Teatr MAŁY

JEAN RACINE

FEDRA

PHÈDRE

przekład: ARTUR MIĘDZYRZECKI

Osoby:

Fedra	— ZOFIA KUCÓWNA
Tezeusz	— HENRYK MACHALICA
Hipolit	— WALDEMAR KOWNACKI MARCIN SŁAWIŃSKI
Arycja	— ANNA ROMANTOWSKA — GRAŻYNA SZAPOŁOWSKA
Teramenes	— ADAM HANUSZKIEWICZ
Enona	— BRONISŁAWA GERSON-DOBROWOLSKA
Ismena	— ALEKSANDRA ZAWIERUSZANKA
Panope	— EMILIA KRAKOWSKA ANNA WRÓBLÓWNA

Reżyseria

ADAM HANUSZKIEWICZ

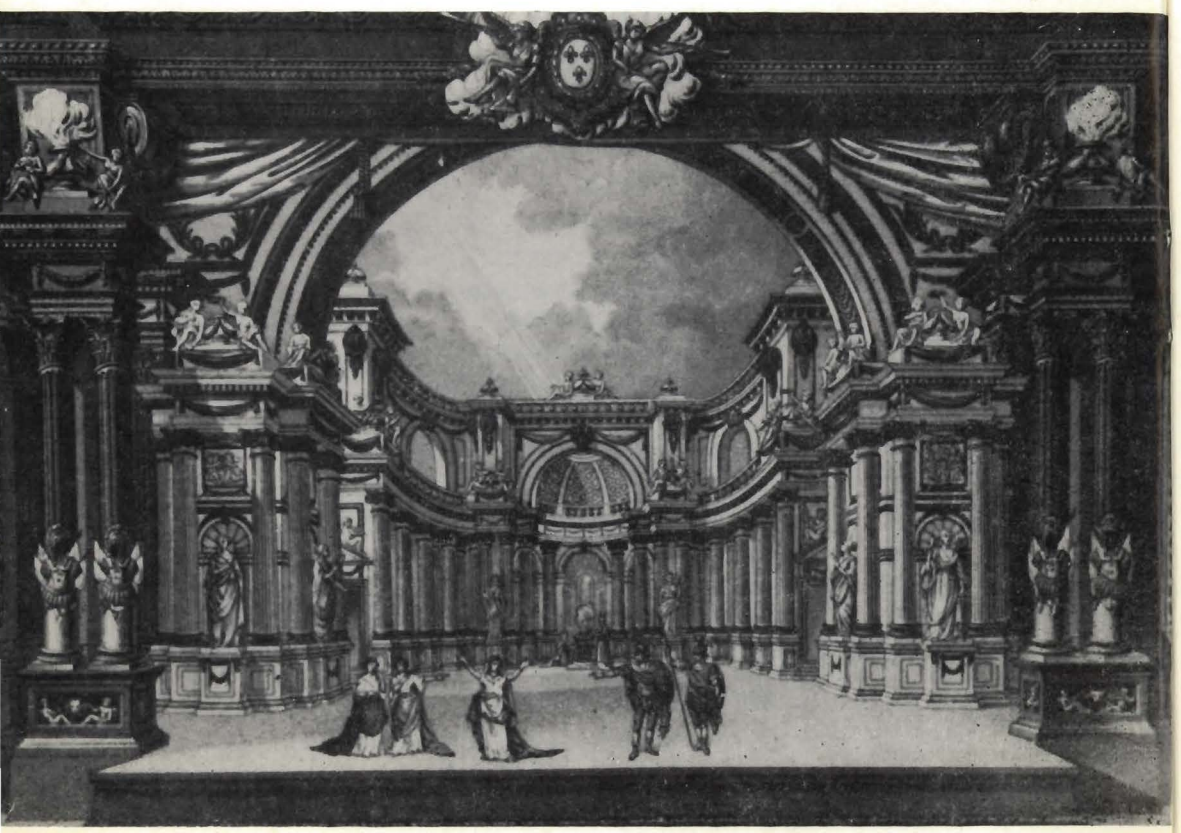
Scenografia

ZOFIA de INES LEWCZUK

Autorką rzeźby Wenus jest SATALORA SWETLANA ZERLING

TEATR MAŁY ● SCENA TEATRU NARODOWEGO

Premiera 15 października 1977 roku



Czym jest smak? Słuszną oceną tego, co się powinno podobać w pewnym kraju czy w pewnej epoce, zgodnie ze stanem umysłów. Ponieważ ten stan moralny zmienia się ogromnie z wieku na wiek i gdy się przenosimy z jednego kraju do drugiego, wynikają stąd najbardziej zadziwiające zmienności.

