

Małgorzata Mostek

## Gniew i ofiara

### *Rytuał* Ingmara Bergmana a *Bachantki* Eurypidesa

*Można to nazwać modlitwą. Wie pan, artyści są bardzo przesądni.  
Taka nagła chęć wykonania rytuału może nie ma sama w sobie większego znaczenia,  
chęć padnięcia na kolana, złożenia rąk w błagalnym geście.  
Rytualna zabawa, zakłęcie, forma pewnej konwersacji.  
[...] Zaczynamy, Sebastianie.*

Ingmar Bergman, *Rytuał*

#### 1.

*Rytuał* jest filmem stworzonym jakby mimochodem, obok, poza głównym nurtem, na marginesie<sup>1</sup>. To „ćwiczenie na kamerę i czterech aktorów”<sup>2</sup> zostało nakręcone w ciągu zaledwie dziesięciu dni, więc z perspektywy przemysłu kinematograficznego jest historią niemalże nieistotną, epizodyczną i pomijalną. *Rytuał* błędnie i zanika na tle innych, ważniejszych, bardziej rozbudowanych dzieł, lecz w tej marginalności tkwi także wartość – charakteryzująca odręczne notatki z obrzeża kartki. Przypomina głoszę, przypis; dopowiada i ujawnia treści niekoniecznie widoczne w innym kontekście.

Bergman tłumaczy okoliczności powstania i jednocześnie określa charakter filmu w sposób następujący:

*Kiedy przestałem być dyrektorem Dramaten, byłem pełen głuchej wściekłości. [...] Nie potrafiłem mojej wściekłości opanować. Wybuchła w Rytuale<sup>3</sup>.*

Konflikt rozgrywający się w świecie rzeczywistym na linii artysta-administracja (a więc, w szerszej perspektywie, władza) znajduje swoje odzwierciedlenie w fabule: osią *Rytuału* jest historia przesłuchania trojga artystów – Hansa, Sebastiana i Thei – przez sędziego Abrahamssona. Seria spotkań, które mają prowadzić do wyjaśnienia kontrowersji związanych z wykonywaniem przez członków tria Les Riens<sup>4</sup> numeru zatytułowanego „Rytuał”, zamienia się ze śledztwa w demonstrację siły, a rozmowy początkowo dotyczące sztuki wkraczają na intymne obszary życia wszystkich uczestniczących w tym procederze. Abrahamsson bez skrupułów sięga do tematów, o których artyści nie chcą pamiętać, dopytuje o historie ich związków, śledzi w przeszłości wszelkie skazy. W dziewięciu scenach<sup>5</sup> toczy się więc ciągłe zmaganie, a do napięć dochodzi nie tylko w relacji artyści-sędziego, ale także pomiędzy poszczególnymi członkami grupy. Możliwe, że właśnie w ten sposób w *Rytuale* uwidacznia się niejawni lub też niemożliwi do ujawnienia w innych okolicznościach konflikt twórca-władza, prawdopodobnie zazwyczaj tłumiony.

<sup>1</sup> „*Rytuał (Riten)* powstał na marginesie produkcji *Hańby* [...] tylko raz pokazano go w szwedzkiej telewizji (25 marca 1969 roku), a także na niektórych festiwalach filmowych (między innymi w Berlinie Zachodnim).” T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk 2002, s. 298.

<sup>2</sup> I. Bergman, *Obrazy*, przeł. T. Szczepański, Warszawa 1993, s. 176.

<sup>3</sup> Tamże, s. 177.

<sup>4</sup> *Rien* w jęz. franc. znaczy 'nic'.

<sup>5</sup> Dwa razy spotykają się wszyscy, raz występuje monolog sędziego, trzy sceny to sceny przesłuchań poszczególnych członków zespołu, a pozostałe trzy sceny to spotkania aktorów w trzech różnych kombinacjach.

