

KATARZYNA WIELECHOWSKA
Uniwersytet Łódzki

OD TEATRU DO RYTUAŁU, OD RYTUAŁU DO TEATRU...
„BACHANTKI” EURYPIDESA, „MURZYNI” GENETA

RYTUAŁ A TEATR

Rozważania na temat relacji rytuał a teatr prowadzone są w dwóch porządkach: diachronicznym, kiedy przedmiotem refleksji badawczej staje się problem genezy teatru — przyjmowane jest tu założenie o źródłowej zależności teatru od rytuału, oraz synchronicznym, polegającym na porównawczym opisie teatru i rytuału z jednoczesnym wskazaniem kryteriów umożliwiających zestawianie obu zjawisk.

Tezę o bezpośredniej ewolucji dramatu i teatru z rytualnych działań towarzyszących kultowi wegetacyjno-płodnościowemu sformułowali w początku XX wieku badacze tzw. Cambridge School: Jane Ellen Harrison, Gilbert Murray, Francis Macdonald Cornford. Marta Steiner, omawiając ich koncepcje, podkreśla, że badacze ci jako pierwsi rozważali problem genezy tragedii i komedii nie tylko w perspektywie filologii klasycznej, ale także antropologii kulturowej. Inspiracją były dla nich prace Jamesa George'a Frazera i jego ewolucjonistyczno-porównawcza teoria zakładająca istnienie — związanego z kultem wegetacji i płodności — uniwersalnego, wspólnego wszystkim ludom i kulturom rytuału śmierci i zmartwychwstania. Według Harrison, rytuał ten, oparty na przemianie „starego” w „nowe”, motywie „odejścia” i „powrotu”, łączył się z kultem Demona Roku (*daimon eniautos*; w kulturze greckiej byłby to Dionizos, w innych kulturach Ozyrys, Attis) i wyrażał zbiorową potrzebę odnawiania i poczucia ciągłości życia. Stanowił on jednocześnie podstawę różnych zjawisk, które złożyły się na powstanie dramatu i teatru: praktyk inicjacyjnych, magii przyrodniczej, totemizmu. Murray, rozwijając koncepcję o Dionizosie jako figurze *daimon eniautos*, stwierdzał, że tragedia i komedia reprezentują różne fazy jego życia, komedia odnosi się do jego Wesela, tragedia do Śmierci. Przedmiotem swoich badań uczynił tragedię grecką, dowodząc, że stanowi ona zwieńczenie linii

Adres do korespondencji: char12@poczta.onet.pl

rozwojowej zapoczątkowanej przez rytuał pierwotny (*sacer ludus*), dający podstawę wielu obrzędom, z których jeden przerodził się w dytyramb, z niego zaś wyłoniła się tragedia. Według Murraya w strukturze tragedii greckiej zawarte są następujące elementy rytuału pierwotnego (rytualnego przedstawienia pasyjnego):

„1) agon, czyli walka bohatera z jego przeciwnikiem, Światłości z Ciemnością; Wiosny z Zimą, 2) patos, czyli rytualna śmierć Demona Roku pod postacią zwierzęcia, boga lub człowieka rozdieranego na kawałki, 3) partia posłańca, który oznajmia śmierć lub ukazuje zmarłego, co prowadzi z kolei do 4) trenu i lamentacji oraz 5) rozpoznania, które pociąga za sobą zmartwychwstanie lub epifanię, co pozwala na zmianę nastroju ze smutku w powszechną radość. Zmianę tę nazywa perypetią”¹.

Do koncepcji badaczy z Cambridge nawiązywał Gerardus van der Leeuw, który analizował różnice i podobieństwa między sztuką a religią, zmierzając do stworzenia „teologicznej estetyki”². W drugiej połowie XX wieku kontynuację podejścia *Cambridge ritualists* stanowiły między innymi rozważania Francisa Fergussona — w swojej analizie *Króla Edypa* Sofoklesa połączył on teorię wegetacyjną (rytualną teorię dramatu) z powstałą po wojnie teorią akcji symbolicznej Kennetha Burke’a, interpretując tragedię Sofoklesa jako sztukę teatralną i jednocześnie jako dramat obrzędowy, w którym tragiczny rytm akcji wyznaczają trzy fazy: cel (*Poiema*), cierpienie (*Pathema*) i poznanie (*Mathema*). Edyp, poszukując własnej tożsamości, wyznaczony zostaje na kozła ofiarnego, jego los ściśle się łączy z losem społeczności, a jego cierpienie jest koniecznym warunkiem zbiorowego oczyszczenia i odnowy. Fergusson zwraca uwagę, że części dramatu ukazujące upadek Edypa odpowiadają kolejnym etapom starożytnej ofiary obrzędowej, Edyp jest bohaterem, który rozpoznał tajemną prawdę o ludzkim losie³.

Krytyczną opinię wobec propozycji *Cambridge ritualists* wyraża natomiast René Girard. Jego zdaniem, tragedia grecka całkowicie zajęła miejsce rytuału, jednak stwierdzenie to nie jest tożsame z uznaniem, że stanowi ona bezpośrednią adaptację rytuału. W refleksji Girarda związek tragedii z rytuałem oznacza związek z rytuałem ofiarniczym pojętym jako mechanizm kozła ofiarnego. Francuski antropolog uważa, że genezą i fundamentem religii i kultury jest właśnie mechanizm kozła ofiarnego, to znaczy działania prześladowcze oparte na jednomyślnej przemocy zbiorowości wobec jednostki-ofiary. Działania te, po-

¹ M. Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 127–128; tezy antropologów z Cambridge przytaczam za tym dziełem, s. 76–77; zob. też R. Schechner, *Przyczynek do teorii i krytyki dramatu*, tłum. M. Semil, „Dialog” 1967, nr 1.

² Zob. G. van der Leeuw, *Święta gra*, tłum. Z. Benedyktowicz, S. Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3–4.

³ F. Fergusson, *The Idea of Theater. A Study of Ten Plays. The Art of Drama in Changing Perspective*, Princeton University Press, Princeton 1972, s. 13–41.

dejmowane nieświadomie w sytuacjach konfliktów i kryzysów, mają zapobiec rozszerzaniu się przemocy odwzajemnianej. Za cenę ekspulsji ofiary prowadzą do rozładowania agresji i odzyskania zbiorowego ładu, a także — po jakimś czasie — do sakralizacji ofiary. Girard odsłania nieuświadomianą w kulturze ambiwalencję przemocy: jest destrukcyjna i strukturotwórcza. Jako przemoc odwzajemniana (każdy przeciwko każdemu) oznacza największe zagrożenie, może doprowadzić do wyniszczenia zbiorowości. Jako przemoc jednomyślna (wszyscy przeciwko jednemu) — ustanawia ład. Zdaniem Girarda, mechanizm kozła ofiarnego, charakteryzujący się skutecznością pojednawczą, stanowi podstawę, wzorzec rytuałów składania w ofierze, mających zasadnicze znaczenie dla egzystencji zbiorowości: skierowanie przemocy na ofiarę kanalizuje i w ten sposób oddala agresywne tendencje, utrwalając porządek społeczny (funkcja prewencyjna), albo oczyszcza, „oszukuje” istniejącą już przemoc odwzajemnianą (funkcja katartyczno-terapeutyczna).

Według Girarda, rytualne *sacrum* jest w istocie transcendencją ludzkiej przemocy. Dowodząc źródłowego wpływu obrzędu ofiarniczego na konstrukcję akcji tragicznej, wskazuje on cechę, która odróżnia tragedię od rytuału — przedstawienie w dramacie sytuacji kryzysu. Połączenie w przebiegu zdarzeń dramatycznych działań towarzyszących kryzysowi (wzajemnej przemocy) z działaniami mającymi go rozwiązać (przemoc jednomyślna) sprawia, że tragedia przekracza rytuał, odsłania bowiem nieuobecnioną w nim fazę konfliktu-kryzysu, w konsekwencji zaś ujawnia powtarzający się w praktyce ludzkich społeczeństw związek sekwencyjny: kryzys — mechanizm kozła ofiarnego. Choć tragedia grecka, w przeciwieństwie do rytuału, unaocznia ową sekwencję, jej oddziaływanie oparte jest na rytualnym *kátharsis*, czyli oczyszczeniu przez jednomyślną ekspulsję ofiary, i w tym sensie „tragedia zajęła miejsce rytuału”. Girard udowadnia te tezy, analizując między innymi *Króla Edypa* Sofoklesa, gdzie początkowe partie tragedii odzwierciedlają fazę konfliktu-kryzysu, przemoc krąży pomiędzy Edypem, Kreonem i Tejrezjaszem. Podjęte przez Edypa śledztwo w sprawie Lajosa ma oddalić kryzys i ocalić wspólnotę — w istocie jest polowaniem na kozła ofiarnego, które odwraca się przeciwko temu, kto je zainicjował. Tragedia dotyczy więc nie tyle losu indywidualnego, lecz zbiorowego, a los Edypa jest losem kozła ofiarnego, ofiary jednomyślnej przemocy ludzi, mającej powstrzymać eskalację przemocy odwzajemnianej. Edyp z tragedii i antyczna *katharma* (rytualna ofiara z człowieka) to, zdaniem Girarda, jedna i ta sama postać⁴.

