

*Małgorzata Budzowska*

Uniwersytet Łódzki

---

ORCID: 0000-0002-1953-2088

**ABIEKT UWIEŻZIONY W JĘZYKU**  
**Współczesne inscenizacje mitu Fedry w teatrze polskim:**  
**Kleczewska, Zadara, Wiśniewski**

**The Abject Trapped in Language**  
**Contemporary Stagings of the Myth of Phaedra: Kleczewska,**  
**Zadara, Wiśniewski**

**Abstrakt:** Artykuł przedstawia analizę porównawczą trzech współczesnych inscenizacji mitu Fedry wyreżyserowanych przez Maję Kleczewską (Teatr Narodowy w Warszawie, 2006), Michała Zadara (Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 2006) i Grzegorza Wiśniewskiego (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 2019). Ramę teoretyczną rozważań stanowi koncepcja abiektalności postaci Fedry i jej reprezentacji w języku dramatu. Przedmiotem analizy są reżyserskie interwencje w teksty literackie podejmujące mit Fedry: strategie ich multiplikacji, modyfikacji i anihilacji. W intertekstualnym przedstawieniu Kleczewskiej, zestawiającej różne powiązane z tematem dramaty, tekst i język stają się mniej istotne niż ciała aktorów. W ironicznym teatrze Zadary formacja dyskursywna klasycystycznego tekstu Racine’a zostaje poddana dekonstrukcyjnej analizie, ale staje się zarazem głównym tematem przedstawienia. Wiśniewski powraca do języka Racine’a, ale próbuje go przekroczyć, kontrapunktując go wyciszoną i oszczędną grą aktorską wzmacnianą kilkoma mocnymi frazami muzycznymi. Trzy analizowane przedstawienia wpisują się w koncepcję teatru jako laboratorium kryzysu, w tym przypadku – kryzysu abiektalności.

**Słowa kluczowe:** mit Fedry, abiekt, język dramatu, inscenizacja, Maja Kleczewska, Michał Zadara, Grzegorz Wiśniewski

**Abstract:** This article presents a comparative analysis of three contemporary stagings of the myth of Phaedra: by Maja Kleczewska (Teatr Narodowy, Warsaw 2006), Michał Zadara (Narodowy Stary Teatr, Kraków 2006), and Grzegorz Wiśniewski (Teatr Wybrzeże, Gdańsk 2019). The theoretical framework refers to the abject quality of the character of Phaedra and its representation in language. The author analyses the directors’ interventions in literary texts reworking the myth of Phaedra: strategies ranging from multiplication, through modification, to annihilation of the dramatic text. In Kleczewska’s intertextual staging, which juxtaposes different plays addressing the theme, the text and the language become less important than the actors’ physicality. Zadara’s ironic theatre deconstructs the discursive formation of Racine’s classical tragedy, while retaining it as the main subject of the performance. Wiśniewski returns to Racine’s language, but tries to transcend it, counterbalancing it with quiet, restrained acting, enhanced by strong musical phrases. The three stagings resonate with the concept of the theatre as a laboratory of crisis, here: of the crisis of the abject. (*Transl. Z. Ziemann*)

**Keywords:** myth of Phaedra, abject, language of drama, mise en scène, Maja Kleczewska, Michał Zadara, Grzegorz Wiśniewski

Fedra jest abiektem, pomiotem złego boga, odmawiającym sobie prawa do istnienia. Dominantą charakteru tej postaci jest przejmujące poczucie zawstydzenia sobą połączone z niemożnością oddalenia się od przyczyny zawstydzenia. Sytuacja podwójnego uwikłania – w przemoc normy społecznej oraz w przemoc emocji, w równej mierze rujnujących struktury tożsamościowe człowieka – stanowi źródłową sytuację tragiczną postaci Fedry, którą na scenę wprowadził grecki poeta, Eurypides, dwa i pół tysiąca lat temu. Pojawienie się tego typu figury w przestrzeni wyobraźni mitycznej i Eurypidesowe próby jej scenicznej i literackiej mediacji wiązały się z przekroczeniem tabu dotyczącego kwestii kobiecej seksualności. Sam poeta inscenizował sytuację Fedry dwukrotnie. Pierwsza wersja, zachowana fragmentarycznie i jeszcze nie do końca zbadana, nazwana *Hipolit zakrywający oblicze*, została odrzucona przez ateńską publiczność jako przekroczenie nie do przyjęcia. Przypuszcza się, że w tym wariacie zakochana w pasierbie Fedra z pełną determinacją dążyła do realizacji swoich pragnień erotycznych i właśnie ta bezwstydnosc w przekraczaniu norm nie znalazła uznania Ateńczyków.<sup>1</sup> W kolejnej wersji scenicznej tej samej historii Eurypides uczynił Fedrę mniej bezwstydną, a bardziej cierpiącą<sup>2</sup>, zawiązując źródłowy węzeł tragiczny tej postaci jako abiektu świadomego swej etycznej podmiotowości.<sup>3</sup> Wystawiona w 428 roku p.n.e. sztuka, nazywana *Hipolitem uwieńczonym*, zwyciężyła w konkursie dramatycznym, co potwierdza tezę, że w ówczesnym społecznym odbiorze abiektalność Fedry musiała być zrównoważona jej etyczną podmiotowością, by publiczność mogła odebrać jej sytuację jako tragiczną. Spisana w formie literackiej sztuka Eurypidesa stała się dramatycznym *Ur*-tekstem dla wszystkich późniejszych wersji opowieści.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Jak słusznie zauważył Michel Foucault: „Skoro seks jest zniewolony, czyli objęty zakazem, skazany na nieistnienie i niemotę, sam fakt, że się o nim i jego zniewoleniu mówi, sugeruje rozmyślny akt transgresji”, *Historia seksualności*, przekł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000, s. 16.

<sup>2</sup> S. Hammer, *O wpływie tragedii Eurypidesa „Hippolytos” na poezję hellenistyczną*, Poznań 1921, s. 5.

<sup>3</sup> Szczegółowa analiza mitu Fedry adaptowanego w sztukach Eurypidesa, Seneki i Racine’a, zob. M. Budzowska, *Fedra, czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine’a*, Warszawa 2010.

<sup>4</sup> Eurypides, *Tragedie*, przekł. J. Łanowski, t. 1, Warszawa 1967. Z dramatycznej spuścizny starożytnej zachowała się jeszcze sztuka rzymskiego filozofa, Seneki, pt. *Fedra*, która powstała prawdopodobnie na podstawie greckich wzorców Eurypidesa oraz zaginionej sztuki Sofoklesa pt. *Fedra*. Por. L. A. Seneka, *Fedra*, przekł. A. Świderkówna, Wrocław 1959.

