

ROBERT R. CHODKOWSKI

### PRZYWOŁANIE PRZESTRZENI W *BACHANTKACH* EURYPIDESA

Obserwując rozwój tragedii greckiej, można zaryzykować twierdzenie, że w miarę ograniczania partii chóralnych na rzecz dialogów zmienia się również proporcja między przestrzeniami przeznaczonymi do wizualnego przekazania a obszarami niepowołanymi do takiej transpozycji na scenie. Jest to prawidłowość, która dopuszcza jednak wiele wyjątków, w zależności od różnych uwarunkowań, o których tu nie będę mówił. W takich tragediach jak *Persowie* czy *Siedmiu przeciw Tebom* Ajschylosa większość zdarzeń składających się na ich akcję rozgrywa się poza przestrzenią dostępną dla bezpośredniej wizualnej percepcji widza, natomiast w ostatnich dwu częściach *Orestei* świat mikrokosmosu scenicznego niemal całkowicie obejmuje świat przedstawiony tych utworów<sup>1</sup>.

*Bachantki* są jedną z dwu ostatnich tragedii Eurypidesa. H. D. F. Kitto przyznaje *Bachantkom* wyjątkowe miejsce w twórczości poety jako sztuce, której „cała fabuła rozwija się w niezwykłym tempie i z niezwykłą konsekwencją i jest świetnie i harmonijnie skonstruowana. Tworzy organiczną jedność i stanowi zupełne przeciwieństwo fabuł wszystkich zachowanych tragedii powstałych po napisaniu *Hippolytosa*”<sup>2</sup>. Eurypides znowu sięgnął w nich do tematyki tragicznej i do tradycyjnych metod dramaturgicznych<sup>3</sup>. Kitto wi-

---

Prof. dr hab. ROBERT R. CHODKOWSKI – kierownik Katedry Teatru i Dramatu Antycznego w Instytucie Filologii Klasycznej KUL; adres do korespondencji: ul. Powstańców Śląskich 28, 20-806 Lublin.

<sup>1</sup> Pierwsza część *Orestei*, *Agamemnon*, zawiera ekspozycje dla całej trylogii, dlatego obszary świata przywołanego w niej są także bardzo rozległe.

<sup>2</sup> H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 340.

<sup>3</sup> Tamże s. 348.

dzi w nich powrót do tzw. tragedii średniej, a więc do tego typu dramatów, jaki reprezentuje – według niego – większość zachowanych tragedii Sofoklesa<sup>4</sup>. Moim zdaniem w *Bachantkach* można też dostrzec wyraźne nawiązanie do tradycji ajschylejskiej, na przykład w przedstawieniu Pentusa jako postaci, która w swym postępowaniu przypomina bohaterów Ajschylosa, kierujących się pychą wobec bogów, to jest *hybris*, oraz podobnym kształtowaniem przestrzeni teatralnej. Temu ostatniemu zagadnieniu poświęcam właśnie niniejszą wypowiedź.

Akcja sceniczna *Bachantek* rozgrywa się przed pałacem królewskim w Tebach. Jest on wspomniany w sztuce około dwudziestu razy pod różnymi nazwami: δόμος, οἶκος czy μέλαθρον<sup>5</sup>. Lecz nie jest to jedyne miejsce zdarzeń, składających się na rzeczywistość przedstawioną dramatu. Już prolog (w. 1-63), wyznaczając dość precyzyjnie granice mikrokosmosu scenicznego, jednocześnie słowami Dionizosa poszerza go o dalsze obszary mniej i bardziej odległe, ponieważ tego wymagają znaczenia, które poeta chce przekazać w swoim utworze. *Bachantki* bowiem z jednej strony prezentują na scenie dramat młodego króla Pentusa, ale z drugiej także prawdę o nowej religii, która ze względu na swój uniwersalny charakter wymaga wolnej przestrzeni, raczej ogólnej niż zindywidualizowanej. Dionizos przybywa nie do Pentusa, by albo go przekonać do swej religii, albo ukarać za *hybris*, jeśli nie da się przekonać i tę nową wiarę odrzuci. Przybywa do wszystkich Tebańczyków. Dlatego, chociaż widzimy go (Dionizosa) w konkretnym miejscu, przed pałacem królewskim, to jednak, jak sam mówi, „przybywa do ziemi tebańskiej” (w. 1), „do nurtów Dirke i do wód Ismenu” (w. 5). Ojczyźnie swej matki jako pierwszej greckiej krainie, a więc wszystkim Tebańczykom, chce przynieść dobrą nowinę (w. 23-25)<sup>6</sup>:

