

NAMIĘTNOŚĆ GRY MIŁOSNE I POLITYKA

Tadeusz Buski

NA scenie Teatru im. Norwida w Jeleniej Górze odbyła się w styczniu premiera „Fedry” Racine’a w reżyserii Jeana Pradier’a. Wzbudziła zrozumiałe zainteresowanie. Powodę są przynajmniej trzy. Po pierwsze: dzieło Racine’a — choć w swojej oczywistej dramaturgii ten uchodzi za Sofoklesa i Szekspira w jednej osobie — nie jest w Polsce często wystawiane i przeciętny Polak raczej tylko teoretycznie wie (jeżeli wie), że „Fedra” to arcydzieło dramaturgii światowej; jest więc możliwość konfrontacji. Po drugie: sztuka zrealizowana przez Jeana Pradier’a, znanego w środowisku teatralnym, jako niekonwencjonalny naukowiec i teoretyk, a nie jako reżyser; choć Pradier pracował już w życiu z różnymi grupami teatralnymi, praca w Jeleniej Górze jest jego debiutem w tradycyjnym teatrze profesjonalnym. Po trzecie: przedstawienie jest opozycyjne wobec tradycji interpretacyjnej i inscenizacyjnej tej klasycznej tragedii, ale opozycyjne w szczególny sposób, ponieważ Pradier nie dążył do stworzenia własnej wersji mitu, „na motywach” czy „z inspiracji” Racine’a, jak to bywa w teatrach awangardowych, ale przeciwnie: miał ambicję dochować nadal idącej wierności autorowi, usiłując odczytać nie tylko, co Racine napisał, ale również, co Racine... ukrył w tym — najbardziej jak pociągają Pradier’a, ocenianym przez francuski klasycyzm — dramacie.

Dla ludzi teatru jest jeszcze jeden powód zainteresowania. Jest nim metoda pracy z aktorem, znacznie odbiegająca od stereotypu. Pradier, zajmując się naukowo m. in. komunikacją pozawerbalną i akustyką językową, a także mający kilkuletnie doświadczenia w współpracy z Barba i Odin Teatret, przed podjęciem prób nad „Fedrą” prowadził specjalny warsztat dla zespołu wykonawczego, a w trakcie prób dodatkowe ćwiczenia, które miały aktorom pomóc w odnalezieniu w sobie prawdy ciała, głosu i ruchu. Była to dla większości wykonawców bardzo wartościowa i twórcza przygoda, nieobojętna dla ich dalszego rozwoju.

I gdyby tylko do tego sprowadzić rezultat pracy Pradier’a w Jeleniej Górze, doprawdy byłoby to niemałe. Niektórzy młodzi, niedoświadczeni, a nawet — excusez le mot — surowi aktorzy osiągnęli godne uwagi rezultaty, a Bogusław Sztencel w roli tytułowej coś więcej: ujawniła sobie i innym możliwości, które gdy zostaną w pełni rozwinięte, mogą stworzyć jej drogę do wybitnego aktorstwa. Praca nad „Fedrą” zaowocowała nie tylko w postaci cennego doświadczenia zespołu, ale również w postaci spek-

taklu, który jest przygodą dla publiczności.

Przypomnijmy, że „Fedra” jest klasycznym dramatem namietności, honoru i sumienia. Jest również tragedią omyłek. Główne postaci są uwikłane w wewnętrzne konflikty, które bądź są nierozwiązywalne, bądź prowadzą do wyboru tzw. mniejszego zła, który zawsze jest moralnie dwuznaczny. Tytułowa bohaterka jest trawiona namiętną miłością do własnego pasierba Hipolita. Mocuje się z tym uczuciem, usiłując je przekształcić nawet w nienawiść, ale namiętność przetrasta jej siły; dosłownie więc zaczyna umierać z miłości.

Właściwa tragedia zaczyna się z chwili, gdy — po otrzymaniu fałszywej wiadomości, że jej mąż Tezeusz zginął w awanturniczej wyprawie — Fedra za radą swej piastunki Enony zdobywa się na wyznanie miłości Hipolitowi. Czystego Hipolita to wyznanie gorszy. Nadto jest ono spóźnione, bo Hipolit też jest zakochany, ale w kimś innym, w Arycji, która jest więźniem politycznym jego ojca. Śmierć Tezeusza również przed nim otwiera nadzieję, ale zupełnie inną, iż pragnęłaby Fedra, Tezeusz jednak żyje i powraca. Dla Fedry oznacza to konieczność życia w poczuciu hańby, a raczej dobrowolną śmierć, do której się gotuje.

