

Bachantki
T. Roxum.

23

665

Więź

WARSZAWA

M. Nr

4

04-2001

Po co komu tragedia?

Żadna bodaj ze znanych tragedii antycznych nie jest tak mroczna, pełna grozy i szaleństwa, a zarazem tak religijna, metafizyczna, przesycona rytualnymi znakami, jak „Bachantki” Eurypidesa. W żadnej też innej tragedii greckiej, obok człowieka — bohatera, nie pojawia się bóg, przybierający ludzką postać, uobecniający się na scenie tak wyraziście i równorzędnie. Być może właśnie przez to sztuka Eurypidesa zdaje się wyjątkowo bliska dytyrambowi — obrzędowej pieśni ku czci Dionizosa, z której wyrosła tragedia grecka.

W „Bachantkach” Dionizos, syn Zeusa, przeobrażając się w człowieka przybywa do Teb, by zemścić się na rodzinie swej matki i przyprawić o szaleństwo kobiety, które odtąd w górach będą odprawiać dziki kult, prowadzący do straszliwej zguby. Tym, który się opiera Dionizosowi, jest tebański król Penteusz, syn Agaue, stojący na straży porządku i rozumu. Okazuje się jednak, że wobec świętego opętania rozum jest bezradny, nie ma nikogo, kto przeciwstawiłby się woli boga, zemsta

musi się wypełnić — i „z niespodziewanego bóg znajduje wyjście”. Penteusz zwiedziony podstępem przez Dionizosa wyrusza w góry podglądać bąchantki i zostaje rozszarpany przez ogarniętą szaleńką matkę. Choć według żelaznych zasad konstrukcji tragedii najbardziej drastyczne sceny odbywają się poza sceną i znane są tylko z relacji wchodzących postaci, to siła słów i zdarzeń w nich nabrzmiewających, poczucie obcowania z bóstwem, wzrastający wraz z rozwojem akcji niepokój prowadzą do doświadczenia przez widza uczuć litości i trwogi, a następnie *katharsis*. Niestety, tak nie dzieje się w spektaklu wyreżyserowanym przez Krzysztofa Warlikowskiego w warszawskim Teatrze „Rozmaitości”.

Dionizos może być uważany za *alter ego* Penteusza. Mają oni nie tylko wspólne rodzinne korzenie i są w tym samym wieku, ale też w miarę rozwoju akcji upodabniają się do siebie. I choć ich losy są różne, to jednak owa podwójność, zamiany i przebieranki nadają finałowi dramatyczną nieoczywistość. Jak podkreślał Jan Kott w znakomitym esej „Bąchantki albo zjadanie bogów”: *W „Bąchantkach” wydają się współistnieć dwie odrębne struktury, które sobie wzajemnie zaprzeczają. Zjadanie boga, ryt ofiary i zmartwychwstania, stają się ostatecznie okrutnym zamordowaniem syna przez jego własną matkę. Dramat religijny staje się bluźnierczy. Rytuał przemienia się w rytualny mord. [...] „Bąchantki” kończą się pokonaniem ładu i życia przez bezpłodność, negację i rozkład. Teofania zamienia się w swoje przeciwieństwo. Bóg odszedł. Teby są puste. [...] W tragicznym teatrze Eurypidesa na scenie zostało tylko spustoszone ciało króla — nieopgrzebane, jak nakazywało czynić boskie prawo*

i wierność umarłym, triumfujące choćby w „Antygonie”.

Widzowie „Bąchantek” mogli poostać w przeświadczeniu, że religijne misterium, które dokonało się na ich oczach, doprowadziło jedynie do rozpacz i całkowitej klęski człowieka. Jak silnie współcześni Eurypidesowi odczuwali litość i trwogę wobec niepojętego wyroku, wobec tajemnicy *sacrum* i *profanum* — tego nigdy nie zdołamy ustalić.

