



You have downloaded a document from  
**RE-BUS**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Chór antyczny oraz jego wcielenia w inscenizacjach współczesnych polskich reżyserów

**Author:** Magdalena Figzał

**Citation style:** Figzał Magdalena. (2015). Chór antyczny oraz jego wcielenia w inscenizacjach współczesnych polskich reżyserów. W: G. Golik-Szarawska (red.), "Wartości formalne antycznego dramatu i teatru greckiego : konferencja w 50. rocznicę śmierci Profesora Stefana Srebrnego materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w dniu 17 października 2012 roku w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach" (S. 213-224). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



Magdalena Figzał

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Chór antyczny oraz jego wcielenia w inscenizacjach współczesnych polskich reżyserów

Pomimo muzycznego rodowodu greckiej tragedii oraz nieodłącznej obecności partii chóralnych w antycznych dramatach i widowiskach, owa zbiorowa persona — jak określa chór Ewa Partyga<sup>1</sup> — na wiele stuleci zniknie z teatru i dramatu nowożytnego. Choć poszczególne epoki teatralne niejednokrotnie podejmować będą próby wskrzeszenia antycznego wzorca teatru, to jednak nigdy nie odzyska on swego pierwotnego kształtu, w którym tak specyficzną i istotną rolę odgrywał chór.

Niemal wszyscy badacze teatru starożytnej Grecji zgodni są, iż rola chóru w tragedii attyckiej zmieniała się wraz z jej rozwojem. Rozbudowane i wypełnione silnym ładunkiem dramatycznym partie chóralne w dramatach Ajschylosa nie osiągają podobnych rozmiarów w tragediach jego następców. Stopniowe ograniczanie funkcji zbiorowej osoby, widoczne już w utworach dramatycznych Sofoklesa, a kontynuowane następnie przez Eurypidesa, stanie się początkiem degradacji chóru, co doprowadzi ostatecznie do usunięcia go z widowiska teatralnego.

Pierwsze znaczące działania na rzecz powrotu do antycznego modelu teatru oraz jego synkretycznej formy, opartej na ścisłym zespoleniu słowa, muzyki i tańca, podejmą twórcy związani z Cameratą Florencką — grupą mecenasów sztuki, kompozytorów i poetów powołaną pod koniec XVI wieku przez Giovanniego de' Bardiego. To im przypisuje się wykształcenie nowożytnej monodii akompaniowanej — nowego stylu śpiewu solowego podpartego akompaniamentem instrumentu, który realizował partię *basso continuo*. Pierwszą, w całości zachowaną *dramma per musica*, prezentującą nowe tendencje, była *Eurdyka* Jacopo Periego, wystawiona w 1600 roku. Do tego samego libretta, autorstwa

---

<sup>1</sup> E. PARTYGA: *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*. Kraków 2004.

Ottavio Rinucciniego, operę napisał również Giulio Caccini. Oba spektakle były podobne pod względem formalnym. Pierwsze dramaty muzyczne, w odróżnieniu od późniejszych form operowych, charakteryzował prymat słowa nad muzyką — dominował w nich śpiew recytacyjny z akordowym akompaniamentem. Niemniej jednak dzieła florenckich kompozytorów, takich jak Jacopo Peri, Giulio Caccini czy Emilio da Cavalieri, wywarły ogromny wpływ na rozwój klasycznej opery oraz wielkich form wokalnie-instrumentalnych, opartych na współdziałaniu muzyki i akcji dramatycznej, łączących śpiew solowy, zespołowy czy wreszcie chóralny.

W XIX wieku Chór antyczny stanie się obiektem zainteresowania oraz rozważań wielu myślicieli i teoretyków sztuki. W wypowiedziach XIX-wiecznych estetyków (począwszy od filozofów i twórców doby romantyzmu, takich jak August Wilhelm Schlegel, Johann Wolfgang von Goethe czy Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, aż po pisma Arthura Schopenhauera i Fryderyka Nietzschego) powraca formuła sztuki syntetycznej, w której istotną rolę odegrać mają zarówno chór, jak i muzyka. To właśnie na gruncie tych rozważań zrodzą się pierwsze próby przywrócenia sztuce widowiskowej owej szczególnej osoby zbiorowej, jaką w teatrze i dramacie greckim stanowił Chór. Jak pisał August Wilhelm Schlegel:

Teatr jest tam, gdzie może działać połączony czar wielu sztuk, gdzie najwznieślijsza i najbardziej przenikliwa poezja ma za tłumaczkę sztukę aktorską, będącą jednocześnie retoryką i wprawionym w ruch malarstwem; architektura używa tu wspaniałej oprawy, malarstwo perspektywicznego złudzenia, muzyka zaś przywołana jest do pomocy, aby nastrojać uczucia lub już poruszonym nadawać mocniejszy wydźwięk<sup>2</sup>.

