

TÁBOR SÁRA

Euripidész: *Bakkhánsnők* és Wole Soyinka: *The Bacchae of Euripides* című drámáinak összehasonlítása

Az ember, az isten és a vadállat

Euripidész a *Bakkhánsnőket* Arkhelaosz makedón király udvarában írta élete utolsó éveiben. A művet a halála után, Kr. e. 405-ben mutatták be Athénban az *Íphigeneia Auliszban*, valamint az *Alkmaión Khorintoszban* című drámákkal; a trilógia első díjat nyert.¹ A *Bakkhánsnők* egyik főszereplője Dionüszosz, akit halandó anyja Zeusznak szült. Richard Seaford Nietzsche-re hivatkozva három tulajdonságát emeli ki: „A dionüszoszi egyesíti az embereket egymással, a természettel, az ősi egység egy állapotával, amelyet ellentmondások jellemeznek, és amelyben alapvető eltérések keverednek: az állat beszél, az ember istennek érzi magát.” Charles Segal ebből kiindulva megállapítja, hogy Dionüszoszban a görögök világképének alapjául szolgáló egymástól elváló hármasság, az istené, az emberé és az állaté összekeveredik.²

Személyiségét tehát emberi, isteni és állati jegyek jellemzik, ezek a darabbeli szerepében is megnyilvánulnak. Részben emberi féltékenység az oka annak, hogy Szemelé nővérei nem hajlandók elhinni, hogy testvérük Zeusztól várt gyermeket. Dionüszosz nemcsak saját, hanem anyja lenézését is megbosszulja (aki, mivel már nem él, nem szerepel a darabban, de a sírhelyén még mindig ég a tűz). Dionüszoszt nem akarja istennek elismerni a Pentheusz uralta város, így hübriszt követnek el, amely értelemszerűen büntetést von maga után. Dionüszosz állati oldala a bosszú mikéntjében bukkan elő, egyrészt amikor Pentheusz parancsot ad arra, hogy kötözzék meg Dionüszoszt, aki valójában egy bikát ad a szolgák kezére, másrészt amikor Pentheusz nőnek öltözik, bódult látomásában a finom ifjúnak álcázott Dionüszosz homlokából két szarvat lát kimeredni, harmadrészt pedig amikor Agaué széttépi saját fiát.

A drámában egyértelműen elválasztható az emberi és a nem emberi örjögés. Még a mű elején Teiresziasz, a mindentudó jós megjegyzi, hogy „bakkháns tombolásban is a nő, ha szemérmes, mindig romlatlan marad”.³ Ez a kijelentés aligha tekinthető véletlennek, hiszen közvetlen Teiresziasz beszéde után a Kar így szól: „Szavad Phoiboszhoz nem méltatlan, jó öreg”, azaz egy semleges, következtetéseket levonó „szólam” Apollónra hivatkozik, amellyel a jós hitelességét alátámasztja. A tragédia, amely ezután következik, ezek szerint kétféleképpen értelmezhető: vagy Agaué alaptermészetében benne foglaltatik, hogy így vagy úgy, de képes saját fiát meggyilkolni, vagy pedig Dionüszosz olyan bódulatot bocsát rá, amely túlmutat az „egyszerű” bakkháns tomboláson. Ez utóbbit támasztja alá, hogy mikor Pentheuszt beöltözteti nőnek, a szép idegen képében megjelent isten így fohászkodik: „Dionüszosz, [...] tedd a dolgodat, eljött a bosszú. Örjítsd meg legelőször is, [...] mert ha épeszű, sehogy sem óhajt női köntöst ölteni [...]” Mivel Pentheusz feltehetően józan, és nincs utalás arra, hogy bort inna, ezért ebből az következik, hogy Dionüszosz elbájolta isteni képességgel. Ezt erősíti az is, ahogy a megszállott asszonyok pusztá kézzel bikákat tépnek szét, fegyveres férfiakat győznek le, ez aligha lehet csupán a bor hatása.

¹ KARSAI 1984, 1034–1035.

² SEAFORD 2001, 31.

³ Euripidész drámájának idézeteit Devecseri Gábor fordításából vettem. Az idegen nyelven felhasznált szakirodalom (ld. Bibliográfia), valamint Soyinka drámájának idézeteit saját fordításban használom.

Az új isten megjelenik

A dráma alaphelyzete nem mondható egyértelműnek. Habár a közönség, aki tisztában van a görög mitológiával, ismerhette Pentheus történetét, de a nyitó monológból csak az derül ki, hogy egy új istent kéne dicsőíteni, amelyre Pentheus nem hajlandó. Két állítás áll tehát szemben egymással: az egyik, hogy létezik a Dionüszosz nevű isten, a másik pedig, hogy nem. Mivel Dionüszosz saját bevallása szerint halandó képében jött Thébaiba, ezért kinézetében sincs semmi isteni, ráadásul azt mondja, hogy a barbároknál már elterjesztett hitet akarja a helléneknél is bevezetni. Egy idegen férfi az uralkodó ellenében meg akarja reformálni a vallást, magát egy olyan személynek (Dionüszosz) mondja, akinek létezéséről Pentheus nem tud (hiszen anyja és nővérei azt terjesztik, hogy Szemelé egy halandótól volt terhes). Webster külön kiemeli, hogy a dráma végén Kadmosz Pentheus erényeit említi, aki öregkorára támasza volt, Penthusznak azt a jó oldalát emeli ki, amelyet a közönség nem láthatott.⁴ Valójában a kezdőszituációban nincs semmi olyan, amely Pentheus rossz tulajdonságára utalna, ráadásul később is az a problémája, hogy a nők bakkhánskodnak, ahelyett, hogy hasznos házimunkát végeznének; voltaképpen Pentheus nem nevezhető rossz embernek.

Teljesen érthető, hogy a darab elején miért nem akar tudomást venni az új istenről, ezután azonban olyan bizonyítékok szólnak Dionüszosz mellett, amelyeknek el kéne őt gondolkodtatniuk. Először Teiresziász magyarázza el neki, hogy Dionüszoszt komolyan kell venni. Ekkor egy állítással szemben már nem egy másik állítás áll, hanem egy mindenki által tisztelt, istenek szócsövének tartott jós kinyilatkoztatása. Ezt követően egyre elképzelhetlenebb csodákkal kell szembesülnie Penthusznak: először a láncra vert bakkhánsnők szabadulnak ki, majd a titokzatos, szép idegen, akit pedig Pentheus szeme elől vezetnek el, végül pedig megérkeznek az ijesztő hírek a thébai nők hihetetlen vérengzéséről. Az uralkodó egy ember-ember elleni vita helyett egyre inkább egy ember-isten elleni vitában találja magát, és éppen a fokozatosságnak köszönhetően nem veszi ezt észre. Ha Dionüszosz látványos pompában vonulna be a városba, isteni alakját magára öltve, és cselvetések nélkül csodákkal kápráztatná el az embereket, akkor talán Pentheus is könnyebben hinne neki, és Thébai behódolna.