Za tysiąc lat w społeczeństwach, które dopiero powstaną, Racine będzie jeszcze podziwiany jako ten, który często odtwarzał naturę w sposób zdumiewający.

STENDHAL

RYSZARD PRZYBYLSKI

POWRÓT RACINE'A

„Racine'owi zabrakło poezji? Płomiennemu, namiętnemu, zakochanemu w swoich ideach Racine'owi zabrakło poezji? (...) Racine okradł Homera, ale jak okradł! Jakież są jego kobiety! Zrozum go. Gdyby Racine nie był geniuszem, czy mógłby stworzyć dramat? A Fedra? Nie wiem kim będziesz, bracie mój, jeśli nie przyznasz, że jest to najbardziej wzniosła, najczystsza natura i poezja."

Fiodor Dostojewski. List do brata Michała z 1 stycznia 1840 roku

Romantyzm narzucił Europie kult dramatu szekspirowskiego. Sztuki Szekspira rozgrywają się na ogół w wielu miejscach, w różnym czasie i ukazują jednocześnie kilka wydarzeń, które składają się na barwną, zgiełkliwą i widowiskową akcję. Toteż od czasów romantyzmu tragedia klasyczna, która przestrzegała zasady trzech jedności, jedności miejsca, czasu i akcji, uchodziła za dzieło talentu zniewolonego przez wymyślone i zupełnie bezsensowne prawidła. Jako dzieło podporządkowane regułom, cieszyła się przez wiele lat złą sławą skonstruowanej w myśl geometrycznych nieomal założeń maszyny, która miała na celu dokładne zakłamanie obrazu człowieka. Toteż tragedię klasyczną przez dłuższy czas uważano za wypichcone według przestarzałych przepisów głupstwo.

Tak miały się sprawy dopóki nie zrozumiano, że w tę skądinąd wspaniałą, rzeczywiście nieomal geometryczną strukturę została wpisana mądra i głęboka, bardzo współczesna wizja losu ludzkiego. Okazało się bowiem, że klasycy stosowali te ścisłe, racjonalistyczne reguły, które znalazły wyraz w prawie trzech jedności, ponieważ zależało im na wykazaniu, że tragiczne przeznaczenie człowieka kryje się już w samym fakcie komunikacji z innym człowiekiem, przede wszystkim w akcie komunikacji językowej. Co więcej! Bez przestrzegania tych prawideł ukazanie takiej prawdy byłoby niemożliwe. U Szekspira człowiek docierał do swego tragicznego losu w walce o władzę, na polach bitewnych, w tłumie ogarniętym różnorodnymi namiętnościami i interesami. Zanim dopadł go los, tonął w epickiej niemal panoramie społeczeństwa. U Racine'a wkraczał w świat ponurej tragedii już w chwili, kiedy zaczynał wchodzić w kontakt z innym człowiekiem, kiedy po prostu zaczynał z nim mówić lub podnosił nań oczy. W tym teatrze niemal każdy bohater ma taką chwilę, w której patrząc i słuchając swego rozmówcy nagle pojmuje, że dopadło go przeznaczenie. Dlatego tragedie te powinny być grywane w małym pomieszczeniu, aby każdy mógł zobaczyć twarz aktora.

Ów tragizm tkwiący w samej strukturze bytu ludzkiego dramat klasyczny mógł ukazać tylko dlatego, że zasada trzech jedności zamykała człowieka w jednym miejscu i ograniczała jego świat do tego, co widział lub słyszał. Dzięki trzem jednościom tragedia klasyczna osiągnęła niesłychaną koncentrację podstawowych środków teatralnych, nadając szczególne znaczenie przede wszystkim spojrzeniu i słowu. Przez wiele lat sądzono, iż reguły klasyczne ograniczają inspirację, tłumią wyobraźnię i zabijają wolność artysty. Nic bardziej błędnego. Prawidła stawiały przed pisarzem wymagania, a wymagać to nie znaczy pozbawiać wolności. Zresztą klasycyzm ograniczając, pragnął jedynie skierować uwagę ku matecznikowi człowieczeństwa, ku słowu. Nie zależało mu na krępowaniu wolności twórcy, wytyczał tylko kierunek poszukiwań. Rozumiał to dobrze Igor Strawiński. „Moja wolność

będzie tym większa i głębsza — pisał w *Poetyce muzycznej* — im ciaśniej ograniczę pole mojego działania i im liczniejszymi otoczę się przeszkodami. To, co pozbawia mnie skrępowania, pozbawia mnie też siły. Im więcej narzuca się przymusów, tym łatwiej uwalnia się od więzów, które krępują umysł." Prawidła istotnie ograniczały teren penetracji dramatycznej artysty, ale przecież chodziło o wykrycie i ukazanie, że tajemniczy, tragiczny los Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa spełnia się na terenie komunikacji językowej. Racine wywiódł tragiczność z tajemnej przestrzeni świata i wskazał nań palcem. Nie był to Bóg, ani nawet historia. To był człowiek, którego esencję stanowi mowa.

