



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Czerwona suknia dla Fedry

Author: Ewa Dąbek-Derda

Citation style: Dąbek-Derda Ewa. (2006). Czerwona suknia dla Fedry. W: D. Fox, E. Wąchocka (red.), "Teatr - media - kultura" (S. 93-105). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

EWA DĄBEK-DERDA

Uniwersytet Śląski

Katowice

Czerwona suknia dla Fedry

Fedra – kobieta owładnięta zgubną namiętnością do pasierba, winna jego okrutnej śmierci, w antycznym micie, w sztukach Seneki i Racine’a opuszczała ten świat w upodleniu i wzdargie. Per Olov Enquist, powtarzając dla niej, jak sugeruje w tytule swojego dramatu, tę historię, nie tylko uniewinnił ateńską królową, ale pokazał, jak jej namiętność, ból i śmierć nadają wartość życiu. Rzeczywistość *Dla Fedry* jest tak spotworniała, że wzdarga towarzyszyć może tu wyłącznie tym, którzy grają w brutalną grę w życie. Śmierć ofiar nie przywraca już moralnego ładu, nie wyprowadza świata z chaosu. Ona go unieważnia. Enquist zdecydowanie odrzucił symboliczno-mitologiczny kod poprzednich wersji opowieści.

Czego chcesz, mój królu,

– pyta Theramenes zanim opowie Tezeuszowi o śmierci swego wychowanka –

Prawdziwą historię czy tę oficjalną?

Z potworami, bestiami i Posejdonem?¹

Elementem wspólnym dla bohaterki szwedzkiego dramaturga i heroiny Racine’a jest przede wszystkim cierpienie.

¹ P.O. Enquist: *Dla Fedry. Z życia glist. Godzina kota. Tupilak*. Przeł. A. Krajeński-Bola. Izabelin 1997, s. 69. W artykule wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

Fedra – pisała Irena Sławińska o sztuce Francuza – nie jest [...] tragedią namiętności. To tragedia cierpienia, które w sposób nieuchronny rozrasta się z kielka miłości².

Obydwie bohaterki cierpią, bo uczucie, którym darzą pasierba, jest nieodwzajemnione, cierpią, bo zostają odepchnięte. Fedra Racine'a dręczy się, ponieważ odsłoniła przed Bogiem i światem potworną prawdę o swym występnyim uczuciu. Cierpienie Fedry Enquista zdominowane jest przez niespełnienie fizycznego pożądania. Jego bohaterka nie poprzestaje na wyznaniu miłości, stara się uwieść Hipolita. Cierpi, ponieważ jego ciało nie odpowiada na jej dotyk, a pieszczoty czterdziestotrzyletniej macochy budzą w młodzieńcu odrazę. *Dla Fedry* to jedyna wersja mitu, w której wiek bohaterki jest tak dokładnie określony. Namiętność królowej naznaczona zostaje determinacją dojrzałej kobiety, rozczarowanej, znudzonej i coraz bardziej upokorzonej swym dotychczasowym życiem. Czterdziestoletnia Simone de Beauvoir uświadamiała sobie i innym kobietom przynależność do drugiej płci. Skrupulatnie zaznaczony przez dramaturga wiek Fedry ujawnia nie tylko jej dojrzałość, ale wskazuje również na rodzącą się w niej samoświadomość kobiety. Fedra Enquista, sugerował Lech Sokół,

jest kobietą całkowicie opanowaną przez płęć. Powstaje nawet uzasadnione pytanie, czy jej namiętność można w ogóle nazwać miłością. Jest to raczej szaleństwo pożądania, które budzi litość i trwogę³.

Fizycznym cierpieniom Fedry towarzyszy także psychiczna udręka. Przede wszystkim wynika ona z intensywnie odczuwanej cielesności. Enquist zdecydowanie i konsekwentnie eksponuje kobiecość Fedry. Kobiecość ewidentnie transgresywną, z wyraźną skłonnością do przekroczenia, otwierającą się w równej mierze na życie, miłość i śmierć. Nieprzewidywalna, nieokiełznana i groźna, ale również wyzwalająca kobiecość Fedry zderzona zostaje z kobiecością okaleczoną, niepełną i jakby przezroczystą. Reprezentuje ją piastunka królowej Oinone, ofiara rytualnego wycięcia łechtaczki, a także księżniczka Arycja, skazana przez Tezeusza na przyglądanie się masakrowaniu jej sześciu braci. Intensywnej seksualności Fedry, a przede wszystkim zamkniętemu w cielesnym paradygmacie Tezeuszowi przeciwstawia Enquist „bezcielesność” Hipolita i Arycji. Ci dwoje starannie ukrywają

² I. Sławińska: *Moja gorzka europejska ojczyzna*. Warszawa 1988, s. 179.