Dionüszosznak azonban nem célja, hogy gyorsan és hatékonyan bevegye a várost. Vértürdőt akar, emberáldozatot, amelynek messze földre eljut a híre, és több generáción keresztül félelemmel vegyes tiszteletet kelt. Azt is lehetne gondolni, hogy emberi oldala felülkerekedik, hiszen voltaképpen unokatestvérén áll bosszút. Ha Pentheus nem is hibás, hogy mit gondol Szemeléről, anyja mindenképpen az, hiszen ő nevelte. A görög mitológiában nem egyedülálló eset, hogy szüleik vétkéért a gyerekeik bűnhődnek, a legismertebb példa erre Oidipusz. Azonban Pentheus személyisége nem az ártatlan áldozaté, arroganciája Hippolütoszéhoz hasonlít, aki viszont tudatosan hívta ki maga ellen Aphrodité haragját. Erre a hasonlóságra Webster is felhívja a figyelmet, aki szerint ez két szinten is megfigyelhető. Egyrészt Dionüszosz éppúgy egy bosszúálló isten, ahogy Aphrodité, másrészt pedig Aphrodité módjára befolyásolja az emberi elmét, eksztázist okozva.⁵

Pentheus észrevehetné, hogy egy istennel áll szemben, de túl elvakult. A szokatlan az, hogy Dionüszosz az előtt ítéli el, hogy a vétkéet elkövetné, azaz hogy lehetőséget adna neki arra, hogy isteni érveivel meggyőzze. Az igazi vétke viszont ezután történő megnyilvánulásából következik. Dionüszosz elsősorban véráldozatot akar, amellyel bemutatkozhat hellén földön, és csak másodsorban igazságot az ellene elkövetett hübrisz miatt. Ez nem véletlen, az új istenség fő jellemvonását, a mánort, a bódulatot (az emberáldozat nem egyszerű gyilkosság vagy

⁴ WEBSTER 1967, 275.

⁵ WEBSTER 1967, 270.

halálos ítélet, hanem egy eksztatikus állapot eredménye) emeli ki. Ennek a következménye az, hogy Pentheusz megítélése nem egyértelmű: Sophie Mills négy kategóriát különít el. Az első egy nagyszerű karakteré, aki bátran harcol egy gonosz ellenfél ellen, a második egy hibázó férfié, akinek a magatartása azonban nem ésszerűtlen, a harmadik, amely sokkolónak tartja Dionüszosz bosszúját, de jogosnak, és végül vannak, akik szerint a Dionüszosz-kultusz számos erénye elhomályosítja azt, amit Pentheusszal tesz.⁶

Kompromisszum

Dionüszosz és a kar nyitányát Teiresziász és Kadmosz párbeszéde követi. Bár a két férfi nem befolyásolja az események menetét, mégis fontos szereplői a drámának. Ők azok, akik a józan ész, a racionalitást képviselik. Egyértelműen pozitívnak vannak beállítva, ez pont ellentétes a mű mondanivalójával, amelynek középpontjában a mértéktelen bosszúállás áll. A dráma felépítése nem egyszerű: a mértékletes viselkedés nem elítéli a határok nélküli barbárságot, hanem megerősíti, kiszolgálja. Kadmosz és Teiresziász „mértékletes mértéktelenkedéssel” próbálja elkerülni a szörnyű csapást, azaz valójában az arany középutat választják. Azért vigadnak, és lépik át a józanság határait, hogy ne történjen valami még örültebb dolog. Ez nem az a dráma, ahol istenek vagy akár emberek egymásnak feszülő értékrendjei vívnak meg egymással. Jules Meunier megállapítja, hogy Kadmosz Pentheusz vesztét érezve megpróbálja őt Teiresziással együtt az új vallásnak megnyerni.⁷ Ez a kompromisszumkötés drámája, és Pentheusz már akkor elbukik, mikor a harc mellett dönt.

A mű azonban a kompromisszumkötés lehetetlenségét is bemutatja: Teiresziász hiába próbál megfelelni Dionüszosznak, Pentheusz feldúlhatja az otthonát, azaz míg az egyik féllel közös nevezőre jut, ugyanazon tettével a másik felet haragítja magára. Kadmosz hiába tart a jóssal, Pentheusz végzete őt sem kíméli, feleségével barbár seregek élére kell állniuk, hogy városokat dúljanak fel. Dionüszosz azonban azt is hozzáteszi, hogy végül a Boldogok Szigetén fognak kikötni, ez ismét a kompromisszumot helyezi előtérbe. Teiresziász lakhelyét feldúlhatja Pentheusz, de Dionüszosz haragja nem sújtja, Kadmosznak sokat kell még szenvednie, de utána boldog halhatatlan életben lesz része. Pentheusz és Agaué teljesen elutasította az új isten létezését, nekik a büntetésük épp olyan kíméletlen, amilyen határozottak voltak korábban.

Teiresziásznak Pentheusszal szemben kell megvédenie Dionüszoszt. Az érvelése két részből áll: először Démétérrel állítja párhuzamba az étel mellett a bor jelentőségét hangsúlyozva, majd az Apollónhoz és Arészhez való hasonlóságról ejt szót. A bor legfőbb erénye, hogy elkergeti a bánatot, és felejtést hoz. Teiresziásznak a kettőssége előtűnik: vakon látja a jövőt, és a tudást képviselve a felejtést élteti. A jós nemcsak tényeket közöl, hanem látnoki módon kiemeli az új isten szerepét: miután Pentheusz családtagjai sok szenvedésen mennek keresztül, nekik sem lesz már más enyhülés, mint a felejtés. Agaué száműzetésbe vonul, oda, „ahol nem lát a Kithairón, ez iszony-hegy, s én sem e szörnyű hegyet, és hol a thürszosz híre sem él már”, Kadmosz pedig megjegyzi, hogy bánata „határtalan lesz”, hiszen halhatatlanná válik, tehát még a halál sem törli ki az emlékezetéből a történeteket.

A három legfőbb isten, akikhez hasonlít Dionüszosz: a föld, a táplálékot adó; a jóslás; valamint a harc istene. Ez a hármasság megfelel a már korábban említett emberi-isteni-állati hármasságnak. Emberi oldal az élethez szükséges ételek, isteni a jóslás, az a tudás, amelyet már ember csak magasabb segítséggel birtokolhat, állati a harc, a gyilkolás, a megfélemlítés. Dionüszosz bor képében jót ad az embereknek, a lelküket „táplálja” ezzel. A tombolása jeleníti

⁶ MILLS 2006, 84–85.

⁷ MEUNIER 1961, 234.

meg azt az önkívületi állapotot, mikor egy embert megszáll egy isten, hogy magasabb rendű tudást közvetítsen. (Dionüszosz emberi-isteni lényege egyszerre tükröződik, és nem utolsósorban anyja, Szemelé sorsa, aki abba halt bele, hogy Zeust isteni formájában kívánta látni, csak hogy ezt halandó nem viselheti el. A jóslás során az isteni megszállottság túlfeszíti az emberi létezés kereteit, az érzelemfelesleg, amellyel már nem tud megbirkózni, őrjöngés formájában tör utat magának.) Végül pedig a pusztításban, amely elrettentő erejének köszönhetően tiszteletet és félelmet vált ki, az állati oldal válik dominánssá.

