

Małgorzata Budzowska

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0002-1953-2088

ABIEKT UWIĘZIONY 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 wariancie zakochana w pasierbie Fedra z pełną determinacją dążyła do realizacji swoich pragnień erotycznych i właśnie ta bezwstydnosc w przekraczaniu norm nie znalazła uznania Ateńczyków.¹ W kolejnej wersji scenicznej tej samej historii Eurypides uczynił Fedrę mniej bezwstydną, a bardziej cierpiącą², zawiązując źródłowy węzeł tragiczny tej postaci jako abiektu świadomego swej etycznej podmiotowości.³ 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.⁴

¹ 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.

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

³ 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.

⁴ 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'a⁵, 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/Artemidy⁶, 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 zauroczenie lodowatym spojrzeniem Arycji.

W Polsce po roku 2000 mit Fedry inscenizowano w teatrze dramatycznym trzykrotnie⁷, 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.

⁵ J. Racine, *Fedra*, przekł. T. Boy-Żeleński, Kraków 2002.

⁶ 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.

⁷ 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 inscenizacji⁸ kolaż utworów podejmujących mit Fedry, na który składały się dramaty starożytne Eurypidesa (*Hipolit uwięziony*) i Seneki (*Fedra*) oraz współczesne Pera Olova Enquista (*Dla Fedry*)⁹ i Istvána Tasnádiego (*Fedra fitness*)¹⁰, 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 Pavisa¹¹ 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*¹², a co Erika Fischer-Lichte określa jako sceniczne *sparagmos*.¹³ 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.¹⁴ Z kolei w jej *Bachantkach*¹⁵

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

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

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

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

¹² Ibidem, s. 283.

¹³ 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.).

¹⁴ *Oresteya* 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 *Oresteya* Ajschylosa, *Ifigenia w Aulidzie* Eurypidesa, *Makbet* Heinerja Müllera, dzieła literackie o nieoczywistej kwalifikacji gatunkowej: *Opis obrazu* Heinerja Müllera i *Kassandra* Christy Wolf, serial TV *Sceny z życia małżeńskiego* Ingmara Bergmana oraz scenariusz filmu *Godziny* Davida Hare.

¹⁵ *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.¹⁶

¹⁶ 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.¹⁷ Jedynym 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

¹⁷ 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”.¹⁸ Cierpienie Fedry staje się wynikiem jej erotycznego zauroczenia Hipolitem, konsekwencją głupoty zakochanego¹⁹ 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 drugiej²⁰, 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 dramatyczny²¹, z kolei dla Artauda – działanie antyteatralne.²² 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-

¹⁸ 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.

¹⁹ 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.”

²⁰ 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.

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

²² 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 Rasynowskiego języka niż dać się porwać naszemu entuzjazmowi dla wypowiedzanych 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.²³

Zadara²⁴ 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 dyskursywnej²⁵ francuskiego dramatu. Tym samym formalnie odchodzi od „mokrego” teatru ciał Kleczewskiej, prezentując intelektualistyczny „suchy” teatr²⁶, 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

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

²⁴ *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.

²⁵ Formacja dyskursywna to w tym ujęciu logiczna organizacja języka, służąca wypowiedzaniu 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.

²⁶ 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.²⁷

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.²⁸

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.

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

²⁸ 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 doświadczeń²⁹, 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 aktorów³⁰ odbijają się w połyskującej folii odbłaskowej, którą wyłożono podłogę i ściany sceny, co wzmacnia efekt ich chaotycznej nieoznaczoności. Intencjonalne pozerstwo i wszech-

²⁹ 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.

³⁰ 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)*.³¹ Ten nowy wariant opowieści³², 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. Wiśniewski³³ natomiast przyjmuje tekst Racine'a jako pełnoprawne, poetyckie medium cierpienia Fedry, ale „sytuacje wypowiedzeniowe”³⁴ rozmieszcza na scenie tak, by uniknąć pułapki „wystawienia tradycyjnego”³⁵ i penetrować „wiecznie nieprzemyślany dyskurs” abiektu kurczowo

³¹ *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.

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

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

³⁴ 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”.

³⁵ Por. przypis 20.

„chwyającego się [swojego] obłędu ugrzecznionego, uzgodnionego, dyskretnego, oswojonego, zbanalizowanego przez literaturę”.³⁶ Abiektny dyskurs miłośny Fedry, uwięziony w Rasynowskim aleksandrynie, powtarzającym sofistycznie zdialektywizowany język Eurypidesa, ujawnia się w spektaklu Wiśniewskiego w momentach złamania Rasynowskiej 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 Rasynowskiej 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.³⁷

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”.³⁸ 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 Libery³⁹, które co prawda wytraca poezję francuskiego aleksandrynu, ale w porównaniu z wcześniejszym poetycko egzaltowanym przekładem Boya-Żeleńskiego ujawnia bezwzględność i surowość Rasynowskiej 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* Rasynowskiej wizji tragedii Fedry, szczególnie że uwzględniła ona milczenie

³⁶ R. Barthes, op. cit., s. 248.

³⁷ M. Foucault, *Archeologia wiedzy...*, op. cit., s. 52.

³⁸ A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 124.

³⁹ J. Racine, *Fedra*, przekł. A. Libera, Warszawa 2011.

ukrytego Boga, który trwa w ciszy w obliczu cierpienia człowieka.⁴⁰ 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 zapętlania 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.⁴¹ Pozostając w wycofaniu, nadal ujawnia się poprzez gesty i spojrzenia. Jałowe konklawe⁴² Rasynowskiego języka zamyka ciała aktorskie tylko do pewnego momentu. Klatka⁴³ 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 syllogizmów.

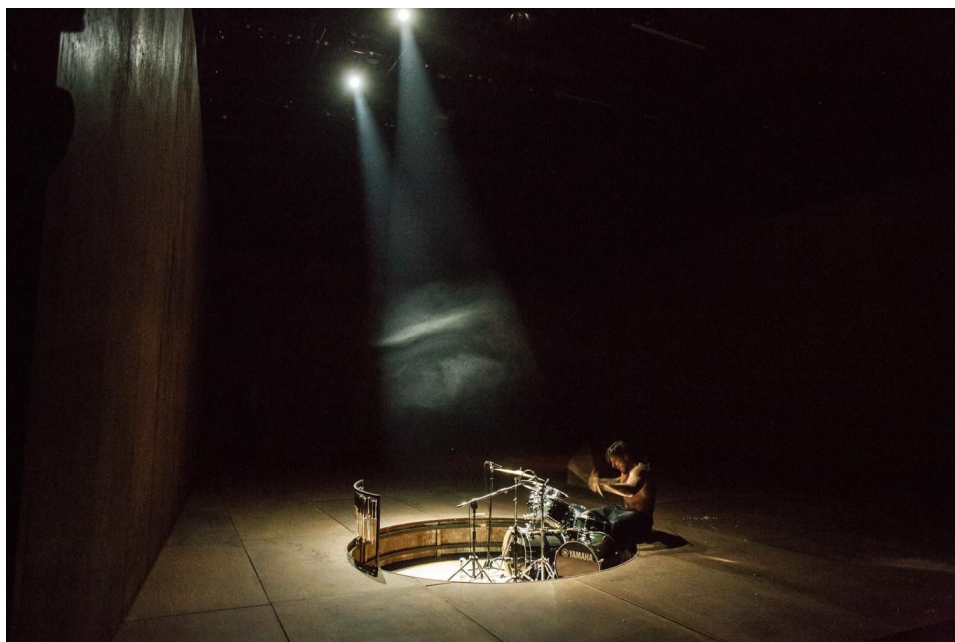
Dlatego spektakl Wiśniewskiego należałoby uznać za próbę przekroczenia języka Racine’a. Z formacji dyskursywnej zostaje on przeniesiony do formacji medytacyjnej, ku teatrowi, w którym „zamiast dyskursu panuje medytacja,

⁴⁰ 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.