W nowożytnej recepcji sytuacji tragicznej Fedry największą sławę zyskał klasycystyczny siedemnastowieczny dramat francuskiego poety Jeana Racine'a<sup>5</sup>, opublikowany w 1677 w Paryżu. Właśnie ta wersja stanowi główny punkt odniesienia dla współczesnych teatralnych interpretacji mitu. Racine wprowadził do starożytnych wzorców Eurypidesa i Seneki istotną zmianę fabularną, która wpłynęła na układ sił pomiędzy postaciami i sposób ujęcia tragizmu. Zmodyfikował przede wszystkim sceniczny modus egzystencji Hipolita, pozbawiając go rysów mizogina i każąc mu dzielić z Fedrą cierpienie wynikające z doświadczenia niedozwolonej miłości. W tym celu do dramatu została wprowadzona postać Arycji, którą Racine przejął z mitologii rzymskiej, ale wpisał w nową sytuację tragiczną. Zważywszy na kompleksowe zaplecze mityczne tej postaci, która w ujęciu Wergilijskim stanowi emanację kultu Diany/Artemidy<sup>6</sup>, tragedia Fedry w ujęciu Racine'a, paradoksalnie, pozostaje w obrębie idei cielesnej niewinności Hipolita. Syn Tezeusza ofiarowuje bowiem swoją miłość asekualnej bogini Arycji-Artemidzie. Przestaje być mizoginem, staje się natomiast czcicielem miłości wyrzekającej się dotyku. Racine nie rozgrywa tej zależności *sensu stricto*, czyni jednak z ateńskiej księżniczki przeciwwagę dla ofensywnej namiętności Fedry, wikłając Hipolita w zaurczenie lodowatym spojrzeniem Arycji.

W Polsce po roku 2000 mit Fedry inscenizowano w teatrze dramatycznym trzykrotnie<sup>7</sup>, przy czym dwie premiery miały miejsce w 2006 (Mai Kleczewskiej i Michała Zadary), a trzecia dopiero w 2019 (Grzegorza Wiśniewskiego). Te trzy spektakle różni niemal wszystko poza tematem: to różne próby radzenia sobie z abiektalnością Fedry i językiem jej reprezentacji, a zarazem odmienne propozycje formalnego ujęcia sytuacji tragicznej na scenie. Można je także potraktować jako trzy różne głosy w dyskusji nad statusem polskiego teatru współczesnego usiłującego zdefiniować swój *modus operandi* w kontekście (post)dramatyczności.

<sup>5</sup> J. Racine, *Fedra*, przekł. T. Boy-Żeleński, Kraków 2002.

<sup>6</sup> Arycję wspomina Wergiliusz w *Eneidzie* (idem, *Eneida*, przekł. T. Karyłowski, Wrocław 1981, ks. VII, w. 761–762), gdzie utożsamia ją z żoną Hipolita. W mitologii rzymskiej Hipolit pod imieniem Virbius był bogiem lasu żyjącym w okolicach miasteczka Aricia w Lacjum. Dla starożytnych Rzymian miasto to było ważnym miejscem kultu bogini Diany Ariciny, czyli odpowiedniczki greckiej Artemidy. Jednak żadne źródło starożytne, greckie czy rzymskie, nie wspomina Arycji jako córki Ateńczyka Pallasa, pokonanego przez Tezeusza, co stanowi kanwę jej wątku u Racine'a. Najprawdopodobniej Racine przejął tę postać z encyklopedii Giovanniego Boccaccia *Genealogia Deorum Gentilium* z XIV w., niezwykle popularnej w owych czasach jako kompendium wiedzy mitologicznej, w której Boccaccio, nonszalancko poprawiając autorów starożytnych w kwestii rzekomej dziewiczości Hipolita, opisuje Arycję jako ateńską arystokratkę i kochankę Hipolita (*Genealogia Deorum* 10.50). Por. G. Boccaccio, *Genealogia Deorum Gentilium Libri*, a cura di V. Romano, Bari 1951.

<sup>7</sup> Warto tu wspomnieć inscenizację jednoaktowej opery Dobromiły Jaskot *Fedra* (reż. M. Prus, dyryg. W. Michniewski, scen. P. Wodziński, prem. 7 IV 2006, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie).

INTERTEKST KLECZEWSKIEJ

Maja Kleczewska, czyniąc podstawą inscenizacji<sup>8</sup> kolaż utworów podejmujących mit Fedry, na który składały się dramaty starożytne Eurypidesa (*Hipolit uwięziony*) i Seneki (*Fedra*) oraz współczesne Pera Olova Enquista (*Dla Fedry*)<sup>9</sup> i Istvána Tasnádiego (*Fedra fitness*)<sup>10</sup>, unieważniła dominującą rolę tekstu w stosunku do przedstawienia. Zasugerowała jedynie rozległą tradycję recepcyjną mitu i pozwoliła sobie na reżyserskie rozwinięcie różnych wariantów tekstowych. Według typologii Patrice’a Pavisa<sup>11</sup> byłaby to zatem inscenizacja intertekstualna, która próbując „wszczać polemikę z dotychczasowymi rozwiązaniami”, staje się wariacją na temat wcześniej istniejących dzieł. Takie kolażowe zabiegi łączą się z nieuchronną dekompozycją tekstów, co u Pavisa nosi miano *mise en pièce/s*<sup>12</sup>, a co Erika Fischer-Lichte określa jako sceniczne *sparagmos*.<sup>13</sup> Teatr Mai Kleczewskiej realizuje tę formułę zwłaszcza w inscenizacjach dramatu antycznego. Podobnego intertekstualnego kolażu użyła Kleczewska w semi-operowej *Orestei*, gdzie bazą intertekstualną spektaklu uczyniła siedem tekstów kultury z różnych epok – od Ajschylosa do Davida Hare, o różnej proveniencji gatunkowej – od dramatu do serialu telewizyjnego.<sup>14</sup> Z kolei w jej *Bachantkach*<sup>15</sup>

<sup>8</sup> *Fedra* Eurypidesa, Seneki, Enquista, Tasnádiego..., reż. M. Kleczewska, scen. K. Borkowska, muz. A. Falkiewicz, prem. 2 XII 2006, Teatr Narodowy w Warszawie.

<sup>9</sup> P. O. Enquist, *Dla Fedry*, [w:] idem, *Dla Fedry, Z życia glist, Godzina kota, Tulipak*, przekł. A. Krajewski-Bola, Izabelin 1997.

<sup>10</sup> I. Tasnádi, *Fedra fitness*, przekł. J. Jarmołowicz, J. Czech, [w:] *Kolizje. Antologia nowego dramatu węgierskiego*, wybór P. Pászti, t. 1, Kraków 2000.

<sup>11</sup> P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przekł. P. Olkusz, Warszawa 2011, s. 111.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 283.

<sup>13</sup> E. Fischer-Lichte, *Performance as Event – Reception as Transformation*, [w:] *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, eds. E. Hall, S. Harrop, London 2010, s. 35. Fischer-Lichte wielokrotnie powtarza opinię o niezależności sceny od tekstu, wskazując, iż teatr nie jest sztuką pochodną od literatury, a dzieło sceniczne winno podlegać ocenie czy analizie *per se*, nie *per analogiam* do tekstu dramatu: „Niewłaściwe jest interpretowanie tekstu, nawet wersji używanej w spektaklu i użycie tej interpretacji jako podstawy do oceny znaczeń generowanych przez spektakl [...] ani tekst oryginalnej sztuki, ani żadna z jego poszczególnych wersji nie może stanowić kryterium oceny inscenizacji sztuki antycznej”, ibidem, s. 35, 40 (przekłady cytatów, jeśli nie zaznaczono inaczej – M. B.).