Prowadzący badania w dziedzinie antropologii widowisk Richard Schechner uważa, że tezy Girarda o teatrze jako substytucie rytualnej ofiary odnoszą się zwłaszcza do takiej formuły teatru, którego funkcją jest *kátharsis* — aktor grający Edypa niejako zastępuje kozła ofiarnego, jest jego ucieleśnionym przedstawieniem. Podobnie jak Girard krytykuje koncepcje badaczy szkoły z Cambridge,

⁴ Zob. R. Girard, *Sacrum i przemoc*, t. 1, tłum. M. i J. Plecińscy, Brama, Poznań 1993, s. 95–121.

stwierdzając, że są oparte głównie na spekulacjach i słabo udokumentowane; ponadto kwestionuje stosowaną przez nich ewolucjonistyczną metodologię Frazera. Zdaniem Schechnera, badanie pochodzenia dramatu nie ma większego znaczenia dla rozumienia teatru. Rytuał to, obok zabaw, gier i sportów, jedna z pięciu form publicznych działań typu widowiskowego pokrewnych teatrowi; związki zachodzące między nimi nie są kształtowane przez zasadę wynikania, lecz przyległości — poszczególne formy wykazują cechy wspólne z innymi⁵.

Według Steiner, teatr nie powstał z jednej formy rytualnej (William Ridgeway wywodził go z kultu przodków, E. T. Kirby — z seansów szamańskich), jak też nie zrodził się wyłącznie z rytuału. Polimorficzność teatru wiąże się z jego poligenezą. Niemniej jednak krytykowane obecnie koncepcje *Cambridge ritualists* uchyliliły nowożytnie przeświadczenie o tragedii greckiej jako szczytowym osiągnięciu racjonalnej myśli, a przede wszystkim przyczyniły się do umieszczenia i wyjaśniania fenomenu teatru w szerszym kontekście — w perspektywie antropologii kulturowej. David George jeszcze inaczej charakteryzuje związki teatru i rytuału — przekracza perspektywę diachroniczno-genetyczną i zwraca uwagę, że zależności te wcale nie muszą być ujmowane w przyczynowo-skutkowym porządku:

„Rytuał rodzi się z potrzeby tworzenia sfer liminalnych, zamieszkiwania obszarów granicznych i przechodnich. Teatr powstaje ze świadomości, że można być dwiema rzeczami na raz, można zamieszkiwać dwie czasoprzestrzenie jednocześnie. Poznawcze struktury rytuału i teatru są zatem bardzo sobie bliskie. *Mogłoby to oznaczać nie, że jeden pochodzi z drugiego, ale że oba mają wspólne początki*”⁶.

Komplementarne wobec ujęcia diachronicznego są porównawcze rozważania prowadzone w perspektywie synchronicznej; niejednokrotnie stanowią one konsekwencję przyjęcia tezy o rytualnych źródłach teatru. Zdaniem Jacka Wachowskiego, w refleksji nastawionej na porównawczą analizę rytuału i teatru przeważa dyskusyjna, według badacza, tendencja do łączenia obu form:

„Wywodzi się ona z przekonania, że formalno-funkcjonalne ich właściwości nie tylko pozostają w ścisłych związkach, ale umożliwiają wyodrębnienie stałych wariantów, w jakich obie ekspresje pozostawały względem siebie w przeszłości (i pozostają współcześnie). Wrażenie takie mogło powstawać dzięki wykorzystywanym przez nie środkom: uroczystym gestom, słowom i przedmiotom, wytwarzającym atmosferę podniosłości, charakteryzującej oczekiwanie na wydarzenia niecodzienne, tajemnicze i wyjątkowe. Nie bez znaczenia dla poczucia ich szczególnej łączności było także podobieństwo funkcjonalne, opierające się na wyraźnym podziale zadań, prowadzącym do wydzielania «ról»: aktorów, koryfeuszy, kapłanów i szamanów wykorzystujących kostiumy, maski oraz rekwizyty (przygotowywane specjalnie na użytek widowisk) zmierzające do różnicowania

⁵ Zob. R. Schechner, *Przyczynki...*, cyt. wyd.

⁶ D. George, *On Origins: Behind the Rituals*, „Performance Research” 1998, nr 3, s. 5, cyt. za: M. Steiner, *Geneza teatru...*, cyt. wyd., s. 280.

przestrzeni poprzez wyznaczenie obszarów niejednakowo dostępnych, zarezerwowanych dla uczestników i wykonawców”⁷.

Niewątpliwie jednak zestawienie rytuału i teatru możliwe jest dzięki istnieniu następujących cech wspólnych obu zjawiskom: 1) odbywają się w specjalnie ustalonym czasie i wydzielonej przestrzeni, 2) posługują się specjalnym „scenariuszem działań”, własnymi regułami, 3) są rodzajem zachowań niecodziennych, odświętnych, nieproduktywnych, 4) zachowania te są powtarzalne, skondensowane, przesadne i poddane rytmowi, 5) korzystają z pozacodziennych technik związanych z ciałem, 6) nadają przedmiotom szczególną wagę, 7) pozwalają przeżyć doświadczenie liminalności (zawieszenie dotychczasowego porządku społecznego, przebywanie w przestrzenno-czasowej nieokreśloności — *betwixt and between*), 8) mają funkcję katartyczną⁸.

Z kolei próby opisanie różnic między rytuałem a teatrem łączą się z próbami określenia specyfiki teatralności; przyjmuje się, że tkwi ona w podstawowym układzie widz–aktor oraz w tzw. zgodzie na iluzję, która stanowi niezbędny warunek zaistnienia teatru jako zjawiska estetycznego⁹. O ile więc rytuał prowadzi ku doświadczeniu religijnemu, o tyle teatr — ku przeżyciu estetycznemu:

„W czasie dopełniania rytuału wzrok celebransów i świadków kieruje się symbolicznie ku górze. Wystarczy jednak, by wzrok świadków spoczął na gestach celebransów, zaciekawiony ich formą i funkcją, i wówczas — miast z rytuałem — mamy do czynienia z przedstawieniem”¹⁰.

Jako cechy dystynktywne rytuału wskazuje się więc: 1) współudział wynikający z wiary podzielanej przez wszystkich uczestników, 2) pełne uczestnictwo, wykluczające bierną obserwację, 3) ścisły związek z całym życiem społecznym, uczestniczą wszyscy członkowie społeczeństwa, 4) powtarzalność tematu i formy, 5) ocena i krytyka zakazana, 6) zainteresowanie rezultatem, skutecznością działań, 7) funkcja jednoczenia grupy, 8) funkcja regulatora życia społecznego. Cechy odróżniające teatr od rytuału to: 1) współudział wynikający z konwencji społecznej, 2) nastawienie intencjonalne na grę, bez przyjmowania jakichkolwiek wartości wstępnych, 3) brak związku z całym życiem społecznym, uczestniczy tylko część społeczeństwa, 4) dowolność tematu i formy,

⁷ J. Wachowski, *Rytuał a teatr czyli o drogach myślenia*, Gnieźnieńska Oficyna Wydawnicza TUM, Gniezno 2004, s. 12.

⁸ W omówieniu porównawczego zestawienia rytuału i teatru korzystam z następujących prac: Z. Taranienko, *Teatr i rytuał*, w: *Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej*, Poznań 1970, Z. Osiński (red.), Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1972; R. Tutak, *Przeciwstawienie: teatr a rytuał*, „Dialog” 1978, nr 9; R. Schechner, *Performance Theory*, Routledge, London–New York 1988, s. 71; D. Handelman, *Rituals/spectacles*, „International Social Science Journal” 1997, nr 153 pt. *Anthropology — Issues and Perspectives*: 1. *Transgressing Old Boundaries*; M. Sugiera, *Wstęp*, w: *W stronę rytuału: Od Yeatsa do Węgałt*, M. Sugiera (red.), Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 7–12; M. Steiner, *Geneza teatru...*, cyt. wyd., s. 280–285; J. Wachowski, *Rytuał a teatr...*, cyt. wyd.

⁹ Zob. Z. Taranienko, *Teatr i rytuał*, cyt. wyd., s. 139–142.

¹⁰ M. Sugiera, *Wstęp*, cyt. wyd., s. 9.

ceniona oryginalność, 5) ocena i krytyka pożądana, 6) zainteresowanie przebiegiem gry, 7) funkcja estetyczna. Różnica rytuał–teatr może być ponadto wyznaczana przez opozycje: afabularność–fabularność; performatywność–tworzenie fikcji¹¹.

Zdaniem Schechnera, polaryzacja tak naprawdę nie przebiega między rytuałem a teatrem, lecz między skutecznością a rozrywką; kontekst i funkcja decydują o tym, czy dane zjawisko zostanie nazwane rytuałem czy teatrem. Schechner rozszerza rozumienie rytuału — ujmuje go jako działanie niekoniecznie związane z praktyką religijną:

„[...] rytuały nie stanowią bezpiecznych skarbców raz przyjętych idei, lecz na ogół są dynamicznymi systemami performatywnymi, generującymi coraz to nowy materiał i wciąż na nowo kombinującymi tradycyjne działania”¹².