⁴¹ Por. z cytowaną wyżej uwagą Lehmana (2004, s. 283).

⁴² 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.

⁴³ *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”.⁴⁴ 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

⁴⁴ 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 muzycznym⁴⁵, 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)”⁴⁶, szeptana z offu niemal od początku spektaklu. Gdy Arycja ją śpiewa, Fedra milczy i uderza

⁴⁵ Prapremiera maski Purcella miała miejsce w 1691 w The Dorset Garden Theatre w Londynie.

⁴⁶ „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”.⁴⁷ Niemal w każdej swojej inscenizacji Wiśniewski udowadnia, że najbardziej interesuje go to, co Antonina Grzegorzewska nazwała „fekalicznym mięsem ludzkiej rozpaczy”.⁴⁸ Obok jawnego okrucieństwa, poza wszelką sublimacją, które pokazał między innymi w *Plastelinie*⁴⁹, nader często penetruje kwestie okrucieństwa skrycie jątrzącego się pod gładkimi formami konwensu i języka (*Zmierzch bogów*)⁵⁰ lub subwersywnie chroniącego się w brutalnym języku (*Kto się boi Virginii Woolf?*)⁵¹. 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

⁴⁷ Por. przypis 29.

⁴⁸ „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.

⁴⁹ *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.

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

⁵¹ *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.⁵² 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 maszynierii ludzkiego ciała. Może ukazywać wycie z rozpacz (Kleczewska), może sarkastycznie negować formę jej reprezentacji (Zadara), może

⁵² 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 odrętwienia⁵³, 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 kryzysu⁵⁴, kontynuuje tę funkcję, ujawniając istotę potworności (abiektałności) świata w formie (post)dramatycznej.

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

⁵⁴ 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.

Małgorzata Budzowska

University of Lodz

ORCID: 0000-0002-1953-2088

The Abject Trapped in Language:

Contemporary Stagings of the Myth of Phaedra—Kleczewska, Zadara, 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, Cracow 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 theater as a laboratory of crisis, here: of the crisis of the abject.

Keywords

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

Abstrakt

Abiekt uwięziony w języku: Współczesne inscenizacje mitu Fedry w teatrze polskim—Kleczewska, Zadara, Wiśniewski

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 abiektałności 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 wzmocnianą kilkoma mocnymi frazami muzycznymi. Trzy analizowane przedstawienia wpisują się w koncepcję teatru jako laboratorium kryzysu, w tym przypadku – kryzysu abiektałności.

Słowa kluczowe

mit Fedry, abiekt, język dramatu, inscenizacja, Maja Kleczewska, Michał Zadara, Grzegorz Wiśniewski

Phaedra is abject, the spawn of an evil god, denying herself the right to exist. Her dominant characteristic is a poignant sense of abashment, coupled with the inability to move away from the cause of the shame. The situation of double entanglement, both in the violence of the social norm and in the violence of the emotions in equal measure ruins the human identity structures. This makes up the origin-situation of Phaedra's tragic figure, which was brought to the stage by the Greek poet Euripides two-and-a-half thousand years ago. An emergence of this type of figure in the Greek mythical imagination, and Euripides's attempts at its stage and literary mediation, involved transgressing taboos regarding female sexuality. The poet himself staged the situation of Phaedra twice. The first version, preserved fragmentarily, and not yet fully studied, called *Hippolytus Kalyptomenos* (Hippolytus Veiled), was rejected by the Athenian audiences as an unacceptable transgression. It is presumed that in this version, Phaedra, who was in love with her stepson, pursued her erotic desires with full determination and this shamelessness in transgressing norms was not appreciated by the Athenians.¹ In a subsequent stage version of the same story, Euripides made Phaedra less shameless and more tormented,² creating the tragic nature of this character as an abject character aware of her ethical subjectivity.³ Staged in 428 BCE, the play, called *Hippolytus Stephanophoros* (Hippolytus Crowned), won the dramatic contest, supporting the thesis that in the public perception of the time, Phaedra's abjectness had to be balanced by her ethical subjectivity for the audience to perceive her situation as tragic. Written later in literary form, Euripides's play became the dramatic Ur-text for all later versions of the story.⁴

¹ As Michel Foucault has rightly observed: "If sex is repressed, that is, condemned to prohibition, nonexistence, and silence, then the mere fact that one is speaking about it has the appearance of deliberate transgression," Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1: *An Introduction*, trans. Robert Hurley (New York: Pantheon Books, 1978), 6.

² Seweryn Hammer, *O wpływie tragedii Eurypidesa "Hippolytos" na poezję hellenistyczną* (Poznań: Gebethner i Wolff, 1921), 5.

³ For a detailed analysis of the myth of Phaedra as adapted in the plays of Euripides, Seneca, and Racine, see Małgorzata Budzowska, *Phaedra: Ethics of Emotions in the Tragedies of Euripides, Seneca, and Racine*, trans. Adrianna Grzelak-Krzymianowska (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012).

⁴ Euripides, "Hippolytus," in *Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, ed. and trans. David Kovacs (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), 124–265. There is another play, dating from the dramatic legacy of antiquity, by the Roman philosopher Seneca, titled *Phaedra*, which was probably based on Euripides's model and Sophocles's lost play titled *Phaedra*. Cf. Seneca, "Phaedra," in *Tragedies*, vol. 1: *Hercules, Trojan Women, Phoenician Women, Medea, Phaedra*, ed. and trans. John G. Fitch (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018), 437–553.

In the modern reception of Phaedra's tragic situation, the most prominent was the classicist 17th-century drama by French poet Jean Racine,⁵ which was published in 1677, in Paris. It is this version that is the primary reference point for modern theatrical interpretations of the myth. Racine introduced a major plot change to the ancient paradigms of Euripides and Seneca, which affected the balance of power between the characters and the framing of the tragic. Most importantly, he modified the stage character of Hippolytus, stripping him of his misogynist features, and having him share Phaedra's suffering, resulting from the experience of illicit love. To this end, Aricia's character was introduced into the drama, which Racine adopted from Roman mythology, nevertheless, inserting her into a new tragic situation. Given the complex mythic background of this character, who in the Vergilian view is an emanation of the cult of Diana (Artemis),⁶ the tragedy of Phaedra as seen by Racine, paradoxically, remains within the idea of Hippolytus's carnal innocence, for the son of Theseus offers his love to the asexual goddess Aricia-Artemis. He ceases to be a misogynist; instead, he becomes a worshiper of a love that renounces touch. Racine does not play out this relationship in a literal sense, but he makes the Athenian princess a counterbalance to Phaedra's offensive passion, entangling Hippolytus in an infatuation through Aricia's icy gaze.