<sup>14</sup> *Oresteja* Ajschylosa, reż. M. Kleczewska, scen. K. Borkowska, choreogr. C. Tomaszewski i A. Szaśiadek, muz. A. Zubel, dyryg. W. Rodek, prem. 14 IV 2012, Teatr Narodowy w Warszawie i Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie. Maja Kleczewska jako bazę tekstową dla swojej *Orestei* wskazała następujące teksty: dramaty *Oresteja* Ajschylosa, *Ifigenia w Aulidzie* Eurypidesa, *Makbet* Heinera Müllera, dzieła literackie o nieoczywistej kwalifikacji gatunkowej: *Opis obrazu* Heinera Müllera i *Kassandra* Christy Wolf, serial TV *Sceny z życia małżeńskiego* Ingmara Bergmana oraz scenariusz filmu *Godziny* Davida Hare.

<sup>15</sup> *Bachantki* wg Eurypidesa, reż. M. Kleczewska, scen. J. Staal, kost. K. Parol i S. Korzeniak, muz. C. Duchnowski, prem. 7 XII 2018, Teatr Powszechny im. Z. Hübnera w Warszawie.

tekst Eurypidesa wybrzmiewa na scenie głównie w transowych fragmentach zaśpiewu pieśni Chóru, wykonywanych również w oryginalnej greckiej wersji, jednak większość scenariusza spektaklu stanowią fragmenty dopisane przez reżyserkę i dramaturga, Łukasza Chotkowskiego. Wydaje się zatem, że Kleczewska sięga po dramaty antyczne tylko po to, by wydobyć sytuację tragiczną z jej ustrukturyzowanej formy i zinscenizować nie tyle tekst, ile nową sytuację tragiczną, w której mityczne *semper ubique* poddane zostaje teatralnej (formalnej) i społecznej (kontekstowej) aktualizacji *hic et nunc*.

Dlatego w *Fedrze* Kleczewska, unieważniając wszelkie tekstowe mediacje cierpienia, skupia się na ciałach aktorów i w ten sposób komunikuje kwestię zniewolonej kobiecej seksualności. W tym ujęciu sytuacji tragicznej Fedry bohaterka konfrontuje ze światem swoje żądanie sprywatyzowania pragnień cielesnych i uwolnienia ich od dominacji męskiego spojrzenia. To, że Fedra wikła się w erotyczne zauroczenie Hipolitem, jest jej własną podmiotową decyzją, natomiast to, że staje się obiektem męskiego spojrzenia i dotyku Teramenesa i Tezeusza, jest działaniem przemocowym, od którego próbuje się uwolnić. Kleczewska wyraźnie podąża za ideą tej postaci zaproponowaną w dramacie Enquista, dedykowanym *expressis verbis* kobiecie (*Dla Fedry*), w którym autor ujawnia szereg wstrząsających obrazów zniewolenia kobiecej seksualności we współczesnym świecie. Reżyserka jednak przejmując nie tyle jego tekst, ile zawarty w nim *modus* istnienia postaci oraz temat kobiecej cielesności wprowadzony ze starożytnego mitu.

Zważywszy na fakt, że Eurypidejska *Ur*-tekstowa wersja mitu Fedry proponuje dla tej postaci język wysoce zdialektalizowany, zgodny z ówczesnym retorycznym i inscenizacyjnym *prepon* (*decorum*), a Rasynowska wersja klasycystyczna, ujęta w poetyckie ramy aleksandrynu i stosująca się do zasady odpowiedniości (*bienséance*), tworzy dla Fedry język wysoce subwersywny, zagadnienie scenicznej reprezentacji abiektalnej egzystencji Fedry ma znaczenie kluczowe. Fedra, jako abiekt, zostaje uwięziona w języku sublimującym jej moralną klęskę. Tym samym, paradoksalnie, język staje się dla Fedry ochroną jej etycznej podmiotowości, za pomocą języka bowiem próbuje ona wyrazić i uporządkować swoje zmagania z namiętnością. Jest on jednak również formą zniewolenia, z którym bohaterka nie jest w stanie się pogodzić. Próba językowego ustrukturyzowania własnej abiektalności kończy się szaleństwem i gestem samobójczym.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Por. z uwagą Jean-Luca Nancy'ego: „Mamy tu więc od czynienia z podwójną porażką: niemożnością mówienia o ciele, ale i niemożnością przemilczenia go. *Double bind*, psychoza. Jedyne wejście do ciała, jedyny dostęp do każdego z jego wejść jest wstąpieniem w szaleństwo”, idem, *Corpus*, przekł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 52.





Danuta Stenka jako Fedra. *Fedra* w reż. Mai Kleczewskiej. Fot. © Bartłomiej Sowa, Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie

Kleczewska, uwalniając Fedrę z języka jej dawnej reprezentacji, pozbawia ją tego etycznego zapętlenia i wprowadza w nową sytuację tragiczną, której osią jest zniewolenie kobiecego ciała przez przemocowe narracje męskości. Danuta Stenka jako Fedra gra głównie swoją cielesnością, a eksponuje ją, używając jednoznacznych gestów seksualnych. Michał Czernecki jako Hipolit prowokuje ją swoją nagością. Spotkanie obojga na scenie kończy się upokarzającym kobietę *fellatio*. Kleczewska niczego nie sublimuje – pokazuje zniszczenie erotycznych pragnień kobiety *in crudo*, wypełniając spektakl scenami szaleństwa w różnorodnych jego odsłonach, rozgrywanych w estetyce „mokrego” teatru krwi, potu i cielesnego wyczerpania.<sup>17</sup> Jedyнным momentem spektaklu, w którym Fedra skrywa się w języku, jest scena ekspozycyjna. Ubrana w elegancką suknię dopełnioną długimi czerwonymi rękawiczkami, w kapeluszu z szerokim rondem, zasłaniając oczy ciemnymi okularami, Fedra głosi słowami Eurypidesa pragnienie współuczestnictwa w polowaniach, domenie aktywności Hipolita. Monolog poprzedzony jest

<sup>17</sup> P. Pavis, op. cit., s. 310.



Danuta Stenka jako Fedra. *Fedra* w reż. Mai Kleczewskiej. Fot. © Bartłomiej Sowa, Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie

długą sceną milczenia, w której aktorka stoi w dumnej pozie, trzymając na smyczy dwa charty. Kleczewska pozostawia tylko ten jeden cytat sugerujący etyczną podmiotowość Fedry, w pozostałych częściach spektaklu rozgrywa wyłącznie jej abiektalność jako kobiety aktywującej swoją seksualność wbrew normie. Takie inscenizacyjne rozłożenie akcentów pozwala reżyserce na eksplorację cierpienia ciał wymykających się strukturom języka. Gra aktorska poza językiem, zanurzona w estetyce „mokrego” teatru, staje się wyrazistą ekspresją kobiecego cierpienia,



rozpisaną w „stylu panicznym”.<sup>18</sup> Cierpienie Fedry staje się wynikiem jej erotycznego zauroczenia Hipolitem, konsekwencją głupoty zakochanego<sup>19</sup> czyniącej z podmiotu abiekt w sytuacji przekroczenia normy. Kleczewska nie godzi się na ugrzecznienie obłądu Fedry i pozwala jej na „paniczną” ekspresję cierpienia poprzez medium ciała uwolnionego z dyskursu.

