

# „Medea” Słomczyńskiej

Eurypidesa wyróżnia pomiędzy Ajschylosem a Sofoklesem przydomek „najtragiczniejszy”.

Istotnie, w jego dramatach częściej niż gdzie indziej spłót tragicznych wydarzeń wymagał w zakończeniu interwencji sił nadprzyrodzonych, czyli zjawienia się owego „theos apo mechanes”, „boga z maszyny”. Niektórzy krytycy widzieli w tym nawet słabość dramaturgii Eurypidesa, ale sprawa wydaje się wynikać nie z niedowładu warsztatu pisarskiego.

Teatr Eurypidesa stanowi rozkwit, a zarazem ostatni, niepowtarzalny etap rozwojowy tragedii greckiej. W teatrze tym, jak nigdzie przedtem, a potem chyba dopiero w prymitywach średnowiecznych i u Szekspira łączy się zuchwałe przeciwnieństwo, wzniosłość z pospolitością, wielka filozofia z obiegową psychologią, przenikają się wzajemnie wątki mityczne z rodzajowymi. Teatr ten jest czasem teatrem głębokiej refleksji moralnej, a czasem areną barbarzyńskich impulsów. W „Alceście” np. Admet szukający daremnie ochotnika do umierania za jego żonę inicjuje wielką dyskusję o śmierci w ogóle. W „Bachantkach” matka w szale dionizyjskim rozszarpuje własne dziecko. W „Medel” obrzędowe antyfony Chóru sekunduja niekiedy „pyskówkom” familijnym Jazona i Medel.

Niewątpliwie twórczość Eurypidesa kształtowały czasy, w których tworzył. Upadek potęgi Aten, walki bratobójcze pomiędzy Grekami załamanie się obrazu świata w soczewkach filozofii sofistów, przewartościowanie pojęć, to wszystko musiało odwrócić uwagę twórcy od walk między bogami ku konfliktom ziemskim i ścieraniu się podstaw moralnych ludzi. I jeśli się zastanowić nad tragediami Eurypidesa, to widzieć, że ani pedagogika mitu, ani dyscyplina etyczna nie są już w stanie objąć sztywną klasyfikacją działań ludzkich, które się okazują tak skomplikowane w swoim mechanizmie i tak pełne niespodzianek.

Podobnie jest w „Medel”. Tu nie ukazuje się widzowi nawet „bóg z maszyny”. Tragedia kończy się rozmową Medel z Jazonem, czyli wzajemnym definowaniem win obojga. I tak już zostanie. Określanie własnej winy — będzie treścią dalszego życia Medel i Jazona, aż Jazon kiedyś tam popełni samobójstwo, a Medea uda się do Aten, wyjdzie za Egeusza, a potem wróci do Kolchidy.

W dramacie jednak Medea nie poniesie kary, widź zatem nie dozna ulgi moralnej, katarsis. Czemuż więc los obszedł się tak z Jazonem? Jakżeż mała jest jego wina — zdrada małżeńska — w porównaniu ze zbrodnią Medel, która zabiła Kreona, Kreuzę i dwoje własnych dzieci? Czyby Eurypides rozgrzeszał Medee? Nie, on stara się tylko zrozumieć ją. Cnota i grzech to widza. Motywem czynu Medel jest nie zdrada męża, lecz sponiewieranie jej wielkiej miłości i osobistej godności. To te dwie potężne siły, które niby przeznaczenie rządzą bogami i ludźmi, mszczą się na Jazonie.

„Medea” zatem to studium nie furiackiej zemsty triumfującej na rydwanie, lecz studium zlekceważonej miłości, miłości ponad dopuszczalne normy etyczne, bo Medea popełniła kilka zbrodni, żeby się potoczył z Jazonem.

„Medea”, jak widać, wytrzymuje ostrość intelektualnego spojrzenia przez współczesny teatr i odpowiada na niepokój moralny i sceptycyzm współczesnego widza. Eurypides to Dostojewski między tragicami greckimi. Ponieważ Eurypides wywiódł tragizm swojej „Medel” z dramatu rodzinnego, słusznie reżyser krakowski przedstawił i odtworzył tytułowej roli Lidia Słomczyńska pokazała niektóre partie tragedii w psychologicznym formale owej ludzkiej powszechności, zapewniającej utworowi jego humanistyczną komunikatywność i nośność, a równocześnie zachowała w całym spektaklu

ton pryncypialnej dyskusji moralizatorskiej i obrzędowej powagi, cech tak właściwych dramaturgii antycznej.