Toteż Racine powraca do nas jako gwiazda najpierwszej wielkości dopiero dzisiaj, kiedy po epoce ludycznego o g l ą d a n i a, po czasach barwnego tumultu, po fascynacji kołowrotem bezustannych wydarzeń, wracamy znów do epoki s ł u c h a n i a muzyki słowa. Kiedy pstry i rozbiegany teatr wydarzeń ustępuje miejsca powadze i skupieniu, a dźwięk i barwy teatru skupiają się na swoim źródle, na słowie.

Klasyczna zasada zamykająca przedstawienie w jednym miejscu, redukująca czas akcji do czasu scenicznego, podporządkowująca wszystkie charaktery jednowątkowej w istocie akcji przyniosła w wypadku Racine'a wstrząsającą bez przesady wizję przestrzeni scenicznej, zdumiewającą w swej wymowie metafizykę spojrzeń i niebywałą ideę mowy rozbrzmiewającej ze sceny. Rozpatrzmy te trzy rewelacje francuskiego klasyka.

Roland Barthes, który w swoim *Człowieku Racine'a* poświęcił kilka świetnych stronic analizie przestrzeni tragicznej w dramacie klasycystycznym, zauważył, iż tragedia rozgrywa się u Racine'a prawie zawsze w domu a ściślej w pałacu. Najczęściej jest to pokój, w którym zamieszkuje władca, czyli Moc. Dlatego u podstaw tej tragedii tkwią zmagania z Mocą, która objawia się jako potężna władza absolutna. Stąd są to niemal zawsze dramaty walki o wolność, przede wszystkim duchową, wewnętrzną wolność stanowienia o sobie. Niekiedy zrzucenie czaru władzy lub — właściwiej —

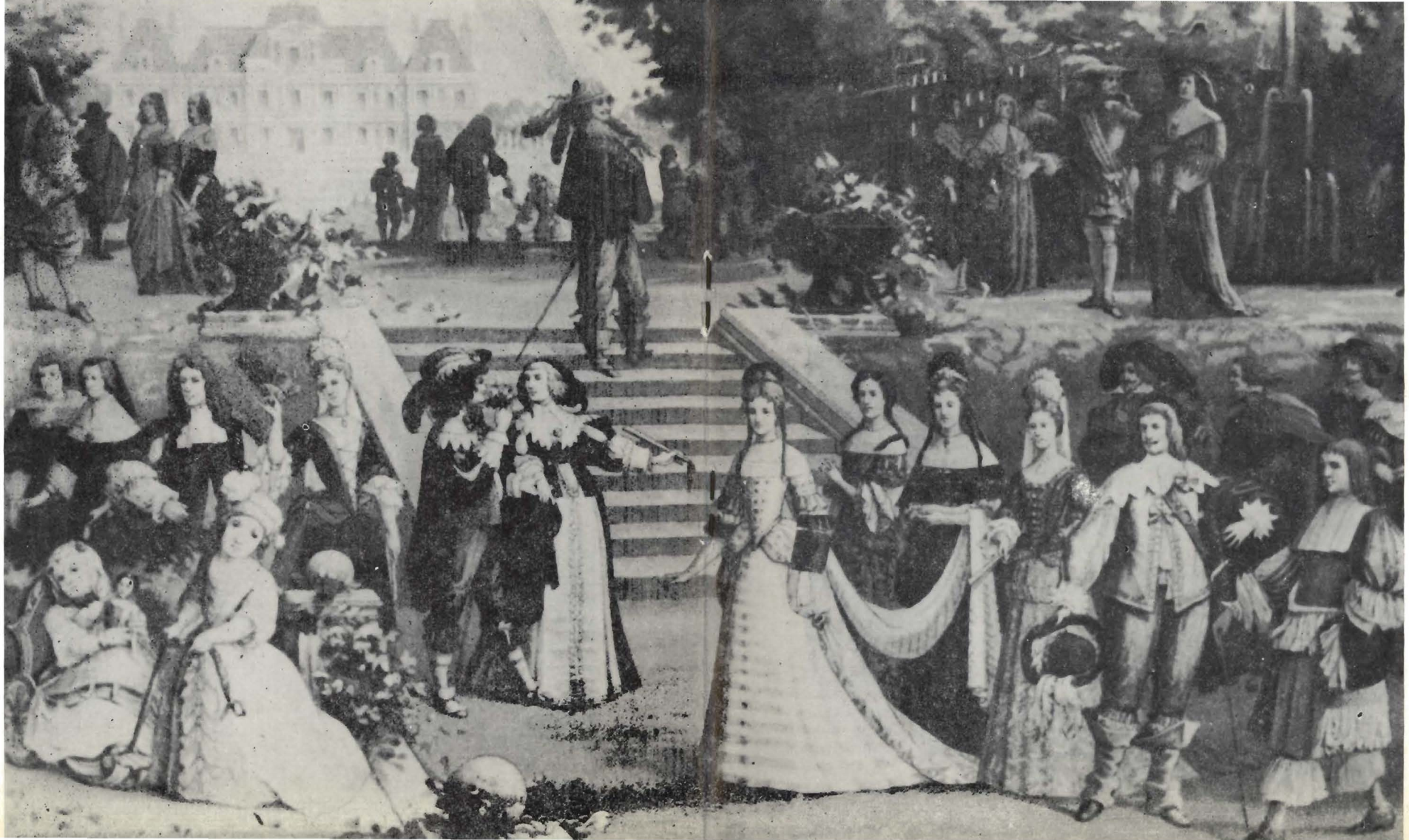
mitu władzy człowieka nad człowiekiem stanowi główny temat sztuki. W wielu utworach, drugim miejscem tragicznym jest przedpokój, w którym oczekuje się na walkę lub wyrok.