Tak opisany teatr jest powrotem do pierwotnej syntezy sztuk, w której poszczególne jej elementy ściśle ze sobą współdziałają. Schlegel miał jednak świadomość tego, iż antyczny wzorzec teatru, z charakterystyczną dla niego jednością i komplementarnością poszczególnych składników, nie może być w pełni przekładalny na język dramatu oraz teatru nowożytnego.

Poszukiwaniu odpowiedniej formy, w której rację bytu odzyskałaby syntetyczna formuła teatru, poświęcono wiele pism i wywodów o charakterze filozoficzno-estetycznym. Teoretycy XIX-wieczni osiągnięcie upragnionej idei teatru widzieli w odnowieniu muzycznego oblicza tragedii, a ściślej mówiąc — we wskrzeszeniu zapomnianego, a pierwotnego i konstytutywnego jej elementu, czyli chóru. Sformułowania tego typu pojawiają się już w wypowiedziach wczesnych romantyków — Fryderyk Schiller problemem antycznego chóru zajął się w przedmowie do dramatu z 1803 roku zatytułowanego *Oblubienica z Messyny*.

---

<sup>2</sup> A.W. SCHLEGEL: *O dramatyczności i teatralności*. Przeł. M. LEYKO. W: *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*. T. 2. Red. E. UDALSKA. Warszawa 1993, s. 37.

W zbiorowej personie Chóru widział niemiecki dramatopisarz skuteczne zabezpieczenie przed fałszywą iluzją i nadmiernym naturalizmem w teatrze. Chór jego zdaniem miał być „żywym murem, jakim otacza się tragedia, aby odgrodzić się zupełnie od rzeczywistego świata i zachować swe idealne podłoże, swą poetycką wolność”<sup>3</sup>.

W wypowiedziach filozofów i teoretyków doby romantyzmu chór jawi się często jako odrzucony, a nie fundamentalny element teatru oraz dramatu. Wielu z nich upadek tragedii, jako gatunku dramatycznego, wiąże z oddaleniem się od jej właściwego źródła, czyli antycznego chóru. Sformułowania takie pojawiają się między innymi w rozważaniach Fryderyka Schlegla, który widział istotę nie tylko antycznej, ale i nowożytnej tragedii w „zgodności i przyzwoitej stosowności między śpiewem chórowym i działaniem dramatycznym”<sup>4</sup>. W drugiej połowie XIX wieku w rozprawie filozoficznej *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*<sup>5</sup> z podobnych założeń wyprowadzi swe wywody Fryderyk Nietzsche. Określając dytyrambiczny śpiew chóru jako niekwestionowane źródło tragedii greckiej, autor próbuje nakreślić nie tylko genezę sztuki tragicznej, ale i rodzaj przeżycia, jakiego była ona źródłem. Osłabienie i upadek tragicznego gatunku wiąże zaś z zapoczątkowaną przez Eurypidesa stopniową marginalizacją i degradacją chóru jako zbiorowej osoby dramatu. Według Nietzschego Eurypides jako pierwszy odrzuca dionizyjcki pierwiastek tragedii, wyzbywając się tym samym jej pierwotnego muzycznego ducha. Niemiecki filozof twierdzi, iż Eurypides ograniczając rolę chóru do minimum „niszczy istotę tragedii, która daje się interpretować tylko jako manifestacja i zobrazowanie stanów dionizyjnych, jako wzrokowa symbolizacja muzyki”<sup>6</sup>.

W procesie oraz próbach przywracania nowożytnej sztuce widowiskowej osoby Chóru dużą rolę odegrała Wielka Reforma Teatru, szczególnie zaś druga i trzecia jej faza, których hasłami naczelnymi były: „powrót do źródeł” oraz reteatralizacja. Za najwybitniejszy spektakl tego okresu, stanowiący przykład ponownego wcielenia do inscenizacji „chóralnego ciała tłumu”<sup>7</sup> uchodzi *Król Edyp* Maxa Reinhardta wystawiony pierwszy raz w 1910 roku w monachijskiej Musikfeshalle. Monumentalny spektakl austriackiego reżysera, w którym sceny

<sup>3</sup> F. SCHILLER: *O zastosowaniu chóru w tragedii*. W: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*. Przeł. i oprac. O. DOBIJANKA-WITCZAKOWA. Wrocław 1959, s. 209.