³ L. Sokół: *Postlowie*. W: P.O. Enquist: *Dla Fedry...*, s. 264.

i okrywają swą cielesność, nie są spragnieni ani fizycznych, ani emocjonalnych doznań i z ulgą z nich rezygnują. Dobitnie ujawnia to scena oświadczyn Hipolita. Po wygłoszeniu kwiecistej deklaracji miłości młodzieniec pyta niepewnie:

HIPOLIT

To może wystarczy.

ARYCJA

Tak,

To wystarczy.

HIPOLIT

Jestem trochę nienawykły.

Taki obcy język.

ARYCJA

Nic nie szkodzi.

HIPOLIT

Dziękuję.

ARYCJA

Odwzajemniam twoje uczucie,

mój książe.

(Kłania się sztywno i formalnie)

HIPOLIT

Dziękuję.

Czy nie powinienem cię teraz pocałować?

ARYCJA

Nie. [...]

– w chwilę później – *stoją tuż obok siebie, lecz odległość jest wielka. [...]*

On unosi rękę ceremonialnie, ona też, lecz koniuszki palców nie dotykają się, a oni nie uśmiechają się do siebie⁴

Nieumiejętność i niechęć do okazywania uczuć, niezgoda na dotyk to ich odpowiedź na zawłaszczony przez ciało i fizjologię świat. Dramat Enquista nasycony jest obrazami poranionych, maltretowanych, gwałconych, kastrowanych, okaleczanych ciał i dialogami, w których akty miłosne sprowadzone zostają wyłącznie do fizjologii. Fizyczność determinuje sposób bycia w tym świecie. Wszyscy zdominowani są przez ciało – zarówno ci, którzy ulegają mu bez reszty, jak i ci, którzy starają się całkowicie je ignorować. Każda z postaci doświadczyła bądź doświadcza fizycznej przemocy, źródłem wszystkich relacji między nimi

⁴ P.O. Enquist: *Dla Fedry...*, s. 42.

są dotyk, cios, okaleczenie i próby ich uniknięcia. W tym świecie ciał toczy się wielka gra władzy i seksu. Nieokiełznana seksualność współczesna, pisał Foucoult, „wsparta na sobie samej i pod pozorem dyskursu o naturalnej zwierzęcości – zwraca się skrycie ku Nieobecności”⁵, ku tej wysokiej sferze, gdzie nie ma już Boga. Pojawiająca się jako konsekwencja uśmiercenia Boga, seksualność może być też jednocześnie wyrazem tęsknoty za Nieobecnym. Ta tęsknota, cierpienie i lęk sprawiają, że bohaterka Enquista potrafi spojrzeć prosto w oczy zarówno słońcu, jak i śmierci.

Dramaturg eksponuje w swej sztuce nie tylko seksualność Fedry. Przestrzegania reguł wielkiej gry władzy i seksu pilnuje Tezeusz. On jeden dobrze się czuje we własnym ciele i w świecie ciał. Nic dziwnego, gra, która tu się toczy, to męska gra. Spośród protagonistów tylko Tezeusz chce i potrafi przestrzegać jej reguł. Do niedawna grał wraz ze swym przyjacielem Peiritusem, ale z ostatniej wyprawy powrócił do miasta z jego martwym ciałem. Takie są zasady: chwila słabości kosztuje życie. Męska gra – jak pisał Tzvetan Todorov w *Podboju Ameryki* – polega przede wszystkim na zabijaniu mężczyzn i gwałceniu kobiet. Pozycję w tej grze trzeba zdobywać w trudzie i ciągle udowadniać swoją przewagę. Obsesyjna męskość, a taką przejawia Tezeusz Enquista, „zawsze jest – jak sugerowała Elizabeth Badinter – źródłem konfliktów i napięć. Zmusza do noszenia męczącej maski niezachwianej władzy i niezależności.”⁶ Do założenia takiej maski Tezeusz pragnie zmusić swojego syna. Wypędzając go z miasta wykrzykuje:

Musisz się nauczyć chronić samego siebie.
 Uciezki, krycia się, musisz wykazać spryt.
 Zmuszę cię, żebyś został mężczyzną!
 Rozumiesz przecież, że cię kocham,
 Moje dziecko.
 Wszystko ci wybaczę, wszystko.
 Ale zmuszę cię,
 Byś zagrał w tej grze⁷

Hipolit odmawia, musi więc zginąć, brutalnie zamordowany przez dziesięciu bardzo męskich samców. Umiera bez świadomości, że został

⁵ M. Foucoult: *Przedmowa do transgresji*. Przeł. T. Komendant. W: *Osoby*. Wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek. Gdańsk 1984, s. 303.