Medea jako postać została zatem odmonumentalizowana. Słomczyńska nie jest Medea, ale zdaje sprawę z działań Medel i z procesów intelektualno-moralnych jakie zachodzą w jej świadomości. Czasem to „sprawozdanie” przerwie jęk bólu, krzyk rozpaczy. Chyba myła się ci, a jest ich garstka, którzy zarzucają kreacji Słomczyńskiej brak hieratyczno-patetycznych akcentów. Tu nie chodzi przecież o wyrażenie wielkości zbrodni odpowiednio hałaśliwymi środkami aktorskimi i efektami naturalistycznymi. Idzie o dysputę moralną, która jest ilustrowana gestycznie tylko, bez udziału dzieł rekonstrukcja zbrodni. W dalszej konsekwencji takiego ujęcia wiersz Eurypidesa zabrzmiał czysto, strofą jambiczną, z przyciskami na akcentach logicznych zdania. Taką Medea to pierwsza w polskim teatrze propozycja nowoczesnej, aktorskiej interpretacji antyku.

Partnerem Medel w tragedii jest Chór kobiet, pomysły przez Słomczyńską jako idealny widź przedstawienia tak, jak sobie tego życzyli starożytni Grecy. Chór więc komentuje wydarzenia, cenzuruje pod względem moralnym, współczuje bohaterom, a nieraz wciela się w nich. Wykonuje przy tym różne ewolucje taneczne, zawodzi zestrojonymi głosami pod wóór orkiestry, komponuje figury plastyczne, demonstruje rzeźbę w procesie jej powstawania. Jeśliby można mówić o psychologizowaniu w tym intelektualnym przedstawieniu, to właśnie psychologizuje Chór; łamie ręce, podnosi je do bogów, ukrywa twarze w chustach, słowem zachowuje się tak, jakby się zachowała Medea gdyby była tylko podmiotem tragedii, a nie podmiotem i przedmiotem zarazem, jak ją słusznie ustawiła Słomczyńska. Przeniesienie reakcji aktora na komparsa, w tym wypadku na Chór jest kapitalnym znaleziskiem Słomczyńskiej, wyuczonym w tradycjach rozwojowych teatru europejskiego, że wymieni chociażby schyłkową komedię rzymską i teatr mimów. Ta właśnie interakcja Chóru to druga propozycja nowego, którą można śmiało uznać za wydarzenie nie tylko w teatrze krakowskim, ale w teatrze w ogóle.

Scenografia A. Cybulskiego, będąca nowoczesną trawestacją scenarii antycznej nie ma w sobie nic z lustracyjnej gadatliwości. Jest we wszystkich szczegółach funkcjonalna. Cybulski nie pokusił się o przewagę wizji malarskiej w kształcie inscenizacyjnym przedstawienia, nie spętał widowiska reżimem jednej, zamkniętej koncepcji plastycznej; podjął zadanie znacznie trudniejsze, stosowanie zmiennych elementów plastycznych i konstruuje swoją wizję w trakcie przedstawienia, zgodnie od potrzeb wewnętrznej akcji i fabuły tragedii. Raz więc np. grają tylko popielate chusty, raz tylko czerwone trykoty kostiumów Chóru, a w finale perspektywa sceniczna niespodziewanie się pozbliża: Medea ukazuje się w zauku narożnika utworzonego przez dwie płaszczyzny zimnych, stalowych ścian. Ta scenografia zmienna, narastająca — to jeszcze jedna propozycja nowego.

Przedstawienie „Medel” bez przesady zaskakuje swoją świeżością, oryginalnością. Z której strony na nie popatrzeć, odwdzięczy się pięknym reflekssem jak szlachetny kamień. Jest w nim śmiały skok poprzez bariery szablonów i martwych konwencji. Jest fermentujący zacznym nowemu w teatrze, które warto i powinno się kontynuować i rozwijać. Wsparte znakomitą choreografią Wandy Szeżuk i dobrym aktorstwem C. Niedźwieckiej (Plastunka), J. Jabczyńskiego (Goniec), E. Ledyńskiego (Egeusz), P. Pawłowskiego (Kreon), W. Sadeckiego (Jazon), M. Słojkowskiego (Zastuzec) jest w sumie rewelacja nie tylko w skali krajowej. Zastuzec w pełni by reprezentować polską sztukę teatralną za granicą.