

Eurypides w Rozmaitościach

Włodzimierz Lengauer

Nie trzeba chyba przypominać, że teatr antyczny był nie tylko wynalazkiem ateńskim, ale w klasycznym okresie kultury greckiej, czyli w V w. p. n. e., fenomenem niemal wyłącznie tej właśnie *polis*, najczęściej związanym z całością jej życia publicznego, przede wszystkim religijnego, które zresztą było wówczas nieodłącznym elementem polityki we właściwym, greckim sensie tego słowa (*ta polityka* – sprawy *polis*, czyli tak państwa, jak i społeczeństwa). To właśnie w Atenach, gdzie w końcu VI w. p. n. e. rozpoczęła się historia gatunków dramatycznych i teatru czy teatralności (co zresztą nazbyt często, i to od czasów *Poetyki* Arystotelesa, automatycznie i nie do końca słusznie niemal się ze sobą utożsamia).

Wbrew różnym podręcznikom i encyklopedycznym informacjom biorącym początek z Arystotelesa (na którego wypowiedziach nie tylko w *Poetyce*, lecz nie zachowanych pismach opierali się późniejsi autorzy starożytni) początki teatru przedstawiają się wysoce niejasno. Nie wiadomo dokładnie, gdzie i jak wystawił swoje utwory Thespis, co do którego panuje dość powszechna zgoda, że był twórcą tragedii jako gatunku literackiego, chociaż autor pseudo-platonowego dialogu *Minos* zdaje się kwestionować i to stwierdzenie. Gorzej, że nie jest jasne, czym były przedstawienia Thespisa, który jakoby stworzył aktora prowadzącego dialog z chórem tragicznym. Dobra, lecz znów niejasna tradycja antyczna mówi o tym, że początkowo całość akcji

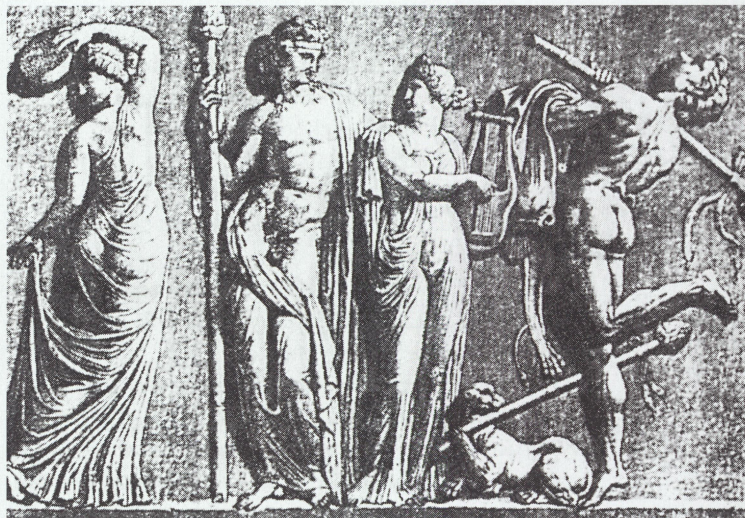
dramatycznej należała do chóru, Thespis miałby więc wprowadzić aktora, tyle że przecież w jego czasach nie było jeszcze ani zjawiska aktorstwa, ani ludzi zdolnych temu zadaniu podołać, czyli aktorów. Thespis sam więc był jedynym aktorem, a także, rzecz oczywista, reżyserem, co zresztą pozostało regułą i później w teatrze ateńskim, gdzie zawsze poeta sam wystawiał swoją sztukę. Pytanie więc, czy można mówić o teatrze w odniesieniu do widowiska organizowanego przez poetę, który bierze udział w obrzędzie religijnym pokazując przy okazji święta napisany przez siebie utwór. Mało się to różni od wykonania przez chór pieśni kultowych (*peany*, *dytyramby*), które w czasach Thespisa były już pisane dla uświetnienia święta przez specjalizujących się w tych gatunkach poetów.