W *Fedrze* tragiczną przestrzenią jest cały pałac w Trojzenie a może nawet cała Trojzenia. Nie wykluczone zresztą, że cały świat. W pałacu nie ma władcy a mimo wszystko całe to domostwo przytłoczone jest przez tragizm, bo mieszka w nim Fedra. Nieszczęście grozi każdemu, kto znajdzie się w jej domu, w zasięgu jej spojrzenia i języka. Dlatego nie ma tu tak typowych dla innych sztuk drzwi i zasłon. Mowa Fedry przenika przez wszystkie zasłony i drzwi, więc teatr nie musi przedstawiać żadnej mitycznej, zamkniętej szczelnie przestrzeni.

Na ogół granicą tragedii jest u Racine'a zewnętrzność. Wystarczy znaleźć się poza pokojem, poza pałacem, aby uniknąć działania nieubłaganej siły tragicznej. W *Fedrze* trzeba się znaleźć poza zasięgiem mówiącej królowej Trojzenii lub tam, gdzie nie słychać wszechwładnego króla, któremu Bóg obiecał spełnić jedno życzenie. Dlatego w tym dramacie tak trudno jest komukolwiek uciec od swego tragicznego przeznaczenia. Słowo króla ma władzę Boga i dlatego rozciąga się nad całym światem. W innych sztukach można było ratować się ucieczką. Nieopodal w przystani stały statki, które mogły wynieść uciekiniera na morze i za morze. W *Fedrze* morze jest również narzędziem zguby. Panuje nad nim Neptun, który wykona każdy rozkaz króla Tezeusza. Wątpliwe jest nawet salwowanie się ucieczką w las, na koniach, które czekają w stajni pałacowej. Bogowie stanowią bowiem zgraną rodzinę, handlują między sobą przysługami, zwłaszcza kiedy chodzi o zgubę człowieka i dopadną skazańca nawet w lesie, który był zgodnie z tymi regułami zakątkiem arkadyjskiej szczęśliwości, pogodnych łowów, ciszy i milczenia. W zasadzie poza przestrzeń tragiczną prowadzi w *Fedrze* tylko jedna droga, droga ku śmierci, ku samobójstwu. Tak właśnie ucieka Enona. Ale jest to pozorna ucieczka. Człowiek może spełniać w ten sposób tylko wyrok tragicznego przeznaczenia, a więc sam uczynić zadość wyrokowi losu, potwierdzając tym

samym, że w istocie rzeczy ucieczka z przeklętej przestrzeni tragicznej jest niemożliwa.

