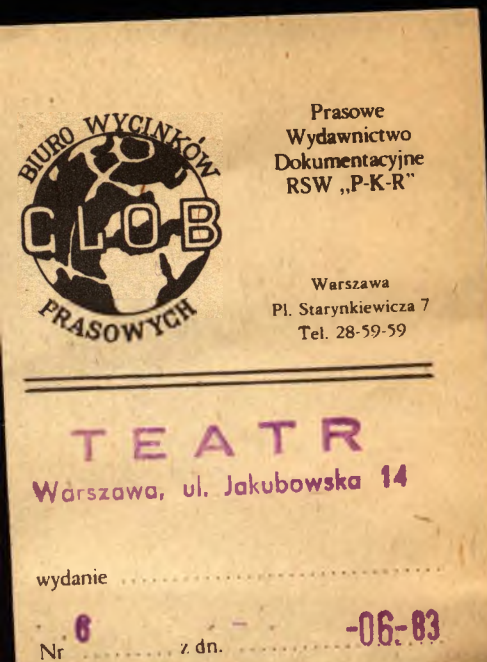




Fedra bez maski

ANNA SOBAŃSKA

Teatr im. Norwida w Jeleniej Górze: FEDRA Jeana Racine'a w przekładzie Artura Międzyrzeckiego. Reżyseria: Jean Marie Pradier, scenografia: Małgorzata Dzygadlo, muzyka: Bogdan Dominik, Tomasz Hołuj, Wojciech Trzeźński. Premiera 22 I 1983 (fot. Leszek Strzelec)

Na scenie studyjnej w teatrze jeleniogórskim odbyła się premiera *Fedry* Racine'a, którą wyreżyserował Francuz, Jean Marie Pradier — doktor psychologii, profesor w Ośrodku Badawczym Uniwersytetu Paris VII, naukowy ekspert Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA), założonej przez Eugenia Barbę, członek Międzynarodowego Towarzystwa Naukowego Interdyscyplinarnych Badań Teatralnych, Stowarzyszenia Akustyki Języka Francuskiego, nowojorskiego Instytutu Badań nad Komunikacją Pozasłowną, specjalista w dziedzinie psycholingwistyki. Wcześniej w Jeleniej Górze (r. 1979) Pradier zorganizował wraz z Aliną Obidniak

międzynarodowe kolokwium pod hasłem *Problemy teorii i praktyki teatru w świetle najnowszych badań naukowych* (Teatr nr 24/1979).

Jak zatem należało oczekiwać, pracę nad przedstawieniem rozpoczął w sposób nietypowy dla naszego teatru zawodowego, a zgodny z własnymi badaniami i doświadczeniem. Dla ochotników spośród jeleniogórskich aktorów zorganizował najpierw warsztat, czyli intensywny trening fizyczny, mający na celu zdobycie świadomości własnego ciała, poznanie energetycznych powiązań pomiędzy właściwościami działań fizycznych a głosem itp., itd., a w efekcie, znalezienie w spektaklu — tzw. prawdy aktorskiej (przywoluje tu nazwiska: Decroux, Barrault, Grotowski, Barba). Pradier krytykuje bowiem rzekomą nowoczesność gry emocjonalnej, w której ekscytacja zastępuje głębię. Tym bardziej odrzuca przy *Fedrze* „napuszczony manierizm akademickiego aktorstwa”. Dopiero po zakończeniu warszta-

tu reżyser podzielił role pomiędzy wszystkich uczestników, zgodnie z umiejętnościami, jakie wykazali.

Klasycyzm francuski pozostawał na usługach królewskiej władzy i cenzorów. „Utrwalenie zwycięskiej monarchii (...) wymagało, zdaniem sprawców nowego porządku, takiej kultury, która by nie była związana z rzeczywistym życiem narodu Francuzów, nie wyrażała i nie odzwierciedlała prężności tego życia, nie dawała mu prawa głosu, która byłaby maską nałożoną życiu francuskiemu (...) teraz, gdy gust antyczny stał się na francuskiej ziemi gustem najwyższych sfer miarodajnych, klasycyzm odnalazł swą najlepszą szansę, by stać się stylem rządowego abstrakcjonizmu i swoją zastygłą w śmierci maską zakryć żywe oblicze nieoficjalnej Francji. Uczynił to tak intensywnie, że maska przyrosła do twarzy i nawet — jakby zarumieniała się nieco krwią (...) narodziła się Arkadia klasycyzmu francuskie-

go, umiejscowiona w jakichś nie-dościgłych perspektywach teatralnych, niemal poza realnością historii i geografii.” (Wilam Horzyca)