Lecz najpierw Teby spośród krain greckich  
Napełniam krzykiem, odziewam w nebrydy,  
I tyrs im wręczam, pocisk w bluszcz spowity.

albowiem „tematem sztuki – jak podkreśla to O. Taplin<sup>7</sup> – jest przybycie Dionizosa do Teb, zarówno w sensie dosłownym, jak i obecności jego kultu”.

<sup>4</sup> Zob. tamże, s. 342 oraz s. 115 n.

<sup>5</sup> N. C. Hourmouzides, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens 1965, s. 36.

<sup>6</sup> Polski tekst *Bachantek* podaję w przekładzie J. Łanowskiego, lecz czasem z własnymi poprawkami.

<sup>7</sup> *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Kraków 2006, s. 93.

Dionizos, mówiąc, dokąd przybył, nie omieszka wspomnieć także, skąd przybywa on sam (13-19), a potem także jeszcze raz, skąd przybywają towarzyszące mu bachantki lidyjskie (w. 55-57):

Odszedłem z krain złotorodnej Lidii,  
Frygii, od słońca wyschłych równin Persów,  
Murów baktryjskich, skutej mrozem ziemi  
Medów, przybyłem do szczęsnej Arabii  
I całej Azji, co nad słonym morzem  
Leży i miasta ma o pięknych wieżach,  
Pełne zmieszanych z Grekami barbarów.

Te słowa boga przenoszą widzów daleko poza granice świata przedstawionego na scenie, chyba nie tylko dlatego, by zaspokoić wielką geograficzną ciekawość greckiej publiczności, lecz przede wszystkim, by ukazać uniwersalny charakter religii Dionizosa, czczonego już przez tyle krain i ludów. J. Roux trafnie podkreśla także dramatyczne znaczenie tej enumeracji: „jakże wielka jest *hybris* Penteusa, który ośmiela się stawiać opór bogu o tak rozległej władzy”<sup>8</sup>.

Kolejnym miejscem przywołanym w prologu są góry Kitajronu (w. 32 i 62). Tam przebywają kobiety tebańskie, a wśród nich córki Kadmosa, na które Dionizos zesłał szał, wypędził z Teb i zmusił, by na szczytach wśród zielonych jodeł oddawały się orgiom bachicznym (w. 32-38). Kitajron jest miejscem kary, lecz i miejscem sprawowania kultu nowego boga: przymus udania się na Kitajron staje się wyzwoleniem dla córek Kadmosa: Agawe, Ino i Autonoe, które – jak poznamy z dalszych partii sztuki – przewodzą korowodom kobiet w radosnym, wyzwającym od trosk religijnym obrzędzie.

Jak widzimy, w prologu swojej sztuki Eurypides daje nie tylko ekspozycję dramatyczną, kiedy słowami Dionizosa zarysowuje sytuację wyjściową, a nawet zapowiada dalszy bieg zdarzeń, lecz także wyznacza przestrzeń teatralną, zapowiadając miejsca istotnych zdarzeń dalszej akcji sztuki.

H. D. F. Kitto pisze, że „*Bachantki* nie przedstawiają konfliktu między racjonalizmem a wiarą [...] mówią natomiast o potężnej mocy boga”<sup>9</sup>. Rozległy obszar przestrzenny zarysowany w prologu obejmuje miejsca, w których ta moc się już objawiła lub jeszcze objawi.

<sup>8</sup> Euripide, *Les Bacchantes*. Edition et commentaire par J. Roux, t. 2, Paris 1970, nota ad locum.

