

JAN BALBIERZ
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: janbalbierz@fulbrightmail.org

Dionizos wyzwolony. Ingmar Bergman inscenizuje *Bachantki* Daniela Börtza

Abstract

Dionysus Unbound. Ingmar Bergman Stages *The Bacchae* by Daniel Börtz

The paper deals with the opera *The Bacchae* from 1991, a collaboration between Swedish composer Daniel Börtz and Ingmar Bergman. It was one of the three operas Bergman ever directed. The paper examines *The Bacchae* in a broad context of modernist reception of Greek tragedy and mythology – an especially important frame of reference is the Dionysian, post-Wagnerian opera – and against the backdrop of Bergman’s other film and theatre productions that deal with his highly ambiguous relation to religion.

Bergman incorporated some major themes of European Modernism in his staging. *The Bacchae* can be read as a part of the “invented tradition” of the black, antilogocentric, violent, obscene antiquity, created around 1900 as an opposition to the bright Winckelmann – inspired version of the past. This dark vision of the archaic roots of human culture corresponds with other modernist topics such as the crisis of language and the attempt to create alternative, body-based modes of expression, the blurring of gender identities, the transgressive nature of art and religion and the conception of music as a representation of the “oceanic” unconscious.

Keywords: Ingmar Bergman, opera-studies, modernist reception of antiquity, Greek tragedy, Swedish theatre.

Słowa kluczowe: Ingmar Bergman, studia operowe, modernistyczna recepcja antyku, tragedia grecka, teatr szwedzki.

1.

W eseju *Maska Dionizosa* Michał Głowiński pisał:

Właściwie o nim zapomniano. Znikł z powierzchni, by pozostać w sferze dawno minionej przeszłości, której nikt nie wspomina. [...] Ale powrócił, powrócił w całej swej potędze. [...] Powrócił, by znowu zapanować nad umysłami, powrócił z całym swym orszakiem, satyrami i bachantkami, Panem i menadami. Powrócił, nieodłączny tyrs trzymając w ręku.

Powrócił, przywoływany apostrofami filozofów i historyków starożytności, teoretyków mitu i poetów, których zdania układały się na kształt inkantacji, wznoszonych ku chwale bóstwa [...]¹.

W niniejszym artykule prezentuję inscenizację opery *Backanterna* (*Bachantki*) Daniela Börtza do tekstu Eurypidesa w reżyserii Ingmara Bergmana w szerszym kontekście modernistycznego dialogu z kulturową tradycją starożytności, w szczególności zaś z mitem dionizyjskim.

Premiera *Bachantek* miała miejsce 11 lutego 1991 roku w Kungliga operan w Sztokholmie². W sumie odbyło się jedynie 14 przedstawień. W Wielki Piątek – 9 kwietnia 1993 roku – w SVT wyemitowano wersję telewizyjną opery (w moim tekście odwołuję się przede wszystkim do tego zapisu telewizyjnego oraz do dokumentacji fotograficznej z archiwum Opery Królewskiej w Sztokholmie)³.

Inicjatywa współpracy i stworzenia dzieła operowego opartego na którejś z tragedii antycznych wyszła w połowie lat 80. od Bergmana; po dłuższym namyśle wybrano *Bachantki*⁴. Jesienią 1987 roku reżyser uczestniczył w Berwaldhallen w Sztokholmie w próbach siódmej symfonii Börtza (dyrygentem był Jan Krenz). Wtedy to, w czasie tygodniowej „burzy mózgów”, doszło do rozstrzygnięć co do kształtu przyszłej opery. Bergman sformułował kilka głównych idei interpretacyjnych, wokół których Börtz osnuł materiał muzyczny. Dalsza część dyskusji odbywała się przede wszystkim przez telefon i listownie (Bergman mieszkał już wtedy na wyspie Fårö). Ingerencje w tekst dramatu ograniczyły się w zasadzie do obszernych skrótów (skreślono około 60 procent oryginału; skróty zaznaczone są w niepublikowanych notatkach roboczych reżysera w archiwum oznaczonych sygnaturami D: 121 [*regiexemplar*] oraz D: 123 [*regimanus*]⁵).

Börtz nie był pierwszym kompozytorem współczesnym, z którym Bergman podjął współpracę. Muzykę do *Wieczoru kuglarzy* (1953) stworzył Karl-Birger Blomdahl, do *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957) i *Siódmej pieczęci* (1957) Erik Nordgren, partytury do *Persony* (1966) oraz *Godziny wilka* (1968) z kolei napisał Lars Johan Werle.

Kompozytor *Bachantek* wywodzi się z rodziny artystów plastyków⁶. Jego pierwszym nauczycielem był kuzyn ojca, Hilding Rosenberg, wychowawca kilku

¹ M. Głowiński, *Maska Dionizosa* [w:] M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 5.

² Premiera 02.11.1991. Tekst: Eurypides w przekładzie Jana Stolpe i Görana Erikssona. Muzyka: Daniel Börtz. Reżyseria: Ingmar Bergman. Scenografia: Lennart Mörk. Choreografia: Ingmar Bergman. Kungliga Hovkapellet pod dyrekcją Kjella Ingebretsen. W rolach głównych: Dionizos – Sylvia Lindenstrand, Terejasz – Laila Andersson-Palme, Kadmos – Sten Wahlund, Penteusz – Peter Mattei, Agaue – Anita Soldh.

³ W 1996 roku w małej pracowni Królewskiego Teatru Dramatycznego (Målarsalen) Bergman wystawił wersję teatralną dramatu z muzyką sceniczną Börtza.

⁴ Wśród innych propozycji znalazła się *Medea*; Börtz znacznie później napisał do niej muzykę, a premiera jego opery odbyła się w 2015 roku w Sztokholmie.

⁵ W wersji telewizyjnej opuszczono również znaczne fragmenty oryginalnej partytury.

⁶ Podstawowym źródłem informacji na temat twórczości Daniela Börtza oraz historii powstania opery *Backanterna*, do którego odwołuję się w niniejszym artykule, jest rozmowa z kompozytorem, jaką odbyłem przed przedstawieniem *Medei*, 26 lutego 2016 roku w Sztokholmie (nagranie w posiadaniu autora). Dalsze informacje zacerpnąłem z wywiadów radiowych wyemitowanych w Sveriges radio, a dostępnych w Svensk mediatdatabas: *Samtal om musik med Ingmar Bergman, Daniel Börtz och Calle*

pokoleń kompozytorów szwedzkich, z Karlem-Birgerem Blomdahlem na czele. W Malmö pobierał też lekcje kontrapunktu i harmonii u ekscentrycznego kompozytora Johna Fernströma. Naukę kontynuował następnie w konserwatorium sztokholmskim – Kungliga musikhögskolan – gdzie jednym z profesorów był wspomniany Blomdahl. Szkoła ta była wtedy jednym z najbardziej witalnych centrów muzycznych w Europie; w czasie studiów Börtz brał udział w gościnnych zajęciach prowadzonych między innymi przez Ligetiego, Bouleza i Lutosławskiego. Już wtedy wypracował swój eklektyczny styl, silnie zakorzeniony w tradycji postromantyzmu, ale wykorzystujący również techniki clusterowe, bloki tonalne, elementy serializmu, atonalizmu i innych innowacji popularnych w dwudziestowiecznej awangardzie muzycznej. Börtz, pisze Carl-Håkan Larsén, jest „modernistycznym architektem dźwięku, ale również muzykiem świadomym tradycji, głęboko zakorzenionym w wieku XIX, szczególnie może w muzyce Brucknera”⁷.