In Poland, after 2000, the myth of Phaedra was staged in dramatic theater three times,⁷ with two productions in 2006, one by Maja Kleczewska and one by Michał Zadara, and the third in 2019 by Grzegorz Wiśniewski. These three performances differ in almost everything except the subject matter. However, they all represent distinct attempts to address the abjectness of Phaedra and the language of its representation, and at the same time, they also differ in ideas for the formal treatment of the tragic situation on stage. They can also be perceived

⁵ Jean Racine, "Phaedra," in *Britannicus, Phaedra, Athaliah*, trans. C. H. Sisson (Oxford: Oxford University Press, 2001), 73–135.

⁶ Aricia is mentioned by Virgil in the *Aeneid* (Virgil, *Aeneid VII–XII, Appendix Vergiliana*, trans. H. Rushton Fairclough (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001), 7:761–762), where he identifies her with Hippolytus's wife. In Roman mythology, Hippolytus, under the name Virbius, was a god of the forest, living near the town of Aricia in the Lazio region. For the ancient Romans, this town was an important place of worship of the goddess Diana Nemorensis, the counterpart of the Greek Artemis. However, no ancient source, Greek or Roman, mentions Aricia as the daughter of the Athenian Pallas, defeated by Theseus, thus forming the canon of her plot in Racine's version. Most likely, Racine took this character from Boccaccio's 14th-century *Genealogia Deorum Gentilium*, extremely popular at the time, serving as a compendium of mythological knowledge, in which Boccaccio, casually correcting ancient authors on Hippolytus's alleged virginity, describes Aricia as an Athenian aristocrat and Hippolytus's lover. Cf. Giovanni Boccaccio, *Genealogia Deorum Gentilium Libri, a cura di Vincenzo Romano* (Bari: Editore Laterza, 1951), 10.50.

⁷ The staging of the one-act opera *Phaedra*, by Dobromiła Jaskot, is worth mentioning here (dir. Maciej Prus, conductor Wojciech Michniewski, scenography Paweł Wodziński, prem. April 7, 2006, Teatr Wielki—Opera Narodowa, Warsaw).

as three different voices in the discussion on the status of Polish contemporary theater, which attempts to define its *modus operandi* in the context of the postdramatic turn.⁸

Kleczewska's Intertext

By basing her staging⁹ on a collage of works taking on the myth of Phaedra, including the ancient dramas Euripides's *Hippolytus* and Seneca's *Phaedra*, and contemporary dramas Per Olov Enquist's *Till Fedra (To Phaedra)*¹⁰ and István Tasnádi's *Fédra Fitness (Phaedra fitness)*,¹¹ Maja Kleczewska overturned the dominant role of the text in favor of the performance. She merely suggests the myth's extensive reception tradition and took the liberty of directing various textual variants. According to Patrice Pavis's typology,¹² this would therefore be an intertextual staging that, in an attempt at "demarcating in a polemical way its differences from the other solutions,"¹³ becomes a variation on pre-existing works. Such collage-like attempts are accompanied by the inevitable decomposition of texts, what Pavis calls *mise en pièce/s*,¹⁴ and what Erika Fischer-Lichte describes as textual *sparagmos*.¹⁵ Maja Kleczewska's theater implements this formula, especially in stagings of ancient dramas. The director used a similar intertextual collage in her semi-opera *Oresteia*, in which she used seven texts of

⁸ Cf. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trans. and introduction Karen Jürs-Munby (London: Routledge, 2006).

⁹ *Phaedra* after Euripides, Seneca, Enquist, and Tasnádi, dir. Maja Kleczewska, scenography Katarzyna Borkowska, music Adam Falkiewicz, prem. December 2, 2006, Teatr Narodowy, Warsaw.

¹⁰ Per Olov Enquist, *Dramatik: Tribadernas natt; Till Fedra; Från regnormarnas liv; I lodjurets timma* (Stockholm: Norstedts, 2014).

¹¹ István Tasnádi, *Fédra Fitness* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2010).

¹² Patrice Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, trans. David Williams (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003), 213–214, <https://doi.org/10.3998/mpub.10924>.

¹³ Pavis, *Analyzing Performance*, 214.

¹⁴ Patrice Pavis, *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, trans. Joel Anderson (London: Routledge, 2013), 211.

¹⁵ Erika Fischer-Lichte, "Thinking about the Origins of Theatre in the 1970s," in *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, ed. Edith Hall, Fiona Macintosh, and Amanda Wrigley (Oxford: Oxford University Press, 2004), 341. Fischer-Lichte repeatedly reiterates the idea that the stage form should be independent from the text, pointing out that theater is not an art derived from literature, and the stage work should be evaluated or analyzed *per se*, not *per analogiam* to the text of the drama: "It is to miss the point to interpret the text, even the version used in the performance, and use this interpretation as a yardstick for judging the meanings generated by the performance. . . . Neither the original play text, nor any particular version of it, can serve as a yardstick for judging a performance of an ancient play," Erika Fischer-Lichte, "Performance as Event: Reception as Transformation," in *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, ed. Edith Hall and Stephanie Harrop (London: Duckworth, 2010), 35, 40.



Danuta Stenka as Phaedra. *Phaedra* dir. by Maja Kleczewska

ARTISTIC ARCHIVE OF TEATR NARODOWY, WARSAW

culture, from Aeschylus to David Hare, which had different genre provenances, from drama to TV series, as the intertextual base of the performance.¹⁶ In her *Bacchae*,¹⁷ on the other hand, Euripides's text reverberates on stage mainly in trance-like fragments of the chorus's chanting, also performed in the original Greek version, but most of the play's script is made up of fragments added

¹⁶ *Oresteia* by Aeschylus, dir. Maja Kleczewska, scenography Katarzyna Borkowska, choreography Cezary Tomaszewski and Anna Szaśiadek, music Agata Zubel, conductor Wojciech Rodek, prem. April 14, 2012, Teatr Narodowy, Teatr Wielki—Opera Narodowa, Warsaw. Maja Kleczewska points the following texts for the textual basis for her *Oresteia*: the dramas *Oresteia* by Aeschylus, *Iphigenia in Aulis* by Euripides, and *Macbeth* by Heiner Müller, as well as literary works of non-obvious genre: Heiner Müller's *Description of a Picture* and Christa Wolf's *Cassandra*, Ingmar Bergman's TV series *Scenes from a Marriage*, and the screenplay of the film *The Hours* by David Hare.