A dráma végén ismét előtűnik ez a hármasság, Agaué három megjegyzést tesz Dionüszosznak (és ez az összes megnyilvánulás a mű során Dionüszosz isteni énje felé, mikor nem álcázva jelenik meg). Agaué első mondata, hogy „Dionüszosz, esdünk, mert vétkeztünk ellened”, azaz elismeri isteni voltát. Második mondata: „Tudjuk, megértjük: bosszúd mégis szörnyű volt.” Ekkor Dionüszosz cselekedetének mértéktelen vadállatiasságát emeli ki. Harmadjára úgy szól, hogy „[h]alandó bosszu istent mégse töltsön el”, Dionüszosz érzelmeinek emberi oldalára fókuszálva. Dionüszosz mindhárom esetben ugyanúgy reagál, előszörre szemrehányást tesz, hogy korábban nem ismerték fel isteni mivoltát, másodsorra kijelenti, hogy isten létére alaposan megcsúfolták, harmadszorra pedig Zeuszra, az apjára hivatkozik, aki a bosszút elrendelte.

Ezek a reakciók Dionüszosz fő törekvését mutatják meg, azaz ő mindenképpen istennek szeretné magát elismertetni, nem egy halandó gyermekeként. Agaué és Dionüszosz párbeszéde felidézi a dráma elején Dionüszosz és Pentheusz vitáját. Akkor Dionüszosz emberi érvei fokozatosan átcsaptak isteni érvekbe, így kerülve fölénybe. Dionüszosz a mű végén a vitát magát számolja fel (erre a legjobb példa az utolsó érv, miszerint nem számít, hogy helyesen cselekszik-e, de a fő-fő isten, Zeusz így hagyta meg, tehát így lesz). Ez a tette összhangban van azzal, hogy a dráma a kompromisszumkötés drámája, nemcsak a küzdelemnek nincs létjogosultsága, hanem semmilyen tiltakozásnak sem.

Természetesen a kompromisszum nem két egyenlő fél között köttetik meg, az egyik erősebb, hatalmasabb a másikkal, mikor két szereplő beszél egymással, mindig meghatározó a hierarchia. Ez az uralkodó-közember, az isteni-emberi, valamint a családi kapcsolatok hierarchiája. Zavart okoz, hogy ezek keverednek, így nem egyértelműen megállapítható, hogy egy adott helyzetben ki van fölényben.

Veszedelemes viszonyok

A legfőbb konfliktus Dionüszoszé és Pentheuszé, ők valójában unokatestvérek, a családi hierarchia szerint egyenlő pozícióban vannak, de Pentheusz a város uralkodója, így ő van fölényben a „titokzatos idegennel” szemben. A végső elszámolásnál azonban az számít, hogy Dionüszosz isten, Pentheusz csak egy ember. A másik nagy ellentét Pentheuszé és Kadmoszé, a fiú elítéli nagyapja viselkedését. A családi viszonyok szerint Kadmosz az idősebb, az unokájának ezért tisztelnie kéne, de a hatalmat már átadta neki, így ő az uralkodó. Kadmoszhoz csatlakozik Teiresziász, aki ezt a kapcsolatot „kiegészíti” egy isteni tényezővel: a jós szavára az öreg férfi az új istent tiszteli, míg Pentheusz ezt elutasítja. A legtöbb vihart Agaué és fia viszonya okozza. A családi hierarchia szerint az anyát megilleti a gyermeke tisztelete, de Pentheusz az uralkodó, tehát engedelmességgel tartozik neki. Agaué Dionüszoszhoz való viszonya kétértelmű: egyrészt a drámát megelőző időszakban tagadta a létezését, másrészt viszont a dráma időtartama alatt Pentheusszal szemben ő képviseli az isten hatalmát. Winnington-Ingram szerint abban, hogy Kadmosz elfogadja Dionüszoszt, szerepet játszik az is, hogy így egy isten lesz a családjának a tagja, ezzel is emelve fényét.⁸ Ez tovább bonyolítja Dionüszosz és Pentheusz kapcsolatát, hiszen

⁸ WINNINGTON-INGRAM 1997, 42–43.

a nagypapa, az előző uralkodó nyíltan Pentheusz tudtára adja, hogy unokatestvére hatalmasabb nála, azaz nem a király a család legfontosabb tagja.

Ebből megállapítható, hogy ha egy szereplő Kadmosz, Agaué és Pentheusz közül minél lejjebb van a családi hierarchiában, akkor annál távolabb van Dionüszosz szellemiségétől. Ez ellentétben van azzal, hogy a dráma egy új, fiatal isten hatalmának a megalapozásáról szól, azaz pont a fiatalabb generáció ellenzi a változásokat. (Egyébként a mű végén is hasonlóképpen buknak el: Pentheusz szörnyű halált hal, Agaué gyilkosságot követ el saját fia ellen, de életben marad, míg Kadmosz „csak” idegeneket fog elpusztítani, viszont végül a Boldogok Szigetére kerül.)

A mitológia világára általában valamilyen kronologikusság jellemző, azaz a következő generáció legyőzi az előzőt, ami a haladást jelképezi. Ettől eltér Hésziodosz felfogása az emberiség fejlődéséről: kezdetben volt az aranykor, amikor az embereknek minden jó megadatott, majd az ezüstkör, azt követte a rézkor, ezután átmeneti javulás következett be, eljött a félistenek kora, majd végül Hésziodosz korszaka, a nyomorúságos vaskor. Hésziodosz ezenkívül megjósolja egy még rosszabb kor eljövételét, melyet többek között így jellemez: „Ellentét támad majd akkor apák s a fiúk közt, s vendéghez vendéglátója, barát a baráthoz, s testvérhez nem kedves a testvér, mint ahogy addig, és nem tiszteli többé gyermek öreg szüleit sem. Súlyos szitkokkal szólnak hozzájuk a durva gyermekek, isteni bosszútól sem félve, a hálás gyermek adóját nem fizetik meg öreg szüleiknek, áll az ököljog, s egymás városait kirabolják.”⁹

Hésziodosz Kr. e. 700 körül élt, Euripidész háromszáz évvel később. Ebből kiindulva, ha a saját korára vonatkoztatta a hésziodoszi világszemléletet, akkor már eljöhett a legrosszabb kor, amelynek a dráma legfiatalabb szereplője, Pentheusz a megtestesítője. E szerint az elképzelés szerint az utolsó három generáció a hősök, félistenek kora (akiknek egy része Hésziodosz szerint a Boldogok Szigetére kerül), ennek a megtestesítője Kadmosz, a következő generációé Agaué (ez lenne a hésziodoszi kor), és a rákövetkező, kipusztulásra ítélt generáció Pentheuszé (azaz a jelen).

Hogy Euripidésznek külön célja lehetett, hogy a három generáció egy-egy tagjának főbb szerepet ad, azt bizonyítja Webster megállapítása is, amely szerint a jelenlegi tudásunk szerint Euripidész volt az első, aki Agauét tette meg a thébai nők vezérének, és Pentheusz első számú gyilkosának. Kadmoszt is ő szerepeltette elsőként a drámában, ezáltal családi tragédiát csinált a mítoszból.¹⁰ Eszerint nem véletlen, hogy a családtagok kiemelkedő szerephez jutnak, és levonható az a következtetés is, hogy feltehetően az sem véletlen, hogy három egymást követő generáció szerepel. A családi tragédiának részesei Agaué nővérei is, ők azonban nem szólnak meg a dráma folyamán, a hangsúly így a generációs különbségre tevődik.