Zarówno Bergman, jak i Börtz w swej twórczości kilkakrotnie powracali do tekstów kultury starożytnej. Tragedia Eurypidesa pojawiła się w planach twórczych Bergmana już w roku 1955, kiedy to z propozycją jej wystawienia wystąpił Herbert Grevenius, ówczesny szef szwedzkiego teatru radiowego i mentor Bergmana; główne role mieli grać Max von Sydow (Penteusz) oraz Gertrud Fridh (Dionizos). Po rozmowach z Larsem Levi Laestadiussem, dyrektorem teatru w Malmö, w którym Bergman wtedy pracował, plany zarzucono ze względów finansowych, a niejako w zastępstwie wystawiono *Wesolą wdówkę* Lehara⁸.

Po raz drugi w planach repertuarowych sztuka znalazła się w latach 80. w sztokholmskim Dramaten; w roli Dionizosa wystąpić miała Lena Olin. Gotowa była już scenografia, odbyła się wycieczka edukacyjna do Grecji, prace nad inscenizacją ostatecznie jednak przerwano na skutek choroby reżysera. Teatr zamówił przy tej okazji szwedzki przekład dramatu autorstwa Görana E. Erikssona i Jana Stolpe; został on później wykorzystany jako libretto opery⁹. Tropy antyczne można też odnaleźć w *Personie* (1966) i w produkcji telewizyjnej *Rytuał* (*Riten*, 1969), gdzie trójka aktorów zostaje oskarżona o naruszenie dobrych obyczajów w czasie wykonania dionizyjskiego „rytuału podniesienia”¹⁰. W *Obrazach* Bergman komentował:

Friedner (08.04.2001), *Inför Backanterna*, Ingmar Bergman, Daniel Börtz w rozmowie z Per-Anderssem Hellqvistem (07.04.1993), *Man måste vara måttfull i sitt förhållande till gudarna* (09.04.1993) oraz *Möte med tonsättare*, Daniel Börtz w rozmowie z Bengtem Emilem Johnsonem (31.10.1991). Ponadto korzystałem z artykułu C.H. Larséna, *Börtz, Bergman och Euripides*, „Horisont” 1994, Häfte 2–3, s. 98–103 oraz z książki L. Sjögren, *Lek och raseri, Ingmar Bergmans teater 1938–2002*, Sztokholm 2002 oraz M. Timm, *Lusten och dämonerna. Boken om Bergman*, Sztokholm 2008.

⁷ C.H. Larsén, *Börtz, Bergman och Euripides* [w:] Program opery, Sztokholm 1991, s.13

⁸ Bergman wspomina o tym w: I. Bergman, *Obrazy*, przekł. T. Szczepański, Warszawa 1993, s.175 i n. oraz w wywiadzie z Henrikiem Sjögrenem w: H. Sjögren, op. cit., s. 356.

⁹ Reżyser mówi o tym m.in. w: *Inför Backanterna*, Ingmar Bergman, Daniel Börtz w rozmowie z Perem-Anderssem Hellqvistem (07.04.1993).

¹⁰ Problematykę tę szerzej omawia T. Szczepański, *Bergman i antyk: Bachantki Eurypidesa* [w:] J. Skuczyński, P. Skrzypczak, *Scena i ekran: przestrzeń dialogu interartystycznego*, Toruń 2007.

Czytałem o rytuale podniesienia w związku z moimi studiami nad *Bachantkami* Eurypidesa [...]. W starożytnej Grecji teatr był nierozdzielnie związany z religijnymi obrzędami. Widzowie gromadzili się na długo przed wschodem słońca. [...] Jeden z kapłanów, noszący pozłacaną 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 [zwierzęcia ofiarnego – J.B.] odbija się maska boga¹¹.

Börtz jest kompozytorem humanistą, nieustannie odwołującym się do literatury; w swych dziełach wykorzystywał między innymi teksty Kafki, Hessego, Shakespeare'a, Strindberga, Björlinga, Sonneviego i Tranströmera. Do antyku nawiązują napisane w latach 80. utwory *Parodos* na orkiestrę i *Kithairon* na obój solo oraz późniejsze oratorium *Hans namn var Orestes* (2004, *Imię jego brzmiało Orestes*).

Pracę kompozytorską nad *Bachantkami* Börtz rozpoczął wczesnym latem 1988 roku i trwała ona niespełna półtora roku. Nieco wcześniej powstała *Sinfonia VIII* do tekstów szwedzkiego noblisty, Tomasa Tranströmera; kompozytor określa ją jako mentalne przygotowanie do opery. O koncepcji muzycznej *Bachantek* mówił:

Chciałem uzyskać płynną skalę od najbardziej intensywnych, lirycznych pieśni do Sprechgesang. [...] Najtrudniejsze było przepracowanie się w dół, aż do najbardziej podstawowych symboli, do materiału bazowego. [...] Charakter, nastrój, wczucie się w różne losy życiowe wykrystalizowały się z czterech dźwięków w moll, stanowiących podstawę przebiegu muzycznego. Generują one zagęszczający się, niksający i powracający na nowo świat dźwięków i odpowiednie skale. [...] W istocie chodzi o trzy sprawy. Fundament harmoniczny. Rytmiczną stałość. Narodziny melodii. Szeroki zasięg od clusterów do c-dur. A wreszcie o pełen wyrazu głos ludzki¹².

Zarówno kompozytor, jak i reżyser byli świadomi odrębności estetyki operowej, która w ich opinii powinna opierać się na jednoznacznych symbolach, wyrazistych kontrastach i wielkich konfliktach uczuciowych¹³. Zrezygnowali też z prób stworzenia archaizującego pastiszu antycznej estetyki muzycznej i teatralnej.

Bachantki były pierwszą operą skomponowaną przez Börtza, wcześniej odnosił się do tego gatunku sceptycznie, koncentrując się na muzyce symfonicznej. Od czasu współpracy z Bergmanem skomponował jednak pięć kolejnych oper, wpisując się w szwedzką tradycję muzycznych adaptacji należących do kanonu tekstów literackich (wymienić tu można *Aniarę* Blomdahla [1959] z, opartym na kosmicznym eposie Harry'ego Martinsona, librettem Erika Lindegrena, czy *Grę snów* Ingvara Lidholma [1992] do tekstu Strindberga). W historii opery najwyższymi cenami są psychologiczne rysunki postaci w dziełach Verdiego i Pucciniego; z kompozytorów awangardowych jako swój wielki pierwowzór wymienia Albana Berga. Börtz napisał też muzykę sceniczną do teatralnej wersji *Bachantek* i *Marii Stuart* w reżyserii Bergmana. Omawiał z nim ponadto możliwości użycia *Orestei* w for-

¹¹ I. Bergman, *Obrazy...*, s. 176.