Enona wynajduje jednak inną możliwość: fałszywe oskarżenie Hipolita o próbę zbezczeszczenia ojcowskiego łóż-

ka. Przy biernej akceptacji oszołomionej Fedry skutecznie przeprowadza intrygę. Obezwładniony poczuciem honoru Hipolit nie umie się skutecznie bronić. Zostaje więc skazany na banicję, a w konsekwencji na śmierć. Przeżywająca dramat sumienia Fedra także umiera z własnej reki, oddalając wcześniej Enonę, która rzuca się w morze. Na tym tragicznym pobojuwisku pozostaje Tezeusz i Arycja. W dramacie Tezeusz podaje ojcowska dłoń uwiezionej księżniczce. W przedstawieniu Pradier’a Tezeusz, w którym niewiele było wcześniej ludzkich uczuć, umiera z rozpacz, a na scenie ostaje się tylko Arycja, jedyna ocalała pretendentka do tronu.

Otóż to. Przedstawienie Pradier’a pokazuje nie tylko przebieg burzliwych namietności i ich nierzadko zgubny wpływ na ludzi, nie tylko wewnętrzne konflikty sumienia, ale również zakulisowe walki o władzę. W przypadku Arycji można nawet mówić o recepcji. Najbardziej niewinna i z pozoru naiwna księżniczka dowiodła, że w pewnych okolicznościach najskuteczniejsza bywa rozumna cierpliwość.

Przedstawienie Pradier’a odbywa się na studynnej scenie en ronde. Jest ono rozgrywane wobec polskiego dworu z dawnych (współczesnych Racine’owi?) czasów oraz ukrytej za maskami publiczności (każdy u wejścia otrzymuje maskę), która nie musi się zdradzać ze swoimi uczu-

ciami. Lepiej ich nie ujawniać, póki gra jest nie rozstrzygnięta. Tym bardziej że świadkowie intryg i tragedii nie mogą mówić o poczuciu bezpieczeństwa. W sali i poza nią czuje się obecność zbrojnych straży. Na eksponowanym miejscu jest wystawiona makietka Akropolu, na którą dyskretnie, ale łakomie spoglądają bohaterowie dramatu. To prawda, że dużo się tutaj mówi o miłości. Niewątpliwie jest też szal Fedry. Ale tak w ogóle toczy się tutaj wiele misternych gier, dla których miłość jest być może tylko zasłona.

Kiedy rozchodzi się o śmierć Tezeusza, niektóre gry miłosne nabierają szczególnego charakteru. Niewinna Arycja, odpowiadając na wylew uczuć Hipolita, delikatnie nadmienia: „Spraw, ażeby się Ateny przede mną skłoniły”. A gdy Hipolit idzie na wygnanie, dostatecznie się ociaga z towarzyszeniem mu, aby nie zdążyć. Nawet dość szybko docucono się jej po śmierci ukochanego. Dwuznaczna jest też Enona w swoim oddaniu Fedrze. Chyba nie tylko z miłości do pani knuje zbrodniczą intrygę. Ma do załatwienia także własny interes: zachowanie wpływowej pozycji na dworze, tak wpływowej, że pozwalającej oddziaływać na monarsze czyny. Gdy Fedra ją rozszyfruje i oddala, jest już za późno na zapobieżenie nieszczęściu.

W przedstawieniu Pradier’a zachowała się jedna niewątpliwa postać z tragedii namietności. Jest nią Fedra w interpretacji Bogusławy Sztencel, prawie debiutantki, która u progu kariery zawodowej odniosła niemal sukces. Cieszą na to zapracowała, szukając środków nie tylko w wyuczonym warsztacie, ale i w biologii organizmu. Rzywkując twierdzenie, że Sztencel zaprezentowała więcej, niż naprawdę umie. Bo oprócz jeszcze nie w pełni dojrzałego warsztatu posiada intuicję i słuch na inspirującego reżysera, przynajmniej na Pradier’a. Oglądałem ją na próbach i na dwu kolejnych przedstawieniach. Zauważyłem, jak rośnie. Sztencel jako Fedra budzi odruchy sympatii i zrozumienia, jest ludzka.