A dráma a teljes elértéktelenedést mutatja be, amelyet a fizikai megsemmisülés tetőz be. Az egyetlen megmaradt érték az új istenségé, Pentheusz hiába próbálja a különböző „hasznos” cselekvéseket előtérbe helyezni (az elfogott barbár nőket munkára akarja szoktatni), az ő bukásával együtt mindez elveszik. Ebből a szempontból Dionüszosz új jelentőséget nyer az emberek számára: amit hoz, az „adománya”, a bor, és ezen keresztül a felejtés. Itt azonban nemcsak a bánatról feledkeznek el az emberek, hanem az értékek is elvesznek, a dionüszoszi felejtés tehát valójában negatív is.

A hierarchikus rendszereket elemezve megállapítható, hogy a családi kapcsolatok számítanak a legkevésbé, ha cselekedni kell. Ez igazából egyetlen egyszer befolyásolja az események menetét, mikor Kadmosz Teiresziással elindul Dionüszoszt dicsőíteni, Pentheusz nem zárhatja be őket (bár Teiresziász lakhelyét feldúlhatja). A középső helyen az uralkodó-közember viszony van,

⁹ HÉSZIODOSZ 2005.

¹⁰ WEBSTER 1967, 269.

amely látszólag meghatározza, ki mit tehet. Pentheus a király, szándékában áll még anyját is megrendszabályozni, valamint a titokzatos idegent bakkhánsnőivel együtt börtönbe záratni. A rabok azonban kiszabadulnak, ez a viszony sem bizonyul időtállóknak. A legmeghatározóbb az isteni-emberi kapcsolat, az események végkifejletére ez nyomja rá a bélyegét.

A dráma fordulópontja az a pillanat, mikor Agaué megöli a fiát. Ennek a néző nem lehet a tanúja, de elbeszélésből értesül róla. Ekkor a hierarchiák viszonya felborul, jelentőségük megváltozik. Míg korábban az uralkodó-közember viszony volt a domináns, Pentheus halálával ez megszűnik. Ahogy Dionüszosz a darab végére a vitát felszámolja, ugyanúgy szünteti meg ezt a fajta hierarchiát is. Nem egyszerűen az uralkodó hal meg, hiszen nincs legyőzője, legalábbis a műben erről nem esik szó, hanem az egész viszonyrendszer tűnik el. Ez a két esemény együtt a különböző politikai rendszerek lehetetlenségét is ábrázolja, nincs vita (azaz nincs demokratikus igazságszolgáltatás), és nincs uralkodó sem. Seaford azt állítja, hogy Versnellel szemben, aki a tragikus paradoxon elméletét hirdeti, mivel Pentheus elbukott a város rendjét képviselve, Pentheuszt zsarnoknak kéne tartani, akivel szemben Dionüszosz a szabadság, a közösségiség istene, aki (és akinek győzelme) az athéniaknak a demokráciával volt összeköthető.¹¹ Dionüszosz azonban nemcsak az autokrata uralkodót számolja fel, hanem a párbeszéd, a vita lehetőségét is, ezzel pedig a közösség szerepét.

A *Bakkhánsnők* valamivel Kr. e. 406. előtt keletkezett. Az ezt megelőző évtizedekben Athén elbukta a peloponnészoszi háborút, amelyet Spárta részben a perzsák támogatását követően nyert meg, előtte azonban a perzsák már elvesztették a görög–perzsa háborúkat. Perzsia autokrata állam volt, a hatalom egy uralkodó kezében összpontosult. Arisztotelész három államformát különböztet meg, mindháromnak megnevezi az elfajzott változatát. Ez utóbbiak a zsarnokság, az oligarchia és a demokrácia.¹² Athénban a demokrácia volt a meghatározó, Spártában pedig oligarchia volt, azaz egy szűk körű elit vezette az országot. A *Bakkhánsnőket* megelőző évszázadban mind a perzsák (az autokrata rendszer), mind Athén (a demokrácia) elbukott. A dráma így az aktuális politikai helyzetre utalva ennek a két politikai rendszernek a sikertelenségét mutatja. Kérdés, hogy a thébai nők csoportját lehet-e oligarchiának tekinteni, amelynek egyik lehetséges definíciója: „Kis létszámú uralkodó osztály, illetve ennek hatalmán alapuló kormányzati forma.”¹³ Ahhoz képest, hogy mennyire kifinomult a másik két politikai rendszer bukásának ábrázolása, a thébai nők „győzelme” nincs ilyen jól felépítve, ez inkább csak ironikus asszociáció lehet Spártára, mintsem az oligarchia működésének részletes leírása, emellett viszont utalhat arra, hogy a spártai győzelem Athén felett voltaképpen a görög kultúra megsemmisülése. Ezt erősíti René Girard elmélete is, amely szerint a fentebb már Seaford és Segal által említett emberi-isteni-állati hármasság dionüszoszi összekeveredése, a „kulturális rend összeomlása”, egy valóságos esemény emlékét őrzi. Girard szerint a premodern társadalmakban a felgyülemlett feszültséget egy konkrét személynek az isten számára történő feláldozásával vezették le, amelynek segítségével helyreállt a rend.¹⁴ Erre alapozva Euripidész feleleveníti egy kultúra összeomlását, ezt metaforaként használva az athéniak korabeli helyzetére, a drámából hiányzik a megújulás, a Girard által említett helyreállítása a rendnek. Seaford I.M. Lewisre hivatkozva megállapítja, hogy a politikailag tehetetlen tradicionális társadalmakban tiltakozásként (különösen a nők körében) elterjed egy olyan kultusz, amely szerint ellenséges szomszédos közösségek erkölcs nélküli szellemei szállják meg az embert, és ez az idők során

¹¹ SEAFORD 2001, 46–48.

¹² ARISZTOTELÉSZ 1969.

¹³ OLIGARCHIA 2015.01.19.

¹⁴ SEAFORD 2001, 32.

központilag intézményesítetté válhat. H.S. Versnel felhívja a figyelmet arra, hogy Pentheus új, idegen kultuszokkal szembeni ellenségessége emlékeztet az athéniak idegen, új kultuszokkal szembeni ellenségességére.¹⁵ Ez megfelelhet Athén és Spárta viszonyának, amely részben eltérő politikai rendszerének köszönhetően rendkívül feszült volt, és háborúba torkollott, ebben a spártaiak álltak nyeresre, ezzel bizonyítva, hogy az ő rendszerük, hatalmi értékrendjük a hatékonyabb.