<sup>9</sup> Kitto, *Tragedia grecka*, s. 345.

Moc Dionizosa ujawnia się także w przestrzeni bezpośrednio przyległej do miejsca akcji, lecz najprawdopodobniej nieukazanej *ad oculos* w teatrze greckim. Mam na myśli grób Semele, który Dionizos lokalizuje w pobliżu pałacu królewskiego (w. 5-6):

Widzę grób matki, rażonej piorunem,  
Blisko pałacu i szczątki jej domu,  
Które wciąż tlą się żywym ogniem Zeusa.

Ten grób znajduje się w świętym okręgu (w. 11), stworzonym przez Kadmosa dla uczczenia Semele. Dionizos czuwa nad tym miejscem, utrzymując swoją mocą żywy ogień Zeusa wśród szczątków domu matki oraz skrywając całe to miejsce liśćmi i gronami winnej latorośli (w. 12). Przywołanie miejsc związanych z matką jest równoznaczne z przywołaniem historii jej związku z Zeusem, a więc także uwypukleniem faktu boskiego pochodzenia jej syna, czemu będzie zaprzeczał Penteus (w. 242-247).

Tym uświęconym miejscem jest przeciwstawione miejsce akcji scenicznej: Teby i dom Penteususa. Tutaj oczerniano Semele i za to córki Kadmosa już ponoszą karę (w. 26-38). Tutaj Penteus walczy z bogiem (θεομαχῆι – w. 45), ponieważ „wyklucza go z ofiar płynnych i nie wspomina w modlitwach” (w. 45-46). Tutaj, jak zapowiada Dionizos (w. 47-48), syn Semele pokaże młodemu królowi i wszystkim Tebanom, że jednak jest bogiem, oraz zapowie, że potem wyruszy w dalszą drogę, by objawiać także gdzie indziej swoje bóstwo.

A zatem wszystkie wspomniane dotąd przestrzenie, bliższe i dalsze, są traktowane jako miejsca dla szerzenia lub zwalczania nowej religii i wiary w boskie pochodzenie Dionizosa. Pojawienie się Dionizosa w Tebach jest tylko jednym epizodem w jego pochodzie przez świat. Tak rozległe horyzonty sztuki wyznacza już prolog, wygłaszany przez samego boga, który przybrał ludzką postać.

W parodosie przestrzeń przywołana w prologu nie zacieśnia się, pozostaje nadal otwarta, a chór bachantek lidyjskich napędza ją nową treścią. Ich wspaniała pieśń – jak stwierdza A. J. Festugière<sup>10</sup> – „jest hymnem kultowym i ewangelią, ponieważ zapowiada wszystkie rodzaje radości, zarezerwowane dla wyznawcy Dionizosa”. Znów zostają przywołane odległe krainy Azji, święta góra Tmolos (w. 64-65), góry frygijskie (w. 86) jako miejsca orgii ba-

<sup>10</sup> A. J. Festugière, *La signification religieuse de la Parodos des Bacchantes*, „Eranos” 54 (1956), s. 74.

chicznych i korowodów na cześć Dionizosa i Wielkiej Matki Kybele. W drugiej antystrofie (w. 120-134) bachantki przenoszą widza na Kretę, do jaskiń Kuretów, w których korybanci wynaleźli bębenek i jego dźwięk złączyli z głosem frygijskich aulosów. Stąd za pośrednictwem Matki Rei przejęli go satyrowie i połączyli z tańcami na cześć Dionizosa (w. 130-134). Chór, mówiąc o początkach nowej religii, wiąże je z konkretnymi miejscami, ze znanymi kultami bogiń, w tych miejscach sprawowanymi, by nadać nowej religii znamion realności konkretnej i niemal sprawdzalnej. Nowa religia nie jest tylko głupim wymysłem i szaleństwem, jak będzie mówił Penteus (w. 345), lecz realnym kultem sprawowanym w całym świecie.

