



muzyka "bachantek"

Gregor Niziołek

1

Czy w polskim teatrze XX wieku powstały jakiekolwiek wybitne inscenizacje tragedii greckiej? Leon Schiller, choć wielokrotnie powoływał się na wielkich tragików, nigdy ich nie wystawił. Konrad Swinarski zrealizował jedynie dwie opery z librettem opartym na antycznych dramatach: *Króla Edypa* Igora Strawieńskiego i *Bachantki* Hansa Wernera Henze. Niewiele osób pamięta, że przed laty Jerzy Grzegorzewski wyreżyserował *Antygonę* – nie było to chyba jego najwybitniejsze dzieło i on sam do antyku już później nie wracał. A przecież refleksja nad antycznym teatrem bywała nadzwyczaj inspirująca: jej ślady odnajdziemy w młodopolskiej koncepcji teatru-świątyni, w ideach polskiego teatru monumentalnego, w twórczości Jerzego Grotowskiego, w pracach Włodzimierza Stanisiewskiego; współtworzy ona także współczesną antropologię teatru.

Z jednej strony kusząca utopia – bo taką funkcję teatr antyczny spełniał dla wielu radykalnych poszukiwań artystycznych. Z drugiej – wielkie, niemal niemożliwe do przezwyciężenia trudności, z jakimi reżyser spotyka się sięgając po tekst greckiej tragedii. Najpierw kwestia przekładu. Reżyserzy na ogół bardzo krytycznie odnoszą się do istniejących tłumaczeń, które znamy z antologii, szkolnych lektur, opracowań w serii Biblioteki Narodowej. Dlatego często szukają innych przekładów, zamawiają nowe (które nie zawsze zostają później opublikowane; część z nich to parafrazy lub przekłady z przekładów): Helmut Kajzar wystawiał *Antygonę* we własnym przekładzie, Adam Hanuszkiewicz – w tłumaczeniu Stanisława Hebanowskiego, Ludwik René inscenizował *Króla Edypa* w przekładzie Stanisława Dy-

gata, Zygmunt Hübner grał *Oresteję* w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego, a dla Krzysztofa Warlikowskiego *Elektrę* Sofoklesa przełożył Antoni Libera. Długa zapewne byłaby także lista porzuconych zamiarów wystawienia tragedii antycznych właśnie z powodu braku dobrze brzmiących przekładów.

Kłopoty z przekładami to nie zawsze kwestia talentu tłumacza – to przede wszystkim problem innego z gruntu języka poetyckiego. „Poezja prymitywna mówi o rzeczach prostych w sposób okrzęzny, natomiast poezja nowoczesna stara się wyrazić sprawy skomplikowane jak najprościej.” W.H. Auden, autor tych słów, daje na ich poparcie przykład – pytanie Medei „Jesteś żonaty, czy wspólne łożo ci nie znane?” we współczesnym dramacie brzmiałoby: „Jest pan żonaty czy wolny?”.

A przecież kłopoty z przekładem wydają się mniej znaczące, jeśli weźmiemy pod uwagę religijne korzenie greckiej tragedii, wizję człowieka, właściwe tamtej kulturze konwencje teatralne, społeczne usytuowanie teatru. Dystans jest tak wielki, że cytowany już Auden stwierdzał: „kiedy czytamy coś, co zostało wtedy napisane, a co wydaje się nam zbliżone do naszego sposobu myślenia, natychmiast podejrzewamy, iż źle zrozumieliśmy przeczytany tekst”.

2

Od pierwszej sceny staje się jasne, że kwestia brzmienia jest w tej inscenizacji sprawą zasadniczą. W półmroku majaczy jasna postać Dionizosa (Andrzej Chyra) – pochylonego i odwró-

Teatr Rozmaitości w Warszawie
Eurypides

bachantki

przekład: Stanisław Hebanowski, reżyseria: Krzysztof Warlikowski,
scenografia: Małgorzata Szczesiński, muzyka: Paweł Mykietyn,
premiera: 9 lutego 2001

"DIDASKALIA" N. 42

Wrocław 2001.