¹² Wypowiedź cytowana w: C.H. Larsén, *Börtz, Bergman och Euripides* [w:] Program opery..., s. 17 i 20.

¹³ „Czy światło nie musi zawsze być przełamane mrokiem? – komentował Börtz – Kontrasty są dla mnie niezwykle żywotne” – C. Aare, *Från fundamentalist till människa*, „Tonfallet” 1991, vol. 8, s. 6.

mie oratoryjnej; to Bergman podsunął mu pomysł pójścia tym samym tropem co Olof Molander w jego, znacznie skróconej, zmontowanej z kilku kluczowych scen i granej w ciągu jednego wieczoru, wersji trylogii Aischylosa z 1954 roku.

2.

W – należącej już dziś do kanonu dwudziestowiecznej humanistyki – analizie *Bachantek* René Girard umieszcza je w szerszym kontekście problematyki święta, ofiarowania, festynu i krwawego rytuału; są to, jak twierdzi, zjawiska będące wspomnieniem założycielskiego chaosu i repetycją kryzysu prowadzącego do odnowienia: „Jeżeli kryzys różnic i wzajemna przemoc mogą stać się przedmiotem radosnego upamiętnienia, dzieje się tak dlatego, że pojawiają się one jako obowiązkowy akt poprzedzający rozwiązanie oczyszczające, do którego prowadzą”¹⁴. *Bachantki* stają się dla Girarda paradygmatycznym tekstem kultury: “«Problem *Bachantek*» należy rozszerzyć do rozmiarów całej kultury, religijnej i niereligijnej, prymitywnej i zachodniej, będzie to problem pierwotnego i dramatycznego początku [...]”¹⁵.

Podstawowym aspektem rytualnych bachanaliów i narracji mitologicznej na ich temat – jak również każdego kryzysu ofiarniczego – jest zanik różnic, na przykład między kobietami i mężczyznami (kobiety podejmujące typowo męskie zajęcia, jak wojna czy polowanie, zniewieściły Dionizos, Penteusz przebrany za kobietę) czy też między ludźmi i zwierzętami (Agaue bierze swojego syna za lwa). Również różnica między bogiem a człowiekiem zostaje zakwestionowana (Penteusz i Dionizos, będący z pozoru swymi przeciwieństwami, wykazują w istocie symetryczne cechy sobowtórów). Znika wreszcie rozróżnienie na „dobry” i „zły” entuzjizm dionizyjski. Bachanalia spełniają w interpretacji francuskiego antropologa kryteria obrzędów ofiarniczych: jednoczesność i kolektywność przemocy (wszystkie bachantki w tym samym czasie uczestniczą w zabójstwie) oraz rozszarpanie ofiary gołymi rękoma w czasie końcowego linczu.

Bergman nie powołuje się co prawda w znanych mi wypowiedziach na Girarda, jednak często jego intuicje reżyserskie biegły w bardzo podobnym kierunku. Jak w wielu innych produkcjach teatralnych i filmowych reżysera (porównaj: *Persona* czy *Rytuał*) dwie postaci, w tym przypadku Dionizos i Penteusz, reprezentują w inscenizacji operowej dwa aspekty człowieczeństwa, być może dwie maski tej samej osoby. Na scenie noszą one identyczne kostiumy – czarne skórzaną kurtki – i wydają się być swoimi zwierciadlanymi odbiciami.

Przekroczenie granic płci zajmuje w koncepcji reżyserskiej Bergmana miejsce zasadnicze. Penteusz początkowo reprezentuje u niego żywioł męski, rozum, prawo, porządek, Dionizos zaś kobiece opętanie, orgię, noc i tajemne rytuały (Penteusz jest barytonem, Dionizos mezzosopranem). Dualizm ten podkreśla sce-

¹⁴ R. Girard, *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, Poznań 1993, s. 168.

¹⁵ *Ibid.*, s. 192.

nografia przedstawienia¹⁶. Pierwsze szkice do niej Lennart Mörk wykonał w Del-fach, w czasie podróży przed niedokończonym przedstawieniem w Dramaten. Szary, kanciasty bunkier reprezentował świat Penteusza. Na podwórku zwietrzały okrąg sygnalizował miejsce śmierci Semele (w notatniku Bergman zauważa, że Penteusz nie lubi rzeczy krągłych)¹⁷. Hierarchia ta zostaje jednak z biegiem akcji rozbita. W surowy, stalowoszary, kanciasty męski świat wkracza grupa bachantek i „brudzi go” swoją kobiecością: „Długo wędrowały, mają wiele w bagażu. Teraz zakłócają spokój swymi ubraniami i swą biżuterią, które jak najdosłowniej rozrzucają na placu. [...] Eurypides staje po stronie kobiet”¹⁸. W takiej perspektywie inscenizacja traktuje o inwazji żywiołu kobiecego w uporządkowany, męski kosmos.

W odczytaniu Bergmana *Bachantki* są również w przypowieści o pysze racjonalizmu i karze, którą za nią czeka¹⁹. W notatniku zapisał: „Racjonalne myślenie może doprowadzić człowieka tylko do pewnego punktu, potem jednostka musi **przeżyć** najwyższe prawdy istnienia” i dalej: „Kultura była ekstatyczna, pochodziła od *Magna mater*, Kybele”, w nocy zaś: „kult był dziki, ekstatyczny, połączony z kultami wegetacyjnymi. Kapłani byli eunuchami”²⁰.

W niepublikowanych zapiskach reżyserskich odnaleźć można uwagi na temat ekstatycznych aspektów inscenizacji. Głos Dionizosa miał być zniekształcony elektronicznie, bóg miał się objawiać w stroboskopowych projekcjach: „Siedem otworów dla szalejącego światła, zmienia się ono jak w wideo rockowym”. Pojawia się tu też temat transgresyjnego charakteru postaci Dionizosa („Dionizos czasami ma poruszać się według innego, pozaludzkiego schematu – przede wszystkim pod koniec! Nagle jego ruchy stają się nieludzkie, zwierzęce – kot?”²¹).

¹⁶ Zgodnie z informacją podaną mi przez Börtza, Bergman początkowo chciał wystawić *Bachantki* w wielkiej sali cyrku (wcześniej podobna koncepcja pojawiła się przy okazji *Czarodziejskiego fletu* i *Edypa króla*), innym pomysłem było przebudowanie sali opery tak, by scena mieściła się w jej środku, lub też zbudowanie ogromnego pomostu biegnącego środkiem sali.