Rygorom takiej poetyki podporządkowana jest *Fedra*. Aleksandryny Racine'a w przekładzie Boya i Międzyrzeckiego skrywają więc gwałtowność myśli i działań, pasję władzy i miłości. Piętnem tragicznym naznaczone są tu wszystkie postaci i wszystkie są samotne, najbardziej zaś Fedra. W pałacu w Trojzeniu potępiona być musi obrażająca Boga i ludzi, niegodna miłość Fedry do Hipolita, tutaj skrajności dopuszcza się jedynie w polityce. Jednakże wewnętrznej komplikacji i rozwichrzeniu uczuć towarzyszyć winna zewnętrzna powściągliwość i powaga zachowań. Najbezpieczniej byłoby milczeć...

Pradier chciał potwierdzić uniwersalność *Fedry*, ale jednocześnie odkryć to, co w niej ukryte. Zachował w całości piękny, pełen sentencji tekst w tłumaczeniu Międzyrzeckiego. Równocześnie wyilustrował te fragmenty utworu, gdzie Racine wspomina — jakby mimochodem — o pochodzeniu poszczególnych bohaterów tragedii. Dosłownie, obrazowo, potraktował też relację Teramenesa ze śmiertelnej potyczki Hipolita z morskim potworem. W widowisku oglądamy więc dodatkowo wprowadzone postaci — ludzi, zwierząt, bogów.

Pierwszym konsekwentnym uzupełnieniem *Fedry* jest kłamra kompozycyjna teatru w teatrze. Otóż na scenie en ronde nie ma szychu dworskiego ani estetyzującej dekoracji, jak w przedstawieniach Horzycy, nie ma dostojności, jak w inscenizacji warszawskiej w Teatrze Małym. Królewskość i bezruch przeniósł Pradier na dopisane przez siebie Postaci Dworu: Królową i Księżniczkę — usadowione na tronach, marionetkowe w mimice i ruchach — dla których odgrywa się tu historię *Fedry*, Tezeusza, Hipolita, Arycji i Enony i które momentami, zapominając o przybranej masce, włączają się w akcję lub dopowiadają kwestie Osób Dramatu, jakby dostrzegały w nich swe lustrzane odbicie.

Innym prócz Dworu uzupełnieniem akcji *Fedry* jest pantomimiczny *Prolog*, ukazujący rodowód mityczny głównych bohaterów, a zarazem źródła dziedzicznych, skandalicznych skłonności (np. pożycie matki Fedry, Pazyfae, z Bykiem, życie seksualne matki Hipolita, Amazonki czy matki Tezeusza). W dalszym ciągu spektaklu podczas właściwej akcji *Fedry* pokazuje reżyser powtarzanie dworskich obyczajów i praktyk (por. usługi Dedala dla Pazyfae z dwuznaczną rolą strażników królowej Fedry itd.). Stale pojawiają się dwa Konie, przyjaciele dzielnego Hipolita, potem cień Byka, Posejdon, Smok.

Determinizm biologiczny — choć tak eksponowany, wszechobecny i efektowny teatralnie, stanowi raczej podłoże działań i zdarzeń w *Fedrze*. Najważniejsza wydaje się w jeleniogórskim przedstawieniu żądza władzy, silne pragnienie panowania nad wszystkim i wszystkimi i łatwa uległość wobec tej namiętności; intrygom królów dorównują tu intrygi sług. Dlatego nie ma u Pradiera postaci jednoznacznych.