Ale ten podstawowy element sytuacji teatralnej, związek ze świętem i obrzędem, nie uległ zmianie, przynajmniej w Atenach, od czasów Thespisa po epokę późnej starożytności. Tyle że i tu pojawiają się liczne znaki zapytania. Wielkie Dionizje ustanowione, jak chce nowożytna vulgata podręcznikowa, przez tyrana Pizystrata, choć może raczej, jak wykazują nowsze badania, nieco później, w okresie reform Kleisthenesa, od początku były świętem teatralnym, to znaczy takim, którego najważniejszą i najdłużej trwającą część stanowiły przedstawienia, najpierw tragedii i dramatu satyrowego, a potem także komedii. Ale wiosenne święto dionizyjskie (w ateńskim miesiącu *Elaphebolion*, mniej więcej koniec marca) jest z pewnością starsze. Mityczne *aition* łączy je z wprowadzeniem kultu Dionizosa do Aten, może dokładniej – ze sprowadzeniem posągu (*agalma*) tego boga z nadgranicznej (na granicy z Beocją) miejscowości Eleutheraí. Zapewne początkowo święto ograniczało się do procesji fallicznej, wcześniej mogło się pojawić wykonywanie przez chóry cykliczne dytyrambów na cześć boga, być może obchody odbywały się tylko w attyckich *demach* (gminach) i tam wła-

śnie rozpoczął swą działalność Thespis. Kiedy jednak organizację święta przejęły władze *polis* i uroczystość przeniesiono do miasta (dlatego właśnie Wielkie Dionizje zwano Miejskimi), aż trzy dni zajął *agon* dramatyczny, na którym poeci prezentowali swe tragedie i dramaty satyrowe (komedie wprowadzono dopiero w 486 r. p. n. e.). Początków teatru szukać należy właśnie w tej nowej sytuacji – oto kształtuje się wówczas zupełnie nowy układ, którego podstawowym elementem staje się podział uczestników święta na działających (od czasownika *drao* – „robić, czynić, działać” pochodzi słowo „drama”, czyli „dramat”, pokrewne zresztą innemu, *dromena*, oznaczającemu wszystkie czynności sakralne, a więc głównie obrzędy) i na tylko patrzących (*theatron* pochodzi od czasownika *theaomai* – „patrzeć, oglądać”). A jednak podział ten nie jest w Atenach V wieku do końca ostry: i jedni, i drudzy są uczestnikami święta organizowanego przez państwo, które wspólnie tworzą (zwłaszcza w demokratycznych Atenach V wieku świadomość wspólnoty *polis* była jeszcze bardzo silna). Miejsce widowiska podkreśla jeszcze jego charakter – wydaje się bowiem, że pierwsze przedstawienia odbywały się na ateńskiej *agorze*, centralnym placu miasta, wówczas mającym przede wszystkim polityczne znaczenie, ich przeniesienie do okręgu świętego Dionizosa na stoku Akropolu i konstrukcja widowni miały miejsce dopiero w początkach V wieku.

Nie znamy sztuk Thespisa, niejasne są dla nas początki dramatu satyrowego, nie potrafimy dokładnie prześledzić związku pierwszych widowisk teatralnych z kultem Dionizosa. Musiał on być jednak bardzo bliski, jego świadectwem są przechowane przez tradycję starożytną tytuły niezachowanych niestety sztuk Ajschylosa (miał on także napisać *Pentheusa*, którego *mythos*, czyli fabuła, był jakoby taki sam jak potem u Eurypidesa). Może już od początku akcja tragedii wiązała się z wielkimi cyklami mitycznymi, opowieściami o heroicznej przeszłości, a może, jak chcą niektórzy badacze, tematyka tragedii stopniowo odchodziła od mitu dionizyjskiego, podobnie jak to się chyba stało w wypadku dytyrambu. Związek tematyki heroicznej (jedna ze starożytnych definicji tragedii głosiła, że jest ona *mimesis* czynów i życia herosów) z obrzędowością dionizyjską nie przestaje frapować współczesnych badaczy, a w starożytności znano przysłowie *ouden pros ton Dionyson* – „nic wspólnego z Dionizosem” wyrażające właśnie, nieco ironicznie, przekonanie, że na dionizyjskim święcie wystawia się dramaty nieodnoszące się zupełnie do kultu tego boga. A jednak przekonanie takie jest mylne.