Niejednokrotnie przyjmuje się, że różnica między teatrem a rytuałem zasadza się na właściwej rytuałowi funkcji transformowania rzeczywistości, podczas gdy teatr realizowałby przede wszystkim funkcję prezentowania rzeczywistości. Trudno jednak odmówić teatrowi funkcji transformatywnej — jej działanie ukazał, wykorzystując w *Hamlecie* chwyt teatru w teatrze, William Szekspir.

Tytuł tego tekstu nawiązuje przez inwersję do tytułu pracy Schechnera: *From Ritual to Theatre and Back*¹³, i zasadniczej dla niej tezy o płynności, nieostrości granicy między rytuałem a teatrem. Właśnie *Bachantki* Eurypidesa i *Murzyni* Jeana Geneta są tekstami dramatycznymi, które niejako dokumentują, choć w różny sposób, filiacje rytuału i teatru. W tym aspekcie dramaty te, niezależnie od dzielącej je odległości, tak w sensie historycznym, jak i formalno-estetycznym, mają znaczące „miejsca wspólne”. Rytuał uobecnia się w nich zarówno w warstwie tematycznej (staje się przedmiotem opowiadania, jest elementem akcji opowiedzianej), jak i w warstwie konstrukcyjnej:

„Powinowactwo pierwszego typu mówi o tym, że rytuał staje się tematem przedstawienia, przedmiotem teatralnej (albo dramatycznej) narracji, a więc że zostaje niejako przystosowany do reguł opowiadania. Z kolei powinowactwo typu drugiego opisuje proces przeniesienia struktury obrzędowej do przedstawienia teatralnego i zaprezentowania jej środkami artystycznymi (jego obiektami stają się elementy konstrukcyjne, stylistyczne i syntaktyczne)”¹⁴.

Stwierdzenie Jana Kotta, że w dramacie Eurypidesa „znaki rytuału są również widowymi znakami teatralnymi”¹⁵, można dopełnić zdaniem, że znaki

¹¹ J. Wachowski, *Rytuał a teatr...*, cyt. wyd., s. 125–129; 150–151.

¹² R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, tłum. T. Kubikowski, Volumen, Warszawa 2000, s. 221.

¹³ R. Schechner, *From Ritual to Theatre and Back: The Structure-Process of the Efficiency-Entertainment Dyad*, „Educational Theatre Journal” 1974, t. 26, nr 4.

¹⁴ J. Wachowski, *Rytuał a teatr...*, cyt. wyd., s. 93.

¹⁵ Zob. J. Kott, *Zjanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 208.

teatralne przyjmują z kolei funkcję znaków rytualnych, i odnieść je także do dramatu Geneta. Autor *Zjadania bogów* podkreśla zresztą wzajemne podobieństwo obu dramatów:

„Dla reżyserów, którzy, wystawiając *Bachantki*, poszukują na wszystkich pięciu kontynentach rytuałów rzeczywistych albo wyimaginowanych, przemyślenie *Negrów* Geneta może się okazać zbawienne. Jest to być może jedyna sztuka w historii teatru, która ma strukturę podobną do *Bachantek*”¹⁶.

W ujęciu badacza istnieją dwa zasadnicze elementy wspólne *Bachantkom* i *Murzynom*: przedstawienie rytualnego mordu oraz problematyka Obcego, Innego. Podejmując i rozwijając uwagi Kotta, można sformułować następujące tezy: podstawę zestawienia obu tych sztuk stanowi ukazanie w nich interferencji tego, co rytualne, i tego, co teatralne, oraz wprowadzenie w przestrzeń dramatyczno-sceniczną relacji znamiennej współzależności tworzonej przez rytuał ofiarniczy, figurę Obcego i grę iluzja–deziluzja, grę przejawiającą się zarówno w płaszczyźnie estetyczno-teatralnej, jak i epistemologicznej, związana z ujawnianiem przez oba teksty poziomu metateatralnego. Mówiąc inaczej, zestawienie tych dramatów wydaje się interesujące ze względu na charakterystyczne dla nich „przeniesienie strukturalnych elementów rytmu do środowiska fabularnego”, dekontekstualizację elementów rytualnych i następnie ich rekontekstualizację w przestrzeni dramatyczno-scenicznej¹⁷.

RYTUAŁ OFIARNICZY W TEATRZE — „BACHANTKI”

„Krótkie życie — kto w nim ściga
Sprawy wielkie, nie uchwyci
Tego, co jest już, w tej chwili”.

Eurypides, *Bachantki*

Bachantki — ostatnia tragedia grecka, uznawana jest za najlepiej skonstruowaną tragedię Eurypidesa i jednocześnie za „bezcenne świadectwo”, „najważniejszy dokument dionizyjskiego kultu”¹⁸:

„Żadna z zachowanych tragedii greckich nie jest — zdaniem Kotta — w tym stopniu co *Bachantki* nasycona wyobrażeniami religijnymi. [...] Mít i ryt w *Bachantkach* to nie tylko *tópos* i fabuła: sięgają one głęboko w samą strukturę przedstawienia”¹⁹.

¹⁶ Tamże, s. 232.

¹⁷ Zob. J. Wachowski, *Rytuał a teatr...*, cyt. wyd., s. 93, 95.

¹⁸ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, tłum. S. Tokarski, PAX, Warszawa 1988, s. 253.

¹⁹ J. Kott, *Zjadanie bogów*, cyt. wyd., s. 206, 208.

Według Murraya, *Bachantki* są „najbardziej pouczającym przykładem formowania się dramatu z rytuału”²⁰ — ujawnia się w nich wzorzec rytualnego dramatu pasyjnego, związanego z kultem płodności: agon (walka) — patos (rytualna śmierć) — posłaniec — tren (opłakiwanie, lamentacja) — teofania (odrodzenie, zmartwychwstanie *daimon eniautos*, „ducha roku”). Mircea Eliade wskazuje na zawartą w *Bachantkach*, charakterystyczną dla mitu i kultu Dionizosa, syntagmę „sprzeciw — prześladowanie — tryumf”²¹. O ile propozycja Murraya — niezależnie od jej dyskusyjności²² — kieruje uwagę przede wszystkim na obecność określonych elementów rytuału w tragedii Eurypidesa, o tyle zbieżne do pewnego stopnia ujęcie Eliadego odsłania jednak znamieny, istotny dla tej właśnie tragedii, porządek fabularny: syntagma „sprzeciw — prześladowanie — tryumf”, stanowiąc schemat mityczno-rytualny, jednocześnie wyznacza *mythos* (układ zdarzeń) w *Bachantkach*, czyli określa również sposób ich artystycznego uporządkowania.

Tragedię otwiera, pełniący funkcję prologu, monolog Dionizosa. Bóg oznajmia swe przybycie do Teb i swą epifanię: „kształt mój boski przemieniam w człowieczy”²³. Przyjmuje postać kapłana dionizyjskiego kultu. Pierwsza część monologu ma charakter retrospekcji — Dionizos z całą mocą przypomina, iż jest synem boga-Zeusa i kobiety-Semeli, córki Kadmosa. Semele zginęła wskutek podstępny zazdrosnej Hery — namówiona przez boginię poprosiła Zeusa, aby ukazał się jej w całej swej potędze. Zeus, który obiecał Semeli spełnić każdą jej prośbę, zjawił się przed nią w pełni boskiego blasku i ogniu piorunów, od których Semele spłonęła. Jej siostry: Ino, Agaue, Autonoe, rozgłaszały oszczerstwo, że Semele została w ten sposób ukarana przez Zeusa za mówienie nieprawdy, iż jej syn Dionizos zrodził się ze związku z bogiem, a nie ze zwykłym śmiertelnikiem. Druga część monologu antycypuje rozwój fabuły; Dionizos, wyjawiając powody, dla których przybywa do niechętnych mu Teb —

²⁰ G. Murray, *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*, w: J. E. Harrison, *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge 1912, s. 346; cyt. za: M. Steiner, *Geneza teatru...*, cyt. wyd., s. 129.

²¹ M. Eliade, *Historia wierzeń...*, cyt. wyd., s. 253.

²² Zdaniem Olivera Taplina, pod wzorzec rytuału płodności, który Murray rozciągnął na całą grecką tragedię, „żadnej ze znanych nam tragedii nie da się podciągnąć bez zniekształcenia; grecka tragedia w szczególności nie poświęca uwagi wskrzeszeniu czy odrodzeniu”, zob. O. Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, tłum. A. Wojtasik, Homini, Kraków 2004, s. 258.