*Rytuał* w oczywisty sposób wpisuje się w ciąg autotematycznych filmów Bergmana o roli artysty w świecie<sup>6</sup>, lecz film ten to nie tylko osobiste porachunki ze światem biurokracji, artykulacja urażonej dumy, ale także autonomiczna wypowiedź artystyczna. By przywrócić sztuce należyte jej miejsce, Bergman sięga daleko wstecz i w głąb – w przeszłość, „do korzeni”, wskazując na archaiczny rytuał podniesienia jako na podstawową i pierwszą inspirację. Re-konstruuje<sup>7</sup> jego przebieg w następujący sposób:

*Widzowie gromadzili się na długo przed wschodem słońca. O świcie podchodzili kapłani z maskami na twarzach. Kiedy słońce podnosiło się nad górami, oświetlało środek sceny, na którym wzniesiono mały ołtarz. Krew zwierząt ofiarnych zbierano w wielkim naczyniu. Jeden z kapłanów, noszący pozłocaną maskę boga, ukrywał się za innymi. Kiedy słońce wznosiło się wyżej, dwóch kapłanów w ściśle określonym momencie unosiło naczynie tak, aby widzowie mogli zobaczyć, jak we krwi odbija się maska boga. [...] Po upływie kilku minut celebrans opuszczał naczynie i pił krew<sup>8</sup>.*

Blizsze, historyczne zidentyfikowanie tego wydarzenia wydaje się niemożliwe, bowiem trudno określić możliwy czas i miejsce odgrywania<sup>9</sup> rytuału – Bergman pisze, że dzieło się to w „starożytnej Grecji”, nie podając przy tym żadnych danych szczegółowych. Niepokojące jest także pomieszczenie dwóch porządków – rytualnego i teatralnego – które się tu mimochodem dokonuje (choć oczywiście wyraźna granica między tymi dwoma przejawami życia społecznego jest nie do ustalenia).

Można byłoby więc uznać słowa Bergmana za kreację, by nie powiedzieć: manipula-

cję. Jednak w historii kultury pojawia się, odnotowany przez historyka, filologa klasycznego i mitografa Karla Kerényi'ego, rytuał maski Sylena:

*[...] siedzący Sylen podaje jednemu z młodych satyrów głęboką srebrną miskę. [...] Chłopiec-satyr zagląda do niej z bliska, ale jego usta nie dotykają brzegu, nie pije z niej. Z matematyczną dokładnością można natomiast określić, co widzi. [...] A wbrew swoim oczekiwaniom chłopiec ogląda nie własną twarz, ale przedmiot znajdujący się poza jego polem widzenia. Ten przedmiot to maska Sylena, którą trzyma drugi z satyrów<sup>10</sup>.*

Pokrewieństwo obu obrazów tkwi głównie w momencie odbijania się twarzy/maski w winie/krwi wypełniającej wklęsłe naczynie. Jednak u Bergmana mowa o doświadczeniu wspólnym czy też wspólnotowym (kielich skierowany jest „na zewnątrz”, w stronę widowni), u Kerényi'ego jest to doświadczenie indywidualne, jednostkowe (miska skierowana jest „do wewnątrz”, na satyra); Bergman pisze o rytuale podniesienia jako o sytuacji uobecniania boga, Kerényi – jako o obrzędzie inicjacji. Strukturalne (nie)podobieństwo nie pozwala założyć genetycznego związku między tymi dwoma wydarzeniami, pozostawiając nas dalej w sferze niedopowiedzeń i domysłów.

Jednak nie zgodność z faktami i autentyczność jest w słowach Bergmana najistotniejsza. Nawet jeśli mamy tu do czynienia z konstrukcją, kreacją, a może i przekłamaniem, nie można odmówić fikcji możliwości produkowania kolejnych obrazów i nadawania (im) sensu. Jeżeli Bergman posługuje się taką „re-konstrukcją”, oznacza to, że jest mu ona do czegoś potrzebna, że stwarza dodatkowe znaczenia, którym należy się uważnie przyjrzeć.

<sup>6</sup> Por.: T. Szczapański, dz. cyt., s. 289.

<sup>7</sup> Właściwie bardziej „konstruuje” niż „rekonstruuje”.

<sup>8</sup> T. Szczapański, dz. cyt., s. 176.

<sup>9</sup> Posługuję się tym słowem, choć wiem, że w odniesieniu do rytuału nie jest ono odpowiednie (rytuał się dokonuje, a nie odgrywa). Jednak opis Bergmana wskazuje na pewną teatralizację (scena, widzowie), stąd też i użycie kategorii gry.