A rend megváltozik

Agaué véres tette az addig lappangó isteni-emberi hierarchiát helyezi előtérbe. Összecsap Dionüszosz (aki addig csak embernek álcázva mutatkozott) és Pentheus. Harcra szinte nem is kerül sor, az uralkodó még védekezni sem tud, nemhogy küzdeni. Az isteni erő elsöpri az emberit, mintha ez utóbbinak létjogosultsága sem lenne. A harmadik, a családtagok közötti viszony a konkrét cselekedeteket tekintve a legkevésbé meghatározó, mégis ez hordozza magában az igazi tragédiát. Az a kiinduló szituáció, hogy Dionüszosz saját unokatestvérén készül szörnyű bosszút állni. Dionüszosz a dráma során sehol nem utal sem erre, sem Agauéval vagy Kadmosszal levő rokonságára, ahol csak teheti, isteni származását hangsúlyozza. Ennek ellenére anyját, és nővérei hazugságait említi; tehát az, hogy pont Thébaiba jön példát statuálni, nem véletlen. A tragédiát családi kapcsolatok, viszályok alapozzák meg, és azok is tetőzik be. Pentheus utolsó mondata csak arról szól, hogy megpróbálja anyjának elmagyarázni, hogy épp a saját fiát próbálja lemészárolni. Később a nyílt színen ébred öntudatára Agaué, a tragédia a személyes érzelmekre éleződik ki. Nem az a megrázó, hogy a város elvesztette az uralkodóját, nem is az a tény, hogy Dionüszosz isteni hatalma többet ér Pentheuszénál (Agaué később meg is jegyzi, hogy tudják, hogy vétkeztek az isten ellen, azaz önmagában nem az új isten felsőbbrendűsége a megdöbbenő), hanem az, hogy a saját gyermekét ölte meg.

A gyilkosság pillanatában tehát a háromféle hierarchia szerepe a következőképpen változik meg: az uralkodó-közrendű hierarchia helyett, amely addig domináns volt, az ember és isten közötti viszony válik a világ mozgatórugójává. Ugyanekkor a tragédiát mégsem csak ez az értékrendszerbeli csere okozza, hanem a családi kapcsolatok fontosságának megjelenése. Egyrészt ez beteljesíti Dionüszosz hiányát, amely azon alapul, hogy neki semmi köze sincs ezekhez az emberekhez, miközben vérrokonai. Mintha saját rokoni kapcsolatainak tudomásul nem vételét, elhanyagolását átvinné a királyi családra, akik ezáltal „megfosztódnak” egy rokontól. Valójában Agaué és Kadmosz nem csak Pentheuszt veszítik el, hanem egymást is. El kell válniuk, Agaué megjegyzi: „S nekem is indulnom kell apám – nélküled!” A családi kapcsolat a hiány formájában válik meghatározóvá. Másrészt Agaué gyermeke nem egyszerűen meghal, hanem az anyja öli meg. Egy fordított folyamat megy végbe, az anya nem életet ad, hanem elvesz. Ezzel összekapcsolódik a politikai, társadalmi csőd a személyes csőddel. Ahogy megszűnnek a politikai rendszerek (demokrata, autokrata), úgy számolódik fel a legalapvetőbb személyes kötelék, anya és fia viszonya, és fordul az ellentétébe, ezzel a létező világ teljes összeomlását jelképezve, amely immár nemcsak közeleti, hanem magánéleti szinten is végbemeget.

A dráma meghatározó eleme az álcázás, a valóság elleplezése. A látszat Dionüszosz fő fegyvere, amely a tragédiát még brutálisabbá teszi a nézők számára, mivel hozzászoknak, hogy semmit nem kell komolyan venni, minden, ami a színpadon történik, csak játék. Ezt Euripidész tudatosan készíti elő, közvetlen a gyilkosság előtt Pentheuszt még nőnek is beöltözteti Dionüszosz, ezzel a könnyed humor után minden átmenet nélkül következik be a véres leszámolás.

Dionüszosz a dráma elején szép, titokzatos idegenként mutatkozik, és csak a dráma végén veszi fel igazi alakját. A látszat-valóság ellentét Dionüszosz esetében leginkább a nézőknek

¹⁵ SEAFORD 2001, 45–46.

szól, nem pedig a többi szereplőnek. Csak Pentheusz látja az istent titokzatos idegennek, ő viszont már nem látja valódi énjét. Éppígy Kadmosz és Agaué emberként nem találkozik vele (mikor Kadmosz és Teiresziász Pentheusszal beszélget, nincs jelen), ők csak az isteni oldalát látják. Dionüszosz a dráma végén megjegyzi, hogy „[e]lőször ifju küldöttemről szólalok: e jótevőt irigység verte és harag béklyóba, [...] Ki ezt mívelte véle, Pentheusz, meglakolt”, azaz egyértelműen még akkor sem fedi fel titkát, hangsúlyozva, hogy csak a nézők tudhatják, hogy valójában ő volt az „ifjú küldött”. (Mellesleg ez kissé indokolatlan túlzás, hiszen Kadmosz és Agaué nem is tud az „ifjú küldött” létezéséről.)

A látszat-valóság ellentétpár összekapcsolja az uralkodó-közember, emberi-isteni és a családtagok közötti hierarchiákat. Amíg az első a domináns, addig Dionüszosz közembernek álcázza magát, és Pentheusz halálával tűnik csak elő az igazi alakja, azaz ahogy az emberi-isteni hierarchia lesz a meghatározó, úgy hullik le az álcája, ezzel is azt erősítve, hogy az uralkodó-közemberi hierarchia csak látszólagos volt, és most jött el a valódi értékviszony ideje, az isteni hatalomé.

Ezzel egy időben az embereket érintő látszat és valóság is szerepet kap. Pentheusz nőnek öltözik, és közvetlenül megölése előtt tárja fel, ki is ő valójában. Ez az a pillanat, amikor a tébolya eltűnik, és tisztán látja saját helyzetét. Ugyanekkor anyja éppen a legnagyobb örület hatása alatt van, ő nem ismeri fel a fiát, ami egyiküknek a megvilágosodás pillanata, az a másikuknak a látomásé. Az egyikük felfedi a családi kapcsolat fontosságát, a létező rokonságot („jó anyám, és meg ne öld az én hibámért most a tennen gyermeked”), a másikuk azt hiszi, hogy az ellenséggel áll szemben, sőt, később azt mondja Pentheusz fejére, hogy egy oroszláné, még azt sem veszi észre, hogy egy emberi lényről van szó. Agaué csak későn szembesül a valósággal, amikor már nem lehet rajta változtatni.

Szembesülésének azonban a nézőkön kívül apja is tanúja, a „tárgya” pedig saját fia, Pentheusz. Dionüszossal ellentétben, ahol a látszat-valóság egyértelműen a drámán kívüliekhez szólt, mintegy betekintést engedve a „szerző” világába (amely egyben az istenek világa, azaz az élet „szerzői”). Az emberekre vonatkoztatható látszat-valóság ellentétpárnak súlya van, az isten esetében ez a bosszúnak csak egy formája, egy bármi mással helyettesíthető elem, de az emberek esetében ez a bosszú a tragédia maga. Az isten és az ember közötti különbséget aláhúzza, hogy ugyanaz a motívum az egyik esetben játék, a másik esetben viszont személyes és politikai bukás.

Rabszolgák

Wole Soyinka nigériai író *Bacchae of Euripides* című drámáját 1973-ban jelentette meg. Az 1967–70-es nigériai polgárháború során Soyinkát letartóztatták, és 22 hónapra börtönbe zárták. A háború végén amnesztiát kapott, és egy rövid időre Franciaországba ment, ekkor dolgozta fel Euripidész művét.¹⁶ A darabot először a londoni National Theatre mutatta be.¹⁷ Soyinka a helyszínen és a koron nem változtat, de új elemeket emel be a darabba. Egyik leglényegesebb újítása az, hogy a Dionüszossal érkező bakkhánsnők mellé egy új csoportot ad, a rabszolgákat. Soyinka a szerzői utasításban leírja, hogy a rabszolgák és a bakkhánsnők mindenféle színészeket tartalmazzanak, tanúsítva ezzel változatos származásukat. Egyedül azt tartja kívánatosnak, hogy a „kiabálás” stílusa miatt a Rabszolgavezér legyen teljesen fekete. Isidore Okpewho megállapítja, hogy ez valójában a fekete nacionalizmus jelentőségét bizonyítja.¹⁸ Amit Euripidész drámájában a kar mond el, azt itt a rabszolgák, illetve a bakknánsnők szereplői.

