

MEDEA ZNACZY: MIŁOŚĆ



kryciem, sensacją. Nie wyobrażam sobie, żeby we Francji mógł być sensacją współczesną, nagłym odkryciem teatr Cornelle'a czy Wiktora Hugo, żeby niespodziankę i niespokojne oczekiwanie przewokował dramat antyczny. U nas co kilkadziesiąt lat dzieje się tak właśnie. W roku 1955 czekaliśmy na romantyków jak na objawienie współczesnego teatru i współczesnej problematyki intelektualnej. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński — wkuwani do znużenia na każdej lekcji polskiego w gimnazjum — stawali się nagle niezbadanym, dziewiczym zakątkiem literatury, ziemią nieznaną i obiecaną zarazem. Odświętnym miejscem spotkania nowych nadziei, ambicji, przymysłów.

Co pewien czas teatry nasze zapowiadają premierę, na którą się czeka. Ma zmienić ostatecznie nasz stosunek do teatru i naprawić dotychczasowe błędy, ma ożywić i pobudzić zainteresowanie, stać się wydarzeniem ważnym nie tylko dla historii teatru, ale przede wszystkim dla jego współczesności, dla jego dynamiki. Nie jest to na pewno sytuacja zdrowa. Wykazuje, że teatr nie rozwija się dziś systematycznie, równomiernie, że pozostawia w swoim kręgu białe plamy, które wypełniczne — okazują się nagle od-

podobnie odświętny jest dziś jeszcze stosunek do antyku. Szkoła poucza, że jest to zjawisko bardzo dostojne i trochę nudne, mimo że kiedyś w czasach Sofoklesa było żywe, aktualne i podniecające. Skądinąd wiadomo, że teatr współczesny wywodzi się w prostej linii z greckiego stadionu olimpijskiego. A więc związek ten powinien być w jakiś sposób utrzymany i kulturowany. Powinien dawać coś współczesności, wzbogacać ją bez-

pośrednio. Jak — skoro grozi to nudą i celebrawą? Teatry boją się tych skutków i dla większej jasności systematycznie omijają dramaty antyczne. A gdy już znajdują odwagę — wywołują falę podniecenia i oczekiwaniami, wybujałych nadziei na odkrycia, rewelacje, na nową erę sztuki teatralnej. Tak właśnie żołnierzy wychodzą w niedzielę z koszar oczekujące sakramentalnego cudu: niech się stanie — i wraca wieczorem gorzki, storturowany niepotrzebna, wymagowana, irracjonalną nadzieją. Niedobra, niebezpieczna jest dla teatru taka odświętność. Jest żenująca. Te odkrycia ziem zdeptanych już dokładnie przez innych — zawstydzają.

Nie wyobrażam sobie teatru na Zachodzie, który by nie miał w swym repertuarze mniej lub bardziej zaadaptowanego dramatu antycznego. Który by na tej sztuce retorycznej i trudnej nie kłatał swego współczesnego smaku, wrażliwości, swych środków artystycznych i intelektualnej sprawności. Z programów naszych teatrów ten egzamin był skutecznie wykreślony. Stawał się mitem, czymś tak nieopisanie obcym i niedosiężnym jak greka dla ucznia dzisiejszego humanistycznego gimnazjum.

Nie dziwnego, że nie potrafia potem przeczytać — nie mówiąc już o zrozumieniu — najprostszych tekstów, nawet tych, które weszły głęboko w polską tradycję literacką. Gdy w „Za kulisami” Norwida trzeba zagrać dramat Tyrteja, aktorzy wykładają się żenująco i bezradnie, bezskutecznie próbują dukać tekst i poitować go prawidłowymi akcentami. Gdy mają więcej tupetu, nie usiłują już nawet tego robić, i nieudolną imitację zastępują przerażającym spolszczeniem, które nosi dumną nazwą uwspółcześnienia.