<sup>10</sup> K. Kerényi, *Człowiek i maska*, [w:] *Antropologia widowisk – zagadnienia i wybór tekstów*, opr. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 645.

<sup>11</sup> I. Bergman, dz. cyt., s. 175.

## 2.

Bergman pierwotny pomysł na scenariusz opisuje następująco:

*Dwaj homoseksualiści, mniej lub bardziej rozebrani, stoją przy oknie, pamiętając czy też nie pamiętając o tym, gdzie stoją. [...] Bawili się. Markus, który jest rzeźbiarzem, wymodelował straszną maskę, przedstawiającą teściową bezimiennego mężczyzny i nagle zaczęli małpować antyczny rytuał podniesienia. Czytałem o rytuale podniesienia w związku ze swoimi studiami nad Bachantkami Eurypidesa [...]”<sup>11</sup>.*

Umiejscowiony początkowo w „archaicznej Grecji” rytuał podniesienia zostaje przeniesiony w bliżej nieokreśloną współczesność (?), kapłan ostatecznie przemienia się w aktora odgrywającego, czy może raczej: parodiującego, obrzęd. Uroczystość zmienia się w grę, zabawę, małpowanie, przedrzeźnianie; traci swoją powagę, a przez to możliwość wpływania na rzeczywistość, staje się tylko wykonywanym, odtwarzanym, teatralnym, pustym gestem.

Bergman przywołuje też *Bachantki Eurypidesa*, które jako tekst dramatyczny (a przynajmniej funkcjonujący jako taki obecnie) zdają się tworzyć pomost między rzeczywistością rytuału a teatrem, zachowaniem odgrywanym. Konteksty zaczynają niebezpiecznie się nawarstwiać: bo jakie są związki – o ile są – pomiędzy rytuałem podniesienia, antycznym dramatem, pierwotnym pomysłem a końcową sceną filmu, kiedy to właśnie następuje inscenizacja numeru o nazwie „Rytuał”?

By rozwiązać te sploty, należy najpierw rozszukać kwestię pojawienia się *Bachantek*. Jan Kott, pisząc o tym dramacie, posługuje się następującymi słowami:

*Przed ostatecznym dopełnieniem ofiary następuje uroczysty liturgiczny gest podniesienia. Szybowanie ku niebu Penteusa uwieszono u wierzchołka jodły jest ekstatycznym lotem znanym zarówno z relacji szamanów, jak i z pism mistyków chrześcijańskich<sup>12</sup>.*

Podniesienie wydaje się w tych słowach czymś innym, innego rodzaju gestem niż w przypadku rytuału opisywanego przez Bergmana. Jednak, posługując się dalej tą propozycją interpretacyjną, można i tu odnaleźć zbieżność i podobieństwo. Kluczem do odczytania *Bachantek* jest dla Kotta teza, że śmierć Penteusa jest ofiarą w wykonywanym przez Dionizosa rytuale – przy czym Penteus jest przebrany za (i przez) Dionizosa:

*Dionizos: Ja cię ubiorę, wejdźmy do pałacu.*

*Penteus: Czy w strój kobiety? Ależ ja się wstydzę!*

*[...] Jakiż jest strój, w który chcesz mnie ubrać?*

*Dionizos: Na głowie twojej upnę długi warkocz<sup>13</sup>.*

Niedowierzający władca (!) musi zostać ofiarowany w miejsce boga, zamiast niego, co nie podważa wcale znaczenia ofiary, bowiem Penteus reprezentuje Dionizosa, w tym sensie: uobecnia go<sup>14</sup>. Penteus oznacza/znaczy więc Dionizosa, jest jego maską. Gdyby teraz połączyć wątki (interpretacja Kotta oraz opis Bergmana), okazuje się, że Penteus może być jednocześnie maską i kielichem, w którym maska się przegląda i w którym jest oglądana (by podkreślić widowiskowość rytuału). Ponieważ krew, a wraz z nią maska boga, musi zostać wypita przez kapłana, ciało Penteusa musi zostać rozszarpane.

<sup>12</sup> J. Kott, *Zjanie bogów i nowe eseje*, Kraków 1999, s. 207.

<sup>13</sup> Eurypides, *Bachantki*, w. 827-28, 830-31.