Najczęściej stosowanym sposobem przywoływania odległych przestrzeni jest w tragedii greckiej mowa gońca – ῥῆσις ἀγγελική. W naszej sztuce mamy aż dwie takie mowy. Najpierw w epejsodionie trzecim pojawia się posłaniec, który jako pasterz przynosi Penteusowi wieści o bachantkach tebańskich (w. 677-774). Z jego relacją przenosimy się w góry Kitajronu, „gdzie wieczne zaległy śniegi, białe i błyszczące” (w. 661-662). Przed oczyma wyobraźni widza posłaniec maluje kolejno dwa obrazy. Pierwszy (w. 680-713) to idylliczny obraz bachantek najpierw śpiących, a potem budzących się do swych zajęć i dokonujących przy okazji różnego rodzaju cudownych rzeczy, jak dobywanie ze skały uderzeniem tyrsu wody, a z ziemi wina, mleka i miodu, potrzebnych do ofiar. Drugi obraz (w. 723-764) ukazuje gniew tych samych bachantek, zaatakowanych przez pasterzy. W szale dokonują one także rzeczy niezwykłych, lecz tym razem strasznych, jak rozszarpywanie zwierząt pasących się na połoninach, niszczenie wiosek, porywanie dzieci i zabijanie tyrsami przez bachantki-kobiety uzbrojonych w miecze mężczyzn.

Relacja posłańca ma istotną funkcję w płaszczyźnie dramatycznej sztuki. Najpierw ukazuje, jak bezpodstawne były uprzedzenia Penteusa co do wartości moralnej zachowań wyznawczyń Dionizosa. Wbrew temu, co mówił Penteus, naoczny świadek dowodzi, że nowy kult, jeśli nie napotyka na przeszkody, sprowadza na ziemię harmonię, dostatek i radość. Posłaniec potwierdza prawdziwość słów Chóru, który w parodosie prezentował nową religię jako religię rajskiego szczęścia. Dlatego też pierwszą część swej relacji kończy wezwaniem do Penteusa (w. 712-713):

Ach gdybyś był tam, zamiast ganić boga,  
Sam byś modlitwą go czcił na ten widok.

Druga część relacji natomiast stanowi ostrzeżenie, że atakowanie nowego kultu obraca się przeciwko prześladowcom. Tak więc przeniesienie akcji

sztuki w góry Kitajronu daje poecie możliwość „realnego” (οὐ λόγῳ ἀλλ’ ἔργῳ) potwierdzenia ogłoszonej w tragedii prawdy, że Dionizos jako bóg może być δεινότατος ἀνθρώποισι δ’ ἡπιώτατος (w. 860-861), nie tylko bardzo miły, lecz i w najwyższym stopniu potężny oraz straszny. Równie ważnym celem, jaki Eurypides osiąga dzięki przywołaniu na scenę zdarzeń, które rozegrały się na Kitajronie, jest poszerzenie horyzontu poznawczego utworu: nowa religia zostaje ukazana w obrazach pośrednich<sup>11</sup> jako obrzęd z wieloma cechami właściwymi dla kultu Dionizosa, a więc charakterystycznego ubioru bachantek, ich niezwyklej siły dokonywania cudów, a także korowodów, oreibazji i sparagmosu.

Druga ῥῆσις ἀγγελικῆ (w. 1043-1152) rozpoczyna eksodos sztuki i także przenosi nas na Kitajron, dokąd za namową Dionizosa udaje się Penteus, by podglądać bachantki i przekonać się naocznie o ich domniemanej rozpuście i pijaństwie, a tym samym udowodnić demoralizujący wpływ nowej religii. Tym razem jednak Kitajron nie jest miejscem akcji epizodycznej, zdarzeń ubocznych wobec akcji scenicznej – poeta przenosi tu akcję główną. Główny bohater tragedii, Penteus, w górach Kitajronu ponosi karę za swoją bezbożność i pychę. Tu dokonuje się jego tragiczny los, ponieważ zostaje rozszarpany przez bachantki, stając się obiektem sparagmosu<sup>12</sup>.