<sup>4</sup> F. SCHLEGEL: *Obraz literatury starożytnej i nowożytnej*. Przeł. I.S. GRABOWSKI. Warszawa 1831, s. 82.

<sup>5</sup> Rozprawa ukazała się drukiem w 1872 roku pod pierwotnym tytułem *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*Narodziny tragedii z ducha muzyki*), jej wznowienie z 1886 roku wzbogacone o *Próbkę samokrytyki* nosi już tytuł *Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus* (*Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*).

<sup>6</sup> F. NIETZSCHE: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przeł. B. BARAN. Kraków 1994, s. 109–110.

<sup>7</sup> E. PARTYGA: *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej...*, s. 114–122.

zbiorowe oraz wynikająca ze sposobu ich zaprojektowania „chóralność” wysuwają się na plan pierwszy, przez wiele lat uznawano za modelową inscenizację dramatu antycznego, która w dużym stopniu zaważyła również na wyobrażeniach Chóru w nowoczesnym teatrze<sup>8</sup>. Nie wszyscy jednak twórcy teatralni XX wieku wyznaczony przez Reinhardta model inscenizacyjny obrali w poszukiwaniu sposobu na uzasadnienie obecności chóru we współczesnym widowisku. Na wielotorowość działań podejmowanych na tym polu uwagę zwraca Ewa Partyga w swej książce *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, przywołując różnorodne pod względem estetycznym inscenizacje tekstów antycznych, powstałe w drugiej połowie XX wieku. Wśród nich wymienia między innymi spektakle Petera Steina, Petera Halla, Théâtre du Soleil czy też Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Analizując wybrane przedstawienia pod kątem sposobu uobecnienia w nich osoby Chóru, zwraca uwagę na dwie niezwykle istotne kwestie. Po pierwsze, „pośród węzłowych zagadnień, przykuwających uwagę inscenizatorów, na plan pierwszy wysuwa się problem przymierzania greckiej tragedii do horyzontu życia i do wrażliwości współczesnego człowieka”<sup>9</sup>. Po drugie, sceniczna interpretacja antycznego dramatu w dużym stopniu uzależniona jest od „sposobu ukształtowania osoby zbiorowej”<sup>10</sup>.

W inscenizacjach współczesnych reżyserów kluczem do ponownego uzasadnienia obecności chóru bardzo często staje się zatem wpisanie go w aktualne konteksty kulturowe, społeczne, obyczajowe, a także uczynienie go głosem konkretnej wspólnoty — zbiorowości mówiącej tym samym językiem, reprezentującej te same stanowiska. Persona Chóru nierzadko staje się narzędziem politycznym — taką jej funkcję obserwujemy w spektaklach Volkera Lösscha, Franka Castorfa, Christopha Marthalera, ale też w cieszących się coraz większą popularnością przedstawieniach Chóru Kobiet — parateatralnego projektu zainicjowanego w Warszawie przez Martę Górnicką.

Nie znaczy to jednak, iż współczesne chóry teatralne stanowią jedynie tubę dla wygłoszenia politycznych czy społecznych treści. Coraz częściej na pierwszy plan wysuwają się również akustyczne walory chóralnego wielogłosu. To właśnie jakości brzmieniowe, takie jak rytm, intonacja, dynamika, artykulacja w dużej mierze decydują o specyfice chóralnego komunikatu, częstokroć również uzupełnianego określoną gestyką, mimiką, tańcem.

Począwszy od *Króla Edypa* Reinhardta, persona Chóru coraz częściej pojawiać się będzie w dwudziestowiecznych inscenizacjach tragedii antycznych. Jej kształt, zajmowane miejsce sceniczne, jak również pełnione funkcje, podlegać będą nieustannym przemianom. XXI wiek odkryje chór jako rodzaj strategii narracyjnej, wykorzystując siłę zbiorowego komunikatu scenicznego. Chór odłączy

<sup>8</sup> Na ten temat zob. tamże, s. 113—114.

<sup>9</sup> Tamże, s. 160.

<sup>10</sup> Tamże, s. 159.

się zatem od tragedii greckiej, stając się również elementem tych przedstawień, które nie są inscenizacjami tekstów antycznych.

W polskim teatrze dramatycznym dwóch ostatnich dekad ów proces usamodzielniania się chóru jako alternatywnej — wobec dialogów i monologów — formy wypowiedzi scenicznej staje się coraz bardziej widoczny. Wciąż jednak ciało chóralne odnajdujemy przede wszystkim w spektaklach stanowiących inscenizację dramatów greckich bądź też przedstawieniach reinterpretujących antyk i jego mity.