⁶ E. Badinter: *XY. Tożsamość mężczyzny*. Przeł. G. Przewłocki. Warszawa 1993, s. 123.

⁷ P.O. Enquist: *Dla Fedry...*, s. 67.



Projekt, autorstwa Zofii Wierchowicz, kostiumu Gertrudy do przedstawienia *Hamlet* w reżyserii Jana Maciejowskiego, wystawionego w Teatrze im. Wilama Horzycy w Łodzi w 1970 roku. Centrum Scenografii Polskiej. Oddział Muzeum Śląskiego w Katowicach

skazany za – rzekomo przez niego podjętą – próbę gwałtu. Prawdziwy mężczyzna nie próbuje gwałcić, prawdziwy mężczyzna po prostu gwałci. Taki czyn Tezeusz Enquista mógłby swojemu synowi wybaczyć, ale nieudolności i impotencji – nie. Fedra, jego prywatna własność, „prywatna żona” – jak o niej mówi – stanowi dla niego wartość użytkową, mógłby więc spokojnie zgodzić się na udostępnienie jej czy wymianę. Wielka gra, za którą kryje się kultura patriarchy, okalecza nie tylko kobiety. „Życie mężczyzn jest również zdeformowane przez patriarchat [...] są okaleczeni w udowadnianiu swej męskości”⁸. Peiritus i Tezeusz to zatem także ofiary – dotknięci kryzysem tożsamości, wypatroszeni psychicznie wojownicy. Ofiarą jest również Hipolit – sfrustrowany uciekinier, w którym każdy moment inicjalny rodzi pokusę nieistnienia.

W świecie ciał – pisał Jean-Luc Nancy –

powiedzenie „Bóg umarł” oznacza, że Bóg nie ma już ciała. Świat przestaje być uprzedzrennieniem Boga, a zarazem uprzedzrennieniem w Bogu. [...] Niewykluczone, że wraz z ciałem Boga zamknęły się wszystkie wejścia wszystkich ciał, wszystkie idee, obrazy, prawdy, interpretacje ciała – tak że pozostał nam jedynie *corpus* anatomii, biologii oraz mechaniki. Dokładnie rzecz biorąc oznacza to, że tutaj jest świat ciał, światowość ciała, a tam – przerwany dyskurs, niecielesność, sens, którego nakierowania, wejścia i wyjścia nie potrafimy już odszyfrować. Taka jest aktualna kondycja sensu: bez wejścia i bez wyjścia, przestrzennienie, ciała⁹.

W rzeczywistości sztuki Enquista zarówno uczestnicy gry, jak i wyłamujący się z niej Hipolit w równej mierze zamykają się w swych ciałach, zamykają się na zmiany, odmiennosc. Rzeczywistość ciał ztraca sens, bo tworzą ją skupione wyłącznie na sobie podmioty. Co ciekawe, mit raju utraconego przybiera tu formę opowieści o powrocie do ciała kobiety, pra-matki i zanurzeniu się w jej czerwonych wodach płodowych. Obraz takiego powrotu tworzy Theramenes w swojej relacji o śmierci księcia. Zatopiony przez katów przy brzegu morza, zmasakrowany trup Hipolita:

Leżał, kołysząc się jak w jasnoczerwonej wodzie płodowej...¹⁰

⁸ *Płć i kultura. Z Marią Janion rozmawia Maciej Mazurek*. „Czas Kultury” 1999, nr 4/5, s. 48.

⁹ J.-L. Nancy: *Corpus*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2002, s. 54.

¹⁰ P.O. Enquist: *Dla Fedry...*, s. 74.

Tezeusz – prawodawca męskiego świata marzy:

aby zatopić się w tobie [w ciele Fedry]
 przytulnie i spokojnie
 powoli kołysany
 na koniec bezpieczny
 jak w wodach łonowych¹¹.

W świadomości skupionych na ciele i na tym, co zewnętrzne, tli się jakaś pierwotna fascynacja wewnętrnością. „Wyobrażnię człowieka neolitu – pisała Jolanta Brach-Czaina – absorbowała wewnętrność. Fizyczna. Jego wizja świata kształtowana była od środka: to co najważniejsze formowało się we wnętrzu ziemi lub we wnętrzu ciała. Fascynowały go grotty, pieczary, ciało ludzkie otwierające fizyczne wnętrze, a więc ciało kobiety”¹².