Nie idzie tylko o to, że niemal w każdej tragedii łatwo odkryć aluzje do kultu dionizyjskiego (a czasem obszerne wypowiedzi, niezwiązane z akcją, jak słynny „hymn do Dionizosa” w *Antygonie*, z reguły pomijany w szkolnych analizach i w nowożytnych inscenizacjach), albo nawet o to, że posąg Dionizosa znajduje się w teatrze, jego kapłan ma ho-



Dionizos z bachantkami i sylenem

norowe miejsce, a na *orchestrze* stoi *thymele*. Z punktu widzenia analizy samego widowiska najważniejszy jest fakt, że *agon* teatralny jest przeprowadzany ku czci bóstwa, podobnie jak w dwóch poprzednich dniach *agon* chórów dytyrambicznych i *agon* komediowy. Rywalizują z sobą poeci, ale także (a pierwotnie zapewne przede wszystkim) chóry. Widowisko teatralne to dla widzów w teatrze występ chórów, które tańczą i śpiewają (ich przygotowanie trwało od lata poprzedniego roku). Teatr ateński V wieku jest częścią *chorei*, tego wyjątkowego zupełnie i typowego dla kultury greckiej połączenia muzyki, słowa i tańca w kulcie bogów. W dniach przedstawień teatralnych ma w Atenach miejsce po prostu *chorea* dionizyjska.

Także analiza treści tragedii łatwo może wykazać jej związek z postacią boga. Po dziele Bachtina truizmem stało się stwierdzenie, że komedia attycka przedstawia świat na opak, świat, w którym wszystko jest inaczej i w którym są dozwolone, wręcz nakazane, zachowania sprzeczne z normami życia *polis*. Ale to właśnie i może w jeszcze większym stopniu jest cechą tragedii. Przedstawia ona świat z czasów, gdy *polis* nie było, gdy panowały zupełnie odmienne stosunki polityczne, gdy w zachowaniach ludzkich zamiast poczucia wspólnoty równych obywateli dominowały ambicje wybitnych jednostek. Czyny i dążenia takich bohaterów stanowiły zaś zawsze zagrożenie dla z trudem utrzymywanego ładu. A na końcu każdej tragedii ład powraca. To właśnie wydaje się istotą Arystotelowego pojęcia *katharsis*. Oto widz ogląda świat nieporządku i grozy, świat zakłócony błędnymi działaniami ambitnego i pozbawionego moralnego oparcia bohatera. Ale rozwiązanie akcji przynosi uspokojenie, wbrew Arystotelesowi można by powiedzieć, że każda tragedia kończy się dobrze. Edyp wprowadzie wyklutą sobie oczy, ale społeczność Teb jest uratowana. Niestety bohatera, jego

przejścia i cała tragiczna *peripeteia* przynoszą wytchnienie zagrożonej zbiorowości, widz odzyskuje poczucie bezpieczeństwa. W *Bachantkach* Eurypides powiada to wyraźnie, sztukę kończą słowa chóru:

Co spodziewane, to się nie stało,
Z niespodziewanego wynalazł bóg wyjście

(przekład Jerzego Łanowskiego).