W niniejszym szkicu analizie poddane zostaną trzy wybrane, stanowiące interpretację antycznych tekstów, przedstawienia polskich reżyserów. Będą to: *Oresteja* Jana Klaty, *Bachantki* Krzysztofa Warlikowskiego oraz *Ifigenia w A...* Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Zestawienie to nie jest przypadkowe — wymienione spektakle w zupełnie odmienny od siebie sposób uobecniają ideę antycznego chóru, różnorodnie przy tym formułując jego kształt, jak również wyznaczając mu określone miejsce i rolę w inscenizacji.

### Chór jako *dramatis personae*: *Oresteja* Jana Klaty

Analizę *Oresteji* w reżyserii Jana Klaty poprzedzić winno nakreślenie specyfiki samego tekstu Ajschylosa, w którym „suma wierszy, przypadająca na pieśni i anapesty chóru (nie licząc zwykłych wierszy dialogowych przodownika), wynosi blisko połowę tekstu oryginalnego”<sup>11</sup>. Jak zauważa Stefan Srebrny, chór staje się tu „aktorem czynnie zaangażowanym w akcję”, a w niektórych scenach nawet „głównym bohaterem dramatu”<sup>12</sup>. Znaczne ograniczenie partii chóralnych nie tylko w zasadniczy sposób naruszyłoby zatem konstrukcję trylogii, ale też pozbawiłoby ją jednego z głównych nośników akcji. Swoją wersję *Oresteji* Jan Kłata wyreżyserował w 2007 roku na scenie Narodowego Starego Teatru w Krakowie. Posłużył się w niej przekładem Macieja Słomczyńskiego, który uzupełnił fragmentem *Materiałów do Medei* Heinera Müllera. Spektakl Klaty trwa niecałe dwie godziny, a zatem — jak nietrudno się domyślić — wszystkie części trylogii poddane zostały licznym skrótom i pewnym modyfikacjom. Akcję swojego spektaklu Kłata przenosi w czasy współczesne, wypełniając wykreowaną przez siebie rzeczywistość sceniczną licznymi emblematami kultury popularnej. Orestes przedstawiony zostaje jako komiksowy superbohater, zaś bogowie — Apollo i Atena — wystylizowani są na muzyczno-telewizyjnych

<sup>11</sup> S. SREBRNY: *O mojej pracy nad „Oresteją”*. W: TEGOŻ: *Teatr grecki i polski*. Wybór i oprac. Sz. GAŚSOWSKI. Wstęp J. ŁANOWSKI. Warszawa 1984, s. 312.

<sup>12</sup> Tamże, s. 312.

idoli. Sama scena sądu Orestesa jawi się jako reality show, do którego włączona zostaje publiczność. Współczesny wizerunek przybiera w tej inscenizacji także chór, który pojawia się tu w dwóch odsłonach. Pierwszą z nich stanowi pięcioosobowy Chór starców wprowadzający widza w krwawą historię rodu Atrydów, będący świadkiem i komentatorem dokonanych zbrodni. Chór drugi tworzą ścigające Orestesa Erynie — trzy skąpo ubrane boginie zemsty, rodem z popowych wideoklipów, pojawiające się w ostatniej części spektaklu.

Zaznaczyć należy, iż zdecydowanie większą rolę reżyser przypisuje Chórowi starców, który niemalże przez cały czas trwania spektaklu obecny jest na scenie. Jego parodos brzmi jeszcze trochę nieśmiało — grupa choreutów wyłania się z mroku, strzepując pył z szarych, współczesnych garniturów. Zanim z ich ust padną pierwsze słowa, aktorzy uważnie badają wzrokiem zdegradowaną przestrzeń, w której się znaleźli, równocześnie przyglądając się sobie nawzajem. Ich pierwsze słowa wypowiedane są dość niepewnie, ale też mechanicznie i bez wyrazu — słychać w nich tony pojedynczych głosów. Z każdym wersem ich mowa, nabiera jednak mocy i wyrazistości, przekształcając się w jednolicie brzmiącą pieśń.