Obawiam się, że zacząłem już pisać o krakowskim przedstawieniu „Medei” Eurypidesa wystawionej w Teatrze Kameralnym pod kierunkiem reżyserskim Lidii Słomczyńskiej. Z samego założenia musiała być rewelacją — i dla nas, oczekujących, i dla teatru, który się odważał. I chyba dlatego stała się porażką, ambitną co prawda porażką. Dlatego można z niej odczytać o wiele więcej wskazówek, jak nie należy grać dramatu antycznego niż jak się go grać dziś powinno. To przedstawienie więcej zmanowało tekstu Eurypidesa niż z niego wydobyło. A wydobyło rzeczy interesujące i bardzo teatralne. Przede wszystkim dynamikę, ruch. Dramat ruchu, jego muzyczną kompozycję. Lidia Słomczyńska wsparła scenografią Andrzeja Cybulskiego raz po raz rzuca widowni znakomite, silne efekty plastyczne. Zmienna, dramatyczna kompozycja chóru w przestrzeni scenicznej, chwilami pozwalała zapomnieć o jego bezradności aktorskiej, interpretacyjnej, głosowej, o jakichś piśkliwych, zupełnie niewydarzonych intonacjach pseudomuzycznych. To chór potraktowany wizualnie jako pełnoprawny partner bohaterów, żywy, dramatyczny, pełen dynamiki i wyrazu. Zaskakujące, nieoczekiwane ukazywanie się bohaterki na scenie: jej każdorazowa tyraada czy akcja jest wstrząsem, uderzeniem. Jej pojawienie się przed Jazonem w chwili po zamordowaniu dzieci jest patetyczne, rotunowe, ekspresyjne. Nie jest to wazakże koturn tragiczny. Efektowność tej sceny ma rangę plastyczną nie intelektualną, zbliża się przez to o krok do efekciarstwa. Takie sceny pięknie i dodatnio zapływały konto reżysera Lidii Słomczyńskiej, jej pomysłowości, wrażliwości, dawały dowód jej odwagi i zupełnej swobody w posługiwaniu się konturami ostrymi, mocną i barwną gamą środków teatralnych. Ale takie sceny ekspresyjne, budowane z elementów jaskrawych, czasem natrętnie krzykliwych i ostentacyjnych, nie pomagały wcale Lidii Słomczyńskiej aktorce w zrozumieniu Medei, w przeżyciu jej, w kreowaniu postaci, która nie przekraczając w niczym tekstu Eurypidesa mogłaby porwać współczesną widownię. Porwać, a nie tylko zbliżyć się do niej, do jej poziomu. Porwać — a więc być kimś większym, władnym nakazać posłuszeństwo i wzruszenie. Porwać — a więc być kimś, kogo nie można zrozumieć bez trudu, kto nie mieścił się w konwencjonalnych ramach. To nie jest mój popis retoryczny. Medei naprawdę zrozumieć nie można posługując się kryteriami przeciętności. Niezrozumiała była ona zarówno dla przeciętności greckiej, jak jest dla współczesnej. I dlatego Grecy widzieli w niej mitologiczne wcielenie straszliwej, niszczącej siły, a my oczekujemy wzruszenia nie na miarę codzienności, odkrycia, niespodzianki, zagadki, która dziś także potrafi zbudzić niepokój, wywołać nieoczekiwany ton ludzkiego serca, namiętność należąca, być może, także do współczesnego człowieka.

Oto najprostszy wykład mitu o Medei. Zakochała się w Jazonie, który przybył do jej barbarzyńskiego kraju po złote runo, i ocalała go od niechybnej śmierci. Z wdzięczności Jazon pojął ją za żonę i zabrał do Grecji, gdzie żyli płodnie i szczęśliwie, dopóki nie pojawiła się nowa kobieta i nie rozpoczęła się historia klasycznego miłosznego trójkąta. Jazon porzucił Medę dla nowej kochanki, a ta zrozpaczona, broniąc swych praw, swęj miłości, swego życia po prostu, bo obcą kobietą była w Grecji — rozpoczęła walkę. Już nie o Jazona —

wiedziała, że go straciła. Ale przeciwko jego samozadowoleniu i szczęściu, o jego ból. Posyła zabójczy podarunek nowej żonie Jazona i jej ojcu. Jakby tego było jeszcze mało, morduje dzieci swoje, by Korynt nie wziął na nich zemsty, by Jazona pozbawić tego, co mu jest najdroższe. Medea jest okrutna, wyrachowana, mściwa i konsekwentna. Kim jednak jest w istocie? Przewrotnym, bezdusznym, pozbawionym ludzkiego serca wcieleniem namiętności? Czy tragiczną, nieszczęśliwą bohaterką, która wie, że człowiek w samotności musi walczyć o życie nawet przeciwko swym najbliższym, nawet zadając śmierć? A może po prostu kobietą, którą rozjuszyła zdrada? Albo miłością samą, jej najwyższą, najdoskonalszą manifestacją, miłością zaborczą, której nie sposób spłacić fantami, która nie domowego ogniska strzeże, ale praw swoich dochodzi, o pełnię człowieczeństwa swego walczy — dzieciobójstwem.