<sup>14</sup> „[...] czasownik *représenter* oznacza dwie rzeczy: zastąpienie tego, co nieobecne, czymś obecnym [...] oraz ukazanie, prezentację, uobecnienie tego, co obecne. [...] reprezentacja, w wojskowym, ale także politycznym (a za chwilę zobaczymy, że i religijnym) znaczeniu tego słowa, to proces przenoszenia czy przekazywania władzy komuś innemu, oddelegowania kogoś do sprawowania władzy pod nieobecność rzeczywistego władcy.” M. P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 310-311.

<sup>15</sup> „Takim znakiem, który gra w dwóch różnych planach jest [...] wyprostowujące się drzewo z Penteusem, o symbolicz-

Zdaje się, że związki między gestem podniesieniem w *Bachantkach* a sceną przy oknie, która była podstawą *Rytułu*, nie są jakoś szczególnie rozbudowane. Dwaj homoseksualiści dokonują profanacji – maska boga staje się maską teściowej, powaga rytuału zamienia się w zabawę (choć zaznaczyć trzeba, że zabawę podszytą lękiem towarzyszącym grze ze sferą *sacrum*). Jedyne wyraźniejsze podobieństwo między tymi scenami to niewyraźny wprost, lecz wyczuwalny podtekst seksualny<sup>15</sup>.

Natomiast końcowa sekwencja filmu, gdy „Rytuał” wykonywany jest przez trójkę aktorów, nie ma już wymowy parodystycznej – jest poważny, niebezpieczny, odwołujący się do pierwotnych ludzkich potrzeb sakralności i „padnięcia na kolana”. Obrzęd przebiega dwutorowo: w sferze gestów i (tautologicznie) w sferze słów, wydarzenia są równolegle relacjonowane/tłumaczone przez Hansa:

*Thea, siedząca na wysokim krześle, bije w bębenek. Jest ciemno, przed wschodem słońca. Już świta. [...] Stoję z naczyniem zwrócony ku wschodowi. Za mną stoi Sebastian Fisher. Na krótko przed świtem zaczyna wiać od morza. Gdy światło jest wystarczająco mocne, w określonej chwili, Thea zakłada na twarz maskę bogów. [...] Sebastian Fisher odchyła ręce do tyłu. Chwyta ramiona Thei i powoli ją unosi. Równocześnie unoszę naczynie nad głową. Światło pada teraz na maskę, która odbija się we krwi. [...] Teraz piję z naczynia. Wypijam odbijający się obraz. Potem Thea opada powoli za plecami Sebastiana.*

Maska teściowej na powrót stała się „maską bogów”, rytuał odzyskuje powagę i blask, lecz nie staje się przez to bardziej konkretny – nadal nie odsyła do żadnego wierzenia, do żadnego (boskiego) imienia. Stanowi spotkanie z siłami nadprzyrodzonymi, a może lepiej byłoby powiedzieć: wyraża tęsknotę za ponadludzką potęgą, a jednocześnie jej nie nazywa, więc nie może jej przywołać. Kabare-

tove trio ma po prostu potrzebę zrobienia czegoś poważnego, odtworzenia prostych, surowych gestów, które przywrócą ich działaniu należyty status, odnowią źródła ich sztuki – w ten sposób może wróci sakralność i zniknie poczucie, że to, co robią, jest tylko produkowaniem rozrywki, jest profanacją na kształt małpowania dokonywanego przez homoseksualistów przy oknie.

Numer zatytułowany „Rytuał”, wykonywany przez Les Riens odzyskuje też wymiar ofiary<sup>16</sup>: sędzia Abrahamsson zostaje ukarany za brutalność w czasie śledztwa, za szantaże, za demonstrowanie potęgi władzy, za gwałt na Thei – porażony „archaiczną, rytualno-mistyczną ekspresją”<sup>17</sup> umiera na atak serca. Okazuje się, że niewinna zabawa staje się rzeczywistym działaniem, wraca wiarę w sprawczą moc sztuki, podnosi ją z błota poniżenia i klaunady, jeszcze raz wpisuje w odwieczny/archaiczny porządek. Lecz nie ocala, niesie bowiem śmierć.