¹⁷ W czasie przygotowań do pracy nad operą Bergman zwracał uwagę aktorów na to, że dla zrozumienia dramatu konieczna jest znajomość całej krwawej i brutalnej opowieści o Zeusie, Herze, Semele i odrzuconym dziecku, Dionizosie. Określał ją jako „*Dallas* prądziejów” (reżyser był fanem rozrywki telewizyjnej i z zapałem oglądał popularną w latach 80. operę mydlaną; wypowiedź pojawia się w filmie *making-off* zatytułowanym *Börtz, Bergman och Backanter*; reżyseria: M. Reuterswärd, zdjęcia: A. Carlsson, 1993).

¹⁸ C. Aare, *Kvinnligheten invaderar det manliga rummet. Lennart Mörks Backanterna*, „Tonfallet” 1991, vol. 8, s. 10 i n.

¹⁹ O różnych odmianach szaleństwa w micie o Dionizosie i menadach patrz: J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata. Szamanizm, religia starogrecka, judaizm, chrześcijaństwo, hinduizm, buddyzm, islam*, Kraków 2005, s. 159–184. O rytuałach bachantek: „Skoro istotą misteriów Dionizosa było dojście do głosu naturalnych i tłumionych instynktów i pragnień, menady podczas rytuału mogły robić to, na co nie pozwalało im prawo. Dlatego mogły pić wino, a nawet uprawiać seks z mężczyznami czy innymi kobietami. Należy jednak podkreślić, że w zwykłym stanie świadomości menady stanowiły zgrany kolektyw, który potrafił się zorganizować” (s. 175 i n.). Dalej również o potrójnej, zwierzęco-/ludzko-/boskiej naturze Dionizosa i menad oraz o ich kultowej wędrowce górskiej, rytuale rozrywania zwierzęcia i pożeraniu surowego mięsa („dzikiej komunii”, określenie J. Bayeta).

²⁰ Notatnik F: 134, manuskrypt w Ingmar Bergmans Arkiv, Sztokholm.

²¹ Ibid.

Podobnie jak dwie pozostałe opery wyreżyserowane przez Bergmana, *Bachantki* zostały podzielone na dwa akty. Zasadniczą innowacją wprowadzoną przez reżysera było zindywidualizowanie chóru; każda z jego dwunastu uczestniczek otrzymała imię (grecką literę) oraz biografię, naszkicowaną w notatnikach reżyserskich Bergmana. To tutaj, w paratekstach otaczających sam tekst dramatu odnaleźć można jeden z kluczy do koncepcji opery. Bergman opisuje bowiem długą drogę, jaką przeszła każda z bachantek; przybyły one z różnych prowincji, niosąc z sobą багаż różnych doświadczeń. W ten sposób tragedia starożytna w ujęciu bergmanowskim nawiązuje do gatunku dramatu stacyjnego, niezwykle ważnego w modernizmie skandynawskim za sprawą takich sztuk jak: *Peer Gynt*, *Do Damaszku* czy *Gra snów*.

3.

Komentując *Siódmą pieczęć*, Tadeusz Szczepański, odnotowuje:

Wychowany w duchu religii protestanckiej, która zaostrzyła powstałe w wiekach średnich poczucie lęku i winy jednostki wobec Boga i zrodziła przekonanie, że życie ludzkie jest otchłanią rozpacz, Bergman odnalazł w postaci średniowiecznego Everymana stosowne medium do oddania własnego strachu w obliczu śmierci i dręczących go dylematów religijnych, a także medytacji nad sensem istnienia²².

Bachantki znakomicie wpisują się w całość uniwersum bergmanowskiego zwróconego, jak ujmował to zajadły krytyk jego twórczości, Bo Widerberg, w stronę „płaszczyzny wertykalnej”. Bergman wbudował w przedstawienie paralele pomiędzy antycznym rytuałem a symboliką chrześcijańską. Jak zauważa Gunilla Iversen, *Bachantki* są zarówno „rytuałem, jak i dramatem egzystencjalnym; kult i sztuka są tu nierozzerwalnie związane”²³. Tego rodzaju połączenie jest elementem nieustannie pojawiającym się w produkcjach szwedzkiego reżysera.

Reżyser z jednej strony powraca zatem do rytualnych i religijnych źródeł dramatu antycznego, z drugiej zaś synkretycznie wzbogaca je o wątki chrześcijańskie, wpisując się w ten sposób w sięgającą średniowiecza tradycję interpretacyjną ukazującą Dionizosa jako prefigurację Chrystusa:

Obaj skazani są na cierpienie i zostają poświęceni, żyją w obliczu śmierci i zbawiają ludzkość, obaj są urodzeni z dziewicy i niebiańskiego, miotającego piorunami ojca. Dionizos, tak jak Chrystus, był spożywany [przez wiernych]. Obaj związani są też z darem wina. [...] Dionizos, zupełnie jak Chrystus, ukazuje się pod postacią człowieka²⁴.

Dionizosa i dwanaście bachantek w egzemplarzu reżyserskim tekstu reżyser przyrównuje do Jezusa i apostołów: kobiety wywodzą się z różnych środowisk, są różnego wieku i stanu, łączy je to, że porzuciły dotychczasowe życie, by podążyć za swoim mistrzem. Preludium do królobójstwa określa jako „przygotowania

²² T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk 2007, s. 182.

²³ G. Iversen, *The Terrible Encounter with God: The Bacchae as Rite and Liturgical Drama in Ingmar Bergman's Staging*, „Nordic Theatre Studies” 1998, vol. 11, s. 70.

²⁴ Ibid., s. 76.

do nabożeństwa misjonarzy”²⁵, rozszarpanie Penteusza staje się odpowiednikiem ofiary z krwi i ciała. Symbolika chrześcijańska wyraźnie uwydatnia się w akcji drugim, kiedy to na scenę wniesione zostają zakrwawione, ukrzyżowane zwierzęta ofiarne. Również Börtz był świadomy owych paraleli:

To, co uderzyło mnie najbardziej, to dualizm Dionizosa; czuła i jasna postać, troszcząca się o swoje bachantki i przerażający, karzący bóg, ta janusowa twarz. W Dionizosie odnaleźć też można oczywistą symbolikę chrystusową. Jako postać jasna jest Chrystusem, przynoszącym radość, z dwunastoma uczniami, kobietami z chóru [...]”²⁶.

Dualizmowi temu odpowiada muzyka: pierwszemu wejściu Dionizosa towarzyszy „miękki ton skrzypiec”, otacza go „gloria smyczków”, co odsyła, jak zauważa jeden z komentatorów, do wyobrażeń nowotestamentowych pojawiających się u Bacha²⁷. Kolejnym wejściom Dionizosa będą towarzyszyć inne środki muzyczne; staje się on bogiem „mściwych trytonów, obłądnych, zaburzonych interwałów i muskularnych, siejących grozę instrumentów dętych blaszanych”²⁸.