Wyraźne pęknięcie w rzeczywistości wielkiej gry władzy i seksu powstaje za sprawą Fedry. Jej kobiecość realizuje się w otwarciu wykraczającym daleko poza tradycyjnie przypisane kobiecie w patriarchalnym porządku funkcje społeczne – macierzyństwo i oddanie mężczyźnie. Już w pierwszej scenie żona Tezeusza wykrzykuje w twarz chcącej ją chronić Oinone:

Ja nie chcę żeby mi cokolwiek zaoszczędzono! Ja chcę zrozumieć!¹³

Nieprzystawalność Fedry do świata wielkiej gry wyraża się przede wszystkim w jej skłonności do przekraczania. Transgresja należy bowiem do rzeczywistości rządzonej prawem, a nie regułą gry. To prawo prowokuje do przekraczania ustanowionych przez nie granic. „Transgresja reguł gry nie ma sensu: w cyklicznym nawrocie nie ma linii, którą można by przekroczyć (zamiast tego można po prostu zarzucić grę)”¹⁴ – jak Hipolit. Skłonność Fedry do przekroczenia Enquist podkreśla symbolicznym gestem, którym królowa odsłania pierś w scenie wabienia Hipolita. Nie usiłuje go tym skusić: syn Amazonki jej gestu nie widzi, bo Fedra w tej scenie odwrócona jest tyłem do niego. Poprzez obnażenie jednej piersi macocha identyfikuje się z matką ukochanego, „ustanawia” więź krwi i sankcjonuje kazirodztwo.

¹¹ Ibidem, s. 65.

¹² J. Brach-Czaina: *Bogini. Neolityczne zabytki Malty i Gozo. W: Od kobiety do mężczyzny i z powrotem: rozważania o płci w kulturze*. Red. J. Brach-Czaina. Białystok 1997, s. 29.

¹³ P.O. Enquist: *Dla Fedry...*, s. 30.

¹⁴ Z. Bauman: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Przeł. N. Leśniewski. Warszawa 1998, s. 222.

Widomym znakiem transgresywnej kobiecości Fedry, jej otwarcia czy też może raczej rozdarcia i poszukiwania sensu, jest czerwona suknia, z którą wydaje się zrosnięta. Od pierwszej sceny, kiedy się w niej pojawia, ona i suknia tworzą jedno. Czerwona szata zamyka ją w sobie, otula i osłania, a jednocześnie wydobywa na zewnątrz intymność Fedry. Akcentuje jej wyrazistą seksualność, podkreśla królewską godność, wskazuje skłonność do przekroczenia, włącznie z nieuchronnym dążeniem do śmierci. Czerwieni sukni Fedry przeciwstawiona zostaje szklana biel szaty Arycji i sterylność czystości pałacowych pomieszczeń, w których błyskawicznie i niepostrzeżenie poruszają się czyściciele. Natychmiast usuwają wszelkie pojawiające się w nim śmieci i odpady. Przybrudzona i potargana szata królowej podkreśla jej obcość w nieprzerwanym czyszczonym i wygładzanym męskim świecie. Sugeruje nieuchronną ucieczkę królowej. Po raz pierwszy żona Tezeusza pojawia się w czerwonej, głęboko wyciętej sukni w scenie spotkania z Hipolitem. Fedra wabi go do siebie – jak sugeruje Enquist – „jak czerwony kwiat”, potem usiłuje uwieść pasierba i „otacza go czerwonym kloszem swej sukni”. Ale uwodzenie wiąże się z ryzykiem potknięcia i to właśnie przydarza się Fedrze. Hipolit odtrąca ją z niesmakiem. Zrozpaczona królowa „leży zupełnie nieruchoma na podłodze”, a „jej suknia jak czerwony klosz w ciemności wokół niej”. Kolejny akt otwiera obraz leżącej w mroku kobiety, zawiniętej w swą suknię jak w muszlę. Enquist podkreśla:

To czerwona suknia. Już dłużej być może nie tak wyzywająco sensualna, odrobinę przybrudzona, trochę naderwana. Fedra ukrywa się w niej. Jak dziecko, które dostało lanie.