Tragizm Racine'a spełnia się nie tylko w pałacu. W tej sztuce wszystko, co widzi oko ma charakter tragiczny, nawet jeśli człowiek patrzy na upragniony brzeg morza. Teramenes, który razem z Hipolitem wydostał się poza pałac, ogląda tragiczny koniec swego podopiecznego właśnie nad brzegiem morza, ponieważ Neptun, ubłagany przez króla, raczył się posłużyć potworem zamieszkującym jego włości. Ale zgodnie z tym, co pisze Jean Starobinski w studium *Racine i poetyka spojrzenia*, w *Fedrze* samo widzenie zdaje się być aktem tragicznym, a w każdym razie „jest nawiedzone przez tragizm". Spojrzenia bohaterów zawsze zdradzają jakieś pretensje, jakieś niespełnione oczekiwania. Świat, który jest zawsze widzem tragedii a więc i publiczność zgromadzona w teatrze, dzięki samemu tylko oglądaniu zostaje wciągnięta w sakralny krąg nieszczęść. U Racine'a w spojrzeniu objawia się zawsze pożądanie i cierpienie, nawet wówczas, zwłaszcza wówczas, kiedy spogląda zakochany. Często w i d z i e ć znaczy rozpoznać tragiczną istotę bytu ludzkiego, albowiem bohaterowie Racine'a patrząc na człowieka, zaglądają w jego świadomość, w jego istotę. Dlatego w najbardziej dramatycznych momentach bohaterowie wzajemnie śledzą swoje spojrzenia. Spojrzyj na mnie, a będę wiedział, co wiesz o losie. Niekiedy wystarczy patrzeć, aby ponieść klęskę; wystarczy być widzianym, aby okazać się winnym. Najwyższy Sędzia w tym świecie, Bóg, jest przede wszystkim okiem. Gdybym był scenografem, zawiesiłbym nad sceną Oko Opatrzności wpisane w trójkąt, aby było wiadomo, że naprawdę chodzi tu o Boga chrześcijan, który okazał się równie okrutny jak bogowie antyku. Względnie umieściłbym Słońce, ono jest w *Fedrze* okiem Boga, symbolem jasności i harmonii świata, którą ustawicznie przesłaniają w tej tragedii namiętności, czarna noc wewnętrznego chaosu Fedry. Rozpaczliwie dramatyczną atmosferę tego utworu tworzy nieubłagane przekonanie, że istnieć znaczy być widzianym, ponieważ jednocześnie być widzianym znaczy być winnym w oczach innego człowieka, zakochanego lub



ojca, czy też w oczach — jeśli się można tak wyrazić — świata, bogów, Boga.

Podobnie jak oko, w krąg tragizmu wciąga człowieka mowa, komunikacja słowna. Mowa jest bowiem u Racine'a żywiołem tragicznym. Fedra wymyka się fatalnej sile tragizmu dopiero wówczas, kiedy przestaje mówić, kiedy milknie. Dopóki mówiła, spełniał się tragizm jej przeznaczenia. W tym sensie powiedziano o *Fedrze*, że akcja tragedii równoznaczna jest z mówieniem. Ponieważ — jak pisze Roland Barthes — rzeczywistością jest dla Racine'a przede wszystkim słowo, ponieważ działać znaczy w *Fedrze* mówić, ponieważ mowa pochłania tu wszystkie funkcje, które w innym teatrze przypadają różnym innym władzom człowieka, lub jego zachowaniom. Człowiek Racine'a trwa i czyni dopóki mówi. Toteż jest to najprawdziwszy teatr słowa, o którym przed swoją śmiercią tyle pisał Paolo Pasolini. Bo słowo, powtórzmy, znaczy w *Fedrze* tyle, co czyn, a mowa tyle, co działanie. Dlatego w teatrze klasycznym wbrew romantycznym kłamstom tak mało jest ozdobnej elokwencji i retoryki. Krytycy francuscy słusznie dziś piszą, że gejzerem retoryki była właśnie tragedia romantyczna, a zwłaszcza dramaty Wiktora Hugo.

Ukrytym źródłem tragizmu jest w sztuce nieszczęśliwa miłość Fedry, ów ból, który przyprawia ją o pomieszanie zmysłów. Fedra zdaje sobie bowiem sprawę, że jej miłość jest przestępstwem, ponieważ narusza prawa boskie i ludzkie. Sama później powie o swoim uczuciu, iż jest podobne do zbrodni. Nazywa siebie potworem, a więc zgodnie ze starogrecką tradycją ma samą siebie za podczłowieczą zwierzęcość, która zatruwa świat, jest wyzwaniem rozumu i zagraża cywilizacji. Porównuje siebie do Minotaura i wszelkich innych monstrów, które wyniszczył w serii swych nadludzkich i chwalebnych czynów jej mąż Tezeusz i z którymi pragnie zmierzyć się Hipolit, przedmiot jej pragnień. Dlatego Fedra prosi Hipolita, aby ją zabił. Byłaby to pierwsza z jego prac herosa. Tak wkroczyłby na drogę swego ojca Tezeusza. Fedra boi się samej siebie. Boi się, że jej niezasłużony ból wywoła lawinę niezasłużonych nieszczęść. Pragnie unicestwienia, ponieważ szanuje prawa ludzi