W ostatniej scenie *Rytułu* ujawniają się ponownie obie wymienione wcześniej inspiracje. Z jednej strony pojawia się sam gest podniesienia kielicha wypełnionego winem/krwcią, w którym odbija się maska boga noszona przez Theę, z drugiej, śmierć sędziego przypomina śmierć Penteusa ukaranego w ten sposób za odrzucenie boskości Dionizosa. Jeżeli wpływ *Bachantek* na film nie znajduje się na poziomie powierzchownych obrazów, lecz sięga aż do struktury, powstaje pytanie, czy wpływ dramatu na *Rytuał* ogranicza się tylko do końcowej sekwencji? Zdaje się, że inspiracje te są silniejsze i uwidaczniają się w całej konstrukcji dzieła Bergmana, a odczytywanie go przez pryzmat tekstu Eurypidesa ujawnia pewne relacje i nowe możliwości interpretacyjne.

### 3.

Już w samej kompozycji filmu można zauważyć pewne podobieństwo do *Bachantek* – następuje całkowite przewartościowanie sytuacji początkowej, potencjalny zwycięzca okazuje się przegranym:

podwójnej, mistycznej i seksualnej.” J. Kott, dz. cyt., s. 209.

<sup>16</sup> Której nie ma w opisywanym przez Bergmana rytuale podniesienia, lecz jest w *Bachantkach*.

<sup>17</sup> T. Szczepański, dz. cyt., s. 300.

<sup>18</sup> Tamże, s. 299-300.

*[...] pierwsza i ostatnia scena telewizyjnego spektaklu Bergmana ukazuje spotkanie sędziego z całym zespołem: na początku, kiedy Abrahamsson jest panem sytuacji, bo budzi paniczny, choć starannie maskowany lęk u podejrzanych, i w zakończeniu, gdzie układ ulega odwróceniu – prezentując w biurze sędziego, za zamkniętymi drzwiami, inkryminowany występ, zatytułowany „Rytuał”, [...] śmiertelnie wystraszony biurokrata umiera na atak serca<sup>18</sup>.*

Jak podaje Jan Kott, równie diametralna zmiana pojawia się także w tekście Eurypidesa, właściwie jest główną osią porządkującą tekst:

*Człowiek i Bóg, Król i Obcy, Zastępca i Zastąpiony wymieniają nawzajem swoje role i jak w doskonałym modelu kombinatoryki wszystkie znaki zostają kolejno odwrócone i wszystkie permutacje wy-czerpane<sup>19</sup>.*

Wykorzystanie wszystkich możliwych kombinacji ma miejsce także w *Rytuale*: każdy spotyka się z każdym (zob. przypis 5).

Wprawdzie nie ma dosłownej przemiany Dionizosa-Penteusa<sup>20</sup>, nie ma sceny „zamieniania się rolami” jak w przypadku przebijania niepokornego władcy za boga, jednak opozycja między aktorami Les Riens a sędzią Abrahamssonem, która zarysowuje się już przy ich pierwszym spotkaniu, nosi pewne znamiona relacji między Dionizosem a Penteusem. Artyści przybywają do miasta (są obcy, są z zewnątrz), które nie rozpoznaje i nie docenia ich sztuki, lecz poddaje ich pod sąd „pewnym instancjom” (nienazwanym wprost, lecz można się domyślać, że chodzi o jakieś instytucje stojące na straży moralności). Sędzia traktuje ich z pogardą i stara się upokorzyć – wykorzystuje do tego swoją władzę i pozycję. Zachowanie Abrahamssona odzwierciedla zachowanie Penteusa: dystans, niewiarę, próbę wtłoczenia w schemat i zracjonalizowania, stosowanie przemocy. Spotyka się to z ostrą reakcją:

*Do diabła, jaki pan jest śmieszny z tą swoją pewnością siebie! Z tą proletariacką, prymitywną ciekawością! Z brakiem taktu, wykształcenia i zwykłej przyzwoitości! [...] Nie ma pan kwalifikacji by oceniać nasze działania! Jest pan tępym, głupim biedakiem!<sup>21</sup>*

Jednocześnie członkowie trupy teatralnej przejawiają pewne dionizyjskie cechy: wszystkich troje łączy układ miłosny (Sebastian zabił swojego partnera, który był jednocześnie mężem Thei, po tym zejściu Thea wyszła za męża za Hansa...), są pełni namiętności i twórczego potencjału. Boskość tria zdają się podkreślać ich wypowiedzi. Sebastian w rozmowie z Abrahamssonem mówi o sobie:

*Nie należę do żadnego Boga, żadnego zbawienia, czy wiecznego życia. Sam jestem dla siebie Bogiem. Sam doglądam moich aniołów i demonów. [...] Nigdy pan mnie nie przestraszy! Żadna ludzka istota nie zdoła tego uczynić! Mam jedną modlitwę, którą wypowiadam do siebie w absolutnej ciszy.*

„Dowodem” na jego boskość jest koniec drugiej sceny, kiedy to Sebastian podpala łóżko, na którym siedzi – płomienie trawia pościel, lecz nie dotykają ciała, nie pozostawiają nawet śladu na jego białym ubraniu. Thea opisuje się w podobnych kategoriach:

*Wyobrażam sobie, że jestem świętą albo męczennicą. To dlatego przybrałam imię Thea. Godzinami mogę siedzieć przy wielkim stole w przedpokoju i patrzeć na wewnętrzną stronę dłoni. Kiedyś pokazało się tam zaczerwienie, w lewej ręce. Ale nie pojawiła się krew.*

Hans tymczasem wydaje się być ucieleśnieniem porządku i ładu. Lecz w nim także jest coś niepokojącego, na przykład,

<sup>19</sup> J. Kott, dz. cyt., s. 208-209.

<sup>20</sup> Choć można mówić o przemianie symbolicznej: ten, który sądził, zostaje osądzony, kto miał wymierzać karę – sam podlega ukaraniu.

<sup>21</sup> Analogiczne słowa wypowiada Dionizos o Penteusie: „Tu właśnie z niego sztydę. Sądził, że mnie spętał – /Nie dotknął mnie, nie musnął, karmił się złudzeniem.” w. 616-617.

rozliczając się z Sebastianem, daje mu niedwuznacznie do zrozumienia, że jego los zależy w tej chwili jedynie od kaprysu Hansa. Kilkakrotnie powtarza, że ufa swojemu rozumowi – lecz rozum ten wydaje się być nieludzki, chłodny, nieustannie kalkulujący bilans zysków i strat.

Na to ścieranie się dwóch sił: pełnych namiętności, przesyconych boskością artystów i skrupulatnego urzędnika, który próbuje sprowadzić działania Les Riens do poziomu rzeczy oswojonych i dobrze sobie znanych, można spojrzeć z jeszcze innej perspektywy – psychoanalitycznej, sugerowanej przez Bergmana, lecz odbiegającej<sup>22</sup> od bezpośredniego związku z *Bachantkami* Eurypidesa. Niemniej taka możliwość wydaje mi się na tyle intrygująca, że skłonna jestem porzucić na trochę antyczny dramat, by zająć się głębią świadomości.

#### 4.

Jak już widać choćby z opisu Hansa, opozycja między artystami a sędzią nie zasadza się na prostej zależności rozpętany żywioł namiętności kontra chłodny, racjonalny umysł. Jeszcze większe zamieszanie wprowadza Bergman gdy pisze: „Mniej lub bardziej rozszepiłem się na trzy postacie”<sup>23</sup>. Trop psychoanalityczny jest tak samo fascynujący, jak ryzykowny – perspektywy, które się dzięki temu otwierają, mamia, lecz niesprawdzalność interpretacji każe pozostawiać je w sferze

intelektualnego eksperymentu, nie roszcącego sobie praw do wypowiedzania jakichkolwiek pewnych zdań. By nie gmatwać sprawy ponad to, co konieczne, będę odwoływała się do podstawowej i klasycznej psychoanalizy Freudowskiej, zdając sobie jednocześnie sprawę z wielokrotnego przewartościowania tej perspektywy.

O ile w oczywisty sposób można uznać Hansa za *nad-ja* (uporządkowanie, normy, opanowanie), a Sebastiana i Theę za *to* (chaos, impulsywność, nadwrażliwość, seksualność, namiętność), o tyle pojawia się problem z *ja*. Można byłoby ewentualnie uznać, że Hans pełni podwójną funkcję, bo to on kontaktuje się ze światem zewnętrznym<sup>24</sup> (pertraktowanie z sędzią, rozmowy z agentami), lecz wtedy zostaje zaburzona pewna równowaga: *nad-ja* i *ja* zostają umieszczone w jednej osobie, a *to* rozbite na dwie.