²³ Eurypides, *Bachantki*, tłum. J. Łanowski, w: Eurypides, *Tragedie*, t. 3, PIW, Warszawa 1980, s. 419. Wszystkie cytaty z *Bachantek* (oznaczone B) podaję za tym wydaniem. „Na epifanię boga istniało w grece, oprócz słowa *epifaneia*, również określenie *epidemia* — «przybycie do kraju», do jakiegoś ludu lub wspólnoty (takiej jak attyckie *demoi*). Boska «epidemia» (której pokrewieństwo z plagą wywołaną przez chorobę co najmniej pod jednym względem nie ulega wątpliwości — było to zawsze wtargnięcie czegoś przemożnie potężnego) może przybierać bodaj trzy historyczne formy. [...] Formą drugą byłoby całkowicie rzeczywiste przybycie kultu misyjnego. W istocie religia dionizyjska wykazuje tak wiele cech tego kultu, iż można ją przedstawić jako religię misyjną [...]”; K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 123–124.

objawienie ich mieszkańcom swej boskiej natury, wprowadzenie swego kultu, pomszczenie matki — zapowiada jednocześnie główny wątek akcji:

„Kadmos więc godność królewską i władzę
W ręce Penteusa dał, syna swej córki,
Ten zaś z mym bóstwem walczy i od ofiar
Płynnych wyklucza, w modlitwach nie wspomni.
Pokażę jemu i wszystkim Tebanom,
Że jestem bogiem. A gdy już to wszystko
Sprawię, w kraj inny stopy me skieruję,
Tam się ukażę. Jeśli miasto Teban
W złości spróbuje z gór bronią wygonić
Bachantki — wojsko pchnę na nie, menady” (B, s. 418).

Jeśli Teby, a więc także reprezentujący je król Penteus, syn Agaue, sprzeciwia się, nie przyjmą kultu Dionizosa i użyją przemocy wobec bachantek, ściągną na siebie gniew i karę boga. Spośród innych tragedii Eurypidesa *Bachantki* wyróżnia nie tylko to, iż bóg, Dionizos, przyjmując ludzką postać, staje się jednym z protagonistów dramatu, postacią działającą i wchodzącą w interakcje z innymi postaciami, ale także fakt — na co zwraca uwagę Oliver Taplin — że Dionizos używając w prologu trybu warunkowego: „jeśli”, wprowadza perspektywę, w której kierunek rozwoju zdarzeń nie jest jeszcze przesądzony²⁴. W tym wypadku proleptyczność prologu realizuje się w takiej konstrukcji akcji tragedii, w której kolejne zdarzenia dramatyczne stanowią w istocie szansę daną przez Dionizosa swojemu przeciwnikowi Penteusowi, aby ten rozpoznał obecność boga. W prologowej wypowiedzi Dionizosa, iż „raził szalem” siostry Semeli, które „żyją w górach opętane”, wprowadzony zostaje także, nadający spójność całej tragedii, przewijający się w planie makrokosmosu teatralnego i mikrokosmosu scenicznego, motyw szału — szaleństwa.

Szał (*mania*) stanowił integralny składnik misterium dionizyjskiego i był znakiem oddania się człowieka we władanie boga; współwystępował z doświadczeniem ekstazy (*ekstasis*) — wyjścia z siebie, oraz entuzjazmu (*enthusiasmos*) — połączenia, utożsamienia z bogiem:

„W takiej czy innej formie centralnym momentem rytuału dionizyjskiego było ekstatyczne doświadczenie mniej lub bardziej gwałtownego szału, *mania*. Było ono w pewnym sensie dowodem «przebóstwienia» (*entheos*) adepta. Doświadczenie to musiało być dla niego niezapomniane: miał bowiem udział w twórczej spontaniczności i oszalamiającej wolności, nadludzkiej sile i odporności Dionizosa. Zjednoczenie z bogiem niweczyło na pewien czas ograniczenia kondycji ludzkiej, ale w żadnym razie nie prowadziło do jej przemiany”²⁵.

W *Bachantkach* misterium dionizyjskie jest przedmiotem opowiadania, dramatycznej narracji, ukazywane jest więc pośrednio, przede wszystkim w pie-

²⁴ Zob. O. Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, cyt. wyd., s. 93.

²⁵ M. Eliade, *Historia wierzeń...*, cyt. wyd., s. 256.

śniach Chóru, konstytuujących jednocześnie plan makrokosmosu teatralnego. Chór śpiewa o szczęściu człowieka, który „w górach bachicznie szalejąc”, dostępuje dionizyjskiego wtajemniczenia i oczyszczenia duszy. Sławiące Dionizosa pieśni Chóru przywołują obrazy ekstatycznych, tanecznych korowodów bachantek, które odziane w skóry jelonka, przyozdobione wieńcami z bluszczu i węży, potrząsające tyrsami, przemierzały wzgórze Kitajronu. W pierwszych pieśniach Chóru przestrzeń makrokosmosu teatralnego wypełniona jest wyobrażeniami totalnej, przenikającej całe istnienie boskiej obecności Dionizosa i jego misteryjnego udzielania się swoim wyznawcom — w stanach radości, euforii, w winie uwalniającym od trosk, a także w aktach *sparagmos* (rytualnego rozszarpywania zwierząt będących epifaniami Dionizosa: byka, lwa, kozła) oraz *omofagii* (spożywania ich surowego mięsa), jak również w zniesieniu wszelkich różnic dzielących ludzi i w związku z tym w doświadczeniu wspólnoty, ostatecznie zaś w chwilowym zniesieniu różnicy między człowiekiem i bogiem. O nadludzkiej mocy i cudach bachantek (woda płynąca ze skał, wino i mleko z ziemi, miód z tyrsów), ich odporności na zranienia, mówi Posłaniec, jednocześnie świadek gwałtownego *sparagmos* — rozszarpania przez menady stada wołów. Stopniowo pieśni Chóru tracą swój ekstatyczny charakter, a Dionizos, objawiający się w bachicznym szale i przynoszący wyzwolenie od wszelkich ograniczeń, ukazywany jest w nich także jako bóg, który swoich przeciwników prowadzi do nieszczęścia:

„Powoli kroczy bogów Moc
Lecz można na niej polegać.
Żąda rachunku od ludzi,
Którzy czczą tylko nieprawość,
Którzy zaślepieni szałem
Nie dbają o cześć dla bogów.
Na różny sposób zwlekają bogowie —
Wolno kroczy stopa czasu —
Aż bezbożnika ułowią” (B, s. 456–457).

Nieprzejednaną moc boga przedstawia ostatnia relacja Posłańca — Dionizos, przyprowadziwszy Penteusa w góry, umieszcza go wysoko na drzewie, aby ten lepiej widział bachantki. Następnie bóg zdradza menadom obecność intruza: „Przywiódłem tego, co was, mnie i moje / orgie wyszydzał — a wy go ukarście!” (B, s. 466). Bachantki rozszarpią Penteusa, a *sparagmos*, mord-ofiarę zacznie jego matka — Agaue. Ogarnięta szałem (złym, prowadzącym do chaosu, którym Dionizos dotykał swych przeciwników) nie rozpozna błagającego o życie syna.

W przestrzeni mikrokosmosu scenicznego *Bachantek* przedstawiane jest ludzkie szaleństwo Penteusa. Wyraża się ono w sprzeciwie przyjęcia misterium dionizyjskiego i w prześladowaniu jego kapłana, będącego przecież — choć król Teb nie jest tego świadom — wcieleniem boga Dionizosa. Właśnie na poziomie scenicznej, wizualnie i bezpośrednio prezentowanej zdarzeniowości

realizowany jest przede wszystkim, znamieny dla kultu Dionizosa, schemat „sprzeciw — prześladowanie — tryumf”. Penteus już w pierwszej swojej kwestii podważa boskość Dionizosa, szydzi z tych, którzy czczą „nowe bóstwo, tego jakiegoś Bakcha”, deklaruje, że wnet skończy, wpędzając bachantki do więzienia, „z Bakcha zbrodniczym szaleństwem”, potępia przemianę Tejrezjasza i Kadmosa — starców spieszących w góry, by dołączyć do tanecznych korowodów bachicznych. Nakazuje pojmać „kuszącego szalem swoich wtajemniczeń” dionizyjskiego kapłana, którego nazywa „obcym”, „oszustem”, „zniewieściałym przybłądą” i którego chce ukamienować. Penteus — król Teb — odrzuca nowy kult obcego boga, ponieważ niesie on zagrożenie dla obyczajowości tebańskich kobiet, finalnie zaś dla porządku w państwie²⁶.

Faza prześladowania to konfrontacja Dionizosa-kapłana i Penteus, Obcego i Króla, boga i człowieka²⁷. Konfrontacja ta inicjuje rytmiczny ciąg naprzemiennych akcji i reakcji Dionizosa i Penteus: cuda sprawiane przez kapłana — „obcego przybysza” — (tajemnicze oswobodzenie bachantek, jego uwolnienie się z więzów nałożonych mu przez Penteus, pożar i momentalne obrócenie królewskiego pałacu w ruinę), relacja Posłańca o niezwykłych czynach bachantek, które „bóg jakiś wspiera”, potęgują z kolei opór i akty przemocy Penteus — „zaślepiiony szalem” bezbożności nie rozpoznaje znaków obecności boga. Penteus, jak mu oznajmia Dionizos, „nie wie, co mówi, co czyni, kim jest”, jego niewiedza i przemoc wobec Obcego wzajemnie się warunkują. Prześladowany kapłan-Dionizos podejmuje jeszcze próbę perswazji:

„Nic mnie nie słuchasz, choć słyszysz me słowa,
Penteusie — chociaż przez ciebie krzywdzony
Nie radzę, abyś szedł z bronią na boga,
Lecz się uspokój — Bromios nie dopuści,
Żeby z gór wygnać krzyczące menady” (B, s. 451).