W dramacie Ajschylosa chór świadomy jest swej siły, jaką daje mu status zbiorowości. Nie tylko opowiada i komentuje, ale też nie boi się wysuwać oskarżeń — wchodząc w dialog i interakcję z protagonistami, niejednokrotnie prowokuje ich do działania. Chór staje się tu zbiorowym bohaterem dramatu, mocno angażującym się w przebieg akcji, nie jest jednakże zdolny do osobistego w niej udziału. Owa niezdolność chóru do działania ściśle związana była z miejscem, jakie zajmował on na scenie podczas przedstawienia. W teatrze greckim przestrzeń gry aktorów oraz przestrzeń chóru były od siebie wyraźnie oddzielone. Wyznaczało to automatycznie granicę pomiędzy „realnym” światem postaci a poetyckim światem chóru. Według Jacqueline de Romilly, „chór na skutek miejsca, jakie zajmował, był niejako niezależny od przebiegu akcji; mógł rozmawiać z aktorami, zachęcać ich, radzić im, wyrażać obawy, a nawet grozić”<sup>13</sup>, mimo to pozostawał jednak na uboczu.

Klacie doskonale udaje się odzwierciedlić na scenie ów podwójny, wpisany w trylogię Ajschylosa, status chóru. Z jednej strony, jawi się on jako zbiorowa postać dramatu, bezpośrednio komunikująca się z bohaterami, z drugiej zaś, jego aktywność oraz udział w akcji wyrażają się jedynie poprzez słowo, nie zaś przez działanie. Najśmielszego pod tym względem kroku dokonuje owa zbiorowa persona w scenie rozmowy z Aigistosem, którego oskarża o współudział w zbrodni i tchórzostwo. Jest to jedyna scena spektaklu, w której Chór starców wyraźnie zmniejsza realny dystans oddzielający go od pozostałych postaci dramatu.

W *Orestei* Klata wykorzystuje charakterystyczną dla swej praktyki reżyserskiej strategię inscenizacyjną, którą wedle definicji Hansa-Thiesa Lehmann

<sup>13</sup> J. DE ROMILLY: *Tragedia grecka*. Przeł. I. SŁAWIŃSKA. Warszawa 1994, s. 24.

określić można mianem „umuzycznienia”<sup>14</sup>. Polega ona na takim sposobie organizacji przedstawienia oraz użytych w nim środkach, który stara się odwzorować strukturę muzyczną. Muzyczność pewnych scen bardzo często wysuwa się tu na plan pierwszy, podporządkowując sobie działania i ruchy bohaterów, a tym samym wyznaczając określony rytm przedstawienia. Choć w swej inscenizacji wykorzystuje reżyser szereg gotowych, zapożyczonych utworów, to jednak nie tylko one determinują dźwiękową warstwę przedstawienia. Muzyczność staje się tu również cechą wypowiedzianego tekstu, któremu nadaje się określony rytm, intonację, dynamikę i artykulację. Szczególnie widoczne staje się to w partiach chóralnych — zarówno w kwestiach Chóru starców, jak i Eryonii. Słowa ich pieśni wypowiedzane są z niezwykłą precyzją, podlegają nieustannej rytmizacji, fascynując przy tym samym brzmieniem.

W przypadku obu chórów ze słowem nieodłącznie wiąże się również gest — choć zdecydowanie większa ekspresja sceniczna charakteryzuje Chór Eryonii. Aktorzy tworzący Chór starców po scenie poruszają się powoli, zawsze gromadą — ich ruchy oraz gesty mają charakter ilustracyjny i wykonywane są zawsze w tym samym rytmie przez wszystkich choreutów. Ów mimetyczny taniec chóru, który według Davida Wileisa odgrywał istotną rolę w wydobywaniu i podkreślaniu pewnych sensów tragedii<sup>15</sup>, nieco inaczej projektuje Klata w przypadku Eryonii. Tutaj jego zasadniczą funkcją zdaje się być zapewnienie równowagi pomiędzy intelektualnym a emocjonalnym odbiorem widowiska. Taniec Eryonii, inspirowany teledyskami wykonawców muzyki pop, towarzyszący zeznaniom Orestesa dotyczącym sposobu uśmiercenia matki, ma charakter wysoce parodystyczny, co w oczywisty sposób stymuluje napięcie związane z oczekiwaniem na wyrok. Konwencja reality show, po którą sięgnął Klata dla przedstawienia tej sceny, silnie kontrastuje z ostatnim monologiem Orestesa. Tekst, który wygłasza uniewinniony matkobójca, stojąc samotnie na scenie, to dodany do spektaklu fragment *Materiałów do Medei* Heinerja Müllera. Rozpoczynające monolog Orestesa pytanie: „O kim mowa, kiedy mówię o sobie ja?”, pozostanie bez odpowiedzi — na scenie nie ma już bowiem ani Elektry, ani sprzyjających mu bóstw, ani też nieodzownego współuczestnika wszystkich zdarzeń, czyli chóru.