Józefa z Truskolaskich Ledóchowska, pierwsza odtwórczyni Fedry.

i bogów. Miecz Tristana rozdzielał ciała szczęśliwych kochanków. Miecz Hipolita powinien przerwać szaleństwo nieszczęśliwej miłości, która może doprowadzić do spostponowania całego świata. Nie wykluczone jednak, że trochę racji ma również Paul Claudel, który w *Conversation sur Jean Racine* pisał, iż cała ta szamotanina z Hipolitem, słynna scena z mieczem, to błaganie o cios jest jedynie pretekstem. Fedra pragnie być jak najbliżej ukochanego, ciało przy ciele, *les plus étroit des corps à corps*. W geście tym jest zresztą odrobina nadziei, że ujawnienie takiej desperacji zniewoli Hipolita i wyrwie z niego choćby tylko słowo litości.

Ponieważ miłość w tym dramacie jest ciemną i zajadłą siłą, ponieważ sama Fedra mówi, że jej krwią rządzi Wenus, wielu skądinąd wspaniałych komentatorów, takich jak Leo Spitzer czy Lucien Goldman, twierdziło, iż człowiek Racine'a jest igraszką w rękach perfidnych bogów. Czyniono przy tym wyraźne aluzje, iż bogowie w *Fedrze* są jedynie pseudonimem Bóstwa rządzącego wszechświatem. Nie wydaje się wszakże, aby Racine pisał sztukę o perfidii Boga. Jeśli się trzymać jego przedmowy, chciał napisać dramat o niszczącej sile namiętności. Jego Wenus to pseudonim nie tyle może samej miłości, ile jej nieprzezwyciężonej i strasznej potęgi. Jest to oczywiście bogini, ale nie mieszka już na Olimpie i nie biega po dolinach i górach Trojzenii. Mieszka w Fedrze, w Hipolicie, w ich krwi. A Bóg Racine'a, ten prawdziwy i jedyny mieszka nad Trojzenią. Widzi wszystko, ponieważ jego okiem jest Słońce. Nie jest to Bóg Pascala, który milczał i oddziaływał na człowieka właśnie swym strasznym i tajemniczym milczeniem. Bóg Racine'a sądzi sprawy ludzi i oznajmia im swoje wyroki, chociaż w bardzo swoisty sposób. Pisano o *Fedrze*, iż jest sztuką chrześcijańską, ponieważ jej tytułowa bohaterka posiada sumienie. Istotnie Fedra w swoim sumieniu słyszy głos Boga. Zna jego prawa, więc wie, co to jest grzech. Jej niezawinionym grzechem jest właśnie miłość „podobna do zbrodni", która obraża Boga, grozi światu zamknięciem oka bożego, a więc odwołaniem Najwyższego Sędziego i rozpadem porządku świata. Ale ciągle należy pamiętać, że miłość jej jest tylko groźbą dla harmonii kosmosu. Groźba ta stanie się ponurym faktem dopiero wówczas, kiedy miłość Fedry zostanie wypowiedziana.

Fedra jest bowiem dramatem o bólu, który nie umie pozostać w ukryciu. Klasycy mieli zresztą szczególny stosunek do bólu duszy. Fedra mówi o swoich uczuciach: „Mój niegodny ból". W sto lat później Orfeusz w klasycznej operze Krzysztofa Wilibalda Glucka zaśpiewa: „Mój nieokrzesany ból", *il mio barbaro dolor*. Albowiem każdy ból duszy był groźną potęgą, która mogła naruszyć moralny porządek świata. Był wobec tego niegodny człowieka, nieokrzesany, barbarzyński, a nawet wstrętny. Fedra gotowa jest wykrzyczeć światu kogo kocha i jak kocha. Już pierwsze jej kwestie utwierdzają