4



cone go tyłem. Mówi z trudem. Jego belkot ma monotonną, męczącą melodię, która mocno zapada w pamięć: każda sylaba jest akcentowana, każda samogłoska – wydłużana. Wcielenie boga w człowieka nie odbywa się łatwo: ciało prostuje się powoli, jakby duch po raz pierwszy zmagał się z takim ciężarem. Słowa mają głuche brzmienie zwierzęcych pomruków. Zmęczeni tą melodią i panującym na scenie półmrokiem chwytny tylko główny sens monologu: groźbę zemsty. Mamy jednak silne poczucie, że obcujemy z kimś spoza ludzkiego świata. Bogiem? zwierzęciem? – kimś groźnym z pewnością. Epicki prolog zyskuje wymiar dramatycznego i – czujemy to już – brzemienne go w skutki zdarzenia.

Wokół *Bachantek* mnożą się znaki zapytania. Ten ostatni dramat Eurypidesa, zamykający wielką epokę tragedii greckiej, wraca zarazem do jej źródeł: kultu Dionizosa. Wielokrotnie wyrażano przypuszczenie, że powstanie tego utworu wiązało się z religijnym nawróceniem autora, „który – jak pisał Nietzsche – z heroiczną mocą przez długie życie opierał się Dionizosowi”. Choć inni z kolei twierdzili, że w *Bachantkach* dochodzi do zdemaskowania religijnych rytuałów opartych na aktach okrucieństwa, a sam autor pozostaje w dalszym ciągu wierny wolnomyślicielskim poglądom. Te biograficzne dywagacje, cokolwiek sądzić o ich wiarygodności, rzutują na interpretację dramatu, przede wszystkim na sposób oświetlenia konfliktu Dionizos – Penteusz. Inne pytanie dotyczy tego, jak tragedia ta rysuje się na tle ówczesnego życia religijnego. Pod koniec życia Eurypides przebywał w gościnie u króla Macedonii i, jak pisze Tadeusz Zieliński, „nie ulega wątpliwości, że właśnie znajomość bezpośrednia z orgiami Dioniza, które w Macedonii cieszyły się uznaniem w swej pierwotnej jeszcze postaci, poddała pocie temat *Bachantek*”. W Atenach kult Dionizosa tę pierwotną postać dawno zatracił: jego orgiastyczne formy zostały złagodzone. Przypisywano *Bachantom* także cechy religijnego proroctwa: w sto lat później, kiedy „lubowano się w formach niezwykle, tajemniczych, ekstatycznych, nadszedł czas przewagi ta-

kich właśnie religii w ludzkich sercach i umysłach” (Jerzy Łąnowski). Wystarczy przeczytać książkę Karla Kerényi, by stracić nadzieję, że kult Dionizosa da się ująć w jasne i wyraźne kształty. Nie wiadomo, kiedy się zaczyna; nie wiadomo, kiedy się kończy; mity mają niezliczoną liczbę wariantów.

Wszyscy wierzymy w Dionizosa; symbolizuje on pewien aspekt ludzkiej natury – wyjaśniał w 1915 roku Tadeusz Zieliński, rozważając trudności związane z obcowaniem z dziełami zrodzonymi na gruncie odmiennej religii. Początki tego nowego „kultu” również trudno wyznaczyć. Jan Kott nazywa go „dionizyjską pokusą” i wskazuje na Blake’a i Kleista jako poprzedników Nietzschego w jego głoszeniu. Wysoka fala „dionizyjskiej pokusy” przypada na lata kontrkultury – jednym z jej manifestów było przedstawienie *Dionysus in 69* Richarda Schechnera. Tej długo opadającej fali można chyba przypisać także zainteresowanie *Bachantkami* w Polsce. Efekt tego zainteresowania wydaje się zresztą bardzo skromny (spektakle Mariusza Orskiego, Mirosława Kocura, Teatru Pieśni Kozła). „Dionizyjska pokusa” przybiera obecnie inne kształty, ale nie słabnie – stąd skłonność, aby przedstawienie Krzysztofa Warlikowskiego traktować w nieco publicystycznych kategoriach: jako komentarz do rosnącej liczby sekt religijnych, wyraz religijnych tendencji New Age’u...