Dwie kolejne inscenizacje natomiast wyraźnie lgną do tekstu, z uporem badając granice wytrzymałości języka dramatu w teatrze, który głównym tematem czyni ciało. Zarówno Zadara, jak i Wiśniewski formalnie wystawiają tekst Racine’a, jednak ich przedstawienia dzieli przepaść formalna i konceptualna, a łączy perspektywa męskiego spojrzenia na cierpienie kobiecego abiektu. Inscenizacje klasyki, jak zauważył już Brecht w latach pięćdziesiątych XX wieku, dryfują pomiędzy dwiema skrajnościami – wystawieniami w stylu tradycyjnym z jednej strony a wystawieniami formalistycznymi z drugiej<sup>20</sup>, w obu przypadkach jednak dzieła skazane są na zniszczenie. Tymczasem Zadara i Wiśniewski poszukują własnych ścieżek w tym rozległym *continuum* pomiędzy skrajnościami.

### ANIHILACJA TEKSTU W TEATRZE ZADARY

Język Racine’a stanowi klucz do jego wizji teatru, w którym wszystko rozgrywa się właśnie w języku, a *mythos* realizuje się głównie poprzez *leksis*. Dla Lehmana jest to teatr czysto dramatyczny<sup>21</sup>, z kolei dla Artauda – działanie antyteatralne.<sup>22</sup> Jak zauważa Mary Reilly, Rasynowski „teatr słów”, w którym postaci teatralizują swoje działanie poprzez mówienie, ma równie przemocowy charakter co Orwellowska nowomowa, tym bardziej niepokojący, że w swej retorycznie wysublimowanej formie aleksandrynu skrywa on moralną klęskę:

Ograniczanie i eliminacja to fundamentalne zasady rządzące językiem Racine’a. Być może, gdy następnym razem będziemy czytać którąś z tragedii Racine’a, powinniśmy raczej zatrzy-

<sup>18</sup> Por. „Dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek nasza niezgoda na świat wyraża się w «stylu panicznym» (Sloterdijk), który rodzi się na przecięciu dróg wyznaczonych przez Arystotelesa, Artauda i Brechta, i który jednocześnie przekracza horyzont tych tradycji ze względu na bezpośrednią brutalność prerażenia, pozbawionego łagodzących zabiegów subiektywizacji czy estetyzacji”, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J. P. Sarrazac, przekł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 75.

<sup>19</sup> Por. R. Barthes, *Fragments dyskursu miłosnego*, przekł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 247–248: „Cóż bardziej głupiego niż zakochany? Tak głupiego, że nikt nie ośmiela się publicznie mówić jego dyskursem bez poważnej mediacji: powieści, teatru czy analizy (przy użyciu pincetki). [...] niczym Nietzscheński osioł mówię «tak» wszystkiemu w polu mojej miłości. [...] chwytam się obłądu ugrzecznionego, uzgodnionego, dyskretnego, oswojonego, zbanalizowanego przez literaturę.”

<sup>20</sup> W przekładzie Willetta “traditional style productions” vs “formalist ‘revival’ of the classics”, B. Brecht, *Classical Status as an Inhibiting Factor*, [w:] *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*, ed. and transl. J. Willett, London 1964, s. 272.

<sup>21</sup> H. Th. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przekł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 37.

<sup>22</sup> A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przekł. J. Błoński, Warszawa 1978, s. 102.



Barbara Wysocka jako Arycja i Tomasz Wygoda jako Hipolit. *Fedra* w reż. Michała Zadary.  
Fot. © Ryszard Kornecki, Archiwum Dokumentacji Artystycznej Narodowego Starego Teatru

mać się i pomyśleć dwa razy nad statusem Rasyńskiego języka niż dać się porwać naszemu entuzjazmowi dla wypowiedzianych słów. Mrozi krew w żyłach to, że ten język jest szokująco, umiejętnie i systematycznie prowadzony na skraj destrukcji w tak zwanym „teatrze słów”, a dzieje się to tak subtelnie, że często nie zauważamy, co się właściwie stało.<sup>23</sup>

Zadara<sup>24</sup> niewątpliwie wyczuwa charakter języka dramatu Racine’a i usiłuje go zdekonstruować, skupiając się w swoim spektaklu nie tyle na temacie abiektalności Fedry czy jej etycznej podmiotowości, ile na formacji dyskursywnej<sup>25</sup> francuskiego dramatu. Tym samym formalnie odchodzi od „mokrego” teatru ciał Kleczewskiej, prezentując intelektualistyczny „suchy” teatr<sup>26</sup>, podszyty ironią i metateatralną auto-refleksją. Język Racine’a więzi i dyscyplinuje ciało Fedry, tematyzuje i ugrzecznia kwestię erotycznego zauroczenia. W swoim spektaklu Zadara sukcesywnie rozbija

<sup>23</sup> M. Reilly, *Racine: Language, Violence and Power*, Oxford 2005, s. 122.

<sup>24</sup> *Fedra* Racine’a, reż. M. Zadara, scen. M. Musiał, choreogr. T. Wygoda, oprac. muz. M. Zadara, prem. 1 IV 2006, Narodowy Stary Teatr w Krakowie.

<sup>25</sup> Formacja dyskursywna to w tym ujęciu logiczna organizacja języka, służąca wypowiedzianiu myśli i mogąca się objawiać w różnych modalnościach. Dla Foucaulta „formacja dyskursywna” określa reguły tworzenia i funkcjonowania jednostkowych dyskursów, z których każdy stanowi pewien system władzy. Analiza dekonstrukcyjna danej „formacji dyskursywnej” pozwala na rozpoznanie specyfiki danego dyskursu, czyli reguł generowania znaczeń monopolizujących idee. Por. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przekł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 64.

<sup>26</sup> Por. P. Pavis, op. cit., s. 312.

tę językową formację, lecz nie kieruje się ku ciału, ale ku rozważaniom na temat polityczności klasycystycznego dyskursu Racine’a – to właśnie język Racine’a jest głównym bohaterem tej inscenizacji. Jak wskazuje reżyser:

Sięgam po teksty klasyczne, bo mają w sobie moc, są doskonałe i można je odczytywać na różne sposoby. [...] Proces wytrącania słów ze znaczeń, które już są uznane, ten proces anarchizacji znaczeń tak naprawdę jest celem.<sup>27</sup>

Anarchizacja Rasynowskiego dyskursu stanowi zatem zasadniczą oś dramaturgiczną inscenizacji mitu Fedry w ujęciu Zadary.

Improwizacyjna muzyka jazzowa Johna Coltrane’a, rozbrzmiewająca w spektaklu, odzwierciedla wariacyjny charakter przedstawienia, ale staje się też nieodzowną postacią sceniczną, która wciela się w bohaterów. Pozwalając bowiem słowom Racine’a wybrzmiewać w różnorodnych tonacjach – w deklamacji, pisku, krzyku czy w aktorskiej frazie – i tym samym „wytrącać” słowa z ich wcześniej ustalonych znaczeń, reżyser destabilizuje formację dyskursywną dramatu Racine’a. Tym samym pokazuje język reprezentujący tragedię Fedry jako przemocowy konstrukt skrywający abiektałość pragnień niedających się strukturyzować w języku. Co więcej, kompozycja spektaklu Zadary ma również charakter wariacyjny. Dominują sceny indywidualizujące postaci, których imiona wyświetlane są na scenie, gdy należy ona tylko do nich. Przeplatają je jednak sceny zbiorowe ich spotkań oraz sceny tła postaci pobocznych, podczas których wyświetlane są napisy: „przerwa 2 min.”. Taki układ, powierzchownie zgodny ze strukturą dramatu Racine’a, przywodzi na myśl zapis muzyczny improwizacji jazzowej:

*Formę* (język i układ fabuły) oraz *temat* (miłość) dla tej scenicznej impresji narzuca dramat Racine’a, jednak jej *schemat harmoniczny* tworzy reżyser, formułujący sekwencje akordów konsonansowych lub dysonansowych, pokrewnych lub niepokrewnych, głównych i pobocznych.<sup>28</sup>

Tworząc swój schemat harmoniczny dla sytuacji wypowiedzeniowej Fedry w ujęciu klasycystycznym, Zadara w istocie poddaje tekst Racine’a głębokiej analizie dekonstrukcyjnej, nawet jeśli czyni to w lekkiej formie ironicznej, w czym z pewnością pomaga mu wysoce interpretacyjny i egzaltowany przekład Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Paradoksalnie, niszcząc tekst Racine’a, reżyser ujawnia niemożność wypowiedzenia istoty mitu Fedry definiowanej w kategoriach erotycznego szaleństwa. W inscenizacji Zadary, podobnie jak w spektaklu Kleczewskiej, nie ma miejsca dla etycznej podmiotowości Fedry, chroniącej się w języku.

<sup>27</sup> E. Sitek, *Michał Zadara. Geniusz czy prowokator?*, TVP S.A. Oddział Wrocław 2007, [www.zadara.pl/film](http://www.zadara.pl/film) [dostęp 18 XII 2019].

<sup>28</sup> M. Budzowska, *Sceniczne metamorfozy mitu. Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej*, Łódź 2018, s. 196.



Agnieszka Mandat jako Fedra i Tomasz Wygoda jako Hipolit. *Fedra* w reż. Michała Zadary. Fot. © Ryszard Kornecki, Archiwum Dokumentacji Artystycznej Narodowego Starego Teatru

Jako fundamenty teatru Zadary Anna Burzyńska wskazuje dyscyplinę intelektualną, powściągliwość emocjonalną, skłonność do racjonalizacji i dialektyzacji doświadczeń<sup>29</sup>, jakkolwiek należałoby dodać, iż jest to też teatr zderzający tak definiowane podejście o proveniencji brechtowskiej z momentami teatru absurdu, gdy zdyscyplinowana, intelektualna analiza sprowadza badane zjawisko *ad absurdum*. Teatr Zadary nie znajduje ukojenia w „suchym” apelującym do intelektu efekcie obcości, ale ciąży ku pesymistycznym konkluzjom nieoznaczoności i niejednoznaczności zarówno formalnej (estetycznej), jak i ontologicznej (etycznej). Stąd w jego *Fedrze* każda z postaci ma wymiar groteskowy, a jej sytuacja tragiczna ukazana jest w parodystycznym wykrzywieniu. Ciała aktorów<sup>30</sup> odbijają się w połyskującej folii odbłaskowej, którą wyłożono podłogę i ściany sceny, co wzmacnia efekt ich chaotycznej nieoznaczoności. Intencjonalne pozerstwo i wszech-

<sup>29</sup> A. R. Burzyńska, „*Myśmy wszystko zapomnieli*”. *Dialektyka narodowej pamięci i zbiorowej amnezji w teatrze Michała Zadary, [w:] 20-lecie. Teatr polski po 1989 roku*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010, s. 61.

<sup>30</sup> Agnieszka Mandat jako Fedra, Błażej Peszek/Tomasz Wygoda jako Hipolit, Barbara Wysocka jako Arycja.

obecny sarkazm to dwie dominanty przedstawienia, spalające tekst Racine'a w oparach absurdu. W swojej kolejnej Rasynowskiej inscenizacji reżyser pójdzie dalej i napisze na nowo (razem z Pawłem Demirskim) tekst Racine'a, tytułując go *Ifigenia. Nowa Tragedia (według wersji Racine'a)*.<sup>31</sup> Ten nowy wariant opowieści<sup>32</sup>, aktualizujący mit Ifigenii poprzez wprowadzenie go we współczesne konteksty, zostanie ponownie obśmiany na scenie, co potwierdza, że ostrze sztychernej krytyki Zadary nie jest skierowane ku dramatowi Racine'a, lecz ku wszelkim wielkim narracjom fałszującym ludzkie doświadczenie i zniewalającym nie-normatywne abiekty. Głównym tematem teatru Zadary jest bowiem polityczność dyskursu, werbalne warunki możliwości ekspresji ludzkiego cierpienia, a zwłaszcza jej ograniczenia. Anarchizacja formacji dyskursywnych formy dramatycznej przebiega w jego teatrze na przecięciu tragizmu i komizmu, gdy śmiech pozostaje jedyną możliwą reakcją na absurdalność wszelkich prób językowego strukturyzowania cierpienia.

### BEZWZGLĘDNOŚĆ TEKSTU W TEATRZE WIŚNIEWSKIEGO

Sceniczny *bricolage* tekstu w spektaklu Kleczewskiej i destrukcja tekstu Racine'a w przedstawieniu Zadary to zabiegi reżyserskie w pełni wpisujące się w koncepcję postdramatyczności. Kleczewska i Zadara nie podejmują wyzwania wprowadzenia tekstu na scenę, unieważniają go bowiem *a priori*, a działaniami scenicznymi potwierdzają jego szczątkowość lub zniszczenie. W takim ujęciu zacierają się istota sytuacji tragicznej Fedry, definiowanej przez aporetyczną relację rozumu i namiętności, wektory scenicznego namysłu kierują się zaś ku kwestiom seksualnej emancypacji kobiecego ciała lub negocjowania warunków możliwości ekspresji cierpienia w języku. Wiśniewski<sup>33</sup> natomiast przyjmuje tekst Racine'a jako pełnoprawne, poetyckie medium cierpienia Fedry, ale „sytuacje wypowiedzeniowe”<sup>34</sup> rozmieszcza na scenie tak, by uniknąć pułapki „wystawienia tradycyjnego”<sup>35</sup> i penetrować „wiecznie nieprzemyślany dyskurs” abiektu kurczowo

<sup>31</sup> *Ifigenia. Nowa tragedia (według wersji Racine'a)* Zadary i Demirskiego, reż. i scen. M. Zadara, kost. J. Kornacka, muz. D. Strycharski, prem. 27 VI 2008, Narodowy Stary Teatr w Krakowie.

<sup>32</sup> P. Demirski, M. Zadara, *Ifigenia. Nowa tragedia (według wersji Racine'a)*, [w:] P. Demirski, *Parafrazy*, Warszawa 2011, s. 175–228.

<sup>33</sup> *Fedra* Racine'a, reż. G. Wiśniewski, scen. i kost. M. Kaczmarek, muz. A. Stulgińska, prem. 6 IV 2019, Teatr Wybrzeże w Gdańsku.

<sup>34</sup> Por. P. Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, transl. D. Williams, Ann Arbor 2003, s. 205: „Inscenizacja nie jest podyktowana wyłącznie lekturą tekstu; jednakże lektury [tekstu] istotnie dostarczają praktykom sugestii dla eksperymentalnego i progresywnego rozmieszczenia sytuacji wypowiedzeniowych – innymi słowy, pozwalają na wybór «okoliczności założonych» (Stanisławski), które proponują perspektywę dla zrozumienia tekstu, aktywują jego odczytanie i generują interpretacje”.