Napisałem w tytule Medea znaczy: miłość — ale to jest kwestia wyboru, gustu, nawet nastroju. Medea znaczy nie tylko miłość. Medea walczy o jakieś prawo ludzkie, nie nazwane jeszcze, po dziś dzień nie nazwane. Słyszeliśmy o matkach, które dzieci swe rzucały do gazu wyplerając się ich, by ocalić życie. To nie jest to samo. Medea nie chce siebie ocalić. Medea rozpała ogień, który ma pożreć wszystko — ją samą także. Spełnia czyn okrutny i straszliwy, ale w jakimś sensie bezinteresowny, czyn, który nikogo, nawet jej samej nie ocali. Podpała świat który ją skrzywdził. To nie jest zazdrośna, histeryczna mieszczka. Medea to wywołanie w człowieku sił groźnych i niesamowitych. Medea to najwyższa w jakiś sposób i najokrutniejsza manifestacja człowieczeństwa. To odwaga samozagłady. Jakże niebezpieczna odwaga. Jakże przerażająca nas hic et nunc, w drugiej połowie XX wieku. W tych scenach ostatnich nawet aktorka zyskała patos i godność straszliwą. Z tej tragedii przenika ku nam znany, wstrząsający dreszcz. Ale słowa, które obnażają człowieka do ostatniego, najskrytszego włókna nerwów, muszą zostać ze sceny powiedziane. Tego nie można zagrać tylko, nie można zastąpić dynamiką, barwą, kalejdoskopową zmiennością sytuacji czy aktorskiej koloratury. To trzeba po prostu powiedzieć, z mocą ale najprościej, jak lancet lekarza podczas operacji tylko najprostszej, najkrótszej drogi musi szukać do źródeł zła.

Miałem zawsze niejasne poczucie, że rola eksperymentu formalnego, inscenizacyjnego, jest wobec dramatu antycznego bardzo ograniczona. „Medea” Słomczyńskiej utwierdziła mnie w tym. Jej pomysły inscenizacyjne nie dały tragedii nic, ponieważ fałszywie, w sposób niepełny, uproszczony została odczytana bohaterka. Sprawa Medei stała się głosem we współczesnej dyskusji o rozwodach. Aktorzy nerwowo, histerycznie grali kłopoty współczesnych małżonków. Byli ludźmi codziennymi, jak się to mówi, żywymi. Troskali się o dzieci, których na scenie nie było, ale które oni usiłowali sztuką iluzji stworzyć, klócili się — może bardziej namiętnie i wścibe niż w życiu ale wedle tego samego wzoru. Rozgrywali swoje małe sprawy, prawda że jaskrawo i drastycznie — ale skoro Medea obraca się tylko w kręgu spraw małych, jak wytłumaczyć, czym umotywować jej postępowanie nieludzkie, okrutne, przerażające? Jeśli jest kobietą współczesną, to niechże się nie martwi miłością męża, niech nie troska się o jego przyszłą żonę i swoje dzieci, niech idzie do łóżka z Egeusem, skoro jej to proponuje, nie spełniwszy zbrodni. Ta zbrodnia bowiem nie ma sensu, ta zbrodnia nie mieści się w psychice i w sercu małej zazdrośnej kobietki. Ta zbrodnia jest mitem, z najgłębszych pokładów człowieczeństwa powołany do rzeczywistości. By ją zrozumieć trzeba mit na scenie stworzyć, trzeba patosu, koturnu, ogromnego, przerażającego swą doskonałością stołu operacyjnego, na którym dokonana się odsłonięcie tajemnicy. A stół to nie tylko scenografia patetyczna, jaka była w tym przedstawieniu. To także aktorzy świadomi chwili doniosłej, wyzbyci swęj miłości, w końcu stół operacyjny jest wyzwaniem wobec losu, wobec nieuniknionego, a nie miejscem piaskiej, zamęcającej swarliwości. W tym przedstawieniu zabrakło tragicznego koturnu. Medea spłaszczona, histeryczna jak Ksantypa nie jest warta naszego zainteresowania. A skoro jeszcze morduje, niech się nią zajmie sąd i psychiatra. Szaleństwo nie jest namiętnością lecz aberacją. Nie jest więc godne ani sztuki, ani człowieka. Jest zawstydzające. I to uczucie potrafi także wywołać bohaterka Eurypidesa.