W inscenizacji Warlikowskiego Dionizos jest wyłącznie postacią sceniczną. Nie jest ani greckim bogiem, ani brodatym guru kontrkultury (jak wyobrażał go sobie Jan Kott). Jeśli rację miał Ortega y Gasset, twierdząc, że zachowane teksty dawnych tragedii przypominają libretta pozbawione muzyki, Warlikowski wyciągnął z tego ostateczne konsekwencje. „Muzykę” napisał na nowo – odwołał się do naszej wrażliwości na pewne emocje, znaki, nastroje; nie starał się tworzyć teatralnych, kulturowych i religijnych rekonstrukcji. W jego spektaklu nie odczuwamy konfrontacji z odległą, choć wciąż fascynującą kulturą. Przeciwnie – chodzi o doznanie lirycznej identyfikacji z przedstawionym światem.



Gdy Dionizos pojawia się po raz kolejny na scenie, wygląda zupełnie inaczej. Znikła sztywność ciała – jak kot skrada się na czworakach po wysokim pomoście. Głos brzmi miękko, przytulnie, ale kwestie umie zaakcentować tak, abyśmy natychmiast odczuli jego inteligencję, przenikliwość i niszczącą siłę ironii. Gdy wreszcie pokaże twarz, trudno od niej oderwać wzrok: owalna, jasna, o nieco dziecinny spojrzeniu, ale jej łagodność to tylko maska. Bawi się swoimi włosami, ale czujnie reaguje na każdą kwestię Penteusza. Dziecko, zwierzę, trochę kokieterii geja – portret trudno uchwytyny, ale o intensywniej aurze psychicznej. Jedno wyczuwamy natychmiast: Dionizosem nie rządzą ludzkie uczucia; jego androgyniczność jest groźna. Czy to bóg? W ludzkich kategoriach to potwór: zdolny do morderstwa z zimną krwią i bez wyrzutów sumienia.

3

Co Warlikowskiego zafascynowało w *Bachantkach*? Odpowiem ostrożnie: drastyczny temat i trudna forma. Jej trudność polega chociażby na prostej i schematycznej budowie (dialogi przeplatane pieśniami chóru). A relacje posłańców – co zrobić, aby publiczność ich słuchała, i jak związać je z rytmem akcji? A symetryczne dialogi, często o jednowersowych replikach – jak wypełnić je tętnem prawdziwego konfliktu? Jak ożywić tę formę nie naruszając jej? Krzysztof Warlikowski po raz trzeci mierzy się z tragedią antyczną (wcześniej wystawił *Elektrę* Sofoklesa w warszawskim Teatrze Dramatycznym w 1997 roku i *Fenicjanki* Eurypidesa w Teatrze Beer Sheva w Izraelu w 1998). Już sam ten fakt na tle dość nikłej tradycji antyku w polskim teatrze znaczy. Warlikowski szuka formy, przełamuje opór archaicznej konwencji dramatycznej – rozwiązuje problemy, którymi nikt do tej pory w naszym teatrze tak systematycznie się nie zajmował.

Liryzm jest zasadą tego przedstawienia. Nic więc dziwnego, że głównym bohaterem staje się Chór – właśnie ten element

antycznego dramatu, który stwarza na ogół największy problem inscenizatorom. W przedstawieniu Chór to trzy kobiety – rzecz jednak nie polega tylko na redukcji liczby osób. Wchodzą na scenę w czarnych płaszczach: odświeżone, uroczyste i – widać to od pierwszej chwili – radosne. Jedna z nich niesie posążek boga. Nie kojarzą się z bachantkami – ani strojem, ani zachowaniem. To raczej proste kobiety udające się na kościelne nabożeństwo. Nie są jednak dewotkami. Twarze mają pomalowane, zamienione w kolorowe maski; we włosach wstążki. Ich religijne uniesienie jest jasne i świetliste. To pierwsze uderzenie w stereotyp. Warlikowski odwołuje się do bliższych nam kulturowo doświadczeń, ale pięknie umie je zestroić z dawnym tekstem. Nic tu nie brzmi fałszywie, aż się dziwimy, że wyobrażaliśmy sobie zawsze chór bachantek jako gromadę płasających w ekstazie pańien w skórach zwierząt i z tyrsami. Reżyser nie dokonuje jednak prostego przekładu – obraz odrealnia, nasycy nastrojem. Kobiety umieszczają posążek Dionizosa wśród świec, które niespodziewanie okazują się jarzeniówkami – zimne, lekko mrugające światło tworzy zaskakującą magię obrazu, wspieraną przez muzykę o współczesnym, transowym, delikatnie pulsującym brzmieniu. Kobiety zasiadają przed posążkiem na trzech krzesłach, wpatrują się w niego w kontemplacyjnym skupieniu. Rozkładają książki do nabożeństwa. Nic nie jest w stanie ich wyrwać z radosnego uniesienia. Gdy zaczynają mówić – tekst rozbrzmiewa wszystkimi barwami. Dociera do nas każde słowo, nastrój, najmniejsza zmiana melodii.