<sup>35</sup> Por. przypis 20.



„chwyającego się [swojego] obłędu ugrzecznionego, uzgodnionego, dyskretnego, oswojonego, zbanalizowanego przez literaturę”.<sup>36</sup> Abiektny dyskurs miłośny Fedry, uwięziony w Rasyńskim aleksandrynie, powtarzającym sofistycznie zdialektywizowany język Eurypidesa, ujawnia się w spektaklu Wiśniewskiego w momentach złamania Rasyńskiej frazy z jednej strony przez ciszę, z drugiej – przez dźwięk. Wiśniewski, w przeciwieństwie do Zadary, nie dekonstruuje języka Racine’a, lecz poddaje go scenicznej próbie, badając wytrzymałość słowa na działanie cierpiących ciał. Analiza Rasyńskiej organizacji języka (dyskursu) w spektaklu Wiśniewskiego ma na celu, jak się wydaje, uchwycenie istotowości tego dyskursu tak, jak ujął to Foucault:

Analiza pola dyskursywnego [...] ma uchwycić wypowiedź w szczupłości i jednostkowości zdarzenia, określić warunki jej istnienia, oznaczyć jak najdokładniej jej granice, ustalić współzależności sytuujące ją wobec innych wypowiedzi, z którymi może się wiązać, wreszcie wskazać, jakie formy wypowiadania wyklucza.<sup>37</sup>

Przyjmując takie założenie, można sytuować propozycję Wiśniewskiego w obrębie tak zwanego zwrotu etycznego w kulturze, gdy „najważniejsza stała się odpowiedź na pytanie, jak zachować się wobec inności tekstu, a więc jak go czytać, by nie niszczyć jego osobliwości, jak odpowiadać (w lekturze) na idiom tekstu”.<sup>38</sup> Idiom poetycki Racine’a w istocie jest Innym we współczesnym teatrze: Innym odrzucanym jako dramat, Innym odrzucanym jako archaiczny język przesiąknięty poetycką ekspresją *in sublime* niewspółbrzmiającą ze współczesnym językiem brutalnej ekspresji *in crudo*. Eksploracji poetyckości języka Racine’a w tak zakreślonych ramach reżyser podjął się, korzystając z walorów tłumaczenia Antoniego Libery<sup>39</sup>, które co prawda wytraca poezję francuskiego aleksandrynu, ale w porównaniu z wcześniejszym poetycko egzaltowanym przekładem Boya-Żeleńskiego ujawnia bezwzględność i surowość Rasyńskiej frazy.

Istota tragizmu sytuacji Fedry zawiera się w niemożności wypowiedzenia światu swoich pragnień. Już w *Ur*-tekście Eurypidesa (*Hipolit uwięziony*, w. 394) milczenie było jednym ze sposobów radzenia sobie z własną abiektnością – dopóki pozostaje ona nieznaną światu, jednostka może funkcjonować w swojej podmiotowości. U Racine’a Fedra ujawnia swoje pragnienie śmierci w milczeniu, gdy oskarża Enonę o zaprzepaszczenie szansy na uniknięcie hańby (*Fedra*, w. 837–838). Dialektyka ciszy i milczenia stanowi *modus operandi* Rasyńskiej wizji tragedii Fedry, szczególnie że uwzględni ona milczenie

<sup>36</sup> R. Barthes, op. cit., s. 248.

<sup>37</sup> M. Foucault, *Archeologia wiedzy...*, op. cit., s. 52.

<sup>38</sup> A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 124.

<sup>39</sup> J. Racine, *Fedra*, przekł. A. Libera, Warszawa 2011.



ukrytego Boga, który trwa w ciszy w obliczu cierpienia człowieka.<sup>40</sup> Wiśniewski podąża tym tropem w swojej inscenizacji, rozmieszczając sytuacje wypowiedzeniowe postaci mówiących tekstem Racine’a w rzadko słyszalnej we współczesnym teatrze ciszy tła. Sporadyczne, pojedyncze dźwięki czy szept z offu tylko wzmacniają ten efekt wyciszenia. Ciche są również ciała aktorów grających główne postacie, odległe od hałaśliwie rozgrywanej cielesności w spektaklu Kleczewskiej. Mimo że Fedra (Katarzyna Figura) Wiśniewskiego zrzuca wytworną suknię, pozostając w czarnej halce, by w finale stanąć nago w prześwitującym płaszczu, Hipolit (Jakub Nosiadek) gra z odsłoniętą piersią i boso, a Arycja (Katarzyna Dałek) wchodzi na scenę w bieliźnie, cielesność pozostaje w tym spektaklu w demonstracyjnym wycofaniu. Ciało Katarzyny Figury grającej Fedrę jest początkowo skupione i zamknięte, ale w miarę zapętlenia się wężła tragicznego zaczyna rozpadać się na gesty agresji wobec świata i samej siebie. Ciekawie zbieżne są natomiast rozwiązania zastosowane w scenach ekspozycyjnych u Wiśniewskiego i Kleczewskiej: w obu Fedra stoi w milczeniu, ubrana w wytworną suknię, z ciemnymi okularami zasłaniającymi oczy. Jest to jednak zbieżność pozorna, Fedra Kleczewskiej stoi w dumnej, rozluźnionej pozie z lekkim uśmiechem na twarzy, Fedra Wiśniewskiego stoi w skupieniu bez cienia emocji. Co istotne, cielesność w spektaklu Wiśniewskiego nie jest ukrywana pod maską roli, mimo że jest to teatr *stricte* dramatyczny.<sup>41</sup> Pozostając w wycofaniu, nadal ujawnia się poprzez gesty i spojrzenia. Jałowe konklawe<sup>42</sup> Rasynowskiego języka zamyka ciała aktorskie tylko do pewnego momentu. Klatka<sup>43</sup> języka usiłującego reprezentować to, co winno zostać przemilczane, więzi ciała w celowo oszczędnej grze aktorskich gestów tylko do momentu wybuchu i rozpadu ciała dążącego do samounicestwienia. Poprzez ustawienie ciał aktorskich reżyser rozgrywa zderzenie erotycznego pożądania i języka daremnie usiłującego je oswoić i wypowiedzieć. Fedrze nie udaje się skryć w tym języku, ponieważ jej namiętność nie należy do porządku rozumowych sylogizmów.