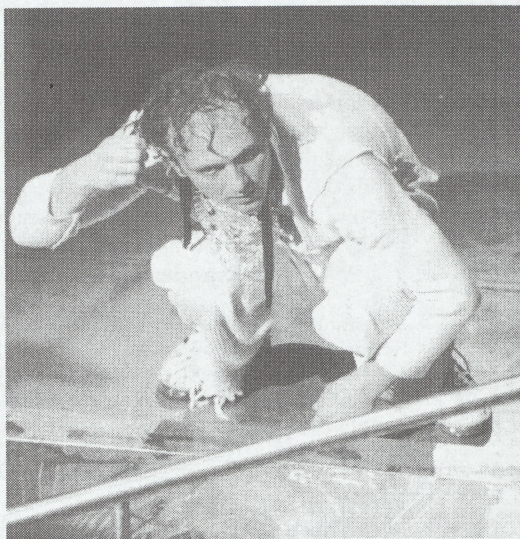
Stając jednak wobec próby nadania teatralnego kształtu tragedii antycznej dzisiaj — tej akurat może szczególnie — warto zadać sobie pytanie: czym może być ona w sytuacji w niczym nieprzypominającej kontekstu, założeń, motywów widowisk starożytnych. I nie chodzi tu o rekonstrukcję czegokolwiek, gdyż ta z reguły nie jest udana, ale o uświadomienie sobie jakże ważnych okoliczności, bez których sens tragedii może być zbyt odległy dla widza, czy wręcz zostanie zagubiony. Słowem, co tragedia może znaczyć dzisiaj i jakiego rodzaju przeżyć dostarcza ona współczesnemu widzowi, wyobcowanemu z rytuału, świętego obrzędu, którego starożytny teatr był ważnym elementem.

Z założenia więc „pozbawieni wiary”, udziału w tym święcie, przynależności do wspólnoty, oczekiwać moglibyśmy od teatru tylko (a może aż), że opowie o kryzysie wiary w ogóle, wiary nieodniesionej do czasu ani miejsca, a także o losie człowieka, który nie potrafiąc rozpoznać bóstwa, błędzi i ponosi za to straszliwą karę. Moglibyśmy oczekiwać, że ukaże się przed nami świat oparty na chwiejnych, wypracowanych jedynie przez człowieka zasadach, który przewraca się nagle w wy-

niku działania wyższej, niepojętej i na dodatek niszczącej siły.

Wydaje się, że w przedstawieniu Krzysztofa Warlikowskiego żaden istotny problem nie jest zarysowany, żadne pytanie nie zostało wyraziście postawione. Widz poddany (mniej podatny może się oprzeć i nie dać sobą zawładnąć) transowym rytmom muzyki Pawła Mykietyna, wprowadzony jest w sytuację z góry przez reżysera ustawioną, a tym samym przesądzającą zaraz na początku o postawach, sympatiach, jednoznacznie rozłożonych akcentach. Przedstawienie bachantek (Stanisława Celińska, Maria Maj, Magdalena Kuta) jako podstarzałych kobiet, ucharakteryzowanych i ubranych tak, by odstraszały brzydotą i wulgarnością, Dionizosa (Andrzej Chyra) o wyglądzie i zachowaniu pacjenta szpitala psychiatrycznego, Penteusza zaś (Jacek Poniedziałek) jako bezkompromisowego, odważnego, „jasnego” młodzieńca — wskazuje, po czyjej stronie są racje. To nic, że Penteusz jest chwilami śmieszny, czy może raczej — nieoczekiwanie wzbudza śmiech na widowni (w sposób chyba jednak niezamierzony), gdy wchodzi na scenę ubrany w czerwoną, puchową kurtkę lub efektownie wpada do basenu, ochlapując widzów. To właśnie jego losem mielibyśmy się przejąć. Naprawdę jednak się nie przejmujemy, bo nie ma w jego działaniach ani żaru, ani emocji, ani pasji. Ot, tak się trochę uparł, trochę zbuntował, trochę obraził — arogancki, zuchwały młodzieniaszek.

Grube bachantki-dewotki modlą się tymczasem do podświetlonej jarzeniówkami figury boga — w rzeczywistości błazna, filuta, zniewiesiałego pajaca, umiającego skryć się pod każdą postacią: zabawną i przewrotną zarazem.