W aurze religijnej ekstazy zjawiają się także dwaj starcy: Kadmos i Terezasz. Dawny władca Teb i kapłan. Liryczna zasada skojarzeń obowiązuje także w kostiumach. Kadmos (Aleksander Bednarz) ubrany jest z nienaganną elegancją – biel koszuli, czerń spodni, sztywny kapelusza. Terezasz (Lech Łotocki) nosi wzorzystą lekką szatę i czarną opaskę na oczach. To Terezasz gra pierwsze skrzypce – pragnie uczcić Dionizosa. Kadmos nie opiera mu się – podąża jego śladem. Rozbierają się, stają na głowie – trwają tak przez moment w medytacyj-

bachantki

nym znieruchomieniu. Smarują sobie twarze ciemnym mazi-
dłem. Ich pobożność zdaje się wywodzić z jeszcze innych krę-
gów kulturowych (może to dawni hippisi, a dziś wyznawcy
New Age'u?). Liryczna zasada spektaklu tym różnym zgoda
wzorem religijności nie pozwala wchodzić ze sobą w konflikt
– rozładowuje go wspólnym nastrojem.

Tę narastającą aurę religijnego transu przerywa wtargnięcie
Penteusza – bardzo gwałtowne. Milknie muzyka. Znów ta sama
zasada w dobieraniu kostiumów – gruba czerwona puchowa
kurtka może kojarzyć się ze zbroją. Usztywnia sylwetkę Penteu-
sza – a więc też od razu go charakteryzuje. Jaskrawa czer-
wień to ostantacyjny znak jego hybris. Może się to wydać nie-
co naiwne, ale takie są reguły tego scenicznego języka. W li-
rycznej kompozycji spektaklu reżyser potrzebuje w tym miej-
scu gwałtownej zmiany nastroju, jaskrawej barwy, mocnego
akordu (w następnej scenie Penteusz będzie walił mieczem
o metalowy blat stołu wywołując ogłuszający łoskot). Potrze-
buje też grubo rysowanego charakteru. Ten Penteusz to pry-
mityw, macho, hałaśliwy czciciel zdrowego rozsądku. Szuka
poparcia wśród widzów – nie szczędząc złośliwości obu star-
com rozsiada się w bliskim sąsiedztwie publiczności, pewien
jej aprobaty. Gdy Terejasz przedstawia mit dotyczący naro-
dzin Dionizosa, Penteusz śmieje się prostacko, traktując tę
opowieść jako oczywistą bzdurę.

Muszę przyznać, że podniósł się we mnie bunt. Jacek Po-
niedziałek gra Penteusza w tej scenie agresywnie i bez ogród-
dek odsłania osobistą niechęć do postaci: z twarzy nie schodzi
mu mars świadczący o wewnętrznym napięciu, nerwowo
śmiech robiony jest na pokaz. Czy nie dałoby się jednak po-
stępowaniu bohatera przyznać nieco wyższych racji? Politycz-
nych, moralnych, nawet religijnych. Czy bunt przeciw bogom
i racje rozumu są czymś z definicji nagannym? Szczególnie ta-
kim bogom jak Dionizos, którego okrucieństwo ma przecież
nami wstrząsnąć. Czy akceptacja własnej płci wobec androgy-
nicznego boga musi mieć cechy karykatury? Liryczna zasada
przedstawienia obnaża tu swoje słabości.