¹⁶ Wole Soyinka Biography – Academy of Achievement 2015.01.19.

¹⁷ NOURYEH 2001, 160.

¹⁸ OKPEWHO 1999, 37.

Soyinka ritkábban használja a kart, helyette párbeszédet alkalmaz. Ennek folytán a nép szerepe megnő, hiszen nem egy arctalan tömeg, hanem különböző személyiségű, vérmérsékletű, származású emberek. Nem is az egész népről van szó, hanem a társadalom periferiáján élőkről, akik származásukat tekintve nem tagjai a közösségnek, és nem is érzik magukat annak, közösséget alkotnak a közösségen kívül, azonban helyzetük folytán mégis alá vannak rendelve Pentheuszéknak. Az életüket ugyanúgy befolyásolja az uralkodó, mint bárki másét a városban, sőt, még jobban ki vannak szolgáltatva neki. Sem a rabszolgák, sem a bakkhánsnók nincsenek megnevezve, így amellet, hogy személyiségük van, mégis megmaradnak a kiszolgáltatott réteg tagjainak a közönség számára.

Azzal, hogy Soyinka hangsúlyozza, hogy a rabszolgák és a bakkhánsnók vegyes etnikai háttérrel rendelkeznek, nem a fehér gyarmatosítók és az elnyomott afrikaiak közötti ellentétet ábrázolja a dráma. A rabszolgák beemelésével azonban a társadalmi vonalat helyezi előtérbe, és annak ellenére, hogy az eredeti mű fontosabb motívumait megtartja, és hogy a cselekményben lényeges változtatás nincsen, a rabszolgák leginkább csak passzív szemlélőként vannak jelen, akik kommentálják az eseményeket, mégis sikerül a hangsúlyt az elnyomottakra helyeznie.

Euripidésznél volt már szó Dionüszosz átváltozásának jelentőségéről, miszerint ennek az átváltozásnak nincsen egyéb tanúja, mint a közönség. Ezzel a külső szemlélő is a szerzővel egy szintre helyeződik, hiszen belát a kulisszák mögé, ahova – az istenen kívül – senkinek nincs lehetősége benézni. Ekképpen a darabot szemlélő nép elgondolkodhat saját kiváltságos szerepén, amelyet akár saját társadalmára is vonatkoztathat. Egyrészt levonhatja a tanulságot egy példaértékű mitológiai helyzetből, jelenkori problémákra felfigyelve, másrészt pedig felfigyelhet arra a tényre, hogy egy-egy esemény mögött milyen bonyolult színjátékok sorozata állhat, ennek következtében döntései tudatosabbak lehetnek.

Norma Bishop a feldolgozás elemzésekor felhívja a figyelmet Soyinka egyik beszédére, amely az afrikai gerilla színházakról szól, amelyek elnyomás alatt a színdarabot illegálisan, ideiglenes helyszíneken adták elő. Nemcsak a színészek, hanem a közönség is veszélyben volt, ha felfedezték őket. Bishop erről a „*participant theatre*” kifejezésre asszociált, mert ahogy a görög kórus, úgy a közönség is részese az eseményeknek.¹⁹

Soyinka esetében a rabszolgák aktív közönséget alkotnak, helyzetük nem azonos a bakkhánsnókéval, hiszen hiába idegenek, de Thébai falai között élnek, így a változást nem ők hozzák, nem ők a változás jelképei, hanem az a réteg, amely igényli a változást, és hajlandó rá. Mintha Soyinka beemelné az euripidészi közönséget a drámába, hogy hangsúlyozza, hogy a magasabb szinteken végbemenő változásoknak következményei vannak a mindennapi emberek életében, és a nézőközönség és a rabszolgák közti párhuzammal felhívja a figyelmet arra, hogy voltaképpen milyen kiszolgáltatott helyzetben van a 20. századi ember.

Soyinka ezzel a tettel a szerzőiséget is előtérbe helyezi. Euripidészt követi, aki azzal, hogy a nézőt kiváltságos helyzetbe hozta, egy időben felhívta a figyelmet a szerző fontosságára: az ő megtestesítője Dionüszosz, az egyetlen szereplő, aki mindent tud, és akinek segítségével a közönség is mindent tudhat. Soyinkánál ezt átveszik a rabszolgák (és vele együtt a bakkhánsnók is), ám a szerzőiséget nem kizárólag a mindentudás jelképezi (az egyetlen mindentudó szereplő itt Teiresziász, aki kétségek nélkül, vaksága ellenére felismeri Dionüszoszt, ám ő jóval kevesebbet szerepel, mint a rabszolgák), hanem a folyamatos kommentár, a rabszolgák párbeszédeik segítségével elemezve a helyzetet beírják magukat a történelembe. Dionüszosz részben átadja a szerepét a rabszolgáknak, Euripidész drámájával szemben nem is jelenik meg a mű második felében, így átalakulásának (ami nincs) sem lehet kizárólagos tanúja a nézőközönség (ráadásul Teiresziász is felismeri), így hiába ő irányítja az eseményeket, a néző számára megszűnik a szerzőt

¹⁹ BISHOP 1983, 68.

jelképező egyenrangú partner lenni. A nézőközönségnek más alternatívát kínál fel Soyinka, a rabszolgák passzívabb, de jóval szubjektívebb, több pólusú álláspontjait. Folyamatos jelenlétük is segíti őket abban, hogy a néző azonosulhasson velük, de Euripidész bakkhánsnőivel szemben, akik inkább egy eszme megtestesülései, mint valós személyek, a rabszolgák személyiségüknél és társadalmi helyzetüknél fogva kiemelkednek a tömegeből, és egyéni véleményüknek adnak hangot.

Ezzel Soyinka a közösség szerepét értelmezi újra, míg Euripidésznél mindenki ugyanazzal a személlyel azonosulhatott, Dionüszosz akár a végzetet, a sorsot, akár a nép akaratát képviseli, mindenképpen egy kizárólagos megvalósulási formát mutat, azaz nem véleményeket, lehetőségeket, hanem egy mindenki által ugyanúgy megélt közös történetet jelképez. Soyinka esetében a rabszolgák, bár a sorsuk összeköti őket, de különböző személyiségek, eltérő hozzáállásúak, több esetben különbözőképpen reagálnak a történetekre, különböző lehetőségeket látnak bele ugyanabba a helyzetbe. Soyinka azt hangsúlyozza, hogy a közösséget egyének alkotják, akiknek egy együtt megélt helyzetben saját véleményeiket összerakva kell kialakítani egy közös álláspontot.