Zasadniczą rolę w inscenizacjach Bergmana odgrywa cielesność, z jednej strony wiązana z seksualnością, z drugiej zaś – z przekonaniem o niewyraźności świata i z poszukiwaniem, alternatywnych, korporalnych języków. We wskazówkach aktorskich do sceny rozszarpania Penteusza reżyser koncentrował się na mimice i języku ciała; gra aktorek/śpiewaczek – notował – powinna być skoncentrowana na wyrazie twarzy, ciała zaś powinny zastygać w bezruchu. Po „linczu” reakcje Bachantek miały być „stłumione, ale niebywale intensywne i, w miarę możliwości, na ile czas, miejsce i dramaturgia na to pozwalają, silnie zindywidualizowane”²⁹.

Bergman wprowadził też, nieistniejącą w tekście, postać Talatty. Jest ona trzynastą bachantką, reprezentacją Dionizosa. Ma pobieloną twarz, czerwone rogi i zakrwawione dłonie. W ciągu całego przedstawienia nie wypowiada żadnej repliki, a jej środki ekspresji są pantomimiczne i czysto cielesne; jej żywiołami są taniec, mimika i gest. Trzynasta bachantka reprezentuje „irracjonalną jasność, ukrytą prawdę, której nie może dostrzec człowiek racjonalny, taki jak Penteusz”³⁰. I ona, jak Dionizos, jest androgyniczna („Talatta. Androgyn. Lalka”³¹, zapisuje w notatniku reżyser, w wypowiedzi dla jednej z popołudniówek zaś uzupełnia: „coś pośredniego między mężczyzną a kobietą, jakby Michael Jackson”³²). Za choreografię tej roli była odpowiedzialna Donya Feuer, amerykańska artystka współpracująca już wcześniej ze szwedzkim reżyserem przy okazji *Opowieści*

²⁵ Notatnik D: 123, manuskrypt w Ingmar Bergmans Arkiv, Sztokholm.

²⁶ Wypowiedź cytowana w: C.H. Larsén, *Börtz, Bergman och Euripides* [w:] Program opery..., s. 14.

²⁷ C.H. Larsén, recenzja w „Sydsvenska Dagbladet”, 01.11.1991.

²⁸ K. Rygg, *The Metamorphosis of The Baccae: From Ancient Rites to TV Opera*, „Nordic Theatre Studies” 1998, vol. 11: *Ingmar Bergman and the Arts*, s. 65. Tutaj też szersza analiza muzykologiczna całej opery.

²⁹ Notatnik D: 123, op. cit.

³⁰ G. Iversen, op. cit., s. 74.

³¹ Notatnik D: 123, op. cit.

³² Wypowiedź dla „Expressen”, 26.01.1991.

zimowej, Domu lalki, Peera Gynta, Marii Stuart oraz *Czarodziejskiego fletu*. Ona też tańczyła tę rolę w wersji telewizyjnej (w Operze Królewskiej wystąpiła szwedzka balerina Mariane Orlando).

Talatta wpisuje się znakomicie w modernistyczną tradycję operową, ukazującą kobiety dotknięte niemotą i wyrażające swoje afekty przez spazmatyczny gest oraz taniec (porównaj na przykład końcową sekwencję *Elektry* Straussa). Jednocześnie Bergman powraca tutaj do najbardziej archaicznych źródeł teatru. Jak komentuje Jan Kott:

Dionizos jest bogiem, który wchodzi w ciało przez taniec. [...] Chór bachantek z Lidii tańczy szaleństwo, które Dionizos zesłał na kobiety z Teb. Być wniebowziętym znaczy być wziętym przez boga. W opętanych przez boga wchodzi bóg. [...] Taniec sakralny i sakralny eros są modlitwą ciałem. „Uczestnik bachanalii – pisze Eliade w *Micie wiecznego powrotu* – w orgiastycznym rycie powtarza pasyjny dramat Dionizosa [...]. Taniec naśladuje zawsze gest archetypalny albo ewokuje moment mistyczny”³³.

Równie charakterystyczny dla całości estetyki Bergmana jest metateatralny finał opery, kończy się ona repliką Alphy: *Det var detta vårt spel ville visa*³⁴ („Oto, co ukazać chciała nasza sztuka”). Wcześniej już chór miał „występować ze swej roli i zwracać się bezpośrednio do publiczności”³⁵. W notatniku reżyserskim odnaleźć można żółtą karteczkę z napisem „BRECHT!”³⁶. Mimo że Bergman tylko raz wystawił sztukę niemieckiego dramaturga, jego obecność w myśleniu teatralnym i filmowym autora *Persony* – podobnie jak u, dajmy na to, Godarda czy von Triera – jest elementem stałym. Komentując trzydzieści lat wcześniej *Żywoć rozpustnika*, reżyser stwierdzał, że opera ta jest mu bliska między innymi dlatego, że pełno w niej efektów wyobcowania oraz metateatralnych chwytów.

W odczytaniu antycznego tekstu Bergmana i Börtza interesował pierwiastek ogólnoludzki; elementy stałe w naturze ludzkiej, parasakralne aspekty sztuki i poszukiwania pierwiastka boskiego. Börtz streszczał całą sztukę w formule „człowiek nie powinien igrać z bogami”³⁷. Dramat grecki, dodawał, „jest niesłychanie prosty do przeniesienia na nas samych, na nasze doświadczenia i uczucia, na naszą współczesność, społeczeństwo itd.; mam na myśli to, że człowiek współczesny nie różni się właściwie od człowieka z czasów Eurypidesa, nie ma właściwie różnic, jesteśmy tym samym nasieniem [...]”³⁸.

Bergman zaś pisał: „w swym dramacie [Eurypides – J.B.] rozprawił się z bogami władzy i władzą bogów. W opozycji do okrucieństwa i żądzy krwi tych, co na górze, postawił świętość i kruchość człowieczeństwa”³⁹. W innym miejscu dodawał:

³³ J. Kott, *Bachantki albo zjedanie boga* [w:] *idem, Zjedanie bogów*, Kraków 1986, s. 204 i n.

³⁴ Eurypides, *Backanterna* [w:] *idem, Backanterna. Ifigenia i Aulis*, przekł. G.O. Eriksson, J. Stolpe, Sztokholm 2014, s. 93. W szwedzkim przekładzie książkowym replikę tę wypowiada chór.

³⁵ Notatnik D: 123, op. cit.

³⁶ Ibid.

³⁷ Audycja radiowa *Musikspegeln* (11.04.2004).

³⁸ Audycja radiowa *Möte med tonsättare* (31.10.1991).

³⁹ Streszczenie akcji dokonane przez Bergmana w niepaginowanej wkładce do wydania płytowego w: D. Börtz, *Backanterna. Opera i två akter*, Caprice 1993.