W toku spektaklu wyjaśnia się wprawdzie, czemu miało
służyć takie ustawienie postaci – dla zestawienia dwóch tona-
cji, dla ciekawego zestrojenia dialogów Penteusza i Dionizo-
sa. A także dla wydobycia paradoksu – miękki jest silny, twardy
jest słaby. Wystarczy choćby przywołać świetną scenę bój-
ki. Bezdolnej szamotaniny, w trakcie której naprężone mię-
śnie Penteusza kapitulują pod naporem bezwładnego ciała
Dionizosa. Dionizosowi udaje się wciągnąć Penteusza w swo-
ją grę: jest zalotny i zaczepny, nie atakuje wprost, niby kapitu-
luje, ale wycofując się osacza. Uśmiecha się bezradnie, zapada
w siebie, wybuchając histerycznym gniewem – ale to tylko maski
zimnego gracza. Trudną formę stychomytii ożywia wewnętrzne
napięcie – symetrii dialogu nie odpowiada symetria sił. Stop-
niowo następuje zamiana ról. Twarz Dionizosa krzepnie w ma-
sce bezwzględności – traci swój uwodzicielski czar i pozorną
łagodność. Penteusz nagle się zmienia: mięknie, pragnie uj-
rzyć to, co dzieje się na stokach Kitajronu. W lekturze ten zwrot
zawsze zaskakuje: nie jesteśmy nań przygotowani. Tajemnica
tej przemiany w przedstawieniu pozostaje tajemnicą – nie wi-
dzimy nawet twarzy Penteusza ukrytej w tym momencie pod
rycerskim hełmem. Być może Penteusz ulega własnej animie,
tak wcześniej sponiewieranej i upokorzonej? (Czy wtedy Dio-
nizos byłby cieniem – innym groźnym archetypem, a akcja
Bachantek – drastycznym wariantem aktu indywiduacji?) A mo-
że pociąga go androgyniczny wdzięk Dionizosa? (Przypomina
to trochę jeden ze schematów gejońskiej dramaturgii: najbar-
dziej „męski” i „twardy” z bohaterów zdradza się z homoseks-
ualnymi pragnieniami; daje się uwieść). Po raz ostatni Penteu-
sz pojawia się na scenie w białej sukni, ale bez peruki i cha-
rakteryzacji. Nie gra kobiety – ogolona głowa, odsłonięte ra-
miona należą do ciała mężczyzny, ale Penteusz wchodzi we-
wnętrzenie przeobrażony: cichy i łagodny. Oglądamy go pod-
czas długiego wejścia z głębi sceny. Przygląda mu się Dioniz-

os oparty nonszalancko o stół – teraz on ma na sobie czer-
woną kurtkę. Obraz jest prosty, niemal nieruchomy, aktorstwo
pozbawione „gry”. Teraz Dionizos w tej relacji jest mężczyzną.
Zimno obserwuje swoją ofiarę. Uderza w twarz. Penteusz przy-
mija to z oddaniem, za chwilę sam wymierza sobie policzek –
przypieczętowując ten akt upokorzenia. Wyzwolenie z pęt
własnego „ja” przeżywa jako rozkosz. Leżąc na podłodze, chwyt-
a za nogi Dionizosa. Za chwilę Dionizos zawlecze Penteusza
na stoki Kitajronu. Unoszą się kłęby piasku przy porażającym
odgłosie ryczącego stadionu.

To znakomite sceny – drastyczne i poetyckie, podminowa-
ne bezustanną ambiwalencją gestów, intonacji, napięć. Wąt-
pliwości jednak pozostają. Czy Penteusz, którego arogancja
od początku wydaje się nam tylko nieprzyjemną maską, nie
jest zbyt łatwym łupem dla Dionizosa? Czy potrzeba aż boga,
aby ją zerwać? Skoro reżyser nie uległ pokusie przedstawienia
bachantek jako dewotek i potrafił nadać ich pobożności we-
wnętrznemu światłu, czy nie mógł również w mniej karykatural-
ny sposób przedstawić racji Penteusza? Wtedy jego klęska by-
łaby bardziej poruszająca. Poucza však Arystoteles: „człowiek
zbyt niegodziwy nie powinien popadać ze szczęścia w nie-
szczęście. Takie przedstawienie może wprawdzie dostarczyć
przyjemności, nie wzbudza jednak litości ni trwogi”. Chyba że
właśnie o tę przyjemność chodziło reżyserowi?