nas w przekonaniu iż milczenie zostanie przerwane. Fedra wie, że to przerwanie milczenia, które musi naruszyć ład świata będzie jej winą i godnym kary przewinieniem. Racine'owi nie był obcy zresztą stoicki ideał stłumienia namiętności, ponieważ wszystkie wściekłe pasje uważał za źródło zła. Ale był to tylko ideał, który na jego oczach poniósł straszliwą, niespotykaną dotąd klęskę. Wiek XVII to epoka pogromu chrześcijańskiego stoicyzmu i pod tym względem *Fedra* jest rzeczywiście wspaniałym dziełem swojej epoki. Jeszcze w czasach Corneille'a myśl o opanowaniu namiętności święciła triumfy. W czasach Racine'a uznano ją za śmieszne złudzenie. Przed rozpoczęciem spektaklu Fedra chowała swój ból w bezsłownej ciemności. Jej milczenie było aktem stoickiego heroizmu. Tragedia zaczęła się toczyć jak kamień zrzucony z Olimpu, kiedy Fedra uwierzyła Enonie, że milczenie jest grzechem. A prawdziwym grzechem było właśnie przerwanie tego milczenia, pierwsza próba nawiązania kontaktu z ukochanym, werbalizacja „niegodnego bólu".

Fedra jest dramatem ponurym, ponieważ ujawnienie człowieczeństwa rozlewa morze nieszczęść i śmierci. Żywot ludzki jest w niej ukazany jako seria potwornych sytuacji. I otóż o tak smutnych sprawach klasyk przywykł mówić rzeczowo i bez egzaltacji. Zresztą w sztuce o groźnej sile mowy ludzkiej wypadało mieć również i do języka spokojny, rzeczowy stosunek. Rozjątrzona ekspresja raziła klasyków przede wszystkim dlatego, że odzierała rozpacz z powagi. Wobec ludzkiego nieszczęścia klasyk i romantyk zachowują się z natury jak ci dwaj synowie z legendarnej opowieści przy ciele zmarłej matki. Klasyk kamienieje, romantyk płacze. Klasyk mówi jak najmniej i rzeczowo, tyle ile trzeba. Romantyk krzyczy przerażony bezsilnością słowa wobec ogromu bólu. Jest to być może sprawa wyboru, ale nie wykluczone, że jest to sprawa skazania. Klasyk Racine starał się przytłumić uczucia swych bo-

←

I. Eichlerówna (Fedra) i I. Śmiałowski (Hipolit). Teatr Narodowy, sezon 1957/58.
Fot. Edward Hartwig.

haterów przez intelekt, łagodził efekty uczuciowe ich moralną interpretacją, usuwał sprzed oczu widza to, co Wergiliusz nazywał *terribiles visu formae*, kształty okropne dla oczu. Wszystkie takie zabiegi Leo Spitzer określał mianem klasycznego przytłumienia, *klassische Dampfung*.

Najbardziej skutecznym i wymownym środkiem przytłumienia rozpaczy jest w *Fedrze* poezja. „A przecież — pisze Jean Starobinski o tej tragedii — jesteśmy w teatrze, którego istnienie jest skandalem, ponieważ poeta i widzowie uzurpują sobie wszechogarniające spojrzenie Sędziego i roszczą sobie prawo do dominowania i osądzania. W tej przedziwnej konstrukcji widzenia, gdzie spojrzenie piętrzy się na spojrzeniu, poeta ustanawia spojrzenie ostatnie: rozumne spojrzenie na bezrozumną namiętność, pełne litości spojrzenie na bezlitosny los. Ostateczną wizją jest poezja. To z niej wszystko się wywodzi i do niej wszystko powraca". Ta poezja człowieka teatru, jakim był przecież Racine, nie miała potrzeby używania i gromadzenia metafor, nadużywania inwersji. Czyhała raczej na piękno, które płynie z idealnej harmonii między naturalnością mówionej frazy a rytmem wiersza. Jej chlubą jest ścisłość i dokładność określeń. To rzadka sztuka i nie często mamy z nią do czynienia. Źródłem tej poezji nie jest egzaltowana ekspresja „ja", lecz sprawozdanie z egzystencjonalnej sytuacji człowieka. Toteż nie przerywa akcji i nie przyciemnia żadnej finezji psychologicznej. Celnie wyrażona mądrość stanowi o uroku tych wierszy. I nic dziwnego, że Francuzi do dziś rzucają w siebie przy każdej okazji dystychami z *Fedry*, tak jak my mówimy często między sobą dystychami z *Pana Tadeusza*.