Po powrocie Tezeusza żona ukazuje mu się „ciągle w czerwonej sukni trochę brudnej, trochę naderwanej na jednym ramieniu i piersi”. Zbliżyła się do skatowanej przez króla Oinone i „odrywa strzęp sukni, ostrożnie ściera krew z jej twarzy: czerwien przeciwko czerwieni”. W finale Fedra przebija nożem swój brzuch i czerwien jej własnej krwi stapia się z czerwienią sukni. Martwe ciało królowej, rzucone na wóz służący do wywożenia śmieci, spoczywa na nim „jak kupa szmat”, a jej „czerwona suknia płonie”. Skrwawiony strzęp sukni płami jeszcze białą szatę Arycji i pojawia się ostatni, zamykający sztukę, obraz Fedry – „płonący kwiat”.

Rysując w tekście odautorskim sugestywne, poetyckie obrazy kobiety w czerwonej sukni, Enquist wykracza daleko poza utrwaloną przez psychoanalityczne interpretacje „podstawową ambiwalencję ubrania, które ma głosić nagość, w tej samej chwili gdy ją ukry-

wa”¹⁵. Czerwona suknia Fedry nie tylko jednocześnie odsłania i ukrywa ciało królowej, ona odkrywa i ukrywa ją całą, jej marzenia, rozterki, uczucia, cierpienie, a także – by użyć tu kategorii Jolanty Brach-Czajny – „mięśność” jej ciała. Ukrywa i odsłania wnętrze, co dostrzeżga w finale Arycja i dlatego prosi Czyściciela, który chce sprzątnąć ciało martwej królowej:

Weźcie wszystko:
Skórę włosy zęby paznokcie kości
Stygnałą krew, mięso, chrząstki, szkielet.
[...] Serce,
Które bije jak oszalałe¹⁶.

Jednocześnie poprzez stopienie z ciałem, suknia jakby pozbawia Fedrę skóry, oddala od niej cielesność i fizjologię. To suknia staje się granicą pomiędzy tym, co kryje jej wnętrze, a zewnętrżnością. Krew z rozciętego brzucha królowej, podobnie jak wcześniej krew Oinone, nie plami ciała, skóry, wsiąka tylko w jej suknię. Czerwień przeciwko czerwieni. Pozbawienie cielesności królowej świata ciał tworzy szczelinę w jego organizmie prowadzącą w kierunku metafizyki, poszukiwania utraconego sensu. To rozdarcie, szczelina sensu, nierozdzielnie związane jest z symboliką czerwieni – barwy bodaj najbardziej zwracającej uwagę, prowokującej i podniecającej do walki. Znak wyniesienia i napiętnowania. Czerwień to kolor grzechu, pokuty i krwawej ofiary, barwa ognia, także ognia miłości. Przypomina płomień wschodzącego i zachodzącego słońca, a również przynoszące charyzmaty ogniste języki Ducha Świętego nad głowami apostołów. Czerwień jako kolor krwi ma silny związek z przeżyciami cielesnymi, macierzyństwem i płodnością. Symbolizuje życie. Poprzez związek z krwią łączy się także ze śmiercią i światem podziemnym. Ułatwia drogę do świata cieni, chroni przed demonami.

„Celem kostiumu [teatralnego – E.D.-D.] nie jest oczarowanie oka, lecz przekonanie oka” – pisał Roland Barthes, dowodząc, że kostium powinien być przede wszystkim „argumentem”. „Ważne by posiadał silny walor semantyczny i nie tylko pozwalał się oglądać, lecz kazał się także odczytywać”¹⁷. Czerwona suknia to mocny argument, czerwona suknia to piętno. Nałożenie takiego kostiumu postaci dramatycznej

¹⁵ R. Barthes: *Systeme de la mode*. Paris 1967, s. 143; cyt. za: K. Kłosińska: *Ciało, pożądanie, ubranie*. Kraków 1999, s. 251.

¹⁶ P.O. Enquist: *Dla Fedry...*, s. 86.

¹⁷ R. Barthes: *Choroby kostiumu teatralnego*. Przeł. E. Szary-Matywiecka. W: *Maski*. T. 2. Wybór. oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek. Gdańsk 1986, s. 88. 90.

wiąże się z wpisaniem w jej los wyniesienia i śmierci. Precyzyjnie wyjaśnia to w *Balkonie* Jeana Geneta Wysłannik z Pałacu Królewskiego. Tłumaczy Irmie, która ma odegrać rolę Królowej:

Gdy lud zacznie panią wielbić, jego patetyczna duma zdolna jest złożyć panią w ofierze. Widzi ciebie na czerwono albo w purpurze, albo we krwi. W twojej krwi. Jeżeli zabije swe bożki i zrzuci je do rynsztoka, gotów zawlec tam panią razem z nimi...¹⁸