Gdy Penteus trwa w swym agresywnym uporze: „Broń mi przynieście! A ty przestań gadać!”, Dionizos odpowiada:

„A!
Pragniesz zobaczyć, jak tam siedzą w górach?
PENTEUS
Ogromnie — dałbym za to mnóstwo złota” (B, s. 452).

²⁶ „W świecie bogów olimpijskich, do którego został przyjęty, Dionizos uosabia, by użyć pięknej formuły Louisa Gerneta, postać Innego. Jego rolą nie jest utwierdzenie, podtrzymywanie i uświęcanie ładu ludzkiego i społecznego. Dionizos kwestionuje ten porządek, rozsądza go, ujawniając swoją obecnością inny aspekt *sacrum*, które nie jest już regularne, stałe i określone, lecz dziwne, nieuchwytnie i zbijające z tropu. [...] Gdy się pojawia, ustalone kategorie i wyraźne przeciwieństwa, które nadają światu spójność i racjonalność, zacierają się, zlewają i przechodzą w siebie nawzajem [...]. Dionizos obala barierę dzielącą bogów i ludzi, ludzi i zwierzęta”. J.-P. Vernant, *Mit i religia w Grecji starożytnej*, tłum. K. Środa, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 87–88.

²⁷ Zob. J. Kott, *Zjanie bogów*, cyt. wyd., s. 190–191.

Zdaniem Taplina owo „A!” wypowiedziane przez Dionizosa, mogące oznaczać zaskoczenie, protest, poufalość, zgodę, niewątpliwie stanowi monosylabiczny punkt zwrotny:

„Wydaje mi się niemożliwe przypisać tej pojedynczej głosce jakkolwiek jednoznaczny emocję lub ton: wszystko, co można o niej powiedzieć, to to, że sposób jej artykulacji musi zawierać w sobie napięcie punktu zwrotnego, który dla Pentusa oznacza śmierć. Do tego momentu król miał jeszcze jakąś szansę, lecz oto niweczy ją sam, wraz ze słowami: *Broń mi przynieście! A ty przestań gadać!* [...] To A! oznacza śmierć; a jednak jest typowe dla przedstawiania Dionizosa w tej sztuce, że ten straszliwy moment zostaje wyrażony chłodno, enigmatycznie, monosylabicznie”²⁸.

Po tej wymianie zdań następuje scena przebrania Pentusa za kobietę — w czym pomaga mu Dionizos — aby tak przygotowany król Teb mógł niepostrzeżenie udać się w góry i podglądać misterium menad. W istocie scena ta, pozostając elementem układu fabularnego, wykazuje jednocześnie charakterystyczne cechy rytualnego przygotowania ofiary do obrzędu ofiarnego:

„Sam bóg występuje w roli ofiarnika; to on przygotowuje przyszłą ofiarę; przyjęta przez niego ofiara i zemsta, która go zaspokoi, stanowią jedno. Pod pretekstem poprawienia mu stroju i fryzury, Dionizos rytualnie dotyka głowy, ciała i stóp Pentusa”²⁹.

Niczego nieświadom Pentus zostaje poprowadzony przez Dionizosa na śmierć; bóg nadaje mu rolę obrzędowego kozła ofiarnego: „Jeden jedyny odcierpisz za miasto” (B, s. 460). W konsekwencji więc Pentus ponosi odpowiedzialność (karę) nie tyle za swoje czyny, ile za czyny całej wspólnoty, w jego losie koncentruje się los zbiorowości.

Od punktu zwrotnego ujawnia się charakterystyczna cecha kompozycyjna tragedii, polegająca na inwersji, budowaniu „lustrzanych odbić”³⁰. Na przykład zniewieściałość, przypisywana przez Pentusa Dionizosowi, staje się faktyczną, wizualnie reprezentowaną cechą króla Teb. Przede wszystkim jednak odwró-

²⁸ O. Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, cyt. wyd., s. 252, 196.

²⁹ R. Girard, *Sacrum i przemoc*, cyt. wyd., s. 182.

³⁰ „[...] tragicy greccy często tworzyli pary scen i niemal nieodmiennie stwarzali pomiędzy nimi podobieństwa po to, by wydobyc różnice. Choć podobieństwa te leżą zasadniczo w kontekstualnym lub werbalnym paralelizmie, najczęściej jednak efekt lustra osiągnany jest w wymiarze wizualnym. [...] skłonność do budowania sztuki wokół centralnego, katastroficznego odwrócenia (w terminologii Arystotelesa: *peripéteia*) przyczynia się do rozmieszczania scen parzystych — po jednej przed i po punkcie zwrotnym”; O. Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, cyt. wyd., s. 199. W odniesieniu do *Bachantek* Taplin stwierdza: „Wszystko ulega odwróceniu: łowca i łup, aktywność i bierność. Odwrócenie ról scenicznych prowadzącego i prowadzonego, strażnika i więźnia, wyraźnie przedstawia zwrot, jaki następuje w równowadze sił”; tamże, s. 224. Na mechanizm inwersji zwraca uwagę również Kott: „Dionizos przyszedł do Teb jako Obcy. Pentus wyszedł z Teb jako Obcy. [...] Prześladowca stał się prześladowanym, ścigany stał się oprawcą. Odwróceniu sytuacji kata-ofiary odpowiada w *Bachantkach* przemiana polującego w upolowanego”; zob. J. Kott, *Zjanie bogów*, cyt. wyd., s. 195.

ceniu, „przeniesieniu” z Dionizosa na Penteusa, ulegają dwa człony syntagmy: sprzeciw — prześladowanie. Początkowa sytuacja Dionizosa, wyrażająca się w układzie: Obcy — obiekt prześladowań — potencjalna ofiara, staje się finalnie losem Penteusa. Również *sparagmos* Penteusa sytuuje się w paralelizmie: ten, który stosował przemoc, sam został jej poddany. Ale jednocześnie w rytualnym *sparagmos* Penteus staje się figurą Dionizosa, rozszarpanego jako dziecko przez Tytanów, przyjmując w ten sposób i powtarzając cierpienie boga³¹.

Rytualna ofiara Penteusa (w planie makrokosmosu teatralnego) i jej tragiczne rozpoznanie przez Agaue (w planie mikrokosmosu scenicznego) łączą w rezultacie te dwie przestrzenie. Scalenie całego świata przedstawionego dokonuje się ostatecznie przez wypełnienie trzeciego członu układu fabularnego — w tryumfie boga Dionizosa. Finalna teofania — zwycięstwo Dionizosa, zjawiającego się w swej boskiej postaci — manifestuje się w doprowadzeniu do końca aktu zemsty: Agaue i Kadmos zostają na zawsze wygnani z Teb.

Tragedia Eurypidesa budzi wątpliwości interpretacyjne. Z jednej strony traktowana jest jako demistyfikacja religijna:

„Potępieniem Dionizosa jest akcja tragedii. Zemstę Dionizosa można zestawić z postępowaniem bogów w *Hipolicie*, *Andromasze*, gdzie jest krytykowana ich mściwość. [...] O ile we wcześniejszych tragediach Eurypides wprowadzał i krytykował bóstwa olimpijskiego panteonu, to w *Bachantkach* pokazał działanie Dionizosa, «nowego» boga o odmiennym charakterze. I on jednak okazał się bogiem o takiej samej naturze: zabijał swych przeciwników i druzgotał swych wyznawców, z tym że klęska przychodziła po dłuższej trwającej złudzie”³².

Z drugiej strony zaś podkreśla się, że jest to tragedia „afirmująca boski ład”: „dramat ukazuje potęgę boga, który zwycięża nieufnego człowieka i w finale ustanawia nowy obrzęd”³³.

Zdaniem Girarda, dwuznaczność *Bachantek* stanowi ich integralną i nieusuwalną cechę. Autor *Sacrum i przemocy* uważa, że tragedia Eurypidesa odsłania gwałtowne początki ustanawiania ładu i porządku religijno-społecznego. Bachiczny szal, obalający wszelkie różnice i szaleństwo Penteusa, to w interpretacji Girarda znaki rozszerzającego się kryzysu — narastającej przemocy

³¹ „U podstaw imienia *Pentheus* leży mit o bogu, który przez pewien czas cierpi, ale potem nad swym bólem triumfuje. Tylko opierając się na takiej historii świętej można było w ten sposób nazwać człowieka. Jest nią mit Dionizosa, w związku z którym pojawiają się później w Grecji imiona takie jak *Pentheus* czy *Megapenthes* («wielce zbolaly»). W przekazanych tradycją wersjach mitu byli to przeciwnicy boga, za sprawą których cierpiał on i którzy pokarani za to zostali cierpieniem. Pierwotnie «cierpiętnikiem» (*Pentheus* lub *Megapenthes*) był sam bóg. [...] Cierpiący Dionizos zwał się ongiś *Pentheus*, «Cierpiętnik». W charakterze herosa imię to mógł nosić tylko wróg boga, a zarazem jego ofiara. W tebańskim micie był nim *Pentheus*; polowano nań jak na zająca, a czcicielki Dionizosa — między innymi jego własna matka — rozszarpały go niczym lwa”; zob. K. Kerényi, *Dionizos*, cyt. wyd., s. 72, 275–276; zob. także J. Kott, *Zjanie bogów*, cyt. wyd., s. 196.