Widza ateńskiego w 405 r. p. n. e. słowa te nie mogły zaskoczyć. Bóg ukazany przez Eurypidesa doskonale odpowiadał powszechnym wyobrażeniom o jego naturze. W pierwszym dniu jego święta uroczystej procesji ofiarnej (*pompe*) towarzyszył obrzęd falloforiów, wieczorem, po występach chórów dytyrambicznych odbywał się wesoły i zapewne obfitujący w sprośności *komos*, w trakcie którego mężczyźni występowali w przebraniach kobiecych, a kobiety przebierały się za mężczyzn, w przeddzień poważnych tragedii widzowie zanurzali się w sprośnej atmosferze komedii, posługującej się bez skrępowania wulgarnym językiem i wyzwiskami stale krążącymi wokół strefy seksualności. Naturą Dionizosa było to, że zawsze zaskakiwał, sam był „podwójny” (*dimorphos*) lub nawet „wielopostaciowy”. Przybierał postać dziewczyny, wyobrażano go jako dorosłego, brodatego mężczyznę, ale w kobiecej szacie, był młodzieńczy czy wręcz dziecięcy (jak w słynnym epizodzie *Iliady*), a zarazem poważnie dojrzały. Sam doświadczył działania szału zesłanego przez Herę i zsyłał go na innych. Ale szal dionizyjski prowadził, właśnie tak jak tragedia, do zapanowania porządku. Naprawdę szaleni okazali się ci, którzy nie chcieli w jego szale uczestniczyć.



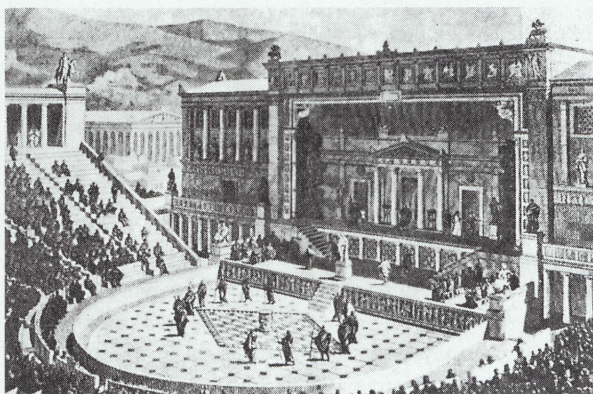
Menady tańczące w czasie Dionizjów. Malowidło na wazie

Najtrudniej dziś powiedzieć, czy w Atenach V wieku znane były kobiece obrzędy dionizyjskie, jak te, o których mówi Eurypides. Trzeba pamiętać, że menady to postacie z mitu, a nie z rzeczywistych obrzędów. Dopiero dla znacznie późniejszego okresu mamy informacje o korowodach tanecznych ateńskich kobiet, które udawały się na dionizyjskie *orgiai* odbywane na stokach Parnasu. Jednak już fragment Alkmana, poety działającego w VII w. w Sparcie, zawiera, jak się zdaje, aluzje do takiej obrzędowości dionizyjskiej. W cywilizowanym świecie *polis* Dionizos pozostał bóstwem dzikim i groźnym, choć jednocześnie mającym swe miejsce w życiu *polis* i uważanym, chociażby jako dawca wina, za współtwórcę, obok Demeter, cywilizowanego życia ludzi. Takim był Dionizos w oczach Ateńczyków oglądających tragedię Eurypidesa, o takim pisał Pindar przedstawiając go tańczącego w otoczeniu dzikich zwierząt, a w innym miejscu nazywając dawcą plonów. *Chorea* dionizyjska czciła bóstwo niejednoznaczne i o skomplikowanej naturze. Widz ateński dobrze wiedział, że musi uczcić takiego właśnie boga.