Przyjęcie królewskiej czerwieni otwiera drogę do zaszczytów, daje władzę i jednocześnie czyni żywym trupem. Irma-Królowa musi najpierw umrzeć symbolicznie jako Irma, a potem jako Królowa będzie stale o krok od śmierci. Występowanie w czerwieni przed publicznością to niebezpieczna gra. Nikt nie pojmuje tego lepiej niż właścicielka wielkiego burdelu, w którym wszystko nurza się w czerwieni. Irma staje na balkonie jako Królowa okryta płaszczem z gronostajów, bez żadnego czerwonego akcentu. Unika śmierci. Claire, bohaterka *Pokojówek* Geneta, przeciwnie – godzi się przyjąć czerwoną suknię i śmierć. Genet nie eksponuje jej tu tak wyraziście jak Enquist w *Dla Fedry*, ale równie skutecznie ujawnia jej moc. Pokojówki: Claire i Solange, doprowadzają swoją grę-ceremonię do granicy życia i śmierci, a w końcu ją przekraczają. Czerwoną, aksamitną suknię z trenem, najlepszą suknię Pani, Solange każe założyć odgrywającej rolę chlebobawczyni Claire. Pani-Claire wolałaby inną, białą atlasową, ale Solange-Claire zmusza ją do założenia czerwonej. Czerwona bardziej się nadaje do niszczenia wizerunku Pani. Tę samą suknię jej prawdziwa właścicielka ofiarowuje wkrótce Claire. Wraz z czerwoną, aksamitną suknią Pani pokojówka przyjmuje również śmierć, którą ona i Solange przeznaczyły swej chlebobawczyni. Czerwona szata prowadzi Claire w stronę śmierci, podobnie jak w Ajschylosowej *Orestei* czerwone sukno Klitajmestry prowadziło stąpającego po nim Agamemnona. Czerwony dywan, który rozpostarła przed królem jego żona, wiódł go od niewinnie przełanej krwi córki Ifigenii i pomordowanych Trojan do krwi, którą za bramą pałacu wytoczyła z niego zraniona królowa.

Czerwona suknia Fedry to zrośnięte z ciałem piętno śmierci, a jednocześnie znak krzyczącej kobiecości. Zofia Wierchowicz, nieżyjąca już polska scenografka, zaprojektowała 30 lat wcześniej suknię idealnie pasującą do bohaterki Enquista. Nie myślała o Fedrze, lecz o matce Hamleta. I wpisała w suknię duńskiej królowej wszystko to, co Per Olov

¹⁸ J. Genet: *Balkon*. Przeł. M. Skibniewska i J. Lisowski. W: Idem: *Teatr*. Warszawa 1970, s. 224.

Enquist przeznaczył dla ateńskiej władczyni. „Większość kobiet – jeśli wierzyć Guido Ceronettiemu – to tylko łona mroczne i zimne, monotonnie przedłużające życie”¹⁹. Kobieta w sukni Wierchowicz z pewnością do nich nie należy. Erotyczne lśnienie, jakim obdarzyła ją projektantka, tworzy miłosną aurę otaczającą jej całe ciało. Suknia stopiona z nią w jeden organizm dobitnie wyraża zmysłowość i wewnętrzną intymność kobiety, a także jej rozdarcie i ból. Zdania Jean-Luca Nancy, „To ciało wyeksponowane do żywego ciała”²⁰ i de Sade’a „obnażone ciało naznaczone stygmatami”²¹ oddają w pełni ideę tego kostiumu. Cierpienie tkwiącej w nim kobiety, widoczne na wykrzywionej grymasem twarzy i w nienaturalnym wygięciu sylwetki, zdaje się „silnie zakotwiczone w materii jej ciała”. Ta suknia jest jak pałacy ogień, jak stos, Gertruda płonie, spala ją żar... Miłości, pożądania? A może wstydu i upokorzenia? Czerń ogarniająca tył i rękawy sukni zdaje się z wolna ją spopielać. Wczesna sztuka chrześcijańska czarniawo-ciemnoczerwoną purpurą szat wyróżniała Madonnę – kobietę, która zwyciężyła śmierć. Uwięziona w tej sukni niewiasta tkwi w pół drogi między życiem i śmiercią. Fedra Enquista rozcina czerwoną suknię i otwiera swoje ciało, rozpruwając brzuch nożem. Suknia Gertrudy eksponuje wieczną otwartość ciała kobiety. Wydobywa na zewnątrz ukrytą w jego głębi intymność. Umieszczony na sukni rysunek waginy, krwawego stygmatu kobiecości, ujawnia otwartą drogę życia, wewnątrz świata. Takie otwarcie i wydobywanie na zewnątrz tego, co skrzętnie kryje ciało, budzi jednocześnie – jak sugeruje Julia Kristeva – wstręt i pożądanie. Fedra doświadcza podobnej ambiwalencji. Wstręt i pożądanie rysują się wyraźnie w spojrzeniu i gestach jej męża – samca. Rozcięte, otwarte ciało Fedry-Gertrudy sugeruje także rozpołowioną kobiecą tożsamość. „Doświadczenie duchowe człowieka także rodzi się w jego ciele” – podkreślała Brach-Czaina – „wszystkie nasze emocje, uczucia, myśli, wyobrażenia, fantazje, odczucia powstają w głębi naszego ciała”²². Ale ciała czujące i doświadczające, ciała rozdarte i cierpiące nie skupiają już na sobie niczyjej uwagi. Nie są dostrzegane, są więc skazane na samotność.