W dramacie tym zawiera się wielki gniew [w identycznych słowach w innych wywiadach Bergman wypowiadał się o sztukach Strindberga – J.B.], gdzie bolesnym nerwem, samym jądrem jest walka słabego, bezbronno człowieka z władzą. Tu akurat chodzi o boga, ale równie dobrze mógłby to być monarcha absolutny, polityk, albo innego rodzaju władca. Sztuka ukazuje coś, co nazywam „świętością człowieka”, a co dla mnie oznacza, że ktoś dokonuje jakichś czynów bez najmniejszych śladów egoizmu i poświęca się dla innych, nie oczekując niczego w zamian⁴⁰.

Ambiwalentną konkluzję swojej interpretacji tragedii Eurypidesa Bergman sformułował w notatniku reżyserskim:

Bachantki rozpoznają swego przywódcę i kapłana; wtedy to pojmują głębię katastrofy, w całym, trudnym do objęcia rozmiarze. Ich wędrówka odbyła się na darmo. Bóg je opuścił. Albo też jest inaczej: to teraz otrzymały dowód, którego tak pragnęły, i mogą udać się dalej w świat jako misjonarki. Po to, by mówić o nieskończonej łagodności i bezgranicznym okrucieństwie swego boga⁴¹.

Tropy antyczne i chrześcijańskie wiodą w stronę sekularnego, egzystencjalistycznie zabarwionego przesłania o suwerenności naszych czynów i wyborów moralnych w świecie okrutnych bogów (lub też, być może, w świecie bez bogów)⁴² oraz o przeniesieniu pierwiastka sakralnego z instancji boskiej na człowieka.

4.

To, że opera wywodzi się z renesansowych wyobrażeń na temat praktyk performatywnych starożytnych Greków, jest faktem dobrze znanym. Humanisci z florenckiej Cameraty usiłowali dokonać przeniesienia owych praktyk na grunt im współczesny; śpiewane intermedia, które szybko przekształciły się w opery, traktowano jako kontynuację tradycji antycznej. Nic zatem dziwnego, że materiał mitologiczny, obszerna galeria Ifigenii, Orfeusza czy Herkulesów, zawsze zajmował w sztuce operowej miejsce uprzywilejowane.

Bachantki – jak można mniemać, ze względu na drastyczną fabułę – do literatury operowej trafiły jednak późno, bo dopiero w wieku XX⁴³. Wcześniej, w romantyzmie europejskim, nastąpiła restytucja tekstu na gruncie teatralnym. Wtedy też tekst stał się obiektem istotnej rewizji w literaturze szwedzkiej: w 1822 roku Erik Johan Stagnelius opublikował grę żalobną *Bacchanterna eller Fanatismem* (*Bachantki, czyli fanatyzm*). Dionizos pojawia się tu jako postać marginalna, akcja osnuta jest wokół ostatnich dni i śmierci Orfeusza, prezentowanego

⁴⁰ Wypowiedź cytowana w recenzji T. Carlssona, „Dagens Nyheter/På stan”, 1–8.10.1991.

⁴¹ Notatnik D: 123, op. cit.

⁴² Warto w tym kontekście przypomnieć, że Bergman dwukrotnie – w teatrze w Intiman w 1950 roku oraz w teatrze radiowym w roku 1951 – wyreżyserował egzystencjalistyczną wersję *Medei* autorstwa Jeana Anouilha.

⁴³ Z konieczności traktuję niezwykle ciekawą problematykę powiązań tragedii greckiej z gatunkiem opery bardzo skrótowo. Szersze omówienie odnaleźć można w: M. Napolitano, *Greek Tragedy and Opera. Notes on a Marriage Manqué* oraz R. Savage, *Precursors, Precedents, Pretexts. The Institutions of Greco-Roman Theatre and the Development of European Opera* [w:] *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, eds. P. Brown, S. Ograjenšek, Oxford 2010.

jako reprezentant starożytnej, hieroglificznej wiedzy i tajemnych mocy zawartych w muzyce. Jak zauważa jeden z komentatorów, sztuka „wykazuje wiele elementów zaczerpniętych z ówczesnej opery”⁴⁴.

Używając języka współczesnej teorii adaptacji, *Bachantki* Eurypidesa można uznać za jeden z najważniejszych hipotekstów opery modernistycznej⁴⁵. Wymieńmy ważniejsze opery będące hipertekstami tej tragedii.

Król Roger (1924) Karola Szymanowskiego i Jarosława Iwaszkiewicza jest bodaj najczęściej komentowaną operą nawiązującą do *Bachantek* (najtrafniej użyć tutaj angielskiego terminu *appropriation*; Szymanowski, dodajmy, był też autorem niedokończonych kantat *Agawe*). Historia o szerzącym herezję pasterzu z Benares; estetycznym i erotycznym uwiedzeniu, któremu ulegają sycylijski król Roger i jego dwór, a wreszcie zdarciu maski boga i ujawnieniu się pasterza jako Dionizosa ujęta została w oratoryjną, orientalizującą formę⁴⁶.

Kilka lat później powstaje opera *Die Bakchantinnen* (1929) węgierskiego historyka muzyki bizantyjskiej i kompozytora – podobnie jak Strauss współpracującego z Hofmannsthaelem – Egona Wellesza. Napisane przez kompozytora libretto wzbogaca wersję Eurypidesa o nieobecną tam prehistorię wydarzeń; w tej wersji to nie Hera, lecz zazdrosna Agaue jest odpowiedzialna za śmierć od pioruna swojej siostry Semele.

W 1961 roku amerykański autodydakta i awangardzista Harry Partch pisze *Revelation in the Courthouse Park*. Kompozytor wychodził z założenia, że dramat grecki był amalgamatem słów, muzyki, gestów, tańca; w swej twórczości używał instrumentów własnej konstrukcji będących w jego opinii replikami instrumentów starożytnych. Materiałowi antycznemu towarzyszy tu satyryczny wątek rozgrywający się współcześnie w USA.

The Bassarids (1966) Hansa Wernera Henzego z librettem W.H. Audena i Ch. Kallmana miało swoją premierę na festiwalu w Salzburgu. Zniechęcony do awangardowego dogmatyzmu szkoły darmstadzkiej Henze użył w swej partyturze skrajnie eklektycznego stylu operowego; całość skomponowana jest na wzór czteroczęściowej symfonii z partiami wokalnymi. Przebieg akcji postępuje zasadniczo zgodnie z wzorcem Eurypidesa; Auden i Kallman użyli jednak współczesnego, silnie zmetaforyzowanego języka angielskiego (byli oni zresztą również autorami libretta do *Żywotu rozpustnika* Strawińskiego, który Bergman wystawił w Sztokholmie w toku 1961).

⁴⁴ R. Lysell, *Erik Johan Stagnelius. Det absoluta begäret och själens historia*, Sztokholm–Stenhag 1993, s. 453. Operowe aspekty dramatu komentuje też S. Bergsten, *Stagnelius och Bacchanterna. Studier i dramats uppbyggnad och symbolik*, „Samlaren” 1960, rocznik 81, s. 92–142.