### Chóralny trans — *Bachantki* Krzysztofa Warlikowskiego

Odmienny sposób kreacji antycznego chóru proponuje Krzysztof Warlikowski w inscenizacji *Bachantek* Eurypidesa. Dramat trzeciego z wielkich tragiczków

---

<sup>14</sup> Zob. H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA, Kraków 2009.

<sup>15</sup> Zob. D. WILEIS: *Greek Theatre Performance. An Introduction*. Cambridge 2000.



greckich zrealizowany został przez reżysera w 2001 roku na scenie warszawskiego Teatru Rozmaitości. *Bachantki* Warlikowskiego stanowią dość nietypową inscenizację antycznego tekstu. Podobnie jak we wcześniejszym *Poskromieniu złośnicy* Szekspira reżyser — z jednej strony — uwspółcześnia przedstawianą historię, z drugiej zaś — zachowuje pewne elementy wiążące ją z pierwotnym czasem i miejscem akcji. Osią konstrukcji przedstawienia jest tu podział na dwie równoległe płaszczyzny — strefę *sacrum* i *profanum*. Chór bachantek przynależy do pierwszej z nich, natomiast reprezentantem drugiej, wyznaczonej przez ściśle określone normy kulturowo-społeczne, jest władca Teb — Penteusz. Pomost pomiędzy sferą *sacrum* a *profanum* stanowi postać samego Dionizosa, który objawia się kobietom, zaś pod przybraniem „obcego przybysza” komunikuje się również z Penteuszem. Podział ten, w przedstawieniu utrzymywany konsekwentnie aż do brutalnej sceny rozszarpania Penteusza przez bachantki, ma istotne znaczenie, bowiem niesie za sobą pewne kulturowo zakorzenione konotacje. Zwraca na nie uwagę Georges Bataille w *Historii erotyzmu*:

Świat *profanum* jest światem zakazów. Świat *sacrum* otwiera się na nieograniczone transgresje. Jest to świat święta, królów i bogów [...] w czasie święta to, co zwykle jest zabronione, staje się dozwolone, a nawet bywa wymagane. Następuje inwersja wartości [...]<sup>16</sup>.

Trwanie w dionizyjskiej ekstazie zapewnia bachantkom dostęp do sfery *sacrum* i samego boga, z którym jednoczą się poprzez misteryjny charakter obrzędów. Umożliwia także przekroczenie obowiązujących norm i zakazów społecznych, co szczególnie zdaje się uwypuklać w swej interpretacji dramatu Krzysztof Warlikowski. Nie każdemu dane jest jednak poznanie boskich tajemnic — Penteusz nie ma dostępu do świętej przestrzeni, ponieważ nie tylko nie pragnie usłyszeć głosu boga, ale też drwi z kultu i podważa boskość Dionizosa.

Miejsce oraz rola chóru w tragedii Eurypidesa są ściśle wyznaczone, tak że nieomal nie uczestniczy on w akcji dramatycznej, przyjmując rolę pozostającego z boku obserwatora i komentatora zdarzeń. Tropem tym podąża w swej inscenizacji *Bachantek* również Warlikowski, który umieszcza trzyosobowy Chór menad z boku sceny, tuż obok widowni. Z jednej strony — nie uczestniczą one bezpośrednio w akcji scenicznej, z drugiej — ich obecność oraz aura dionizyjskiego opętania są stale wyczuwalne. Chór bachantek stanowią w inscenizacji Warlikowskiego trzy starsze aktorki. W momencie pojawienia się na scenie ubrane są w długie płaszcze, a w rękę trzymają książeczki do nabożeństwa — na pierwszy rzut oka można by rzec, że to kobiety udające się na niedzielną mszę. Dysonans wywołują jednak ich pomalowane twarze oraz wplecione we

<sup>16</sup> G. BATAILLE: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1992, s. 72.

włosy kolorowe wstążki. Przystrojone, posypane brokatem ciała symbolizują czas święta, czas nadejścia samego boga. Strój bachantek ma charakter transgresyjny — jest oznaką swobody i dionizyjskiego wyzwolenia.

Menady stanowią zbiorową personę dramatu, jednakże ich poetyckie, pieśni chwające Bachusa rozpisuje Warlikowski na pojedyncze głosy. Aktorki recytują poszczególne wersy strof naprzemiennie, za każdym razem dając wyraz nieskrywanej rozkoszy, jaką przynoszą im wypowiedane słowa. Chór bachantek aż do ostatniej sceny dramatu — tragicznego momentu *anagnorisis* — pozostaje w transie. Dionizyjska ekstaza wyrażana jest tu nie tylko za pomocą sensualnych pieśni, ale też okrzyków, westchnień i pulsacyjnie wybijanych rękoma rytmów. Bachantki, nawet siedząc na krzesłach, nieustannie się poruszają — transowe kołysania i wyginanie ciała stanowi nierozzerwalną część orgiastycznych rytuałów.