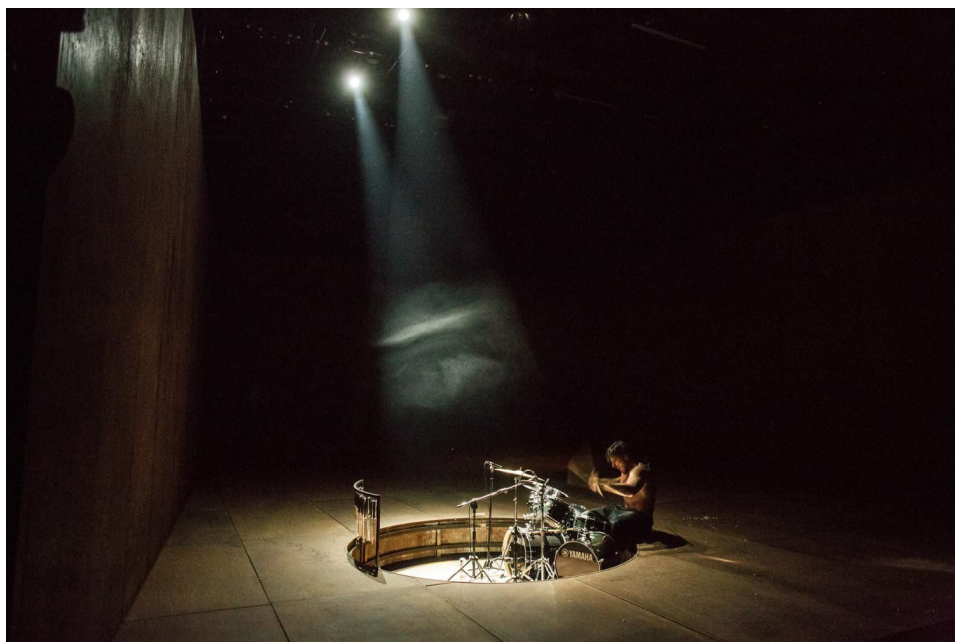
Dlatego spektakl Wiśniewskiego należałoby uznać za próbę przekroczenia języka Racine’a. Z formacji dyskursywnej zostaje on przeniesiony do formacji medytacyjnej, ku teatrowi, w którym „zamiast dyskursu panuje medytacja,

<sup>40</sup> Racine wprowadza do swojej tragedii, pod antyczną maską Venus i Heliosa, ideę jansenistycznego Boga ukrytego i milczącego, na którego łaskę człowiek może liczyć, ale nie jest w stanie sobie na nią zasłużyć. Por. M. Budzowska, *Fedra...*, op. cit.

<sup>41</sup> Por. z cytowaną wyżej uwagą Lehmana (2004, s. 283).

<sup>42</sup> Barthes twierdził, że każda tragedia jest „nieskończonym i jałowym konklawe”, idem, *Mit i znak. Eseje*, przekł. W. Błońska, J. Błoński, J. Lelewicz, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 97–98.

<sup>43</sup> *Conclave* (łac.) – klatka, zamknięte pomieszczenie, *Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, Warszawa 1998.



Jakub Nosiadek jako Hipolit. *Fedra* w reż. Grzegorza Wiśniewskiego.

Fot. © Dominik Werner, Teatr Wybrzeże w Gdańsku

gestyczność, rytm, dźwięk”.<sup>44</sup> Chociaż w inscenizacji dominują rozbudowane Rasynowskie frazy, to pojawiają się też dźwięki niepokojąco rozbijające formacje słowne. Szept z offu, dźwięk smyczka ocierającego się o talerz perkusyjny czy tykanie metronomu współbrzmia z wszechobecną ciszą i wprowadzają dodatkową przestrzeń namysłu pozadyskursywnego, medytacyjnego właśnie, który pozwala nie tyle „pomyśleć”, ile „poczuć” świat. Przy czym Wiśniewski nie rezygnuje z rozegrania momentów eksplozji emocji, niedających się ustrukturyzować w słowa. Spektakl rozpoczyna się ogłuszającym perkusyjnym *intro*, granym przez Hipolita tak wściekle, że widownia fizycznie odczuwa wibracje wywołane przez muzykę. Po tak niepokojącym wstępie widz zostaje wrzucony w ciszę słów i ciał, by ponownie usłyszeć potężne perkusyjne solo Hipolita, tym razem wzmocnione jego krzykiem, gdy bohater nie znajduje werbalnego sposobu wyrażenia gniewu. Podobnie ekspresyjnie rozegrany zostanie *kommos* Fedry, dzielony z Arycją, której w tym spektaklu reżyser w największym stopniu przydał przymioty aseksualnej bogini tożsamej z grecką Artemidą. Rozpacz Fedry uświadamiającej sobie

<sup>44</sup> H. Th. Lehmann, op. cit., s. 23.



Katarzyna Dalek jako Arycja i Katarzyna Figura jako Fedra. *Fedra*  
w reż. Grzegorza Wiśniewskiego. Fot. © Dominik Werner, Teatr Wybrzeże w Gdańsku

kłeskę swojej etycznej podmiotowości zostaje zestawiona z niepokojąco zaśpiewaną przez Arycję arią *What Power Art Thou (Cold Song)* z maski Henry'ego Purcella *Król Artur*. To intrygujący reżyserski zabieg, w którym siedemnastowieczny język Racine'a, stanowiący werbalną próbą ekspresji, ale i zniewolenia pożądania, zostaje zestawiony z siedemnastowiecznym utworem muzycznym<sup>45</sup>, będącym prośbą o śmierć.

Wiśniewski jako jedyny z omawianych tu reżyserów ujął abiektalność Fedry przez pryzmat postaci Arycji. Już Enquist uwypuklił lodowatą oziębłość Arycji jako negatyw ofensywnej namiętności Fedry. Zestawiając obie bohaterki w jednej scenie, Wiśniewski nie rozgrywa jednak ich banalnej rywalizacji o mężczyznę, lecz ponownie przenosi namysł na poziom medytacji, której wyrazem jest zasadnicza fraza Purcellowskiej arii: „Let me freeze (again to death)”<sup>46</sup>, szeptana z offu niemal od początku spektaklu. Gdy Arycja ją śpiewa, Fedra milczy i uderza

<sup>45</sup> Prapremiera maski Purcella miała miejsce w 1691 w The Dorset Garden Theatre w Londynie.

<sup>46</sup> „Pozwól mi ponownie zamarznąć na śmierć.” Autorem libretta do *Króla Artura* Purcella jest John Dryden.

gwałtownie w stalową, skorodowaną ścianę okalającą scenę, produkując dodatkowe efekty audialne.

Wprowadzając tekst Racine'a na scenę, Wiśniewski rozbił jego dyskursywną dominantę za pomocą semantyki audialnej: ciszy, pojedynczych dźwięków oraz zaledwie kilku potężnych muzycznych fraz. Finał spektaklu rozegrany został w cichym monologu Fedry, przeniesionym przez reżysera ze środka dramatu Racine'a. Monolog, kończący się słowem „wstyd”, skupia jak w soczewce istotę tragicznej sytuacji Fedry i podsumowuje podejście inscenizacyjne Wiśniewskiego, w którym abiektałość Fedry równoważona jest jej etyczną podmiotowością. Reżyser unika bowiem tendencji postdramatycznych w swoim teatrze, usiłując raczej wynaleźć nowe formy ekspresji dla tekstów dramatycznych, czyli tak rozmieścić sytuacje wypowiedzeniowe, by pozwalały „na wybór «okoliczności założonych» (Stanisławski), które proponują perspektywę dla zrozumienia tekstu, aktywują jego odczytanie i generują interpretacje”.<sup>47</sup> Niemal w każdej swojej inscenizacji Wiśniewski udowadnia, że najbardziej interesuje go to, co Antonina Grzegorzewska nazwała „fekalicznym mięsem ludzkiej rozpaczy”.<sup>48</sup> Obok jawnego okrucieństwa, poza wszelką sublimacją, które pokazał między innymi w *Plastelinie*<sup>49</sup>, nader często penetruje kwestie okrucieństwa skrycie jątrzącego się pod gładkimi formami konwensu i języka (*Zmierzch bogów*)<sup>50</sup> lub subwersywnie chroniącego się w brutalnym języku (*Kto się boi Virginii Woolf?*)<sup>51</sup>. Wydaje się, że abiektałość jako doświadczenie, przez które każdy człowiek prędzej czy później będzie musiał przeczłogać się w poczuciu wstrętu do siebie i świata, stanowi zasadniczy temat jego teatru. Dlatego abiektałość Fedry rozegrał w języku jej skrywania, nie uciekając od klasycystycznej frazy ani jej nie ośmieszając.