⁴⁵ *Króla Rogera, Die Bakchantinnen* oraz *The Bassarids* komentuje R. Cowan, *Sing Evohe! Three Twentieth-Century Operatic Versions of Euripides' Bacchae*. Operę Parcha omawia Ch. Wolff, *Crossings of Experimental Music and Greek Tragedy*. Oba artykuły w: *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, eds. P. Brown, S. Ograjenšek, Oxford 2010.

⁴⁶ Najpełniejszy, zawierający zarówno interpretację muzyczną, jak i kulturoznawczą, wykład na temat opery Szymanowskiego daje T. Cyz, *Powroty Dionizosa. Król Roger według Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, Warszawa 2008.

Listę operowych adaptacji ostatniego dramatu Eurypidesa kończy dzieło angielskiego kompozytora Johna Bullera zatytułowane *Bakxai* i wystawione w 1992 roku w Londynie.

Bachantki Bergmana i Börtza z powodzeniem można interpretować w kontekście antyklasycystycznego przełomu w recepcji antyku, który rozpoczął się od programowych pism Wagnera z jego okresu „rewolucyjnego” *Sztuka i rewolucja* i *Dzieło sztuki przyszłości* (1848/1849) oraz przełomowych *Narodzin tragedii z ducha muzyki* (1872) Nietzschego (w obu przypadkach odczytywanie greckich tekstów kultury łączyło się z postulatem reformy sztuki operowej i restytucji starożytnego dramatu muzycznego; w obu też przypadkach zasadniczą rolę odgrywa opozycja apolliniński/dionizyjski, zupełnie jednak różnie rozumiana). Przełom ten doprowadził do nowego spojrzenia na antyk w wielu dziedzinach humanistyki, nie tylko w literaturze i muzyce, ale również w religioznawstwie, historiografii, kulturoznawstwie czy etnologii.

Jak zauważają autorzy wstępu do antologii poświęconej antyklasycystycznej recepcji antyku, reakcja na – przejęty od Winckelmanna i Goethego – obraz „białego” antyku przebiegała od połowy wieku XIX w dwóch kierunkach. Po pierwsze chodziło o „antyklasycyzm dekadentcki”, ukazujący antyk barwny, ostentacyjnie zmysłowy, obsceniczny, pogrążony w mordzie, krwi i seksualnym ekscesie (do tej linii można zaliczyć teksty Flauberta, Gautiera czy Huysmansa), po drugie – o „antyklasycyzm archaiczny”, wskazujący na pokrewieństwa prymitywnych rytuałów antyku z nowoczesnością i jej zainteresowaniami psychologią głębi, witalizmem, dionizyjskim szałem i kultami chtonicznymi (tutaj umieścić można teksty Freuda, Nietzschego czy Frazera)⁴⁷.

Nowe spojrzenie na tradycję starożytną wiązało się w dużej mierze z powstaniem psychoanalizy i spowodowało zasadniczą zmianę paradygmatu antropologicznego. Oczywiście nie może tu być mowy o akuratności filologicznej, tak jak pojęcie to rozumiemy dziś. Omawiane koncepcje są znacznie ciekawsze dla badacza modernizmu niż dla filologa klasycznego; mamy do czynienia z „wynalezioną tradycją” w sensie, jaki nadał temu terminowi w kulturoznawstwie Eric Hobsbawm. „Czarny”, „autentyczny”, „archaiczny” antyk, do którego nawiązywali autorzy i kompozytorzy przełomu wieku XIX i XX, znakomicie wpasowywał się w antylogocentryczny zwrot w ówczesnej kulturze europejskiej, zainteresowanej podświadomością, transgresją, archaiczną przeszłością ludzkości, egzotyką, mitem, rytuałem, ale także podziemnym życiem psyche ujawniającym się w seksualnej popędowości, szaleństwie i hysterii⁴⁸.

Słownik kulturowy modernizmu wytworzył wiele niezdefiniowanych, płynnych pojęć-parasoli, służących do opisu wszystkich tych zjawisk; najważniejszymi z nich są „dionizyjskość” oraz *das Unbewusste*. W omawianym tu kontekście ważny jest przede wszystkim jeden aspekt: identyfikacja Dionizosa z muzyką,

⁴⁷ Referuję tutaj tezy przedstawione w: A. Aurnhammer, T. Pittrof, *Einleitung* [w:] A. Aurnhammer, T. Pittrof, „*Mehr Dionysos als Apoll*”. *Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*, Frankfurt am Main 2002, s. 1–20.

⁴⁸ Hugo von Hofmannsthal jako jedno z głównych źródeł inspiracji do swej wersji *Elektry* wymieniał *Studia o hysterii* Freuda i Breuera.

śpiewem i tańcem. W *Narodzinach tragedii* Nietzsche powołuje Wagnera na następcę antycznych tragediopisarzy; *Tristan i Izolda* staje się dla filozofa kamieniem węgielnym odnowionego po wiekach zapomnienia gatunku teatru muzycznego.

Ukończona w 1859 opera Wagnera zapoczątkowuje jednocześnie niezwykle żywotny w XX wieku podgatunek „oper dionizyjskiej”. Schopenhauerowski z ducha finał *Tristana i Izoldy*, śmierć miłosna bohaterki, zapowiada już późniejsze intuicje na temat dionizyjskości:

In dess Wonnenmeeres
wogendem Schwall
in der Duft-Wellen
tönendem Schall
in des Welt-Atems
wehendem All –
ertrinken –
versinken –
unbewußt
höchste Lust!⁴⁹

Pojawiające się w tutaj poczucie identyfikacji z całością bytu oraz bezkresu istnienia jest nierozłącznie powiązane żywiołem muzycznym. Trafnie rzecz ujmuje Sławoj Żiżek, dokonujący – za Jacquesem Rancière’em – rozróżnienia pomiędzy freudowską koncepcją nieświadomości, będącą w istocie jedynie racjonalną strategią pokonywania przeżyć traumatycznych, a nieświadomością **estetyczną** pojawiającą się w filozofii i sztuce XIX wieku:

nieświadomość estetyczna, rozpowszechniona w wielkiej tradycji dziewiętnastowiecznej, rozpoczyna się od Schopenhauera, kulminuje w *Tristanie i Izoldzie*, a znajduje swój ostatni niezrównany wyraz w *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna; chodzi o nieświadomość uczucia oceanicznego, samounicestwienia subiektywności w bezkresnym oceanie pierwotnej, bezkształtnej otchłani⁵⁰.

Za najbardziej akurataną reprezentację owej otchłani od czasów romantyzmu uznawano muzykę:

W romantyzmie muzyka zmienia swą rolę, przestaje być li tylko akompaniamentem przekazu zawartego w mowie, a zaczyna zawierać własny przekaz, „głębszy” od tego, który oferują słowa. [...] W przeciwieństwie do zwodniczego języka werbalnego, w muzyce, parafrazując Lacana, to sama prawda przemawia. Jak rzecz ujmuje Schopenhauer muzyka w sposób bezpośredni wyraża nuomenalną **wolę**, podczas gdy mowa ograniczona pozostaje do poziomu reprezentacji fenomenów⁵¹.