A więc ze sceny Racine'a musi spływać poezja, inaczej nie spotkamy się z tragedią klasyczną. Dotychczas słuchaliśmy tej sztuki w przekładzie Tadeusza Żeleńskiego-Boya. Była to praca sumienna i przyzwoita, wzorowana nieco na spolszczeniach francuskich tragedii, dokonanych przez naszych klasyków, głównie — jak się zdaje na Corneille'owskim *Cydzie* Ludwika Osińskiego, gdyż wątpię, aby Boy znał pozostające dotąd w rękopisie tłumaczenie *Fedry* tego autora. Międzyrzecki użył, jak Boy, dystychu trzynastozgłoskowego (7+6 lub 6+7), który uchodzi za polski odpowiednik francuskiego aleksandrynu, ale wtłoczył w tę miarę nie opis, lecz żywą mowę. *Fedra* Racine'a — Międzyrzeckiego mówi o swoich uczuciach. Wiersz epicki zaczął tu służyć analizie psychologicznej. To jest melodia uczuć, ale — jak pisał Paul Claudel o frazie Racine'a — na całą długość smyczka. Międzyrzecki wygrywa kontrast słów związanych ze sferą grzechu i sferą praw ludzkich.

I jeszcze jedno. Bardzo często poezja kryje się u Międzyrzeckiego w samym rytmie wiersza. Oto scena gwałtownego spięcia między Fedrą a Enoną. Enona upadła do stóp swojej królowej. Ale Fedra próbuje jeszcze przywołać i siebie i sługę do rozsądku. U Boya odbywa się to tak:

Fedra — Żądasz tego; wstań zatem.
Enona — Mów, mów, słucham ciebie.

U Międzyrzeckiego słyszymy:

Fedra — Wstań: sama tego chciałaś.
Enona — Mów: słucham cię pani.

Frazy te są bardzo kolokwialne i jednocześnie niesłychanie muzyczne. Muzyka polega tu na powtórzeniu tego samego rytmicznego schematu w dwóch częściach wersu, przed i po cezurze. Na początku każdego członu mamy jednosylabowy wyraz, wyjątkowo energiczny i dopiero po nim następuje u Fedry rozkaz, którego suchość i stanowczość podkreślają trzy wyrazy, stanowiące trzy ostre z natury trocheje, a u Enony — pokora, której łagodność podkreśla walcujący daktyl. Nie ma zbędnego powtórzenia. Jest rytm mówionego języka pokrywający się z rytmem wiersza. Jest doskonała celność wyrazu. To właśnie mamy zwykle na myśli, kiedy mówimy o wierszu w teatrze.

Ryszard Przybylski

Jean Racine urodził się 22 grudnia 1639 roku w La Ferté-Milon. Był synem prowincjonalnego urzędnika królewskiego; wspaniałe wykształcenie hellenistyczne zdobył w Port-Royal, dzięki wychowującej go babce, wielbicielce jansenistów. W roku 1660 za napisaną z okazji ślubu króla z Marią Teresą odę dostał nagrodę od Ludwika XIV. Po nieudanej próbie zrobienia kariery duchownej w Uzés zamieszkał w Paryżu i wszedł do środowiska literacko-aktorskiego. Pierwszą tragedię *Tebaida* napisał w 1664 r. dla teatru Moliera. W roku 1665 *Aleksander* przynosi mu pierwszy sukces. Między 1667 a 1677 rokiem powstały: *Andromacha, Brytannik, Berenika, Bajazet, Mitrydat, Ifigenia w Aulidzie* i *Fedra*. Napisał jeszcze w 1668 roku jedyną swoją komedię *Pieniacze*. W 1677 zerwał z teatrem, nawiązał stosunki z Port-Royal, pozyskał protekcję króla.

Został z Boileau historiografem króla, członkiem Akademii Francuskiej i Akademii Medali.

Na prośbę pani de Maintenon, po dwunastu latach milczenia napisał dwie tragedie *Estera* (1689) i *Atalia* (1691). Zmarł 21 kwietnia 1699 roku do końca mimo represji dochowując wierności jansenistom. Został na swoją prośbę pochowany w Port-Royal. Pierwszy przekład *Fedry* pochodzi z 1787 roku. Jego autorem był W. Turski, pod tym pseudonimem krył się prawdopodobnie Adam Czartoryski.

JEAN RACINE
(1639–1699)

Ilustracje do programu zaczerpnięto z książki „XVII Siécle Letters Sciences et Arts", 1882 r.

Wydawca
TEATR NARODOWY

Redakcja
EWA RYMKIEWICZ

Projekt okładki
i opracowanie graficzne
ZBIGNIEW CELIŃSKI

Cena zł 10.—

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 979. Nakł. 10.000 egz. F-118.

Dyrektor i Kierownik Artystyczny

ADAM HANUSZKIEWICZ

Zastępca Dyrektora

LEONARD CZEPIK