## LABORATORIUM KRYZYSU

W Eurypidejskim *Ur*-tekście scenicznym Fedra jest abiektem, który zostaje uwięziony czy raczej sam więzi się w języku po to, by móc zachować swoją etyczną podmiotowość. W klasycystycznej wersji Racine'a język również staje się

<sup>47</sup> Por. przypis 29.

<sup>48</sup> „W proteście wobec wywyższenia się w rejonu wielkiej sztuki lubię wisielców na klamkach, fekaliczne mięso ludzkiej rozpaczy i wariatów, którzy uderzają głowami o ścianę i zrywają się od stołu przy proszonym obiedzie”, A. Grzegorzewska, *Ifigenia*, [w:] eadem, *Ifigenia* [program], Teatr Narodowy, Warszawa 2008, s. 32.

<sup>49</sup> *Plastelina* Sigariowa, reż. G. Wiśniewski, scen. M. Gajewska, choreogr. T. Dajewski, oprac. muz. R. Kowalczyk, prem. 30 IX 2005, Teatr Polski im. H. Konieczki w Bydgoszczy.

<sup>50</sup> *Zmierzch bogów* Badalucco, Mediolego i Viscontiego, reż. G. Wiśniewski, scen. B. Hanicka, muz. W. Blecharz, prem. 29 VIII 2009, Teatr Wybrzeże w Gdańsku.

<sup>51</sup> *Kto się boi Virginii Woolf?* Albee'ego, reż. G. Wiśniewski, scen. B. Hanicka, oprac. muz. R. Kowalczyk, prem. 2 X 2015, Teatr Wybrzeże w Gdańsku.

klatką pożądania rozumianego w przypadku Fedry jako przejaw jej abiektałności. Pozanormatywna erotyczna miłość bohaterki umieszcza ją poza podmiotowością i przedmiotowością.<sup>52</sup> Fenomen Fedry polega na tym, że uwikłana w cielesne pożądanie, przestaje być podmiotem dla siebie i wie, że nie może i nie powinna być przedmiotem spojrzenia dla innego. Jej ciało staje się obce jej samej, budzi w niej jedynie wstręt, który widzi również w oczach Hipolita. Ciało jako podmiot i jako obiekt (przedmiot) przestaje dla niej istnieć, zmieniając się w abiekt (pomiot). Kazirodczy charakter jej pragnień w dramacie greckim pogłębiał tragizm tak skonstruowanej sytuacji, ale czynił też tę sytuację bardziej oczywistą etycznie. Fedra cierpiąca z powodu poczucia abiektałności swojego ciała i jego pragnień znalazła schronienie w języku usiłującym uporządkować jej cierpienie poprzez zastosowanie sylogizmów dialektycznych. W ten sposób Eurypides przydał Fedrze etyczną podmiotowość, którą za nim przejął Racine. Fedra popełnia zatem samobójstwo nie z powodu niespełnienia swoich pragnień, lecz z powodu ich odczuwania. Trudno wyobrazić sobie bardziej bolesne doświadczenie niż wstręt do siebie ewokujący dojmujące poczucie wstydu przed sobą i przed światem. Próba ucieczki w porządek dyskursywny kończy się klęską, ponieważ żadna formacja dyskursywna nie jest w stanie ustrukturyzować abiektałności.

Inscenizując tak zdefiniowaną sytuację tragiczną, Kleczewska i Zadara odchodzą od języka jej dawnej reprezentacji. W spektaklu Kleczewskiej chaotyczna abiektałność Fedry zostaje rozegrana „mięśnie” w konwencji „mokrego” teatru, niejako poza językowym medium dramatu. W spektaklu Zadary abiektałność Fedry zostaje sarkastycznie obśmiana z powodu skrywania się w sztucznym języku falsyfikującym jej istotę. Spektakl Wiśniewskiego natomiast wraca do struktury klasycystycznego języka reprezentacji tragedii Fedry, usiłując znaleźć dla niego relewantne odpowiedniki na scenie. Kleczewska rozpisuje dyskurs miłosny Fedry *in crudo*, w cielesności odartej/uwolnionej z języka, pozwalając aktorom na szaleńczą performatywną reprezentację cierpienia abiektu. Zadara skupia się na językowej formie reprezentacji abiektu i dekonstruuje ją *ad absurdum*, pozwalając aktorom bawić się językiem cierpienia. Wiśniewski powraca do miłosnego dyskursu Fedry *in sublime*, prowadząc go jednak w kierunku formacji medytacyjnej, w wyciszeniu i usztywnieniu ciał aktorskich, poza patosem i egzaltacją.

Teatr to medium cierpienia strukturyzowanego w sytuacji wypowiedzeniowej za pomocą maszyneryj ludzkiego ciała. Może ukazywać wycie z rozpacz (Kleczewska), może sarkastycznie negować formę jej reprezentacji (Zadara), może

<sup>52</sup> Por. M. Merleau-Ponty, *Ciało jako byt płciowy*, [w:] idem, *Fenomenologia percepcji*, przekł. M. Kowalska, J. Migiński, Warszawa 2001, s. 188: „Znaczenie przypisywane ciału, sprzeczności, w jakie wikła się miłość, wiąże się więc z ogólniejszym dramatem, który polega na metafizycznej strukturze mojego ciała, będącego jednocześnie przedmiotem dla innego i podmiotem dla mnie”.

też wreszcie pokazywać ten etap rozpacz, na którym cierpienie wyraża się wyłącznie w milczeniu, nie w milczeniu ukojenia jednak, lecz w milczeniu odrętwienia<sup>53</sup>, gdy tylko emocjonalny stupor pozwala na konfrontację z cierpieniem (Wiśniewski). I w każdej z tych form teatr może być prawdziwy, bo każda z nich jest sposobem radzenia sobie z kryzysem abiektałności. Mity starożytne, do których należy mit Fedry, pełniły funkcję apotropaiczną, czyli oswajały potworność świata, tworząc rodzaj narracyjnych amuletów unieszkodliwiających zło. Teatr, jako laboratorium kryzysu<sup>54</sup>, kontynuuje tę funkcję, ujawniając istotę potworności (abiektałności) świata w formie (post)dramatycznej.

---

<sup>53</sup> Por. słowa Fedry Seneki: *Curae leves locuntur, ingentes stupent* („Małe troski krzyczą, ogromne – milczą zdrętwiały”, Seneka, op. cit., w. 607).

<sup>54</sup> Por. uwagę Heinera Müllera: „Teatr jest kryzysem. To jest definicja kryzysu – albo powinna być. Może on funkcjonować tylko jako kryzys i w kryzysie, inaczej nie ma jakiegokolwiek odniesienia do społeczeństwa poza murami teatru”, C. Weber, *From Determination to Detachment – Heiner Müller’s Assessment of Culture and Politics in a Lifetime of Profound Historical Change*, [w:] *The Cultural Politics of Heiner Müller*, ed. D. Friedman, Newcastle 2007, s. 232.