Ważne miejsce w spektaklu zajmuje moment, w którym pogrążone w duchowym uniesieniu czcicielki Dionizosa zrzucają szaty osłaniające ich piersi i półnagie pozostają na scenie już niemalże do końca rozgrywającej się akcji. Nie ma jednak w tym geście obnażenia żadnej chęci epatowania kobiecością, cielesnością czy wręcz seksualnością. Istotny będzie metafizyczny wymiar tej sceny — ukazanie pojednania z bogiem poprzez ekstazę i stan upojenia. Zdarzenie szat i obnażenie ma tu znaczenie symboliczne — jest powrotem do tego, co naturalne, co opozycyjne w stosunku do ładu narzuconego przez kulturę. Można powiedzieć, że to powrót do ciała „czystego”, które nie zostało jeszcze ujęte w karby żadnej struktury społeczno-kulturowej, a więc także ciała niepodlegającego żadnym praktykom dyscyplinującym.

W przeciwieństwie do ekspansywnego Chóru starców z *Oresteji* Jana Klaty, bachantki niemalże przez cały czas trwania spektaklu pozostają na uboczu, nie nawiązując bezpośredniego kontaktu z żadnymi postaciami na scenie poza Dionizosem. Ich rola w spektaklu jest jednak bardzo duża — to one wprowadzają niemożliwą do uzyskania za pomocą samych słów atmosferę boskiego transu — dionizyjskiego opętania, które ogarnia zarówno duszę, jak i ciało.

### Powrót do antycznej chorei: *Ifigenia w A...* Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”

Całkowite zjednoczenie ciał we wspólnym śpiewie i tańcu najpełniej uobecnia się w przedstawieniach Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Ich teatralne poszukiwania w zakresie teatru i dramatu antycznego koncentrują się przede wszystkim wokół zagadnienia szeroko pojętej „muzyczności”. Jak zauważa Ewa Partyga:

chóralność stanowiła zawsze bardzo istotny aspekt całego procesu twórczego Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” — od codzienności w podlubelskiej wsi począwszy, poprzez wyprawy, treningi, próby i zgromadzenia, na spektaklach skończywszy<sup>17</sup>.

Ujawniające się tu podczas przedstawień szczególne „ciało zbiorowe” jest więc wynikiem szerszego procesu przygotowawczego — obejmującego zarówno twórczość, jak i życie gardzienickich aktorów.

Tradycja teatralna „Gardzienic” wyrasta w dużej mierze z pieśni. Według słów Jadwigi Rodowicz, aktorki teatru w latach 1979—1989, jest ona „związkiem działania aktorskiego”:

Życie na scenie rozwija się o tyle, o ile mamy do czynienia z progresją muzyki i metafory: następstwo fragmentów muzycznych pociąga za sobą następstwo obrazów, a nie odwrotnie. Powstałe kolejno obrazy: migawki, wizerunki, sceny, współlistnieją z muzyką, ona jest w nich immanentna (stanowi ich materię), a nie transcendentna (nie przychodzi z zewnątrz)<sup>18</sup>.

W przedstawieniach inspirowanych antykiem, takich jak *Metamorfozy. Esej teatralny* według Apulejusza czy też *Elektra i Ifigenia w A...* według Eurypidesa, ów specyficzny związek ciała, śpiewu i muzyki wysuwa się na plan pierwszy. Włodzimierz Staniewski i jego zespół nie uwspółcześniają starożytnych tekstów — wręcz przeciwnie — w swej pracy nad spektaklem starają się sięgać do tych źródeł, z których w sposób najbardziej wiarygodny odczytać można kształt antycznego widowiska. O ile w *Metamorfozach* Staniewski we współpracy z Maciejem Rychłym skupił się przede wszystkim na rekonstrukcji antycznej muzyki, o tyle w *Elektrze i Ifigenii w A...* ważnym aspektem stała się również cheironomia, a zatem próba odtworzenia starożytnych gestów teatralnych ściśle powiązanych z muzyką.