Andrzej Chyra
fot. Jan Rolke

Owszem, taka zawsze była natura Dionizosa, ale wiedział on przynajmniej, co robi, w swej niepoczytalności był poczytalny, tu zaś sam siebie nie kontroluje. Nie ma więc w spektaklu Warlikowskiego ani ważnego boga, ani wiarygodnego bohatera. Nieznośnie sący się czas, nijakie są uczucia postaci, aż do chwili, gdy w ostatniej scenie rozlegnie się rozdzierający, nienaturalny, tępy krzyk wyrwanej z transu Agaue (Małgorzata Hajewska), która rozpoznała głowę syna. Ten krzyk jest głośny, ale... pusty. Jak wiele innych pustych miejsc w przedstawieniu rozgrywanym ni to w świątyni, ni to rzeźni, ni to na śmietniku... Jakim? Z pewnością „cywilizacyjnym”.

Pokazywanie w teatrze chaosu i ni jakości świata jest ostatnio modne. Nietety, diagnoza bywa nieprecyzyjna, myśl się łamie, pytania się nie nasuwa-

ją, ponieważ do opisu rzeczywistości używa się środków przypadkowych, cytatów tak swobodnych, że odnosimy wrażenie, iż samemu twórcy trudno jest się na cokolwiek zdecydować i przeprowadzić zwartą, klarowną wypowiedź. I bynajmniej nie ma to nic wspólnego z przypominaną wcześniej nieoczywistą wymową samej tragedii.

Aleksandra Rembowska

„Bachantki” Eurypidesa w tłumaczeniu Stanisława Hebanowskiego. Reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia: Małgorzata Szczęśniak, muzyka: Paweł Mykietyn. Premiera 9 lutego 2001. Teatr Romantyczny.

Festiwal „Zapowiadających Się...”, czyli o potrzebie mitu

Od 1996 roku, wkrótce po śmierci Stanisława Czyczka, docierały do mnie sygnały, że ten krakowsko-krzeszowicki poeta i prozaik staje się pisarzem kultowym. Nie tylko powstają o nim prace naukowe i artykuły, ale egzemplarze jego książek są zacytywane, co w ostatnich latach mogło tylko przyjemnie dziwić.

Ostatnią książką, przygotowaną do druku przez Autora, był przereklamowany radykalnie tom opowiadań z 1967 roku „Ajol”, który — ukazał się w dwa tygodnie po nagłej śmierci Czyczka — zatytułowany „Ajol i Laor”. Tom ten zawierał najsłynniejsze opowiadanie Czyczka — „And”, opowieść o trzech ostatnich dniach życia Andrzeja Bursy,

o przyjaźni Czyczka z Bursą i ich wspólnym wyjeździe na festiwal poezji do Poznania (w 1957 roku, po październikowej „odwilży”), imprezę gromadzącą młodych autorów „Zaczynających Pisać i Zapowiadających Się”.

Czycz zmarł 29 czerwca 1996. Pamiętam, że na uroczystości obchodów 85. urodzin Czesława Miłosza, 30 czerwca, w siedzibie krakowskiego oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich trochę „gniewaliśmy się” z kolegami z powodu nieobecności Czyczka. Trzeba przecież pamiętać o kilku istotnych związkach — choćby okolicznościach debiutu w Kole Młodych, kiedy młody przybysz z podkrakowskich Krzeszowic przyniósł jako swoje teksty Miłosza z cyklu „Głosy biednych ludzi”. Nie wiedzieliśmy, że w dniu jubileuszu Miłosza już nie żył — zmarł na serce podczas sobotniego spaceru na krakowskim Kleparzu. Od tego czasu gromadziłem materiały, wywiady, dokumenty, ostatnie rozproszone utwory Czyczka, które po kilkunastu miesiącach znalazły się w książce „Stanisław Czycz Mistrz Cierpienia”. Wcześniej o tym właśnie wymiarze biografii i pisarstwa Czyczka jakże trafnie pisał Tomasz Burek: *Z niepowodzenia i niespełnienia, z porażki wyższych aspiracji, z przemożnego fiaska, z losu koślawego uczynił ten pisarz źródło swego natchnienia. I całe to, osaczające zewsząd jego świadomość, poczucie marnienia, unicestwienia wartości, [...] obsesję wypalania się bezowocnie, tęsknoty za nimi, przekształcił z podziwu godną determinacją w tworzywo artystycznej wizji, w główny, właściwie jedyny temat pisanej latami autopowieści.*

W połowie 2000 roku do Wydawnictwa Literackiego i prywatnie do mnie zwrócił się organizator Poetyckiego