Jest oczywiste, że w żaden sposób nie da się dziś odtworzyć sytuacji właściwej dla teatru ateńskiego czasów Eurypidesa. Widz nie uczestniczy dziś w obrzędzie, wizyta w teatrze nie ma nic wspólnego z udziałem w organizowanym przez urzędników państwowych święcie religijnym, teatr nie wiąże się z przekazywaniem wiedzy o bogach czy normach boskiego pochodzenia, którymi ma się w swym postępowaniu kierować człowiek. Przedstawienie dramatyczne pozbawione jest oprawy muzycznej, nie tańczy ani nie śpiewa chór, aktorzy również mówią, a nie śpiewają. Zresztą o stronie muzycznej i choreograficznej przedsta-

wienia antycznego wiemy akurat najmniej, podobnie i sposób podania tekstu jest w najlepszym razie przedmiotem domysłów, mimo że zachowało się kilka fragmentów tragicznych z zapisem nutowym. To przecież tylko mizerne strzępy ogromnej twórczości poetycko-muzycznej. Jest niemal paradoksem, że w nowożytnych inscenizacjach najważniejszy bodaj element przedstawienia antycznego – popis tańczącego i śpiewającego chóru – zostaje zredukowany do karykaturalnego minimum.

Można więc zadać pytanie o sens wystawiania dzi-



Teatr Dionizosa w Atenach. Rekonstrukcja

siaj sztuk antycznych, skoro z natury rzeczy inscenizacja współczesna nie ma nic wspólnego z teatrem V wieku p. n. e. To zresztą część bardzo ważnego, a często pomijanego pytania o nasz stosunek do antyku, o to, czy wytwory kultury antycznej są istotną częścią naszej rzeczywistości, czy też raczej należą do dawno zamkniętej epoki, a dostęp do nich możliwy jest tylko na drodze żmudnych studiów historyczno-filologicznych. Otóż nie ma prostej odpowiedzi na to pytanie. Można, rzecz jasna, czerpać przykład z profesora Bładaczki i twierdzić, że mamy wielbić antyk, bo wielki był, można też ograniczyć się do banalnych konstatacji o genetycznych związkach naszej kultury z antyczną (każdy podręcznik historii teatru zaczyna się od antyku, odpowiednie zajęcia zaliczyć muszą studenci Akademii Teatralnej, choć, jak się zdaje, nikt już się nie zastanawia dlaczego). A może po prostu sięgając po jakiegokolwiek twór innej kultury trzeba po prostu wiedzieć dobrze, po co się to robi. W przypadku tragedii i teatru oznacza to konieczność starannej interpretacji tekstu i zbudowania koncepcji tego, co chce się widzowi pokazać.

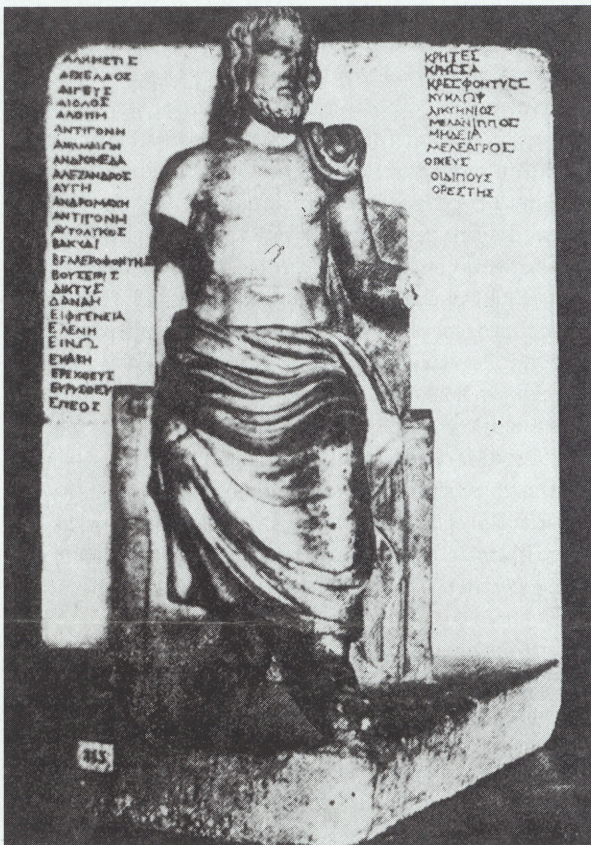
Z *Bachantkami* Eurypidesa sprawa jest z całą pewnością trudniejsza niż z *Antygoną* czy *Królem Edypem*. Przy wszystkich, najróżnorodniejszych, często sprzecznych z sobą interpretacjach nowożytnych da się o tej sztuce tyle powiedzieć, że jest to najbardziej religijna tragedia może nie tylko Eurypidesa, lecz w ogóle ze wszystkich nam dziś znanych dzieł trzech tragików. Warto pamiętać, że zakończenie sztuki znamy z chrześcijańskiego *centon*, zatytułowanego *Christos Paschon*, którego autorem był Grzegorz z Nazjanzu. Zresztą wiadomo dobrze, jaki wpływ skojarzenie Chrystusa z Dionizosem według fascynującej koncepcji Wiaczesława Iwanowa wywarło choćby na naukowe badania Tadeusza Zielińskiego, a z drugiej strony, i właśnie poprzez *Bachantki*, na *Króla Rogera*. Zupełnie inny sposób czytania *Bachantek* proponują te interpretacje, również wywodzące się z wielkich i fascynujących koncepcji, wedle których sztuka jest świadectwem „dionizyjskiego nawrócenia” poety przeciwstawiającego się jakoby apollińskiej