Liryzm jest mocną i słabą stroną przedstawień Krzysztofa
Warlikowskiego. Drażniła mnie niegdyś jawna i oczywista mi-
tologizacja postaci Roberto Zucco w poznańskim spektaklu.
W *Hamlecie* zabrakło mi aktu autodemistyfikacji, do którego
ustawienie tej postaci wyraźnie prowadziło. Albert Thibaudet
w pięknym szkicu o *Pani Bovary* przywołuje sławne stwier-
dzenie autora: „Pani Bovary to ja”, dodając równocześnie, że
Flaubert w tej powieści pastwi się nad sobą. Liryzm nie musi
wciąż być jednostronny.

4

Chór jest obecny niemal cały czas na scenie. Pierwsze jego
pojawienie się już opisałem. Każda pieśń jest inna w barwie,
nastroju, dynamice – przejścia od tonacji do tonacji są zawsze
wewnętrznie umotywowane, sprzężone z akcją. Każda z ko-
biet w Chórze także jest inna – nie tyle chodzi o charakter,
lecz przede wszystkim o brzmienie, odcień ekspresji; każda
z nich prowadzi nieco inny motyw: szaleństwa i radosnej eks-
tazy (Magdalena Kuta), gniewu na ludzką bezbożność (Maria
Maj), ludzkich marzeń i przyziemnych trosk (Stanisława Celiń-
ska). Nie ma tu jednak żelaznych reguł: tematyczne dominan-
ty przenikają się, przepływają, prowadzone są przez różne głosy.
Kobiety z Chóru zestrojone są w żywym, nieklamany kon-
tacie – i cały czas skupione. Od natchnionej, radosnej poboż-
ności przechodzą do tonów figlarnych – tak wygląda druga
pieśń, nieco przekomponowana w układzie. Rozpoczynają się
marzenia, z marzeń rodzi się chęć zabawy. Wstają z krzeseł,
już bez płaszczy, jakby przymierzały się do tańca – ich bóg już
wkroczył do Teb! Po uwięzieniu Dionizosa zastygają na krze-
słach w cierpienniczych ekstatycznych pozach: głowy odchy-
lone do tyłu, usta otwarte jakby w krzyku. Pieśni nie są śpie-
wane, ale rozświetlone emocją, wewnętrznym poruszeniem
brzmia jak muzyka. A równocześnie zachowany zostaje rys
rodzajowy – prawie komiczny. Żarliwa wiara prostych, wiej-
skich bab mocno stoi na ziemi.

Liryczny tok spektaklu prowadzi także przestrzeń i muzy-
ka. Chciałoby się rzec: muzykoprzestrzeń – tak są zrośnięte ze
sobą, tak jedna wypełnia drugą. Scena wydłużona do połowy
widowni zyskuje niezwykłą głębię (podkreśloną dodatkowy-
mi rzędami widowni po obu jej stronach). Scenografię tworzy
wielkość oddzielnych elementów: pomost biegnący ponad sce-
ną, mały basen z wodą, stół obity blachą, metalowa bańka na
mleko, kontener na śmieci, wzorzysty dywan, piasek, stary
zlew. Wszystko zamknięte w ramie zimnego, opuszczonego

pomieszczenia o metalicznoszarych ścianach. Najpierw przyciąga uwagę nieprzystawalność poszczególnych elementów, podkreślona ich niefunkcjonalnością. Część z nich wydaje się istnieć niemal dla jednego efektu: dywan – dla medytacji Terezjasza i Kadmosa, długi pomost – dla przejścia Dionizosa grającego na flecie, basen – dla skoku Penteusza, który w ubraniu ląduje w wodzie z wielkim pluskiem, piasek – dla kłębów kurzu, które wznoszą się, gdy Penteusz wleczony jest na rzeź. Ale dzięki temu ich ekspresja jest silniejsza (znów zasada liryizmu!) – pomagają akcentować kulminacje akcji. Sceniczny obraz zostaje rozbity jeszcze w inny sposób – stałym jego elementem są widzowie (część z nich siedzi na scenie). Reżyser bezustannie zaciera granice scenicznego świata, otwiera go na rzeczywistość: niektóre postaci wychodzą od strony widowni; w trakcie rozmowy Terezjasza i Kadmosa ktoś myje podłogę; Penteusz podczas pierwszego spotkania z Dionizosem kroi chleb, smaruje dżemem i potem rozparty na krześle zjada przygotowaną kromkę, popijając ją mlekiem.