Nie pozostaje nic innego jak włączyć do tego trój-organizmu jeszcze czwarty element i za *ja* uznać – zdawałoby się paradoksalnie – sędziego. Taką możliwość potwierdzałoby niejednoznaczne zachowanie sędziego, który znajduje się pod presją<sup>25</sup> konieczności stania na straży prawa, a jednocześnie odczuwa fascynację zespołem Les Riens („Może miałem jakąś podświadomą, diabelską chęć by móc także uczestniczyć”). Jeżeli uznać to twierdzenie za co najmniej prawdopodobne w perspektywie interpretacji psychoanalitycznej, to właściwie całe napięcie znajduje się w obrębie

<sup>22</sup> Choć może nie do końca. O aspekcie psychoanalitycznym *Bachantek* mówił Paweł Majewski w czasie zajęć z historii kultury antycznej, stwierdzając, że rozmowa Penteusa z Dionizosem jest doskonałym przykładem rozmowy psychoanalityka z pacjentem:

*Dionizos: A! Pragniesz zobaczyć, jak tam siedzą w górach?*

*Penteus: Ogromnie – dałbym za to mnóstwo złota.*

*Dionizos: A skąd to twoje przemożne pragnienie?*

*Penteus: Okropnie chciałbym ujrzeć je pijane.*

*Dionizos: Więc chętnie ujrzałbyś to, co ci przykre? (w. 810-815)*

<sup>23</sup> I. Bergman, dz. cyt., s. 179. Jakby na potwierdzenie tych słów Hans mówi o sytuacji odwrotnej, o scaleniu trzech osób w jedno: „Tak wiele rzeczy robimy razem. Często tak samo myślimy i mamy te same pomysły. Czujemy podobnie. Rozumiemy własne reakcje. Zresztą nic dziwnego jeśli występuje się ze sobą dzień po dniu, rok po roku, często w sytuacjach napiętych wymagających szybkich reakcji i maksymalnej koncentracji. Z czasem tworzy się z tego jeden pracujący organizm.”

<sup>24</sup> „Relacja ze światem zewnętrznym zyskała dla *ja* decydujące znaczenie, przejęło ona zadanie reprezentowania wobec tego, zresztą dla dobra tego, gdyby bowiem, kierując się ślepych dążeniem do zaspokojenia popędowego, *ja* wcale się nie liczyło z ową wszechpotężną siłą zewnętrzną, szybko uległoby zniszczeniu. Wypełniając tę funkcję, *ja* musi obserwować świat zewnętrzny, dając jego wiernie odzwierciedlenie w obrębie śladów pamięciowych własnych postrzeżeń [...]” Z. Freud, *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*, przeł. P. Dybel, Warszawa 1995, s. 87-88.

<sup>25</sup> „Biedne *ja* znajduje się w znacznie gorszej sytuacji, bowiem służy trzem surowym panom, stara się zharmonizować ich roszczenia i wymagania. Owe roszczenia zawsze idą w różnych kierunkach, często zdaje się, że nie można ich pogodzić; nic dziwnego, że *ja* tak często nie może sprostać swemu zadaniu. Owymi trzema władczymi panami są: świat

jednej osoby. Śmierć sędziego nie jest już zabiciem niewygodnej osoby, lecz uśmierceniem siebie – znenawidzone *ja* ginie, bo nie może opanować *nad-ja* i *to*; siły, które na nie napierają okazują się nie do wytrzymania. Znacząco przesuwają to akcenty – władza postrzegana dotąd jako wroga i zewnętrzna staje się częścią psychiki, cenzor zostaje uwewnętrzniony, system staje się częścią osobowości, prywatnym kontrolerem pilnującym nie przekraczania wytyczonych, zewnętrznych granic.