helleńskości. Łatwo też wskazać proveniencję tych analiz sztuki, dla których najważniejsza jest relacja Agaue – Pentheus. Ale z całą pewnością można stwierdzić, że Eurypides nie miał pojęcia ani o chrześcijaństwie, ani o koncepcjach Nietzschego, ani o psychoanalizie. Nie uczynił też Pentheusa tyranem czy czarnym charakterem, przedstawił po prostu człowieka, który nie potrafi rozpoznać bóstwa. W tym widział źródło jego tragizmu.

W analizach szkolnych (przynajmniej w czasach, gdy na lekcjach polskiego poświęcano nieco czasu literaturze antycznej) zwykło się tragedie antyczne opatrywać etykietkami, które miały określić, o czym sztuka traktuje. I tak *Król Edyp* miał być tragedią przeznaczenia, a *Antyгона* tragedią spowodowaną przez konflikt praw ludzkich i boskich. Nie były to wcale etykiety całkiem błędne, jak każde uproszczenie, tak i one zawierały jakąś część prawdy. Czy dałoby się do takiego określenia sprowadzić problematykę *Bachantek*? Ze wszystkimi zastrzeżeniami chyba jednak tak. Przy uważnej lekturze łatwo dostrzec, ile i jak często mówi się tam o mądrości. Można by właśnie powiedzieć, że jest to sztuka o tym, czym jest mądrość. Pentheus przecież uważa, że zwalcza dziki i nierozumny kult kierując się mądrością, ale jego mądrość okaże się fałszem, pomyłką, błędem. Mądrość reprezentuje tylko Dionizos i mówi to wyraźnie Pentheusowi. Na tym także polega wyjątkowość tragedii Eurypidesa – bóg zjawia się osobiście. Jeśli nawet można mieć wątpliwości co do jego tożsamości w trakcie rozwoju akcji (on sam nigdy nie mówi Pentheusowi wyraźnie, kim jest), to w prologu sam się za bóstwo podaje i zapowiada, co uczyni. Musiał to być dla widzów ateńskich moment szczególnego przeżycia, tekst recytowany zapewne hieratycznie i dostojnie budził skojarzenia z całą znaną im historią boga, widzieli Dionizosa, którego czcili.