To odważne, idące wbrew przyzwyczajeniom, myślenie o przestrzeni zrośnięte jest z istotą dramaturgii spektaklu. Reżyser szuka w tekście bogactwa brzmień, melodii, intonacji, kontrpunktów. Ufa tym brzmieniom – stąd liryczne rozjaśniony wizerunek Chóru. Nie boi się komizmu, który mać rytmy i tonacje pojawiając się w najmniej oczekiwanych momentach. Ten rodzaj słuchu skutecznie podważa wszelkie interpretacyjne schematy i stereotypy, wyprowadza poza oczywistości, nadaje postaciom i zdarzeniom wieloznaczność.

Uwolnienie się Dionizosa z niewoli Penteusza nie ma charakteru gwałtownego zdarzenia – to raczej epifania o medytacyjnym, wydłużonym rytmie. Najpierw następuje wyciemnienie. W mroku błyskają tylko świetlne „zajaczki” (lusterka należały do rekwizytów dionizyjskiego kultu) – kobiety z Chóru jakby kogoś szukały, wydobywają z ciemności twarze widzów. Słychać płacz dziecka, dziwne pogłosy – puste wnętrza pałacu wypełnia inne, nowe życie. Przestrzeń zmienia swój wygląd – staje się wnętrzem świątyni. Rozświećta się ostatni plan. Na brzydkiej szarej ścianie ze starym zlewem pośrodku odsłania się piękny wykusz o muszlowym zwieńczeniu. Objawienie się Dionizosa zagarnia swoim nastrojem kolejne sceny. Grają już wszystkie plany przestrzeni – układają się w obraz pełen malarskiej harmonii. W czasie długiego przejścia Dionizosa po pomoście słuchamy relacji pierwszego Posłańca. Nakładają się dwie epifanie – jedna unaoczniona bezpośrednio, druga w opowieści. A równocześnie zderzają się mocnym kontrpunktem: drastycznym epizodom opowiadanym przez Posłańca towarzyszy łagodna, monotonna melodia fletu, na którym gra bóg. W głębi kobiety z Chóru moczą prześcieradło; ich powolne, uroczyste gesty wydają się częścią jakiegoś rytuału. Różne elementy scenicznego świata, kontrastowe nastroje zaczynają stać się w jedno.

Następuje radykalna przemiana. Bohaterowie spotykają się na skrzyżowaniu realności i snu, podążając w różne strony. Odwracają się wszelkie relacje i znaki. Bachantki białym prześcieradłem owijają posąg Dionizosa – objawił się wszak bóg żywy! Siadają na krawędzi basenu: moczą nogi, zmywają makiżaje, żartują. Dionizos objawia się jako morderca, z zimną krwią obserwujący swoją ofiarę. Penteusz zmierza w przeciwnym kierunku – upajającego snu o samozniszczeniu. Wreszcie w sceniczną rzeczywistość przenika to, co dzieje się na stokach Kitajronu. Tło rozpala się intensywną czerwienią i krzykiem podnieconego tłumu. Na ten jeden moment kobiety z Chóru wpadają w rytm ekstazy tańca, wyczerpującego się w krótkim spazmie – teraz i one są tam, szczują Agaue na jej syna. Już pierwszy Posłaniec zjawiał się z raną na twarzy. Drugi (Robert Więkiewicz), który przynosi wieść o straszliwej śmierci Penteusza, ma pokrwawiony kostium, ślady krwi na twarzy. Wydaje się wyczerpany tym, co widział; zmęczony zasiada na krześle – w jego opowieści nie ma cienia ekscytacji, dlatego bije z niej prawdziwa groza. Jedna z bachantek wydaje okrzyk triumfu.

Kobiety siedzą już teraz przy stole, jedzą rozerwany na kawałki chleb. W trakcie opowieści powoli jednak zamierają – głośno ich triumf i ekstaza. I wtedy na scenę wbiega Agaue...

5

Zaczyna się nowy spektakl – gwałtowny, drastyczny, naturalistyczny w wyrazie. O jaskrawej symbolice spajającej w jedno seks, narodziny i śmierć w najbardziej brutalnych przejawach. Nie ona jednak robi największe wrażenie – posługuje się obrazami nieco zużyтыми. O ekspresji finału decyduje siła aktorskiego wykonania. Objawiająca się przemoc z siłą potężnego forte zmiata nastroje, półcienie, ćwierćtony wcześniejszych scen.