³² J. Mañkowski, *Mity i świat Eurypidesa. Zagadnienia wybrane*, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 83–84.

³³ M. Kocur, *Smutek Meksyku*, „Dialog” 2005, nr 4, s. 184.

odwzajemnianej. Między Dionizosem a Penteusem nie ma w istocie różnicy, obaj są sobowtórami krążącej przemocy, a Obcy, Inny (Dionizos, ostatecznie — Penteus) jest potencjalną ofiarą, podstawioną w miejsce wspólnoty ofiarą zastępczą, której ekspulsja prowadzi do wygaszenia kryzysu. Według Girarda, *Bachantki* ujawniają grę przemocy — wszechogarniającej, odwzajemnianej i destrukcyjnej, która znajduje swój kres dopiero w jednomyślniej, strukturotwórczej przemocy rytuału ofiarniczego. Rytuał ofiarniczy więc, „mimo że wywodzący się z przemocy i nią przesiąknięty, skierowany jest na osiągnięcie pokoju i tylko on aktywnie działa na rzecz harmonii między członkami wspólnoty”³⁴, ostatecznie zaś stanowi sakralizację ludzkiej przemocy, która w tym wypadku zostaje przypisana Dionizosowi. Okrucieństwo rytuału ofiarniczego okazuje się jednak jedynym „lekiem” na zagrażającą istnieniu zbiorowości przemoc odwzajemnianej. W tym sensie inspiracja religijna i demystyfikacja antyreligijna stanowią nierozzerwalną całość w *Bachantkach*, a Eurypides wydaje się „raz obrońcą, to znowu oskarżycielem bachanaliów”. Girard postuluje, aby „problem *Bachantek*”, problem ich niejednoznaczności i niespójności, rozszerzyć:

„[...] do rozmiarów całej kultury, religijnej i niereligijnej, prymitywnej i zachodniej; będzie to problem pierwotnego i dramatycznego początku, nigdy nie zauważonego, a dziś możliwego do odkrycia w obliczu szybkiego rozkładu zanikających praktyk ofiarniczych w kulturze Zachodu”³⁵.

RYTUAŁ OFIARNICZY W TEATRZE — „MURZYNI”

„— Jeżeli cierpi zbyt dotkliwie, niech znajdzie ulgę w słowach.
— Ulgę? Przecież odnawiam tylko mój ból”.

Jean Genet, *Murzyni*

W poprzedzającym dramacie tekście *Jak grać „Murzynów”* Genet podkreśla:

„Sztuka ta, powtarzam, napisana przez Białego, przeznaczona jest dla Białej widowni. Ale gdyby tak się zdarzyło, że grana by była przed Czarną widownią, trzeba na każde przedstawienie zaprosić jednego Białego [...]. A gdyby żaden Biały nie chciał się podjąć tej roli? Wtedy trzeba rozdać przy wejściu białe maski Czarnej widowni. Gdyby wreszcie Czarni nie chcieli ich włożyć, to użyć białego manekina”³⁶.

Miejszem akcji dramatu jest scena teatralna. Jednocześnie ta fikcyjna przestrzeń sceniczna zyskuje cechy przestrzeni teatralnej, ponieważ wyodrębnione w niej zostają: scena (z centralnie umieszczonym katafalkiem, okrytym białą płachtą) — miejsce działań Czarnych aktorów grających rolę aktorów-Murzynów oraz widownia — miejsce działań Czarnych aktorów przyjmujących

³⁴ R. Girard, *Sacrum i przemoc*, cyt. wyd., s. 190.

³⁵ Tamże, s. 192.

³⁶ J. Genet, *Murzyni*, tłum. M. Skibniewska, J. Lisowski, w: J. Genet, *Teatr*, PIW, Warszawa 1970, s. 262, wszystkie cytaty z *Murzynów* (oznaczone M) podają za tym wydaniem.

rolę publiczności-Dworu-Białych. Zarówno w rzeczywistej, pozafikcyjnej przestrzeni teatralnej, jak i w fikcyjnej przestrzeni scenicznej, dublującej realną przestrzeń teatralną, podział scena-widownia jest tożsamy z podziałem Czarni (aktorzy)–Biali (publiczność).

Akcję dramatyczno-teatralną inicjuje skierowana do widowni wypowiedź-prolog jednego z Murzynów, Archibalda, który występuje w funkcji reżysera spektaklu (lub mistrza ceremonii). Zapowiada postacie sztuki i wyjaśnia cel przedstawienia: „Robimy to, żeby się wam podobać. Wy jesteście Biali. I jesteście widzami. Dziś będziemy grać dla was...” (M, s. 263). W następnych kwestiach Archibald wskazuje na związek tego spektaklu z rytuałem-ceremonią oraz coraz bardziej ironicznie i przewrotnie akcentuje, iż początek gry oznacza radykalne przejście od sfery „codziennosci” do sfery fikcji-liminalności:

„Dystans, który z natury rzeczy nas dzieli, postaramy się jeszcze zwiększyć przez nasz ceremoniał, nasze maniery, naszą bezczelność — bo jesteśmy również komediantami. [...] Poza sceną jesteśmy wmieszani w wasze życie: ja jestem kucharzem, ta pani — szwaczka, ten pan studiuje medycynę, tamten jest wikarym w kościele Świętej Klotyldy, ta pani... mniejsza z tym. Ale dziś wieczorem myślimy tylko o waszej rozrywce: dlatego zabiliśmy białą kobietę” (M, s. 269–270).

W dramacie Geneta zaznacza się wyraźna dysproporcja między mikrokosmosem scenicznym a makrokosmosem teatralnym. Mikrokosmos sceniczny rozszerza się, nie jest już wycinkiem świata przedstawionego, lecz staje się niemalże całym światem przedstawionym. Traci również swoje odniesienia do makrokosmosu teatralnego, który ulega redukcji i pozostaje niedookreślony. Makrokosmos teatralny uobecnia się przede wszystkim w tajemniczych wejściach i wyjściach Miasto Saint-Nazaire’a — posłańca z pozasceniczej, niejajnej i nierozpoznawalnej, rzeczywistości.

W dramacie tym uchylony zostaje także prymat fabuły³⁷. Układ zdarzeń sprowadza się w istocie do następstwa (a nie przyczynowo-skutkowego wynikania): przygotowanie do spektaklu (rytuału) — odegranie go — zakończenie gry. Przy czym zdarzenie dramatyczne, rozumiane jako podstawowy składnik fabuły, prowadzący do zmiany sytuacji dramatycznej, przekształcone zostaje tutaj w zdarzenie-działanie teatralne, będące przede wszystkim ekspresją emocji Murzynów-aktorów. Porządek tych działań przebiega, w analogicznej do układu zdarzeń w *Bachantkach*, sekwencji: sprzeciw — prześladowanie — tryumf.

³⁷ W dramacie absurdu „zdarzeń bywa z reguły niewiele: typowe struktury teatru absurdu stroną od rozwiniętej fabuły i ignorują tradycyjne narzędzia prowadzenia intrygi. Nowe techniki kształtowania rytmu i napięcia, które nie wynika z zawężeń i efektów intrygi (mogą to być rozmyślne pauzy i manifestowane redukcje «napięcia» w jego walorach tradycyjnych), wyłaniają się zatem w wielopoziomowych układach znaków i znaczeń, w zwielokrotnieniach i wygaszeniach funkcjonowania tych układów, w retardacjach i przyspieszeniach, w kontrapunktowych zbitkach znaczeń, emocji i tonacji”. J. Kelera, *Absurdu teatr*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, A. Brodzka i in. (red.), Ossolineum, Wrocław 1992.

Przygotowanie do spektaklu-rytuału ofiarniczego, w którym ofiarą jest Biała Kobieta, polega na ewokowaniu przez Murzynów-aktorów, i jednoczesnym intensyfikowaniu, sprzeciwu i nienawiści wobec Białych. Archibald udziela następujących instrukcji Bożydarowi Wiosce:

„Wymyślaj pan, jeśli nie słowa, to całe zdania, które by cięły miast wiązać. Wynajduj pan nie miłość, lecz nienawiść, wezwij na pomoc poezję, skoro jest to jedyna dziedzina, którą wolno nam eksploatować. [...] Zrećźnie wybieraj same powody do nienawiści” (M, s. 278).

Retoryka miłości (wypowiedzi Murzyna Dioufa) zostaje zakwestionowana, wyśmiana i odrzucona przez Murzynów, dlatego że przypomina obłudę frazesów i komunałów głoszonych przez Białych, jednak przede wszystkim dlatego, iż w spektaklu nienawiści nie ma dla niej miejsca:

„Znamy pańskie argumenty. Będziesz nam mówił o rozsądku i zgodzie, ale my będziemy się upierać przy szaleństwie i sprzeciwie. [...] Jeżeli zamierza pan wprowadzić między nas choćby najbłahszy, najpospolitszy z ich poglądów inaczej niż w karykaturze, niech pan lepiej odejdzie stąd natychmiast. [...] Nam potrzebna jest tylko nienawiść” (M, s. 280, 283).