¹⁷ *Bacchae* by Euripides, dir. Maja Kleczewska, installation "Unionizing the Polish Parliament" Jonas Staal, costumes Konrad Parol and Sandra Korzeniak, music Cezary Duchnowski, prem. December 7, 2018, Teatr Powszechny, Warsaw.

by the director and playwright, Łukasz Chotkowski. Therefore, it seems that Kleczewska reaches for ancient dramas rather to extract the tragic situation from its structured form, and not stage a text, but a new tragic situation in which the mythical *semper ubique* is subjected to theatrical (formal) and social (contextual) revision of *hic et nunc*.

Consequently, in *Phaedra*, Kleczewska invalidates any textual mediation of suffering, focusing on the actors' bodies and thus communicating the issue of enslaved female sexuality. In this approach to Phaedra's tragic situation, the heroine confronts the world with her demand to "privatize" her bodily desires and free them from the domination of the male gaze. The fact that Phaedra becomes embroiled in an erotic infatuation with Hippolytus is her own subjective decision, while that she becomes the object of the male gaze and the touch of Teramenes and Theseus is a violent action from which she tries to free herself. Kleczewska clearly follows the idea of this character proposed in Enquist's drama, an *expressis verbis* dedication to a woman (*To Phaedra*), in which the author reveals several shocking images of the enslavement of female sexuality in the modern world. All the same, Kleczewska, who to a smaller degree takes on his text, instead focuses on the *modus* of the character's existence contained within it, as well as on the theme of female corporeality derived from ancient myth.

Given that the Euripidean Ur-text version of the myth of Phaedra proposes a highly dialectized language for this character, in line with the rhetorical and staging *prepon* (*decorum*) of the time, while the Racinesque classicist version, framed in an alexandrine line and adhering to the principle of propriety (*bien-séance*), gives a highly subversive language for Phaedra, the question of the stage representation of Phaedra's abject existence is crucial. Phaedra, as an abject, becomes trapped in a language that sublimates her moral failure. Thus, paradoxically, language becomes for Phaedra a safeguard of her ethical subjectivity. Through language, she attempts to express and organize her struggle with passion. However, equally likely it becomes a form of enslavement, one with which the heroine cannot come to terms. Her attempt to linguistically structure her own abjectness ends in madness and a suicidal gesture.¹⁸

By freeing Phaedra from the language of her former representation, Kleczewska strips her of this ethical entanglement, and introduces her into a new tragic situation, the focus of which is the enslavement of the female body by violent

¹⁸ Cf. with the comment by Jean-Luc Nancy: "And a twofold failure is given: a failure to speak about the body, a failure to keep silent about it. A double bind, a psychosis. The only entry into the body, the only access regained at each of its entries, is an access of madness," Jean-Luc Nancy, *Corpus*, trans. Richard A. Rand (New York: Fordham University Press, 2008), 57.



Danuta Stenka as Phaedra.
Phaedra dir. by Maja Kleczewska

ARTISTIC ARCHIVE OF TEATR NARODOWY,
 WARSAW

narratives of masculinity. Danuta Stenka, as Phaedra, plays mainly through the body, exposing it, by using explicit sexual gestures. Michał Czernecki, as Hippolyte, provokes her with his nudity. The meeting of the two on stage ends, for her, with a humiliating attempt at fellatio. Kleczewska sublimates nothing. She shows the destruction of a woman's erotic desires *in crudo*, filling the play with scenes of madness in its various guises, played out in the aesthetics of a "wet" theater of blood, sweat and bodily exhaustion.¹⁹ The only moment in the play where Phaedra hides within language is the first scene. Dressed in an elegant gown, complemented by long red gloves, wearing a wide-brimmed hat, and shielding her eyes behind dark glasses, Phaedra proclaims in Euripides's words her desire to take part in the hunt, which is Hippolytus's field of activity.

¹⁹ Pavis, *Contemporary Mise en Scène*, 234–235.

The monologue is preceded by a long silent scene in which the actress stands in a proud pose, holding two leashed greyhounds. Kleczewska only leaves this one quote, suggesting Phaedra's ethical subjectivity, while in the rest of the production she plays out only her abjectness as a woman activating her sexuality against the norm. This form of distribution of accents in the staging allows the director to explore the suffering of bodies that elude the structures of language. Acting outside of language, immersed in the aesthetics of this wet theater, becomes a graphic expression of female suffering, dissected in "panic mode."²⁰ Phaedra's suffering becomes the result of her erotic infatuation with Hippolyte, a consequence of "a lover's stupidity,"²¹ making the subject abject in a situation of transgressing the norm. Kleczewska refuses to appease Phaedra's insanity, allowing her to express her suffering through the medium of a body freed from discourse.

In contrast, the two other stagings clearly gravitate towards the text, doggedly exploring the limits of the language of drama's tenacity in a theater that makes the body the leading subject. Both Zadara and Wiśniewski formally stage Racine's text, yet their productions are set apart by a formal and conceptual divide, yet united by a male perspective of the abject female's suffering. Stagings of the classics, as Brecht already noted in the 1950s, drift between two extremes—traditional-style productions on the one hand, and formalist productions on the other,²² but in both cases, the works are doomed to fail. Meanwhile, Zadara and Wiśniewski are both pursuing their own paths through a vast continuum between these extremes.

Annihilation of Text in Zadara's Theater

Racine's use of language is the key to his vision of theater, in which everything is played out precisely in language, and *mythos* is realized mainly through

²⁰ Cf. "Today, more than ever, our discord with the world is expressed in a 'panic mode' (Sloterdijk), which is born at the intersection of the paths set by Aristotle, Artaud, and Brecht, and which at the same time, crosses the horizon of these traditions due to the direct brutality of horror, devoid of the soothing procedures of subjectivization or aestheticization," *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, ed. Jean-Pierre Sarrazac et al., trans. Mateusz Borowski and Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007), 75.

²¹ Cf. "What is stupider than a lover? So stupid that no one dares offer his discourse publicly without a serious mediation: novel, play, or analysis (between tweezers). . . . Like the Nietzschean ass, I say yes to everything, in the field of my love. . . . I persist in a dutiful, discreet, conformist delirium, tamed and banalized by literature," Roland Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1978), 177.

²² In Willett's translation "traditional style of performance" versus "formalist 'renewal' of the classics," Bertolt Brecht, "Classical Status as an Intimidating Factor," in *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. John Willett (London: Eyre Methuen, 1964), 272.



Barbara Wysocka as Aricia and Tomasz Wygoda as Hippolyte. *Phaedra* dir. by Michał Zadara

ARTISTIC DOCUMENTATION ARCHIVE, NARODOWY STARY TEATR

lexis. For Lehmann, this is purely dramatic theater,²³ while for Artaud, it is an anti-theatrical activity.²⁴ As Mary Reilly notes, Racine’s “theater of words,” in which characters theatricalize their actions through speaking, is comparatively as violent as Orwell’s Newspeak, and maybe even more disturbing, because it conceals a moral failure in its rhetorically sublime alexandrine line:

Limitation and elimination are the fundamental principles governing Racinian language. Perhaps the next time we read one of Racine’s tragedies, rather than being swept away by our enthusiasm for the spoken word, we should

²³ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 34.