Nad innymi postaciami unosi się aura dwuznaczności. Bardzo subtelnie zaznacza to u Arycji Ziuta Zajacówna, posługująca się delikatnymi, a nawet dyskretnymi środkami wyrazu. Irena Dudzińska, grająca Enonę, próbuje tei postaci — może wbrew intencjom reżysera — bronić, co jednak nie jest złe: dobry intrygant powinien mieć umiejętność oszukiwania także publiczności (opinii publicznej) Marek Chronowski, aktor nie w pełni dojrzały, używa własnej niedojrzałości Hipolitowi, co staje się walorem roli, zwłaszcza w zestawieniu z pewnym wy-

przekonujący, ma w scenie poprzedzającej relację o śmierci młodzieńca blysk (samo wejście) znamionujący niepospolitą wrażliwość. Zbyt zewnętrzny na premierowym przedstawieniu Bogusław Siwko już następnego wieczoru udowodnił, że nie tylko warunki fizyczne predestynują go do roli Tezeusza. Dużym wdziękiem obdarzyła Ismenę Jadwiga Sowa. Na szczególne uznanie zasługują Mariusz Prasał i Ryszard Węgrzyn w niemych rolach koni, dowodząc, że praca nad epizodem może być prawdziwie twórczą i ważną dla całego przedstawienia.

Pradier do swojego przedstawienia „Fedry” dopisał prolog odsłaniający rodowód mitycznych bohaterów. Umożliwia on nie tylko lepszą orientację w tym „kto jest kto”, co w czasach zaniku znajomości kultury antycznej nie jest bez znaczenia, ale poszerza charakterystykę postaci, a nadto staje się samodzielną wartością, jakby spektaklem w spektaklu, z którego m. in. można się dowiedzieć o pożałowania godnych skutkach spoufalania się bogów z ziemianami. Prolog jest rozegrany przede wszystkim techniką pantomimiczną. Odwołuje się również do teatru marionetkowego. W tym drugim wypadku z mizernym skutkiem; na tym polu brakło aktorom dostatecznych umiejętności technicznych. Odnotujemy, że w prologu biorą udział: Danuta Jeznach, Ewa Sobiech, Jadwiga Sowa, Ziuta Zajacówna, Marek Chronowski, Wojciech Ługowski, Zdzisław Sobociński, Piotr Szulc, Ryszard Węgrzyn, Leszek Żentara, Bogusław Siwko. Królowa na polskim dworze jest Irmina Babińska.

„Fedra” jeleniogórska jest przedstawieniem bardzo bogatym i zgeszczonym, także w sensie inscenizacyjnym. Można by zażartować, że Pradier, który nie rozumie po polsku, zrobił wszystko, aby się nie... nudzić; cały czas coś się dzieje. I rzeczywiście spektakl bez przerwy absorbuje uwagę, choć przesadziłbym, gdybym stwierdził, że wszystkie zastosowane w nim środki jednakowo żywo przemówiły do mojej wyobraźni i wrażliwości. Wspomniałem o tym reżyserowi, który odpowiedział, że sam również nie jest wolny od licznych wątpliwości. Ma ochotę po załatwieniu najpilniejszych swoich spraw w Parwzu powrócić i jeszcze pracować nad przedstawieniem, zwłaszcza że aktorzy wyrażają taką samą ochotę. Jest to budujące, tym bardziej, że aktorzy mocno „dostali w kość”, a publiczność nie zgłasza pretensji, przeciwnie — przyjmuje przedstawienie owacyjnie.

Teatr im. Norwida w Jeleniej Górze: „Fedra” Jeana Racine’a w przekładzie Artura Miedzyrżeckiego. Reżyseria: Jean Marie Pradier. Scenografia: Małgorzata Dźwigado. Muzyka: Bogdan Dominik, Tomasz Holuj i Wojciech Trzciński. Premiera w styczniu 1983 r.