Spektakl-rytuał powinien mieć spójną tonację emocjonalną, dlatego jedyny wyraziście zarysowany wątek — miłość Cnoty-Stefanii-Róży-Tajemnicy i Wioski — nie może się rozwinąć:

„Zdaje ci się, że kochasz. Jesteś Murzynem i komediantem. Ani Murzyni, ani komediant nie znają miłości. Otóż na ten dzisiejszy wieczór — ale tylko na ten jeden wieczór! — przestajemy być komediantami, będąc Murzynami. Będziemy na tej scenie jak przestępcy, grający w więzieniu role przestępców” (M, s. 287).

Archibald dodatkowo argumentuje, iż przedmiotem przedstawienia nie są „sprawy prywatne” — miłość Cnoty i Wioski: „Tu jest teatr, nie prywatne mieszkanie. Teatr i dramat, i zbrodnia” (M, s. 299). Odegranie wobec Białych spektaklu-rytuału staje się więc wspólnotowym obowiązkiem Czarnych. Przywoływanie i potęgowanie emocji ma podwójną konotację: teatralną — „wchodzenie” w rolę, identyfikacja z rolą — oraz rytualno-transową („Mieliście przecież zająć się Wioską. To jego trzeba podniecić do szału!” [M, s. 295]). Z kolei sprzeczki pomiędzy Czarnymi, pojawiające się w trakcie przygotowywania spektaklu, przypominają „sekwencję znaną z wielu rytuałów ofiarniczych: przed zabiciem ofiary mają miejsce rytualne kłótnie i konflikty — prawdziwe lub symulowane — między ofiarnikami”³⁸.

W spektaklu-rytuale ofiarniczym, w którym uczestniczą wszyscy Czarni, głównym aktorem-ofiarnikiem jest Wioska, ofiarą zaś Biała Kobieta, za którą przebrany zostaje Diouf. Akcję sceniczno-rytualną poprzedzają kierowane na przyszlą ofiarę obelgi, podobnie jak czyniono to niegdyś w stosunku do kozła

³⁸ R. Girard, *Sacrum i przemoc*, cyt. wyd., s. 172.

ofiarnego. Przebieg akcji — polowanie na Białą, jej prześladowanie — opowiadany jest i jednocześnie odgrywany przez Wioskę, który zarazem komentuje swoją grę-działanie. Akt zabójstwa ofiary, któremu towarzyszą pieśni śpiewane przez aktorów na wzór antycznego Chóru, Wioska spełnia na scenie w pełnym świetle, ale za zasłoną parawanu: „Tragedia grecka jest wstydliva [...] Ostateczny gest dokonuje się za kulisami” (M, s. 315).

Za zabójstwo Białej Kobiety Murzyni-aktorzy zostają poddani sądowi Dworu-Białych, tym samym działania prześladowcze zmieniają swój kierunek. Sąd to swoisty rytuał Białych — również w swej strukturze przemocowy. Jego absurdalność polega na poszukiwaniu winowajcy nie zaistniałej jednak zbrodni — katafalk, na którym miało spoczywać ciało ofiary, okazuje się pusty.

Wraz z kolejnym, ostatnim, zjawieniem się Miasto Saint-Nazaire’a, „pusty” okazuje się także rytuał — pełnił w istocie funkcję zasłony, funkcję zastępczą dla innej, „rzeczywistej” zbrodni, dokonanej w makrokosmosie teatralnym. Jego odgrywanie — maskarada, w której uczestniczyli aktorzy-Murzyni i aktorzy-Murzyni grający rolę Dworu-Białych — miało na celu odwrócenie uwagi realnej publiczności-Białych od „faktycznie” dziejących się zdarzeń:

„Ponieważ nie mogliśmy dopuścić Białych do naszych obrad ani też pokazać im dramatu, który ich nie interesuje, ponieważ dla zatajenia tego dramatu musieliśmy przedstawić im inny, jedyny, który ich dotyczy, powinniśmy teraz dokończyć spektaklu i pozbyć się naszych sędziów” (M, s. 335).

Tryumf aktorów-Murzynów wyraża się w potępiającym skazywaniu na śmierć Dworu-Białych. W ostatniej sekwencji na scenie pozostają, prowadzący miłosny dialog, Wioska i Cnota. Genet, w przywoływanym już wstępie do dramatu, pisze:

„Wioska i Cnota powinni by też pod koniec odrzucić konwencjonalne role, które grają w tym spektaklu, i naszkicować postaci bardziej ludzkie dwóch istot, które kochają się naprawdę” (M, s. 262).

Finalnie, Wioska i Cnota, trzymając się za ręce, odchodzą w głąb sceny, gdzie czarna zasłona podnosi się, „wszyscy Murzyni — także ci, którzy tworzyli Dwór i już zdjęli maski — stoją wokół katafalku okrytego białym całunem, jak na początku przedstawienia” (M, s. 344). Rytuał-spektakl może więc zacząć się od nowa. W dramacie Geneta teatralne odgrywanie zdesakralizowanego rytuału — współuczestnictwo wynika bowiem nie z wiary, lecz z podzielanej przez aktorów-Murzynów wspólnoty bólu i nienawiści — ma analogiczne funkcje jak religijny rytuał ofiarniczy: umożliwia ukierunkowaną ekspresję przemocy, angażuje i integruje całą grupę. Jednak sugerowane w zakończeniu dramatu nieprzerwane ponawianie tych samych czynności rytualnych (i teatralnych) wskazuje na utratę przez rytuał funkcji transformatywnej. Nie prowadzi on w ramach świata przedstawionego do żadnej przemiany. Wydaje się więc, że motywację dla rekontekstualizacji elementów rytu w przestrzeni dramatyczno-scenicznej stanowiłyby tutaj cele czysto ekspresyjne.

RYTUAŁ OFIARNICZY A METATEATR

W świecie przedstawionym *Bachantek* Dionizos — bóg szału religijnego, ekstazy, misteryjnego wtajemniczenia, bóg „łagodny dla ludzi”, który „w końcu okaże się bóstwem straszliwym” (B, s. 455) — objawia się także w jeszcze innym aspekcie swej natury — jako bóg teatru, kreacji fikcji scenicznej, jako „iluzjonista zonglujący pozorami”. Tragedia Eurypidesa prezentująca współwystępowanie tego, co teatralne (działania tworzące porządek fabularny), i tego, co rytualne (działania wyrażające porządek religijny), ma w pewnym sensie charakter autorefleksyjny. Choć nie wprost, tematyzuje relację: iluzja sceniczna — iluzja/deziluzja poznawcza. Innymi słowy, w dramacie tym ujawnia się poziom metateatralny, także poprzez przedstawianie procesu teatralizacji, to znaczy procesu, u podstaw którego stoi „arbitralność decyzji resemantyzujących rzeczywistość”³⁹. Jego odpowiednikiem, figurą, jest zmiana roli lub tożsamości bohatera, wyrażana techniką *déguisement* (przebieranie się postaci)⁴⁰. W prologu epifania Dionizosa równoczesna jest ze zmianą tożsamości — podobnie jak aktor, bóg przyjmuje rolę, z tą jednak różnicą, że rolę kapłana wybiera i nadaje sobie sam. Jest więc równocześnie reżyserem i aktorem. Autokreacyjna aktywność boga metaforycznie odwzorowuje i zapowiada kreację świata przedstawionego.

Do akcji Dionizos wkracza jako bóg-aktor grający rolę kapłana. W toku jej rozwoju działanie Dionizosa-kapłana, stwarzającego kolejne cudowne zdarzenia, przypomina działanie reżysera powołującego do zaistnienia świat fikcji, iluzji scenicznej. Założonym przez Dionizosa (boga-aktora-kapłana-reżysera) adresatem-odbiorcą tego świata jest Penteus. Bóg posługuje się cudami, tworzy iluzję, aby paradoksalnie w ten sposób, poprzez nią, przerwać szaleństwo-iluzję poznawczą, w jakiej tkwi Penteus, aby doprowadzić do deziluzji, to znaczy wyzwolenia Penteusa z błędu poznawczego. Sugerowana w akcji *Bachantek* relacja: kreacja sceniczna reżysera i aktora oraz widz, odbiorca tej kreacji, kieruje uwagę na problem dialektyki: iluzja sceniczna — iluzja/deziluzja poznawcza, w konsekwencji zaś na problem funkcji i oddziaływania sztuki teatralnej.

Scena przebrania Penteusa za kobietę stanowi symetryczne odwrócenie prologu. Pozostając w ramach fikcji fabularnej, mając wyraźne cechy działania rytualnego, scena ta prezentuje równocześnie zabieg resemantyzacji rzeczywistości. Penteus staje się aktorem, przygotowywanym przez Dionizosa-reżysera do roli kobiety. Rolę tę, początkowo narzuconą, w rezultacie przyjmuje chętnie. Zmieniając swą tożsamość, Penteus nie zdaje sobie jednak sprawy, że w istocie podjął rolę ofiary wiedzionej przez Dionizosa-kapłana na śmierć — w tym wypadku aktorskie tworzenie fikcji to jakby analogia powoływania przez czło-

³⁹ S. Świontek, *Dialog — dramat — metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Errata, Warszawa 1999, s. 126.