²⁴ Antonin Artaud, *The Theater and Its Double*, trans. Mary Caroline Richards (New York: Grove Press, 1958), 84.

pause and indulge in a little doublethink, in that we should surely think twice about the status of Racinian language. The chilling fact is that language is shockingly, skillfully and systematically brought to the brink of destruction in a so-called “theatre of words” and it is done so subtly that often we don’t even notice it is happening.²⁵

Zadara²⁶ undoubtedly senses the nature of the language of Racine’s drama and attempts to deconstruct it, focusing his play not so much on the theme of Phaedra’s abjectness, or her ethical subjectivity, but on the discursive formation²⁷ of the French drama. Thus, he formally departs from Kleczewska’s “wet” body theater, presenting an intellectualistic “dry” theater²⁸ lined with irony and metatheatrical self-reflection. Racine’s language binds and disciplines Phaedra’s body, thematizing and gentrifying erotic infatuation. In his production, Zadara successively dismantles this linguistic formation; however he doesn’t orient towards the body, but weighs the political of Racine’s classical discourse. It is Racine’s language that is the main protagonist of this staging. As the director points out:

I draw from classical texts, because of the power within them, they’re perfect and can be interpreted in various ways. . . . The process of depriving words of already recognizable meanings, this process of anarchizing the meanings is actually the objective.²⁹

The anarchization of Racine’s discourse thus forms the essential dramaturgical axis of Zadara’s staging of the myth of Phaedra.

John Coltrane’s improvisational jazz music, heard in the performance, reflects the variational nature of the play, at the same time becoming a crucial stage character: by allowing Racine’s words to resound in a variety of tones, in declamation, screeching, shouting or phrases, and thereby “depriving” the words of their pre-established meanings, the director destabilizes the discursive formation of

²⁵ Mary Reilly, *Racine: Language, Violence and Power* (Oxford: Peter Lang, 2005), 122.

²⁶ *Phaedra* by Racine, dir. Michał Zadara, scenography Magdalena Musiał, choreography Tomasz Wygoda, music Michał Zadara, prem. April 1, 2006, Narodowy Stary Teatr, Cracow.

²⁷ Discursive formation, in this view, is the logical organization of language acting as the expression of thought, manifesting itself in different modalities. For Foucault, “discursive formation” defines the rules for forming and the functioning of individual discourses, each of which constitutes a certain system of authority. A deconstructive analysis of a given “discursive formation” allows for the recognition of the specifics of a given discourse, that is, the rules for generating meanings that monopolize the idea. Cf. Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon Books, 1972), 38.

²⁸ Cf. Pavis, *Contemporary Mise en Scène*, 234–235.

²⁹ Michał Zadara: *Geniusz prowokator?*, dir. Elżbieta Sitek (TVP S. A. Oddział Wrocław, 2007), www.zadara.pl/film.



Agnieszka Mandat as Phaedra and Tomasz Wygoda as Hippolyte. *Phaedra* dir. by Michał Zadara

ARTISTIC DOCUMENTATION ARCHIVE, NARODOWY STARY TEATR

Racine's drama. Thus, he shows the language representing the tragedy of Phaedra as a violent construct, hiding the abjectness of desires that cannot be structured in language. Moreover, the composition of Zadara's play is also variationist in nature. It is dominated by scenes individualizing the characters, whose names are displayed on the stage in moments when it belongs only to them, albeit they are also interposed with collective scenes of their encounters and background scenes of side characters, during which subtitles are displayed—"intermission 2 min." This format, seemingly in line with the structure of Racine's drama, brings to mind the musical notation of a jazz improvisation:

The form (language and plot arrangement) and theme (love) for this stage impression is dictated by Racine's drama, but its harmonic scheme is created by

the director, who shapes chord sequences, which are consonant or dissonant, related or unrelated, main and side.³⁰

By creating his harmonic scheme for Phaedra's enunciatory situation, Zadara actually subjects Racine's text to a profound deconstructive analysis, even if he does so in a lightly ironic form, which is certainly helped by using Tadeusz Boy-Żeleński's highly interpretive and exalted translation. Paradoxically, by disrupting Racine's text, the director reveals the impossibility of phrasing the essence of the myth of Phaedra, defined in terms of erotic madness. In Zadara's staging, as in Kleczewska's production, there is no place for the ethical subjectivity of Phaedra sheltering in language.

Anna R. Burzyńska points to the intellectual discipline and emotional restraint, a tendency to rationalize and dialectize experience, as the foundations of Zadara's theater.³¹ Having said that, it is also a theater that juxtaposes a suchlike defined approach of Brechtian provenance with moments of theater of the absurd, whereas disciplined intellectual analysis reduces the studied phenomenon *ad absurdum*. Zadara's theater doesn't find solace in the dry, appealing to the intellect, v-effect. It rather gravitates toward pessimistic conclusions of indeterminacy and ambiguity, both formal (aesthetic) and ontological (ethical). Hence, in his *Phaedra*, each character has a grotesque dimension, having their tragic situations portrayed in a parodical deformation. The actors' bodies³² are mirrored in a shiny reflective film that lines the floor and walls of the stage, boosting the effect of their chaotic indeterminacy. The intentional posturing and pervasive sarcasm are the two dominating factors of the performance, burning Racine's text in the fumes of absurdity. In his next Racinesque staging, the director will go even further and rewrite, together with Paweł Demirski, Racine's text, titling it *Iphigenia: A New Tragedy* (based on Racine's version) (*Ifigenia: Nowa Tragedia [według wersji Racine'a]*).³³ This new version of the plot,³⁴ which modernizes the myth of Iphigenia by introducing it into contemporary contexts, again ridiculing

³⁰ Małgorzata Budzowska, *Sceniczne metamorfozy mitu: Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018), 196.

³¹ Anna Róża Burzyńska, "Myśmy wszystko zapomnieli! Dialektyka narodowej pamięci i zbiorowej amnezji w teatrze Michała Zadary," in *20-lecie: Teatr polski po 1989 roku*, ed. Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, and Grzegorz Niziołek (Kraków: Korporacja Ha!art, 2010), 61.

³² Agnieszka Mandat as Phaedra, Błażej Peszek / Tomasz Wygoda as Hippolyte, Barbara Wysocka as Aricia.

³³ *Ifigenia: Nowa tragedia (według wersji Racine'a)* (Iphigenia: A New Tragedy [based on Racine's version]) by Zadara and Demirski, dir. and scenography Michał Zadara, costumes Julia Kornacka, music Dominik Strycharski, prem. June 27, 2008, Narodowy Stary Teatr, Cracow.

³⁴ Paweł Demirski and Michał Zadara, "Ifigenia: Nowa tragedia (według wersji Racine'a)," in Paweł Demirski, *Parafrazy* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011), 175–228.

it on stage, confirms that the sting of Zadara's derisive criticism is not directed at Racine's drama, but at all grand narratives that falsify human experience and enslave non-normative objects. Thus, the main theme of Zadara's theater is the politics of discourse, the verbal conditions of the possibility of expressing human suffering, and particularly its limitations. The anarchization of the discursive formations of dramatic form takes place in his theater at the intersection of tragedy and comedy, when laughter remains the only likely response to the absurdity of all attempts to linguistically structure suffering.