Nieświadomość, dionizyjskość, muzyczność przenikają się wzajemnie w kulturowym dyskursie romantyzmu i nowoczesności, wprowadzają nas też w sferę refleksji na temat tożsamości, której podstawy oparte zostają nie na *cogito*, ale na życiu popędowym, korporealności, psychologicznych stanach granicznych i róż-

⁴⁹ R. Wagner, *Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur*, Stuttgart 2013, s. 108.

⁵⁰ S. Żiżek, *The Lehrstück Parsifal* [w:] S. Żiżek, *The Wagnerian Sublime. Four Lacanian Readings of Classic Operas*, Kolonia 2016, s. 7.

⁵¹ *Ibid.*, s. 9.

nych formach oszołomienia i ekstazy. Komentując rozwój opery dionizyjskiej w XX wieku, szwedzki muzykolog Erik Wallrup stwierdza, że:

Zasadniczym stanem związanym z dionizyjskością jest szal. Szal oznacza, że przekraczamy granicę jednostkowości, a „ja” stapia się z jakąś większą całością; może to być kochanek, szerszy kolektyw albo, w najbardziej pojemnej formule, cały świat. Szal jest ekstatyczny, rozpuszcza granice tego, co indywidualne⁵².

Trzy opery wymieniane przez Wallrupa w tym kontekście to *Elektra* (1909) Richarda Straussa i Hugo von Hofmannsthala, *Penthesilea* (1925) Othmara Schoecka i Heinricha von Kleista oraz wspomniany już *Król Roger*. Wszystkie utrzymane są w tej samej konwencji postromantycznej zmierzającej w stronę ekspresjonizmu; muzycznie cechują je „zniesienie harmoniki funkcjonalnej, repetytywność jako moment wywołujący ekstazę, swobodne operowanie dysonansami”⁵³ oraz „rozkład systemu tonalnego”⁵⁴. W warstwie tekstowej ukazują wydarzenia osadzone w odległej przeszłości i społeczeństwa na progu kulturowego upadku. Na płaszczyźnie psychologii postaci pojawiają się przedstawienia stanów granicznych wykraczających poza codzienne doświadczenie ludzkie.

Bachantki Börtza i Bergmana znakomicie wpisują się w owe modernistyczne wzorce recepcji mitu dionizyjskiego. Traktują one o powiązaniu religii z rytuałem, psychicznej zapaści i terapeutycznych aspektach sztuki, ekstazie, hiperbolicznie wyolbrzymionych afektach, wyzwoleniu z seksualnie represyjnej kultury, transgresji płciowej, a wreszcie o nieustannie kwestionowanej i problematyzowanej cielesności; reprezentacją tej problematyki stają się w przedstawieniu postaci Dionizosa i jego menad.

Bibliografia

- Aare C., *Från fundamentalist till människa*, „Tonfallet” 1991, vol. 8.
 Aare C., *Kvinnligheten invarderar det manliga rummet*. Lennart Mörks *Bacchanterna*, „Tonfallet” 1991, vol. 8.
 Aurnhammer A., Pittrof T., *Einleitung* [w:] A. Aurnhammer, T. Pittrof, „*Mehr Dionysos als Apoll*”. *Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*, Frankfurt am Main 2002.
 Bergman I., *Obrazy*, przekł. T. Szczepański, Warszawa 1993.
 Bergsten S., *Stagnelius och Bacchanterna*. *Studier i dramats uppbyggnad och symbolik*, „Samlaren” 1960, rocznik 81.
 Cowan R., *Sing Evohe! Three Twentieth-Century Operatic Versions of Euripides' Bacchae* [w:] *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, eds. P. Brown, S. Ograjenšek, Oxford 2010.

⁵² E. Wallrup, *Scenen för Dionysos återkomst*. *Richard Strauss Elektra, Schoecks Penthesilea och Szymanowskis Kung Roger* [w:] T. Pettersson, *Operavärldar från Monteverdi till Gershwin*, Sztokholm 2006, s. 323.

⁵³ *Ibid.*, s. 321.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 327.

- Cyz T., *Powroty Dionizosa. Król Roger według Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, Warszawa 2008.
- Eurypides, *Backanterna* [w:] *Backanterna. Ifigenia i Aulis*, przekł. G.O. Eriksson, J. Stolpe, Sztokholm 2014.
- Girard R., *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, Poznań 1993.
- Głowiński M., *Maska Dionizosa* [w:] M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1990.
- Iversen G., *The Terrible Encounter with God: The Bacchae as Rite and Liturgical Drama in Ingmar Bergman's Staging*, „Nordic Theatre Studies” 1998, vol. 11.
- Kott J., *Bachantki albo zjadanie boga* [w:] J. Kott, *Zjadanie bogów*, Kraków 1986.
- Larsén C.H., *Börtz, Bergman och Euripides* [w:] Program opery, Sztokholm 1991.
- Larsén C.H., *Börtz, Bergman och Euripides*, „Horisont” 1994, Häfte 2–3.
- Lysell R., *Erik Johan Stagnelius. Det absoluta begäret och själens historia*, Sztokholm–Stenahg 1993.
- Napolitano M., *Greek Tragedy and Opera. Notes on a Marriage Manqué* oraz R. Savage, *Precursors, Precedents, Pretexts. The Institutions of Greco-Roman Theatre and the Development of European Opera* [w:] *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, eds. P. Brown, S. Ograjenšek, Oxford 2010.
- Rygg K., *The Metamorphosis of The Baccae: From Ancient Rites to TV Opera*, „Nordic Theatre Studies” 1998, vol. 11: *Ingmar Bergman and the Arts*.
- Sieradzan J., *Szaleństwo w religiach świata. Szamanizm, religia starogrecka, judaizm, chrześcijaństwo, hinduizm, buddyzm, islam*, Kraków 2005.
- Sjögren L., *Lek och raseri. Ingmar Bergmans teater 1938–2002*, Sztokholm 2002.
- Szczepański T., *Bergman i antyk: Bachantki Eurypidesa* [w:] J. Skuczyński, P. Skrzypczak, *Scena i ekran: przestrzeń dialogu interartystycznego*, Toruń 2007.
- Szczepański T., *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk 2007.
- Timm M., *Lusten och dämonerna. Boken om Bergman*, Sztokholm 2008.
- Wagner R., *Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur*, Stuttgart 2013.
- Wallrup E., *Scenen för Dionysos återkomst. Richard Strauss Elektra, Schoecks Penthesilea och Szymanowskis Kung Roger* [w:] T. Pettersson, *Operavärldar från Monteverdi till Gershwin*, Sztokholm 2006.
- Wolff Ch., *Crossings of Experimental Music and Greek Tragedy* [w:] *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, eds. P. Brown, S. Ograjenšek, Oxford 2010.
- Žižek S., *The Lehrstück Parsifal* [w:] S. Žižek, *The Wagnerian Sublime. Four Lacanian Readings of Classic Operas*, Kolonia 2016.