Odwracając Racine’owską poetykę spojrzenia, Enquist próbuje dotknąć tajemnicy przeistoczenia. Jego Fedra nie lęka się spojrzeń, nie ukrywa się przed nimi, nie boi się, że dostrzeżone zostanie to, co chciałyby ukryć. Ona pragnie, by na nią patrzono, pragnie być dostrze-

¹⁹ G. Ceronetti: *Milczenia ciała*. Przeł. S. Kasprzysiak. „Res Publica Nowa” 2000, nr 11, s. 42.

²⁰ J.-L. Nancy: *Corpus...*, s. 70.

²¹ Ibidem, s. 72.

²² J. Brach-Czaina: *Ciało współczesne*. „Res Publica Nowa” 2000, nr 11, s. 6.

gana. Najdotkliwszy ból w świecie ciał wynika z bycia niewidzialnym. Jeśli ktoś nie jest widziany, to po prostu nie istnieje, ale widocznym z daleka, płonącym kwiatem Fedra staje się dopiero po śmierci. To śmierć przynosi jej życie. Przywraca też wartość życiu innych – Arycji, Theramenesa, którzy podążają z nią, czy też za nią, na śmietnik tego świata. Życie Fedry spełnia się w akcie przekroczenia ostatecznej granicy. I pewnie dlatego Enquist estetyzuje śmierć królowej. Uwodzi odbiorcę jej obrazem, tak jak kiedyś uwodziły relacje o nadprzyrodzonej piękności świętych, których martwe ciała nie ulegały rozkładowi i wydzierały miłą woń. Fedra umiera cicho, bez jęku, po prostu wbija sobie nóż w brzuch i zwija się w cichym upadku. Jej ciało nie drga, nie trzepocze w przedśmiertnych konwulsjach, nie wypływa z niej krew. Po prostu leży nieruchomo. Odchodzi jako płonący kwiat, który skupia wokół siebie „nawróconych”. Delikatność i nadzieja kwiatu zespolona z ogniem życia. Zygmunt Bauman twierdzi, że do naszego świata, z którego dawno już została wyrzucona,

Śmierć powróciła – nie-zdekonstruowana, nie-zrekonstruowana. Nawet nieśmiertelność podlega teraz jej czarowi i władzy. Ceną za wypędzenie upiora śmiertelności okazała się zbiorowa niezdolność do konstruowania rzeczywistego życia, brania życia serio²³.

W *Dla Fedry* Enquist podkreśla wartość życia poprzez nadanie sensu śmierci. Jolanta Brach-Czaina kończy *Szczeliny istnienia* konstatacją: „Trzeba dotknąć zmarłego ciała. Trzymać je w rękach. Wówczas świat może błysnąć przed nami na chwilę”²⁴. Błysk świata, a potem... Ciemność?

„Czarny płomień Fedry nie płonie ogniem seksualnych pragnień. Jest czarny od rozpacz...”²⁵ – pisała Irena Sławińska o bohaterce Racine’a. W finale *Miłości Fedry* Sarah Kane obok stosu, na którym spoczywa przygotowane do spalenia ciało królowej, leżą unurzane we krwi, zmasakrowane ciała Tezeusza, jej córki Strofy i Hipolita. W tym świecie nie uratowało się nic, rozplynął się Bóg, zamazał sens, znikła nadzieja. Ogarnęła go pustka. Płonący kwiat ze sztuki Enquista wznosi się ponad czarną rozpacz Fedry Racine’a i popiół z płonącego stosu Kane. Stopiona ze swą szatą martwa królowa otwiera zamknięty świat ciał. Otwiera wąskie przejście w kierunku Nieobecnego, sensu.

²³ Z. Bauman: *Śmierć i nieskończoność...*, s. 238.