W *Ifigenii w A...*, zrealizowanej w koprodukcji z Narodowym Starym Teatrem w Krakowie, połączenie słowa (skandowanego w trzech różnych językach), chóralnego śpiewu i gestu zyskuje wymiar rytualny. W przedstawieniu Staniewskiego nie istnieje chór stojący z boku, komentujący jedynie rozgrywającą się akcją — „chóralne ciało” kreują tu wszyscy występujący na scenie aktorzy. Poszczególni aktorzy, mimo przypisania do konkretnych postaci uczestniczą również w budowaniu kolektywnego przekazu, który opiera się na wspólnym śpiewie, ruchu i tańcu. Chóralność rodzi się tu więc z cieleśnej współobecności aktorów i całkowitego poddania się muzycznej ekspresji.

<sup>17</sup> E. PARTYGA: *Chór antyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej...*, s. 148.

<sup>18</sup> J. RODOWICZ: *Pieśń jako związek działania aktorskiego*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2001, nr 1—4, s. 175.

O ile w dwóch omawianych wcześniej spektaklach wykonanie partii chóru polegało przede wszystkim na melodeklamacji, o tyle w przypadku *Ifigenii w A...* mamy już do czynienia z czystym śpiewem ściśle zespolonym z gestem i ruchem. Pieśni skomponowane przez Zygmunta Koniecznego wyznaczają tu rytm całego przedstawienia, podporządkowując sobie zarówno słowa, jak i sposób działania postaci. O dominującej roli muzyki oraz śpiewu w inscenizacji Włodzimierza Staniewskiego w następujący sposób pisze Grzegorz Kondrasiuk:

Spektakl precyzyjnie prowadzony jest przez rytm, przeplatanie się temp, polifonie pieśni i skandowanych w metrum ról. Muzyka i oparty o nią gest uczestniczą w ciągłej walce ze słowem, w kontrapunktowych scenach dialogów i wykonywanych przez cały zespół fragmentach chóralnych. Poprzeczka dynamiki podniesiona jest w nich na bardzo wysoki poziom. Frenetyczne, synchronizowane gesty w szybkim tempie oparte na tzw. cheironomii, przeplatają się z sekwencjami skandowania niektórych kwestii chóru w opętanym łoscocie bębnow. Artystyczna obsesja Staniewskiego zdaje się polegać na wytworzeniu za pomocą muzyki i gestu takiego poziomu energii, który rozsadziłyby tekst i wyeliminowałyby jego dyskursywność<sup>19</sup>.

W swej inscenizacji Staniewski nie szuka sposobu na uzasadnienie obecności chóru — jest ona oczywista i staje się elementem determinującym percepcję spektaklu. Zbiorowa kreacja — opierająca się na precyzyjnym zespoleniu trzech najważniejszych elementów greckiego teatru: muzyki, tańca i poezji — zbliża przedstawienie Staniewskiego do ekstatycznego rytuału, w którym muzyczno-ruchowa ekspresja odgrywa zasadniczą rolę. Pozwala to wzbić się ponad czysto intelektualny odbiór spektaklu i zastąpić go innym modelem percepcyjnym — tym, który odwołuje się do sfery emocjonalnej i zmysłowej.

Przywołane w niniejszym szkicu przedstawienia, stanowiące inscenizacje antycznych tekstów, wskazują na trzy różnorodne modele widzenia oraz interpretacji persony zbiorowej w polskim teatrze współczesnym. Spektakle te stanowią egzemplifikację jedynie niewielkiej części polskich przedstawień podejmujących próbę reinterpretacji bogatego dziedzictwa antyku, eksponujących przy tym rolę Chóru jako zbiorowego ciała scenicznego. Ukazując odmienne wcielenia persony zbiorowej, jak i zasoby środków scenicznych służących jej kreacji, doskonale wpisują się równocześnie w krąg rozważań nad tożsamością chóru w teatrze XXI wieku — rozważań, które stanowiąc niezwykle bogaty zakres zagadnień badawczych, czekają wciąż na rozwinięcie.

<sup>19</sup> G. KONDRASIUK: *Pożegnanie z esejem*. „Scena” 2007, nr 4 (51).

The Ancient Greek Chorus and Its Forms in The Performances of  
Contemporary Polish Directors

S u m m a r y

The article focuses on the forms and different roles of the Ancient Greek Chorus in contemporary Polish theatre. The author of the text refers to the choral identity in three Polish performances that were produced in the twenty-first Century: *Oresteia* directed by Jan Klata, *Bacchae* directed by Krzysztof Warlikowski and *Iphigenia at A...* the production by Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”/The „Gardzienice” Centre of Theatrical Practices. The article explores the manifold ways of perception and interpretation of the „collective persona” in contemporary Polish performances as well as discusses the relationship between these performances and Ancient Greek drama. The author also analyses the devices that are used by theatre directors to create this collective subject on the stage.