Emlékezés

A nyitó monológot ugyanúgy Dionüszosz mondja el, ahogy Euripidésznél, a kezdő sorok azonban jelentősen különböznek. Euripidész drámájának hőse először bejelenti, hogy megérkezett, majd bemutatja magát, származását, és közli, hogy halandó képében jár itt. Soyinka Dionüszoszának első mondata, hogy „Thébai törvénytelenességgel mocskol be engem”, és kifejti, hogy a thébiaiak nem tisztelik, híveit üldözik. Aztán jellemzi magát, miszerint egyszerre kedves és bosszúálló, ezután következik egy rövid euripidészi részlet, melyben utazásait írja le, és elmondja, hogy bosszút állni tért vissza. A monológ azzal zárul, hogy mégis van valami, ami él anyja sírjának hamujában, ez a szőlő, az ő szőlője, amelyből a szomjas embereknek a bor készül.

Soyinka Dionüszosza nem a külsőségekre összpontosít, nem a származása kerül előtérbe. Ezáltal isteni eredete is kevésbé hangsúlyos, de a családi kapcsolatai sem tűnnek fontosnak. Isteni létének igazolásához nem hozza fel más istenekkel való kapcsolatát, sőt, nem célja az öngazolás (Euripidész Dionüszosza olyanokat mond, hogy „Szemelé anyám hírét is meg kell védenem: meg kell mutatnom: Zeusznak szült isten vagyok” és „Isten-mivoltom fel kell tárnom öneki s a thébai népnek”), egyszerűen bosszút akar állni azokon, akik megsértették. Csak annyit mond: „[...] én vagyok Dionüszosz. Fogadd el.” Sokkal magabiztosabb, mint Euripidész hőse, ebből következik, hogy elsődleges célja nem a vérfürdő, amellyel magát, mint egy új istent bevezetheti a görög kultúrába. Hogy Dionüszosznak a bizonyítás nem a fő célja, az a dráma lezárásából is kiderül. Soyinka nem lépteti színre az istent, így az a párbeszéd, amelyet a *Bakkhánsnőkben* Agauéval folytatott, egyáltalán nem játszódik le. Euripidésznél Agaué érveire Dionüszosz háromszor hívta fel a figyelmet saját isteni hatalmára. Soyinka Dionüszoszának nem kell, hogy bizonygassa saját isteni voltát, pont elég, hogy a végén a bűnösök megbűnhődnek.

Azt is lehet mondani, hogy újdonsága pont abból áll, hogy nem a minél nagyobb vérengzést képviseli, hanem egy másfajta hatalmat. Kadmosz Teiresziással való beszélgetésekor a jóst félreértve megjegyzi, ha Dionüszosz azt akarja, hogy néhány ezer rabszolgát erőszakkal körülmetéljenek, Pentheusz elrendezheti. Teiresziász erre azt válaszolja, hogy „[n]em Dionüszosznak”. Dionüszosz nem perverz pusztítást akar, csak jogos bosszút. Mikor Teiresziással beszélget, megjegyzi, hogy minden embert saját tettei alapján fog megítélni: „majd meglátjuk, Pentheusz mit választ.” Euripidész drámájában Dionüszosz nem mondja ki, hogy csak az után fog eldőlni Pentheusz sorsa, hogy beszélne vele. Ezzel Soyinka feloldja

azt az euripidészi problémát, miszerint Pentheuszt Dionüszosz az előtt ítéli el, hogy a vétkét elkövethetné.

Euripidész Dionüszosza nyitó monológját azzal fejezi be, hogy bakkhánsnői élére állva harcol a város ellen, és felszólítja a Kart, hogy látványosan és hangosan vigadjanak Pentheusz palotája körül. Soyinka esetében Dionüszosz körülnéz, és észreveszi a szőlőtőkét Szemelé sírján. Euripidész esetében erről csak egy mondatnyi megemlékezés van, Dionüszosz tiszteletadásból fedi be a helyet szőlővel, de Soyinkánál az isten megállapítja, hogy a halál helyén élet született, a monológot így nem a véres harc, a féktelen vigasság képe, hanem az élet csendes szemlélése zárja.

Míg Euripidésznél a bor a felejtéssel kapcsolódott össze, addig Soyinkánál ez nem ilyen egyértelmű. Dionüszosz a nyitó monológban úgy írja le a bort, hogy kiengedi az emberek örömét. Pár mondattal később a Rabszolgavezér a mennyországba, a naphoz hasonlítja a bort, és a szabadság illatát érzi benne. A Pásztor azt tanácsolja neki, hogy felejtse el, de ő azt válaszolja, hogy „[a] szabadság illatát nem könnyű elfelejteni”. A Rabszolgavezért megbízhatatlansága miatt nem engedik a falakon kívülre, a hegyre, ahol csak a szőlő és a bor illatát érezni. A bor nem a felejtés, hanem az emlékezés, az eleven érzés jelképévé válik.

Közvetlen ezután kerülnek szóba az eleusziszi misztériumok, amelyek egyfajta rituális megtisztulást jelképeznek, a drámában egy embert korbáccsal ütnek, hogy ezáltal a föld megszabaduljon minden régi rothadásától, és újból termékeny legyen. Andrea J. Nouryeh felhívja a figyelmet arra a tényre, hogy bizonyos afrikai törzseknel, mint például a jorubáknál (Soyinka joruba), az új évet szintén hasonló tisztító rituálékkal kezdik.²⁰ A Rabszolgavezér és a Pásztor beszélgetéséből kiderül, hogy egy idős rabszolgát jelöltek az áldozat szerepére, aki vélhetően nem fogja túlélni a csapásokat, a Rabszolgavezér ezért lázadással fenyegetőzik. A bor a szabadság, az öröm, és az emlékezés jelképe, míg a „hivatalos” ünnep a felejtésé, a szenvedésé és a kiszolgáltatottságé. A Rabszolgavezér határozottan elutasítja ezt, úgy gondolja, hogy nekik semmi hasznót sem hajt, mégis őket áldozzák fel. Dionüszosz új kultusza szembekerül a hagyományos ünneppel, valamint Soyinka ezzel elveti azt az euripidészi hozzáállást, miszerint Dionüszosz megjelenése hozza a barbár, eksztatikus, gyilkos önkívületet. Soyinka álláspontja szerint ez már Dionüszosz érkezése előtt is létezett, ráadásul a hivatalos vezetés által nemcsak jóváhagyott, de egyenesen szentesített formában. Ez a jellemvonás tehát megszűnik kifejezetten dionüszoszinak lenni, ugyanakkor indokolja az uralkodó réteg szörnyű végét, csak azt kapják, amivel ők sújtották az embereket.

Dionüszosz feltűnik, és mintha hipnotizálná őket, ráveszi a Vesta-szüzeket és az eleusziszi papokat, hogy az új istent dicsőítsék. A Rabszolgavezér fellelkesül, és az uralkodó kaszt bukását jóslja. Dionüszosz érkezése előrevetít egy társadalmi változást, a Rabszolgavezér külön kiemeli, hogy ez nem forradalom útján, hanem az új hitnek köszönhetően fog bekövetkezni. Egy rabszolga azt tanácsolja, hogy bízzák a szabad thébai polgárokat, hogy eldöntsék, az idegen mellé állnak, vagy ellene fordulnak, a Rabszolgavezér azt válaszolja, hogy ők úgymint csak a saját érdeküket nézik. Ahogy Euripidész drámájában, úgy Soyinkánál is előkerül a különböző politikai rendszerek szerepe.

