. We wrześniu 1979 r. prof. Pradier współorganizuje i prowadzi Międzynarodowe Kolokwium Naukowe w Karpaczu, w którym wzięli udział wybitni teoretycy i praktycy, m. in.: Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Roberto Bacci, prof. Henri Laborit, prof. René Guy Bunsel, prof. Abraham Moles, dyr. Alexis Barsacq.

Jean Marie Pradier jest naukowym ekspertem Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru ISTA, założonej przez Eugenio Barbę. Jest członkiem Międzynarodowego Towarzystwa Naukowego Poszukiwań Interdyscyplinarnych o Teatrze, Stowarzyszenia Akustyków Języka Francuskiego, Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych i Instytutu Badań nad Komunikacją Pozasłowną (niewerbalną). Jest autorem licznych publikacji poświęconych teatrowi, w wielu językach.

Zamiłowania prof. Pradier są zresztą wielostronne. Obdarzony niezwykłą energią i zdolnościami, obok swoich niezliczonych zajęć naukowych i dydaktycznych na uniwersytecie, cennych i odkrywczych doświadczeń w dziedzinie praktyki teatru, prowadzi z ogromnym powodzeniem międzynarodowe warsztaty poświęcone technice ciała i głosu aktora, w wolnych chwilach maluje, gra na wielu instrumentach (ulubiony instrument — organy).

Jelenia Góra gości po raz piąty prof. Jeana Pradier: był uczestnikiem IX, X i XI Jeleniogórskich Spotkań Teatralnych. W tym czasie prowadził warsztaty aktorskie z zespołem naszego teatru i studentami szkół teatralnych. Przyjeżdżał do nas poza tym w okresie przygotowań do Międzynarodowego Kolokwium w Karpaczu.

W okresie planów powstania Ośrodka Badań i Praktyk Kulturowych przy Teatrze Norwida, był współtwórcą jego naukowego, międzynarodowego programu. Obecne reżyseruje na scenie Studyjnej „Fedrę" Jean RACINE'a.

W programie wykorzystano
zdjęcia z prób „Fedry" Racine'a na Scenie Studyjnej
Teatru im. C. Norwida w reż. Jean M. Pradier .

Opracowanie programu
Jean Marie PRADIER

Redakcja programu
Urszula PROKOP

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

Egzemplarz bezpłatny

Cena 20,— zł