Podobnie jak w pierwszej mowie gońca, tak i tym razem narrator, którym jest towarzyszący królowi sługa, operuje kontrastem. Miejsce, do którego przybył Penteus, to jest góry Kitajronu, jawią się najpierw jako oaza ciszy i spokoju, gdzie menady są zajęte swoimi sprawami (w. 1051):

Wąwóz skał stromych, wód z gór spływających,  
Sosen cienistych był tam, gdzie menady  
Siedziały miłym trudem rąk zajęte.

Ten świat spokoju i ładu zostaje nagle zakłócony głosem z nieba, nakazującym ukaranie tego, który wyszydzał święte orgie bachiczne (w. 1079-1081). Ponieważ jest to głos samego Dionizosa, wszystko na chwilę zamiera w bezruchu i oczekiwaniu (w. 1084-1085):

<sup>11</sup> Pod tym określeniem rozumiem obrazy malowane słowem (por. wyrażenie Simonidesa w translacji Horacego: *poesis ut pictura*) w przeciwieństwie do obrazów scenicznych, percypowanych przez widza w oglądach bezpośrednich.

<sup>12</sup> Zob. J. K o t t, „*Bachantki*” albo *zjadanie boga*, [w:] t e n ż e, *Zjadanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986, s. 222: „Symboliczny rytuał kaźni i śmierci boga staje się rozdarciem ciała syna przez jego własną matkę”.

I zamilkł eter, zamilkła dolina  
Leśna, liść nie drgnie, nie ozwie się zwierzę.

Gdy głos z nieba daje się słyszeć po raz drugi, cały obraz nagle ożywa, nabiera dynamiki: bachantki szybko, jak stado gołębi, opuszczają swoją siedzibę, przenoszą się w gwałtownym pędzie „przez wody, przez skały” (w. 1093) do miejsca, gdzie na czubku jodły siedział usiłujący je podglądać Penteus. Otaczają drzewo, a przestrzeń wokół niego staje się miejscem szalonego ataku na bezbronного króla i miejscem jego straszliwej śmierci z rąk rozszarpujących go kobiet. Po skałach Kitajronu i leśnych gęstwinach jego kotlin zostaną rozrzucone kawały rozdartego ciała wnuka Kadmosa. Staremu Kadmosowi niełatwo będzie je odnaleźć i zebrać razem.

Poza omówionymi przestrzeniami, odgrywającymi istotną rolę w sztuce Eurypidesa, mamy też przywołanie miejsc, których opis ma znaczenie nie tyle dramatyczne, co typowo poetyckie. I tak na przykład w pierwszym stasimonie spotykamy (w. 409-415) wspaniałą pochwałę Olimpu i Pierii, krainy położonej na południowo-wschodnim wybrzeżu Macedonii, a w drugim – poetycki obraz krainy Ajgaj i jej rzek: Aksjosu oraz Lidiasa (w. 569-576). Tu w czasach pobytu Eurypidesa na dworze króla Archelaosa odbywały się rzeczywiste orgie dionizyjskie kobiet macedońskich<sup>13</sup>. W ten sposób świat przedstawiony utworu, obraz mitycznego kultu Dionizosa i obrzędów ku jego czci znajduje odniesienie do kultu rzeczywistego, sprawowanego w czasach poecie współczesnych. Ta sytuacja przypomina *Eumenidy* Ajschylosa, w których także mitologia zlewa się z rzeczywistością historyczną pod koniec sztuki, gdy przemienione w Eumenidy Erynie zostają odprowadzone w procesji do miejsc swego rzeczywistego kultu.