The Intransigence of Text in Wiśniewski's Theater

The text-bricolage in Kleczewska's play, and the breakdown of Racine's text in Zadara's production, are directorial procedures fully in line with the concept of post-dramatic theater. Kleczewska and Zadara refuse to face the challenge of bringing the text to the stage, as they invalidate it a priori, and confirm its remnants or destruction with stage actions. By using this approach, the essence of Phaedra's tragic situation, defined by the aporetic relationship between reason and passion, is obliterated, while the vectors of stage cogitation are directed towards issues of the sexual emancipation of the female body, or the negation of the conditions of the possibility of expressing suffering in language. Wiśniewski,³⁵ on the other hand, accepts Racine's text as a full-fledged poetic medium for Phaedra's suffering, but deploys the "enunciatory situations"³⁶ on stage in such a way, as to avoid the trap of "traditional staging,"³⁷ at the same time penetrating the unreflective discourse of the object who "persist in a dutiful, discreet, conformist delirium, tamed and banalized by literature."³⁸ Phaedra's object lover's discourse, trapped in Racine's alexandrine line, repeating the sophisticatedly dialectized language of Euripides, is revealed in Wiśniewski's performance. This happens in moments when Racine's phrase is broken, sometimes by silence, other times by sound. Wiśniewski, unlike Zadara, does not deconstruct Racine's language, but puts it to a stage test, examining the endurance of words paired

³⁵ *Phaedra* by Racine, dir. Grzegorz Wiśniewski, scenography and costumes Mirek Kaczmarek, music Agnieszka Stulgińska, prem. April 6, 2019, Teatr Wybrzeże, Gdańsk.

³⁶ Cf. Pavis, *Analyzing Performance*, 205: "Mise-en-scène is not dictated by a reading of a text alone; however, readings do provide practitioners with suggestions for an experimental and progressive placement of enunciatory situations—in other words with a choice of 'given circumstances' (Stanislavsky), which propose a perspective for an understanding of the text, activate a reading of it, and generate interpretations."

³⁷ Cf. footnote 22.

³⁸ Barthes, *Lover's Discourse*, 177.

against suffering bodies. It seems that the analysis of Racine's organization of language (discourse), in Wiśniewski's performance, is aimed at capturing the materiality of this discourse, as Foucault puts it:

The analysis of the discursive field is oriented in a quite different way; we must grasp the statement in the exact specificity of its occurrence; determine its conditions of existence, fix at least its limits, establish its correlations with other statements that may be connected with it, and show what other forms of statement it excludes.³⁹

By making this assumption, one can situate Wiśniewski's approach as the so-called "ethical turn in culture," when "the most important question became how to behave in the face of the otherness of the text, and thus how to read it so as not to destroy its specificity, how to respond (while reading) to the idiom of the text."⁴⁰ Racine's poetic idiom is, in essence, the Other in contemporary theater, the Other rejected as drama, the Other rejected as an archaic language, imbued with poetic expression *in sublime*, incongruous with the contemporary language of violent expression *in crudo*. The director undertook the exploration of the poetry of Racine's language within a framework which takes advantage of the qualities of Antoni Libera's translation.⁴¹ Whilst indeed abstracting the poetry of the French alexandrine, this translation reveals the ruthlessness and severity of Racine's phrase, in comparison with Boy-Żeleński's earlier poetically exalted translation.

In essence, the tragedy of Phaedra's situation is enclosed in her inability to speak her desires to the world. Already in Euripides's Ur-text (*The Hippolytus*, v. 394), silence was a way to deal with one's abjectness, as long as it remains unexposed to the world, for the individual can function in their subjectivity. In Racine's version, Phaedra reveals her desire to die in silence when she accuses Enona of squandering her chance to avoid disgrace (*Phaedra*, v. 837–838). The dialectics of quietness and silence constitutes the *modus operandi* of Racine's plot of Phaedra's tragedy, especially as it considers an obscure God and his reticence, who abides in silence in the face of human suffering.⁴² Wiśniewski follows this pattern in his staging, deploying the enunciatory situations of characters

³⁹ Foucault, *Archaeology of Knowledge*, 28.

⁴⁰ Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka* (Kraków: Universitas, 2013), 124.

⁴¹ Jean Racine, *Fedra*, trans. Antoni Libera (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2011).

⁴² Racine introduces into his tragedy, with the ancient mask of Venus and Helios, the idea of a Jansenist God, hidden and silent, whose grace man can hope for but cannot deserve. Cf. Budzowska, *Phaedra*, Chapter 4.



Jakub Nosiadek as Hippolyte. *Phaedra* dir.
by Grzegorz Wiśniewski

TEATR WYBRZEŻE

voicing Racine's text in silence, rarely used in contemporary theater. Incidental, isolated sounds, or offstage whisperings, come to enhance this muted effect. The bodies of the actors playing the lead characters are also quieted, a far cry from the blatant corporeality in Kleczewska's production. Even though Wiśniewski's *Phaedra*, played by Katarzyna Figura, sheds her elegant gown, remaining in a black petticoat, and ending up naked in a see-through coat; Hippolyte, portrayed by Jakub Nosiadek, plays with an exposed chest and barefoot; and Aricia, played by Katarzyna Dąłek, enters the stage in her underclothes, even though corporeality remains demonstratively withdrawn in this performance. Initially, Katarzyna Figura's (Phedra's) body is focused and in a closed expression, but as the tragic situation tightens, it disintegrates into gestures of aggression toward the world and herself. Nevertheless, there is an interesting conflux regarding the solutions used in the first of *Phaedra*'s scenes in Wiśniewski's and Kleczewska's

plays. In both, Phaedra stands in silence, dressed in an elegant gown, wearing dark glasses covering her eyes. However, this is an apparent coincidence, for Kleczewska's Phaedra stands in a proud, relaxed pose with a slight grin on her face, while Wiśniewski's Phaedra stands focused, without a slightest trace of emotion. Significantly, the corporeality in Wiśniewski's performance is not hidden under the mask of a role, even though this is strictly dramatic theater. While remaining withdrawn, it continues to reveal itself through gestures and glances. Racine's "infinite and sterile conclave"⁴³ of language encloses the actors' bodies only up to a point. The "cage"⁴⁴ of language attempting to represent that, which should be silenced, ties the bodies in a deliberately sparing play of acting gestures, but only to the point of an outburst and the disintegration of the body striving for self-destruction. Through the positioning of the actors' bodies, the director unfolds a clash of erotic desire and a language vainly trying to tame and express it. Phaedra cannot hide in this language, because her passion does not belong to the order of rational syllogisms.