Agaue wbiega z wielkim pniem sosny. W podartej sukni, pokrwawiona, ze zmierzwiłymi, splątanymi włosami. Triumfuje, nie dowierza własnemu szczęściu, jest śmiertelnie wyczerpana: „Iwa pokonałam!”. Trzyma się kurczowo pnia drzewa – jego ciężar pozwala jej utrzymać równowagę. Szuka słuchaczy – pragnie dzielić się euforią, żąda uznania. Melodia jej radosnego spazmu budzi wśród bachantek najpierw politowanie, potem prawdziwe współczucie, wreszcie przerażenie. Już nie triumfuja, nie wielbią boga, ale solidaryzują się z męką, którą zagrożony jest ludzki byt. Wkrótce cichcem znikną ze sceny, jakby zawstydzone swoim udziałem w widowisku. Gdy Agaue zabraknie siły w rękach – pień zwali się na jedną stronę, a jej bezwładne ciało na drugą. Leżąc na piasku, rodzi głowę Penteusza. Przywiązuje ją do pnia i – wciąż z triumfem – obnosi po scenie.

Kładzie się wreszcie wyczerpana na stole (przeniesionym przez kobiety z Chóru na środek proscenium). Ale nogami wciąż przytrzymuje olbrzymi pień. Trwa jeszcze w euforii, ale wygląda żałośnie, biednie. Teraz dopiero – z bliska – widać jej zamkniętą w bólu twarz. Pojawia się Kadmos z dwoma wiadrami. Ma na sobie czerwoną kurtkę – tę, którą najpierw nosił Penteusz, a potem Dionizos. Nie ma już ani jednego, ani drugiego. Nastąpi teraz najstraszniejsze: przebudzenie Agaue. Pomaga jej w tym Kadmos, ojciec. Nie może złagodzić bólu, ale delikatny akord współczucia pozwala odczuć jego skalę. Splot skrajnych i ostatecznych uczuć przechodzi w żaloszny skowyt, który nie uspokaja, nie rozładowuje – wyczerpuje się. Małgorzata Hajewska-Krzysztofik gra w najwyższych rejestrach bez fałszywej nuty, każdą emocję nasycza jaskrawą barwą, niewyobrażalnej sytuacji nadaje prawdę ludzkiego doświadczenia.

To Agaue odkrywa przed nami ostateczny i obiektywny sens całego zdarzenia – Dionizos nie zjawi się już na scenie. Na obity blachą rzeźnicki stół matka Penteusza wysypuje zawartość dwóch wiader: zwierzęce wnętrzności. Odruch obrzydzenia – takim akcentem zamyka się przedstawienie. Nie współczuciem dla Agaue, nie refleksją nad boskimi prawami. Wstręt to coś więcej niż demistyfikacja rytuału – to wyjście poza religijną problematykę *Bachantek*. Reżyser osadza tragedię Eurypidesa na pewnym i powszechnym gruncie – liryzm spektaklu dochodzi tu do swego kresu.

Gnębi mnie w związku z tym pytanie, o czym jest to przedstawienie. Czy o spotkaniu człowieka z bogiem? Bóg znika tu przecież wraz z człowiekiem. W kontrpunktowych zderzeniach symboliki i dosłowności znać pewną temperaturę w demistyfikowaniu religijnego doświadczenia – choć nie to wydaje mi się motorem spektaklu. Czy bóstwo jest zatem archetypem? To już nieco nadużyty wytrych, a poza tym duchowa przygoda Penteusza – w świetle finału – zostaje niemal pozbawiona wartości i sensu. Nie rozwodziłem się nad obecnością chrześcijańskich motywów w przedstawieniu; nie religioznawczej refleksji przecieć one służą, ale lirycznej bezpośredniości. Warlikowski nie szuka śladów dawnych rytuałów (wiedzę na ich temat wykorzystuje kapryśnie i w zaskakujących formach), nie komentuje współczesnych form życia religijnego. Osacza nas muzyką *Bachantek*. W lakonicznej formie greckiej tragedii odnajduje kształt dramatu, który nas porusza, choć niezbyt wiemy, do czego go odnieść. Jak muzyka właśnie.

bachantki