U Krzysztofa Warlikowskiego Andrzej Chyra rozpoczyna prolog odwrócony tyłem do widowni i zgięty wpół. Sam na poły bełkocze, na poły zawodzi, i w prologu, i czasem później gra postać przywodzącą na myśl pensjonariuszy zakładów dla nerwowo chorych. Dałoby się to zresztą wytłumaczyć: oto przecież i u Eurypidesa Pentheus wpada w końcu w lekki obłąd, a utożsamianie tragicznego bohatera z Dionizosem czy uznanie go za *alter ego* boga bywało często podstawą różnych interpretacji *Bachantek*. Co więcej, Jan Kott w słynnym szkicu *Bachantki albo zjedanie bogów* zasugerował, że to Dionizos „może być chorobliwym wcieleniem osobowości i władzy Pentheusa”. Warlikowski świadomie się do takiej interpretacji odwołuje, Dionizos staje się u niego władczy i pewny siebie, jak Pentheus na początku sztuki, a by tę ni to zamiennosc, ni to tożsamosc postaci dobitniej wskazać, wkłada tę samą kurtkę, którą wcześniej nosił jego przeciwnik. Tak odczytane *Bachantki* byłyby tragedią boga – człowieka, ale już wcześniej trzy bachantki (zastępujące chór) wnoszą na scenę fi-

gurkę (której funkcja w trakcie sztuki jest co najmniej niejasna) przedstawiającą postać czczonego przez nie boga. Widać wyraźnie, że jest to wyobrażenie ciała poskładanego z kawałków, do którego została przyszyta głowa. Bóg czczony przez bachantki jest więc już po *sparagmos*, Pentheus może być zatem tylko jego ofiarą, tym się od bóstwa



Eurypides. W tle alfabetyczny wykaz jego utworów

różniącą, że złożenie jego rozszarpanych szczątków nie wróci mu życia. Figurka na scenie i kurtka Pentheusa przyodziana przez Dionizosa to dwie różne koncepcje układu stosunków między oboma antagonistami. Podobnie zresztą same bachantki, nawiasem mówiąc dość paskudnie ubrane i ucharakteryzowane na postaciach wulgarne i uprawiające dzikie praktyki, bez wyraźnych powodów przechodzą dziwne przeobrażenia stając się zupełnie innymi postaciami. Gdy trzymają w rękach modlitewniki (?), budzą skojarzenie z pobożnymi dewotkami, gdy siedzą przy stole i z pogardą wypowiadają się o Tebach, stają się agresywnymi kontestatorkami istniejącego porządku w imię nieznanych i może niebezpiecznych nowinek. Oczywiście można i tak przedstawić chór lidyjskich bachantek (choć nie mogły one być dla ateńskiego widza tak dziwaczne i dzikie, jak trzy bachantki Warlikowskiego), ale wówczas znów sztukę czytać należy inaczej, widząc w niej przede wszystkim rzecz o zwycięstwie nowego, egzotycznego i groźnego kultu. A tak nie myślał chyba ani Eurypides, ani Warlikowski, dowodem postać Kadmosa, który od początku przyjmuje kult Dionizosa i na końcu rozumie wszystko, co się wydarzyło. Z kolei postać Agaue ciągnącej wielki pal sosny, na której został rozszarpany Pentheus, prowadzi w stronę interpretacji psychoanalitycznych (warto może przypomnieć, że wcześniej Warlikowski w *Hamlecie* rozebrał bohatera do naga w scenie rozmowy z królową, a Rosencrantza i Guildensterna kazał grać kobietom).

W inscenizacji Warlikowskiego odnaleźć można wszystkie możliwe sposoby odczytywania *Bachantek* i ślady jednej tylko lektury, mianowicie wspomnianego szkicu Kotta, również grzeszącego nadmiarem pomysłów. Nie ma tylko odpowiedzi na pytanie, dlaczego reżyser sięgnął po sztukę sprzed blisko dwóch i pół tysiąca lat. Zamiast Eurypidesa otrzymaliśmy bowiem różnorodności.

Miesięcznik „Teatr” i Teatr Polski w Warszawie

zapraszają na spotkanie z cyklu

„Teatr jest światem”

24 kwietnia godz. 19⁰⁰

„Niemi klasycy” – o zapomnianej sztuce przekładu dramatu antycznego