²⁴ J. Brach-Czaina: *Szczeliny istnienia*. Kraków 1999, s. 183.

²⁵ I. Sławińska: *Moja gorzka europejska ojczyzna...*, s. 179.

Ewa Dąbek-Derda

Red frock for Phaedra

Summary

In the play *Dla Fedry (For Phaedra)* Per Olof Enquist reverses the mythical-symbolic order of the previous renditions of the story about the Athenian queen, possessed by the disastrous passionate love for her stepson. The Swedish playwright draws a picture of the world obsessed by body and physiology, a world in which the ruthless game of power and sex is played. A visible crack appears in that closed reality, clearly losing its sense, by virtue of the main protagonist of the play. The fact that Phaedra does not belong to the world which plays the game is expressed mainly by her inclination for transgression. An outward sign of the transgressive womanhood of Phaedra, of her openness or rather her perplexity and search for sense is her red frock, with which she seems to be grown together. From the first scene in which she appears, she and her frock form a unity. The red garment encloses her, enfolds and shields, at the same time drawing her intimacy out. The red frock of Phaedra is also the stigma of death, inseparable from the body, being at the same time a sign of her screaming womanhood. Zofia Wierchowicz, a late Polish scenographer, designed 30 years earlier a dress that would ideally fit the hero depicted by Enquist. She never thought of Phaedra when designing it, the frock was meant for Hamlet's mother. And she "inscribed" in the dress of the Danish queen everything that Per Olof Enquist meant for the ruler of Athens. The erotic glamour which she provided Gertrude with establishes the aura of love that surrounds all her body. The red frock of the queen exposes the eternal openness of woman's body. The image of vagina placed on it, of the bloody stigma of womanhood, points out the open way of life, the inside of the world. The lives of queens dressed in red becomes complete in the act of transgressing the ultimate borders. Perhaps that is why Enquist aestheticizes the death of Phaedra. He lures the spectator with her image, as the tales of supernatural beauty of saints used to lure, saints whose bodies never decayed and always smelt pleasantly. The dead queen, being one with her frock, opens the closed world of bodies. She opens a narrow passage towards the Absent, towards sense.

Ewa Dąbek-Derda

La robe rouge pour Phèdre

Résumé

Dans la pièce *Dla Fedry (Pour Phèdre)* Per Olof Enquist retourne l'ordre mythique et symbolique des versions antérieures de l'histoire sur une reine athénienne obsédée par une passion néfaste pour son beau-fils. Le dramaturge suédois dessine l'image d'un monde dominé par le corps et la physiologie, dans lequel se déroule constamment

le jeu du pouvoir et du sexe. Une fissure visible dans cette réalité renfermée et effaçant le sens, se réalise par l'entremise de la héroïne éponyme de la pièce. L'incompatibilité de Phèdre par rapport au monde de grand jeu s'exprime avant tout dans sa tendance à la transgression. Un signe visible de la féminité transgressive de Phèdre, de son ouverture ou plutôt son déchirement et une recherche du sens, est une robe rouge, avec laquelle elle semble être «consolidée». Dès la première scène où elle en est vêtue, elle et la robe forment un ensemble. La robe rouge l'enferme en elle, enveloppe et protège, en même temps en extériorisant l'intimité de la reine. La robe rouge de Phèdre est un corps consolidé avec le stigmaté de la mort, et simultanément le signe de sa féminité criarde. Zofia Wierchowicz, une scénographe polonaise déjà décédée, a dessiné il y a 30 ans une robe allant idéalement avec la héroïne d'Enquist. Elle ne pensait pas à Phèdre mais à la mère d'Hamlet. Et elle a inscrit en cette robe de la reine danoise tout ce que Per Olov Enquist a prévu pour la souveraine athénienne. L'éblouissement érotique qu'elle a offert à Gertrude forme un éclat amoureux enrobant tout son corps. La robe rouge de la reine expose une éternelle ouverture du corps féminin. Le dessin du vagin qu'elle porte, un stigmaté sanglant de féminité, démontre une voie ouverte de la vie, l'intérieur du monde. La vie des reines vêtues de rouge s'accomplit dans l'acte de transgression de la dernière frontière. Et certainement c'est pourquoi Enquist esthétise la mort de Phèdre. Il séduit le spectateur avec son image, comme autrefois les relations sur la beauté surhumaine des saints dont les corps ne se décomposaient pas et dégagèrent un parfum agréable. Amalgamée avec sa robe, la reine morte ouvre le monde fermé des corps. Elle ouvre un passage étroit vers l'Absent, le sens.