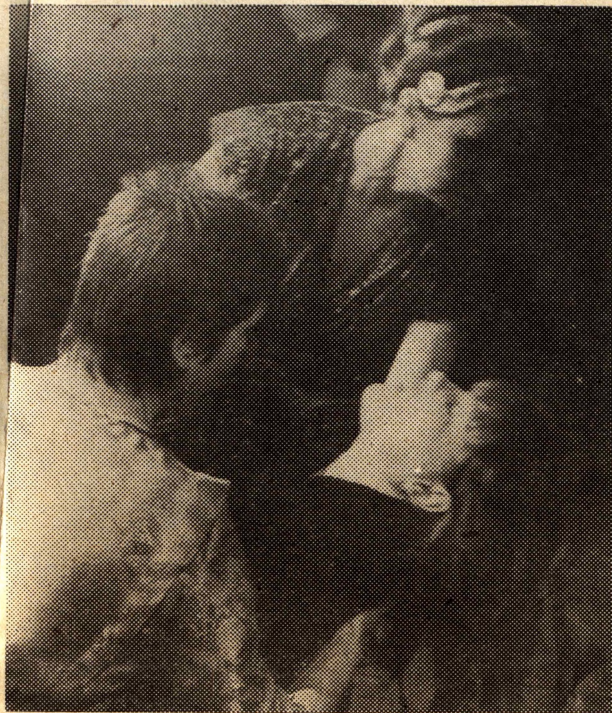
W grze aktorskiej interpretacja bohaterów nie różni się zasadniczo w tym spektaklu od interpretacji tradycyjnych, ale bywa bogatsza w niuanse (być może dzięki wykorzystaniu wstępnie rozpoznanych i rozwiniętych predyspozycji aktorów) i przynosi nowe szczegóły.

Na przykład Fedra (udany debiut Bogusławy Sztencel) — jak na władczynię przystało, jest inteligentna, spostrzegawcza, krytyczna, jest zmysłowa i bardzo kobieca. Ale jej namiętność (Pradier poszedł, być może, za sugestią Claudela, zwłaszcza w scenie, kiedy Fedra domagając się od Hipolita, by ją zabił — w istocie szuka pretekstu do fizycznego kontaktu) i pragnienie wyzwolenia z wszelkich nakazów czasem przechodzą w zwierzęce rozpasanie. Enona — oddana pani i dworowi zausznica (bardzo dobra rola Ireny Dudzińskiej) u Pradiera wydaje się niejednoznaczna. Ona także pragnie zaszczytów.

Tezeusz (sprawny fizycznie Bogusław Siwko) — ma gwałtowność swego boskiego ojca, Posejdona. Wydaje się po zwierzęcemu silny, czujny, podejrzliwy i pożądlivy, kieruje się emocją, nie refleksją. Ale i on pragnie strzec swej władzy, przywołując na pomoc bogów, i on — podobnie jak pozostali bohaterowie — często spogląda podczas akcji na ustawioną z boku miejsca gry, okazałą makietę Akropolu.

Trzecia z kobiet Racine'a to młoda Arycja (Ziuta Zającówna), której liryzm i słodycz od pierwszej sceny są udawane — zwodzi nimi czystego, żarliwego Hipolita

Ewa
Sobiech
(Panope),
Bogusława
Sztencel
(Fedra),
Irena
Dudzińska
(Enona)



(Marek Chronowski), a niewyżyte ambicje polityczne rekompensuje zabiegami miłosnymi, bo nie miłością. Związek małżeński (z Hipolitem? z Tezeuszem?) może zapewnić jej tron. „Lodowatość charakteru pozwoli dumnej dziewczynie gładko przeżyć śmierć kolejnych opozycjonistów: Enony, Fedry, Hipolita, nawet Tezeusza (który w interpretacji Pradiera też umrze). Władczynią pozostanie właśnie Arycja.

Zainteresowała mnie ta *Fedra*

— nie upozowana, nie rapsodyczna, nie patetyczna. Zostały odkryte jej wzniosłość i tragizm, złożoność — oddana wielością teatralnych technik, a wewnętrzna dynamika — żywiołowością, dynamiką fizyczną: głosu i ciała aktora. Przebranie lub gorset nałożony przez Racine'a osobom dramatu — Pradier nałożył widzom swojego teatru: Postaciom Dworu, ale i nam, jakby przypuszczał, że i dziś bywają ludziom potrzebne.