Podsumowując, możemy stwierdzić, że świat przedstawiony *Bachantek* Eurypidesa, niezwykle bogaty i rozbudowany, wymaga przestrzeni szerszej niż samo miejsce akcji, rozumiane jako przestrzeń dostępna w percepcji wizualnej. Mikrokosmos sceniczny nie wystarcza do objęcia wszystkich zdarzeń, składających się na świat poetycki utworu, a przede wszystkim nie wystarcza do ukazania *Bachantek* jako dramatu o charakterze *par excellence* religijnym. Sens całości, najwyższa sfera znaczeń, związanych z charakterem religii dionizyjskiej jako kultu uniwersalnego, żąda przekroczenia dosłownego wymiaru zdarzeń i ogarnięcia także przestrzeni w innym wymiarze, związanych z tym kultem. Lecz wykroczenia poza wąskie granice prze-

<sup>13</sup> Zob. Euripide, *Les Bacchantes*, t. 2, s. 127.

strzeni scenicznej wymaga nie tylko plan metaforyczny utworu, także finał głównego zdarzenia dramatycznego, które rozgrywa się poza sceną w przestrzeni przywołanej słowem. Śmierć Penteusa została włączona do obrzędu religijnego jako sparagmos, dlatego mogła mieć miejsce na Kitajronie, gdzie odbywały się orgie bachiczne. W *Bachantkach* mamy zerwanie z widowiskowością melodramatyczną wielu ostatnich sztuk Eurypidesa<sup>14</sup>. W tym religijnym dramacie dochodzi do głosu teatr poetycki, operujący bardziej obrazem pośrednim, przekazywanym słowem, a nie bezpośrednim obrazem scenicznym i w tym sensie rozumiem powrót Eurypidesa w *Bachantkach* do tradycji ajschylejskiej.

#### BIBLIOGRAFIA

- Euripide: *Les Bacchantes*. Introduction, texte et traduction par J. Roux, Paris: Société d'édition «les belles lettres» 1970.
- Euripides: *Bacchae*. Edited with introduction and commentary by E. R. Dodds, Oxford: Clarendon Press 1979.
- Eurypides: Tragedie, przeł. i oprac. J. Łanowski, t. 3, Warszawa: PIW 1980.
- Houmouziades N. C.: Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space, Athens: Greek Society for Humanistic Studies 1965.
- Kitto H. D. F.: Form and Meaning in Drama, London: University Paperbacks 1960.
- Tragedia grecka. Studium literackie, przeł. J. Margański, Bydgoszcz: Homini 1997.
- Kott J.: *Bachantki* albo zjedanie boga, [w:] tenże, Zjedanie bogów. Szkice o tragedii greckiej, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1986, s. 190-234.
- Lacroix M.: *Les Bacchantes* d'Euripide. Texte, traduction et commentaire, analyse métrique des parties lyriques par ... Paris 1976.
- Lesky A.: Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1972.
- Sławińska I.: Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego *Zawisza Czarny*, [w:] tenże, Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1960, s. 129-154.
- Taplin O.: Tragedia grecka w działaniu, przeł. A. Wojtasik, Kraków: Homini 2004.

<sup>14</sup> Według H. D. F. Kitto (*Tragedia grecka*, s. 305) celem sztuk Eurypidesa, które ten badacz zaliczył do melodramatów, „jest przede wszystkim teatralny efekt”.



SPATIAL APPROACH IN THE *BACCHAE* OF EURIPIDES

## Summary

The presented world in the *Bacchae* of Euripides is extremely rich and extended, therefore it calls for a broader space than the place of action itself, understood as a space available for the recipients of this play in visual perception. The scenic action of the *Bacchae* takes place in front of the royal palace, but this is not the only place of dramatic events. The theme of the tragedy is not only the history of Pentheus, but also the dissemination of the cult of Dionysus as a universal religion. Accordingly, the places of the cult in Greece and Asia Minor, above all the mountains of Cithaeron, are constantly brought to mind. In those places the Thebanese Bacchantes worship this god with singing and dancing. The poet transfers also the tragic ending of the action to the mountains of Cithaeron: Pentheus' torn apart by his mother and the attendant Thebanese women. The author describes the character of the space referred to in the *Bacchae*, showing the way of its presentation on the stage, and describes its functions in the text.

*Translated by Jan Kłós*

**Słowa kluczowe:** Eurypides, *Bachantki*, tragedia grecka, przestrzeń przywołana.

**Key words:** Euripides, the *Bacchae*, Greek tragedy, spatial approach.