⁴⁰ Tamże.

wieka różnego rodzaju złudzeń mentalnych, kiedy być może dopiero moment śmierci inicjuje deziluzję, rozpoznanie, *anagnórisis*. Być może, ponieważ w samym tekście tragedii zależność taka nie zostaje przedstawiona: „Finałowego cierpienia bohatera dramatu nie rozświetla nawet poznanie (*anagnórisis*) przyczyn własnej klęski, Penteus ginie bez świadomości sensu rozgrywających się wydarzeń”⁴¹. Ostatecznie scena ta, przedstawiając proces teatralnej resemantyzacji rzeczywistości, przedstawia jednocześnie określone czynności rytualne, prowadzące do radykalnej zmiany w świecie przedstawionym. Innymi słowy, teatr komentując sam siebie — tworzenie fikcji, komentuje jednocześnie istotę rytuału ofiarniczego — nieodwracalność losu ofiary składanej bogu (w istocie zaś skonfliktowanej społeczności) i jej bezbronność.

David E. R. George zwraca uwagę na inny sposób przejawiania się metateatralności w *Bachantkach*. Chodzi o ukazaną w relacji Posłańca scenę, w której Penteus obserwuje misterium bachantek. Zdaniem George’a, tragedia Eurypidesa unaocznia tym samym fundamentalną różnicę między rytuałem, w którym wymagane jest pełne uczestnictwo i wspólnota wiary, a teatrem, który zaczyna się wówczas, gdy spośród uczestników wyłoni się widz. *Bachantki* dokumentują więc genezę teatru z rytuału jako nierozzerwalnie związaną z procesem wyodrębnienia się widza. Penteus to jakby pierwszy, modelowy widz-obszernik⁴².

Podobnie jak w *Bachantkach*, również w *Murzynach* — jednak w znacznie szerszym zakresie i już wprost, jawnie — autorefleksyjność teatru łączy się z „refleksją” na temat rytuału ofiarniczego. „Błazenada” to nazwa gatunkowa, sytuująca się w polu znaczeniowym komedii, nadana przez Geneta *Murzynom*. Dramat ten, prezentując jednoczesność działania teatralnego i rytualnego, prowadząc grę z konwencjami teatralnymi, odsłania zarazem w sposób charakterystyczny dla komedii procedury tworzenia fikcji, a ukazywanie nieustannej dialektyki teatralnej iluzji i deziluzji współwystępuje tutaj z wykorzystywaniem elementów metateatru. Metateatralność manifestuje się w tym dramacie na różne sposoby, przede wszystkim jednak w nieustannym ujawnianiu sytuacji teatralnej, to znaczy układu komunikacyjnego scena-widz. Przy czym układ ten już na początku sztuki zinterpretowany jest jako opozycja, konfrontacja, konflikt Czarnych (Innych, Obcych) oraz Białych. Można powiedzieć, że porządek fabularny (linearność zdarzeń) zdominowany zostaje w *Murzynach* przez multiplikowanie sytuacji teatralnej. Rytuał ofiarniczy staje się elementem sytuacji teatralnej, a jednocześnie elementem konstrukcji teatru w teatrze — stanowi bowiem spektakl wewnętrzny w ramowej sztuce, dotyczącej podejmowania roli ofiarnika, przygotowania się do niej i jej odegrania. Rytuał-spektakl (prześła-

⁴¹ J. Misiewicz, *Istota dramatu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1991, s. 67–68.

⁴² D. E. R. George, *Ritual Drama: Between Mysticism and Magic*, „Asian Theatre Journal” 1987, t. 4, s. 127–129.

dowanie i zabójstwo Białej Kobiety) spełniany przez Czarnych, oprócz funkcji integrującej i ekspresyjnej, służy prezentacji, unaocznieniu Białym ich uprzedzeń wobec Czarnych, jest dokonywaną przez Czarnych dla Białych wizualizacją mniemań Białych na temat Czarnych, przy czym groteskowa hiperboliczność obrazu Czarnych oddaje absurdalność przekonań Białych:

„Niech Murzyni się murzynią. Niech aż do obłędu upierają się przy tym, na co skazuje ich świat, przy swoim hebanie, przy swoim zapachu, przy żółtych oczach, przy ludożerzych upodobaniach. Niech im nie wystarcza pożeranie Białych, niech zjadają się między sobą. Niech wynajdują przepisy na przyrządzenie goleni, rzepek kolanowych, tydek, grubych warg... nie wiem, co by jeszcze... niech wymyślają nowe nieznanne sosy, czkawki, beki, ryki. Niech nimi zaprawiają morderczy jazz, zbrodnicze malarstwo i tańce. Jeżeli świat zmieni swój stosunek do nas, Negrzy, niech zrobi to nie z pobłażliwości, ale ze strachu. [...] Skoro nas odpychają ku naszemu odbiciu i w nim topią, niech ten obraz ich zmusi do zgrzytania zębami” (M, s. 295–296, 286).

W dramacie Geneta rytuał-spektakl, będąc projekcją iluzji poznawczej, miałby prowadzić swoich odbiorców do deziluzji, do rozpoznania, do porzucenia stereotypowych przeświadczeń. Zarazem owo nieustanne odsyłanie obrazu jest analogią sytuacji konfliktu, w którym rytuał ofiarniczy, stanowiąc „zasłone” dla innej, „faktycznej” zbrodni, pozwala w istocie utrzymać istniejący stan rzeczy, tak aby konflikt nie przekształcił się w kryzys i eskalację przemocy:

„Nie przyszedł jeszcze czas widowisk na szlachetne tematy. Może jednak publiczność domyśli się, co kryje się za tą architekturą pustych słów. Jesteśmy tacy, jakimi chcecie nas widzieć, i będziemy tacy aż do końca, do absurdu” (M, s. 343).

Zdaniem Wachowskiego „zainteresowanie teatru rytuałem ujawniające się w sferze tematyczno-strukturalnej zmierza do zmiany statusu dzieła teatralnego”, „rytuał jest potrzebny teatrowi do zmiany jego wizerunku”⁴³. Stwierdzenia te są adekwatne w odniesieniu do twórców teatralnych dostrzegających w rytuale możliwość odnowienia teatru (między innymi Antonina Artauda, Jerzego Grotowskiego, Petera Brooka). Jednak w przypadku dramatów Eurypidesa i Geneta aktualizacja rytuału ofiarniczego zyskuje inne znaczenie — sztuka teatru ukazuje się tutaj również jako medium zdolne ujawnić kulturową funkcję rytuału ofiarniczego. Rytuał nie ma i nie może mieć dystansu do samego siebie, nie może skomentować siebie, ani swojej funkcji; teatr przedstawiając rytuał ofiarniczy niejako problematyzuje jego rolę w kulturze ludzkiej.

Jeśli przyjąć, że wspólną cechą wszystkich rytuałów jest podtrzymywanie ładu⁴⁴, to w *Bachantkach* w takiej funkcji przedstawiona zostaje przemoc rytuału ofiarniczego, transformującego kryzys w ład. W *Murzynach* rytuał ofiar-

⁴³ Zob. J. Wachowski, *Rytuał a teatr...*, cyt. wyd., s. 93, 94.

⁴⁴ Zob. M. Herzfeld, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, tłum. M. M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 291–293.

niczy traci skuteczność pojednawczą, jest częścią nierozstrzygalnego konfliktu i zarazem jego prezentacją. Można powiedzieć, że Genet, uobecniając rytuał ofiarniczy w teatrze jako projekcję-prezentację (a zarazem demistyfikację) iluzji poznawczej, nadaje teatrowi właśnie, wolną w tym wypadku od przemocy, funkcję transformowania społeczno-kulturowej rzeczywistości.

FROM THEATRE TO RITUAL, FROM RITUAL TO THEATRE...:
EURIPIDES' "BACCHANTS" AND GENET'S "THE BLACKS"

Summary

The author refers to an essay by Richard Schechner *From Ritual to Theatre and Back*, and to his fundamental thesis about fluidity and the vagueness of the border between ritual and theatre. Euripides' *Bacchants* and *The Blacks* by Jean Genet document, in different ways, the kinship between ritual and theatre. The basis for comparing these two plays is that they both show the interference of ritual and theatre, and introduce into the theatrical space the significantly codependent relationship created by the object of ritual sacrifice, the figure of the Other and the play on illusion-disillusionment, which appears both in the aesthetic and theatrical contexts as well as in the epistemological one, which is related to the appearance of a metatheatrical level in both texts.

Decontextualization of structural elements of ritual sacrifice and their subsequent recontextualization in both plays' fictional sphere shows how theatre functions as a medium that addresses the problem of ritual sacrifice's cultural significance.

Key words/słowa kluczowe

ritual sacrifice / rytuał ofiarniczy; Stranger / Obcy; illusion / iluzja; disillusionment / deziluzja; metatheatre / metateatr