Dopiero taka interpretacja tłumaczy, dlaczego cała czwórka niszczy się wzajemnie. Sebastian i Thea nie są w stanie opanować swoich napiętości i emocji, więc nieustannie ścierają się ze sobą (jak mówi Sebastian: „Odgrywamy jakieś przedstawienia, w których obydwójce jesteśmy i aktorami, i obserwatorami. Długie przedstawienia”), prowadząc do wzajemnego wyczerpania. Hans stara się nad nimi panować, robi im wymówki, każe, upomina, czasem szantażuje – a jednocześnie ma świadomość, że nie może bez nich funkcjonować, że bez tej neurotycznej dwójki straci swój status jako artysta. Sędzia pozornie dobrze porozumiewa się z Hansem (początkowo przyjmuje od niego łapówkę), lecz zaraz potem odrzuca jego prośby i wraca do wykonywania swoich służbowych obowiązków. W relacji z Sebastianem jest na przemian potulny i agresywny, jakby nie potrafił się określić, a Thea interesuje go jako obiekt seksualny – pociągający i jednocześnie niedostępny, bo zakazany.

Tłumaczyłoby to także przeczucia i intuicje, które towarzyszą sędziemu Abrahamssonowi. Już w trzeciej scenie, w rozmowie z Sebastianem, gdy ten staje się agresywny, mówi: „Nie mam rodziny. Nie mam po co żyć.” Zaraz potem następuje epizod w konfesjonale – jedyna sytuacja, gdy sędzia jest bez któregoś z aktorów, a jednocześnie pojawia się obca osoba, spowiednik (co ciekawe, postać tę gra Ingmar Bergman). Abrahamsson mówi wtedy:

*Wydaje mi się, że umieram. Dziwne, ale boję się. Wczoraj wyszedłem z rozprawy i musiałem odpocząć na ławce. Zdawało mi się, że już nie żyję. Poczulem odór swego ciała, na który wcześniej nie zwracałem uwagi.*

zewnętrzny, *nad-ja* i *to*.” Tamże, s. 90.

<sup>26</sup> Tamże, s. 91.

Także i w ostatniej scenie, choć nie wie przecież, że umrze (artyści mają jedynie zainscenizować jeden numer ze swojego repertuaru), mówi:

*[...] jestem człowiekiem z imieniem i nazwiskiem. Urodzony, dorosły, wykształcony. Żyłem ileś dni i spałem ileś nocy. Czulem radość, ból, śmiałem się, płakałem.*

Uwagę zwraca czas przeszły nadający całej wypowiedzi ton rozliczenia z tym, co było. Ale może przeczucia te są usprawiedliwione (jeżeli oczywiście przyjmie się psychoanalityczną interpretację), gdy zauważy się, że już w pierwszej scenie Sebastian mówi: „A co byście powiedzieli gdybyśmy zamordowali doktora? Potem spokojnie stąd wyjdziemy, nikogo tu nie ma.”

Te niejednoznaczne granice między poszczególnymi osobami w pewien sposób uprawomocniają słowa Freuda, który tłumaczył, że nie można dokładnie wyodrębnić tych trzech obszarów:

*Mając do czynienia z podziałem osobowości na ja, nad-ja i to z pewnością nie macie na myśli jakichś ostrych granic, jakie sztucznie przeprowadza się w geografii politycznej. Nie sposób uczynić zadość specyfice tego, co psychiczne, kreśląc linearne kontury, jak na rysunku czy w malarstwie prymitywnym, raczej należałoby tu zastosować technikę zamazanych plam barwnych, jaką stosuje się w malarstwie nowoczesnym<sup>26</sup>.*

Mimo to psychoanaliza nie wraca sakralności, nie przywraca ładu i równowagi, nie oczyszcza – wręcz przeciwnie, jest piękniectwem w osobie i między osobami, potęgującym jej/ich wewnętrzne rozdarcie, nieuchronnie prowadzącym do konfliktu (w tym przypadku na granicy twórcy-władza). Jedyne, co może ocalić, to odtworzenie rytuału, przekroczenie podziałów przez i dzięki ofierze. Lecz rytuał nie niesie już ocalenia dla jednostki, ratuje jedynie (?) wiarę w coś poza, w świat nadprzyrodzony, choć bezimienny, potężny i nienazwany świat prawdziwej sztuki mającej moc przekształcać rzeczywistość – tak jak archaiczny rytuał, którego ślady znajdują się jeszcze w *Bachantkach*.