Therefore, Wiśniewski's play should be considered an attempt to transcend Racine's language. It is moved from a discursive formation to a meditative one, towards a theater which "is without discourse, but instead dominated by mediation, gestuality, rhythm, tone."⁴⁵ Although the staging is dominated by Racine's extended phrases, there are also sounds that disturbingly break up the verbal structure: whisperings from offstage, the sound of a bow rubbing against a percussion cymbal, or the ticking of a metronome resonating with the omnipresent silence, introducing an additional space of extra-discursive, meditative reflection, specifically one that allows not so much to "think," as to "feel" the world. At the same time Wiśniewski does not give up on playing out the moments of emotional outburst which cannot be structured into words. The performance begins with a deafening percussion intro, played by Hippolyte so furiously that the audience physically can feel the vibrations caused by the music. After such a disturbing introduction, the viewer is thrown into a silence of words and bodies, only to hear Hippolyte's powerful percussion solo again, this time amplified by his scream when the character cannot find a verbal way to express his anger. Similarly expressive is Phaedra's *kommos*, shared along with Aricia, to whom the director has most prominently given the qualities of an asexual goddess, identical to the Greek Artemis. Phaedra's despair, realizing

⁴³ Barthes claimed that every tragedy is an "infinite (and infinitely sterile) conclave," Roland Barthes, *On Racine*, trans. Richard Howard (New York: Performing Arts Journal Publication, 1983), 7.

⁴⁴ *Conclave* (Lat.): enclosed space, room, see *Oxford Latin Dictionary* (Oxford: The Clarendon Press, 1968).

⁴⁵ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 25.



Katarzyna Datek as Aricia and Katarzyna Figura as Phaedra. *Phaedra* dir. by Grzegorz Wiśniewski
TEATR WYBRZEŻE

the failure of her ethical subjectivity, is juxtaposed with Aricia's disturbingly performed aria *What Power Art Thou (Cold Song)* from Henry Purcell's *King Arthur* semi-opera. It is an intriguing directorial strategy, in which Racine's seventeenth-century language, being a verbal attempt to express but also enslave desire, is juxtaposed with a seventeenth-century musical piece⁴⁶ which expresses a plea for death.

Wiśniewski, as the only director discussed here, captured the abjectness of Phaedra through the perspective of Aricia's character. Enquist had already highlighted Aricia's icy fridity as a negative of Phaedra's offensive passion. However, by juxtaposing the two heroines in one scene, Wiśniewski does not play out their trivial rivalry over a man, but again, he shifts the cogitation

⁴⁶ The premiere of Purcell's semi-opera took place in 1691 at The Dorset Garden Theatre in London.

to a meditative level, expressed by the essential phrase in Purcell's aria, "Let me freeze (again to death!),"⁴⁷ whispered from offstage, just about from the beginning of the play. As Aricia sings, Phaedra falls silent, violently striking against the corroded steel wall surrounding the stage, producing additional audible effects.

Bringing Racine's text to the stage, Wiśniewski fractured its discursive dominance with such audial semantics as silence, single sounds, and a few powerful musical phrases. The finale of the performance is played out through Phaedra's silent monologue, taken by the director from the middle of Racine's drama. The monologue, ending with the word "shame," focuses on the essence of Phaedra's tragic situation, and sums up Wiśniewski's staging approach, in which Phaedra's abjectness is balanced by her ethical subjectivity. The director undoubtedly avoids post-dramatic tendencies in his theater, rather attempting to invent new forms of expression for dramatic texts, namely, deploying enunciatory situations in such a way as to allow "a choice of 'given circumstances' (Stanislavsky), which propose a perspective for an understanding of the text, activate a reading of it, and generate interpretations."⁴⁸ In almost every one of his performances, Wiśniewski proves that he is most interested in what Antonina Grzegorzewska called "the fecal meat of human despair."⁴⁹ In addition to overt cruelty, beyond any sublimation, which he showed in *Plastelina* (Plasticine),⁵⁰ he all too often discusses issues of cruelty festering under the smooth forms of convention and language (*The Damned*),⁵¹ or subversively sheltering itself in brutal language (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*).⁵² It seems that abjectness, as an experience through which every human will sooner or later have to go, with a sense of disgust towards themselves and the world, is a fundamental theme of his theater. This is why he emphasizes Phaedra's abjectness in the language of her suppression, without turning away from or ridiculing the classicist phrase.

⁴⁷ The libretto for Purcell's *King Arthur* was written by John Dryden.

⁴⁸ Pavis, *Analyzing Performance*, 205.

⁴⁹ "In protest in regards to the exaltation towards the regions of great art, I enjoy men who hang themselves on doorknobs, the fecal meat of human despair, and lunatics who bang their heads against the wall and rush to the table at every dinner invitation," Antonina Grzegorzewska, "Ifigenia," in *Ifigenia* [spectacle program] (Warszawa: Teatr Narodowy, 2008), 32.

⁵⁰ *Plastelina* (Plasticine) by Sigariew, dir. Grzegorz Wiśniewski, scenography Magdalena Gajewska, choreography Tomasz Dajewski, music Rafał Kowalczyk, prem. September 30, 2005, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki, Bydgoszcz.

⁵¹ *Zmierzc bogów* (*The Damned*) by Badalucco, Mediolini, and Visconti, dir. Grzegorz Wiśniewski, scenography Barbara Hanicka, music Wojciech Blecharz, prem. August 29, 2009, Teatr Wybrzeże, Gdańsk.

⁵² *Who's Afraid of Virginia Woolf?* by Albee, dir. Grzegorz Wiśniewski, scenography Barbara Hanicka, music Rafał Kowalczyk, prem. October 2, 2015, Teatr Wybrzeże, Gdańsk.

Laboratory of Crisis

In Euripides's Ur-text, Phaedra is an abject who is imprisoned, or rather imprisons herself, in language in order to be able to maintain her ethical subjectivity. In Racine's classicist version, language also becomes a cage of desire, understood, in Phaedra's case, as a manifestation of her abjectness. The heroine's non-normative erotic love places her beyond subjectivity and objectivity.⁵³ The phenomenon of Phaedra lies in the fact that, entangled in carnal desire, she ceases to be a subject for herself, and knows that she cannot and should not be objectified through someone else's gaze. Her body becomes alien to herself, causing her only revulsion, which she also notices in Hippolytus's stare. The body, as a subject and as an object, ceases to exist for her, turning into abject. In the Greek drama, the incestuous nature of her desires deepen the tragedy of the developed situation, but also make it an ethically transparent position. Phaedra, suffering from a sense of the abjectness of her body and its desires, found refuge in language that attempts to organize her suffering through the use of dialectical syllogisms. In this way, Euripides bestowed Phaedra with an ethical subjectivity, which Racine later pursued. Thus, Phaedra's suicide is not the result of her desires remaining unfulfilled, but simply because she feels them. It is hard to imagine a more painful experience than self-loathing, which is so powerful that it evokes in her an acute sense of shame before herself and the world. The attempt to escape into a discursive order ends in failure, because no discursive formation can structure abjectness.

By staging such a defined tragic situation, Kleczewska and Zadara depart from the language of its former representation. In Kleczewska's production, Phaedra's chaotic abjectness is played out "carnally," in the convention of wet theater, as it were, outside the verbal medium of drama. In Zadara's play, Phaedra's abjectness is sarcastically mocked for hiding behind the mask of an artificial language, falsifying its essence. Meanwhile, Wiśniewski's production returns to the structure of the classicist language, representing Phaedra's tragedy, which seeks relevant counterparts on stage. Kleczewska dissects Phaedra's love discourse *in crudo*, through a corporeality stripped/released from language, allowing the actors to make a frenzied performative representation of the suffering of the

⁵³ "The importance we attach to the body and the contradictions of love are, therefore, related to a more general drama which arises from the metaphysical structure of my body, which is both an object for others and a subject for myself," Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London: Routledge, 2005), 194.

abject. *Zadara* focuses on the linguistic form of the representation of the abject, and deconstructs it *ad absurdum*, allowing the actors to flirt with the language of suffering. Wiśniewski returns to the love discourse of *Phaedra in sublime*, leading it towards a meditative formation, through silencing and rigidifying the actors' bodies, beyond pathos and exaltation.

Theater is a medium of suffering, structured into enunciatory situations by means of the machinery of the human body. It can show wailing from despair (Kleczewska), it can sarcastically negate the form of its representation (*Zadara*), or finally, it can show a degree of despair, where suffering can only be expressed through silence, a silence which does not signify relief, but which represents numbness,⁵⁴ when only an emotional stupor allows for a confrontation with suffering (Wiśniewski). And each of these forms represents the verity of theater, for each is a way of dealing with the crisis of abjectness. Ancient myths, which include the myth of *Phaedra*, had an apotropaic function; expressly, they tamed the monstrous world, creating a kind of narrative-amulet, which would neutralize evil. Theater, as a laboratory of crisis,⁵⁵ continues in this function, revealing the essence of the monstrousness (abjectness) of the world in a (post)dramatic form.

Translated by Maciej Mahler



Bibliography

- Artaud, Antonin. *The Theater and Its Double*. Translated by Mary Caroline Richards. New York: Grove Press, 1958.
- Barthes, Roland. *A Lover's Discourse: Fragments*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1978.
- Barthes, Roland. *On Racine*. Translated by Richard Howard. New York: Performing Arts Journal Publication, 1983.
- Boccaccio, Giovanni. *Genealogia Deorum Gentilium Libri*. A cura di Vincenzo Romano. Bari: Editore Laterza, 1951.

⁵⁴ Cf. words of Seneca's *Phaedra*: "Slight griefs talk, great ones are speechless" (*Curae leves locuntur, ingentes stupent*), Seneca, *Phaedra*, v. 607.

⁵⁵ Cf. Heiner Müller's remark: "Theatre is crisis. It is the definition of crisis—or should be. It can only function as crisis and in a crisis, or it has no relation whatsoever to the society outside the theater walls," Carl Weber, "From Determination to Detachment: Heiner Müller's Assessment of Culture and Politics in a Lifetime of Profound Historical Change," in *The Cultural Politics of Heiner Müller*, ed. Dan Friedman (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007), 21.

- Brecht, Bertolt. "Classical Status as an Intimidating Factor." In *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic*, edited and translated by John Willett, 272–274. London: Eyre Methuen, 1964.
- Budzowska, Małgorzata. *Phaedra: Ethics of Emotions in the Tragedies of Euripides, Seneca, and Racine*. Translated by Adrianna Grzelak-Krzymianowska. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012.
- Budzowska, Małgorzata. *Sceniczne metamorfozy mitu: Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018.
- Burzyńska, Anna. *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*. Kraków: Universitas, 2013.
- Burzyńska, Anna Róża. "Myśmy wszystko zapomnieli': Dialektyka narodowej pamięci i zbiorowej amnezji w teatrze Michała Zadary." In *20-lecie: Teatr polski po 1989 roku*, edited by Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, and Grzegorz Niziołek, 59–69. Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.
- Demirski, Paweł, and Michał Zadara. "Ifigenia: Nowa tragedia (według wersji Racine'a)." In Paweł Demirski, *Parafrazy*, 175–228. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011.
- Enquist, Per Olov. *Dramatik: Tribadernas natt, Till Fedra, Från regnormarnas liv, I lodjurets timma*. Stockholm: Norstedts, 2014.
- Euripides. "Hippolytus." In *Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, edited and translated by David Kovacs, 124–265. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Fischer-Lichte, Erika. "Performance as Event: Reception as Transformation." In *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, edited by Edith Hall and Stephe Harrop, 29–42. London: Duckworth, 2010.
- Fischer-Lichte, Erika. "Thinking about the Origins of Theatre in the 1970s." In *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, edited by Edith Hall, Fiona Macintosh, and Amanda Wrigley, 329–360. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Translated by A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality*, vol. 1: *An Introduction*. Translated by Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1978.
- Grzegorzewska, Antonina. "Ifigenia." In *Ifigenia* [spectacle program], 32–74. Warszawa: Teatr Narodowy, 2008.
- Hammer, Seweryn. *O wpływie tragedii Eurypidesa "Hippolytos" na poezję hellenistyczną*. Poznań: Gebethner i Wolff, 1921.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.

- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London: Routledge, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Translated by Richard A. Rand. New York: Fordham University Press, 2008.
- Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. Translated by David Williams. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003. <https://doi.org/10.3998/mpub.10924>.
- Pavis, Patrice. *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*. Translated by Joel Anderson. London: Routledge, 2013.
- Racine, Jean. "Phaedra." In *Britannicus, Phaedra, Athaliah*, translated by C. H. Sisson, 73–135. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Racine, Jean. *Fedra*. Translated by Antoni Libera. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2011.
- Reilly, Mary. *Racine: Language, Violence and Power*. Oxford: Peter Lang, 2005.
- Sarrazac, Jean-Pierre, et al., ed. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Translated by Mateusz Borowski and Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka: 2007.
- Seneca. "Phaedra." In *Tragedies*, vol. 1: *Hercules, Trojan Women, Phoenician Women, Medea, Phaedra*, edited and translated by John G. Fitch, 437–553. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018.
- Tasnádi, István. *Fédra Fitnessz*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2010.
- Weber, Carl. "From Determination to Detachment: Heiner Müller's Assessment of Culture and Politics in a Lifetime of Profound Historical Change." In *The Cultural Politics of Heiner Müller*, edited by Dan Friedman, 12–23. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Virgil. *Aeneid VII–XII, Appendix Vergiliana*. Translated by H. Rushton Fairclough. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.

MAŁGORZATA BUDZOWSKA

Associate Professor at the Faculty of Drama and Theatre, Institute of Contemporary Culture, University of Łódź. She is the author of two books—*Phaedra: Ethics of Emotions in Euripides, Seneca, and Racine* and *Metamorphoses of Myth on Stage: Polish Theatre of the Twenty First Century from a Cultural Perspective*—concerning the reception of ancient drama in literature and theater, and a co-editor of three volumes. Her main research interests include classical reception in theater and the concept of the tragic and the political in contemporary Polish theater.