A zsarnoknak buknia kell, de ugyanúgy a demokráciával szemben is vannak fenntartások. A demokráciában is vannak olyanok, akiknek az érdekei jobban érvényesülnek másokénál, egyenlőbbek az egyenlőknel. Soyinka ezt a rabszolgák csoportjával jelképezi, egyértelmű, hogy a mai modern demokráciák megpróbálnak mindenkinek ugyanolyan jogokat adni, és a döntésre jogosultak csoportját minél jobban kiterjeszteni a rabszolgatartó államok demokráciájával szemben, de ettől függetlenül egyeseknek mindig több lehetőségük van, hogy beleszóljanak

²⁰ NOURYEH 2001, 160.

az állam irányításába (esetleg vagyoni helyzetüknél fogva, származás, vagy iskolázottságtól függően), másoknak meg kevesebb. Euripidészhez hasonlóan azonban politikai jellegű megoldást Soyinka sem kínál, hiába bukik meg a zsarnok, hiába kérdőjelezik meg a rabszolgák a demokrácia intézményét, a darab végén ugyanúgy rabszolgák maradnak.

A dionüszoszi művészet

Teiresziász elvállalta az áldozat szerepét, hogy megelőzze az esetleges zendülést. Az ostorozók még így is megfélemlenek magukról, és túl keményen ütik. Soyinka ezzel felhívja a figyelmet a szószerintiség és az átvitt jelentés közti különbségre. Teiresziász úgy tesz, mintha elájulna az ütések súlyától, el kell túloznia a fájdalmat, hogy az emberek észrevegyék magukat. Ez valamennyire megmagyarázza Dionüszosz véres bosszúját, miközben nem a vérengzés a célja: neki is túlozni kell, hogy az emberek érezzék a hatalmát. A jós, annak ellenére, hogy vak, rögtön felismeri az istent. Ekkor, némiképpen előrehozva következik be az a beszélgetés, amely Euripidész esetében a dráma végére marad. A görög szerző művében nem beszél egymással Dionüszosz és a jós, és Dionüszosz istenként csak Agauével vált három mondatot, minden szemrehányására azt az érvet hozva fel, hogy de ő isten.

Dionüszosz és Teiresziász párbeszéde azonban az isten teljesen másik oldalát mutatja meg. Dionüszosz egyenrangú partnerként bánik az emberrel (nem úgy, mint később Pentheusz), ezzel az isten-ember hierarchiát újraértelmezi. Teiresziász mondanójában a kereszténység képe is feltűnik, megemlíti, hogy esetleg a megújulás egyetemes energiája nyilvánul meg abban, hogy időről időre hősokeket és isteneket darabokra tépnek. Ezzel Krisztus megváltását előlegezi meg, a drámában nem ez az első eset, hogy az új vallás és a kereszténység párhuzamba állítódik, a nyitó jelenet hátterében keresztre feszített rabszolgák láthatóak. Ugyanakkor viszont elkerülhetetlen Pentheusz végzetére való asszociáció: az uralkodót nemcsak a bosszú, hanem a megújulás nevében tépik szét, ezzel az egész emberiség megújulását jelképezve. Ez visszavezet az eleuszi misztériumokhoz, amit ott eljátszanak, az következik be a valóságban, ezáltal folytonosság teremődik a régi rituálé és az új hit között. Dionüszosz ezt később meg is mondja Pentheusznak, mikor az bódult állapotban egyedül indul a hegyre: „Te egyedül vállalsz áldozatot a népedért, te egyedül. Ez a szerep a királyé. Mint azok az istenek, akiket minden évben szét kell tépni, hogy újra sarjadjon, ez is a hősoke sorsa.”

Dionüszosz azonban egy személyes okot is kieszde Teiresziászból, miért vállalja az áldozat szerepét. Meg akarja tapasztalni a szenvedést, de közli, hogy az igazi eksztázist nem sikerült megtapasztalnia, ez csak egy szerep, és ő hiába ejtett néhány csepp vért, elfelejti a dolgot. Dionüszosz megígéri neki, hogy Thébai nagy áldozatot fog hozni, és Teiresziász megismeri az eksztázist. A pentheuszi áldozat ezáltal ismét a kereszténységet idézi fel, az embereknek át kell élniük a szenvedést, de ezt nem saját bőrükön tapasztalják, hanem egy ember jelképezi az egész közösséget. Teiresziász megemlíti még egy fontos tény, a felejtést. Míg Euripidész esetében Dionüszosz szerepe azzal azonosítódik, hogy felejtést hoz a szenvedésekre, addig itt ellenkezőleg, a szenvedés emlékezetben tartása a cél. Teiresziász jelentősége is más: Okpewho megállapítja, hogy Soyinkánál Teiresziász nem a vallás intézményének a képviselője, hanem olyan valaki, aki a társadalom része akar lenni.²¹

Nietzsche *A tragédia születésében* a következőket írja a dionüszoszi művészetről: „Fel kell ismernünk, hogy mindennek, ami létezik, a fájdalmas pusztulással kell számot vetnie, a dionüszoszi művészet rákényszerít, hogy bepillantsunk az egyéni létezés rettenetébe, [...] e kínok keserve ugyanabban a pillanatban hasít belénk, amikor mintegy felolvadtunk a létezés mérhetetlen ősgyönyörében, s amikor dionüszoszi elragadtatásunkban áthatott e gyönyör

²¹ OKPEWHO 1999, 45.

szétrombolhatatlanságának és örökkévalóságának sejtelmé.”²² Euripidész értelemszerűen nem olvashatta Nietzschét, Soyinka viszont igen, a Teiresziász által vágyott eksztázisban mindezek az érzések benne foglaltatnak, ezeket kívánja megismerni, és Dionüszosz ígéretet tesz, hogy át fogja ezt élni.

Soyinka a bakkhánsnők és a rabszolgák Dionüszosz-imádatának a jelenetét zenei aláfestéssel képzelel el, amely a szerzői utasítás szerint egy kortárs popzenei koncert közönségét idézi meg. Az író külön kiemeli, hogy ne hasonlítson „a tinédzser értelmetlen, ízléstelen kommersz manipulációjára”, hanem „az európai popzene érzelmi színezetét és felfokozottságát” mutassa, amelyet a nosztalgia, az erőszak és a halál keveréke jellemez. Soyinka ezzel megint csak visszautal mind az eleusziszi misztériumokra, és előreutal Pentheusz széttépésére, megmutatva a közönségnek, hogy az eksztatikus csoportos együttlét a mai társadalomban sem idegen, és felhívja a figyelmet a rokonságra a mai, mindenki által tapasztalható jelenet, a misztikus rítus, és a tragédiába fulladó őrzöngés között.

Az uralkodó a saját várába zárva

Ezt követi Teiresziász, Kadmosz találkozása. Kadmosz a családi kapcsolatokat hangsúlyozza, úgy véli, Dionüszoszt rögtön felismerné, és megállapítja, hogy Pentheusz nemcsak nem ismeri meg a saját vérét, húsát, hanem ha mégis megteszi, kötelességének érzi, hogy még magából is kivágja. Kadmosz személyisége eltér Euripidész Kadmoszától. Sokkal szószátyárabbnak van ábrázolva, de ami a legfőbb különbség, hogy elgondolkozik azon, hogy nem kéne-e puccsot végrehajtani Pentheusz ellen. Soyinka ezzel a kortárs afrikai politikára is asszociál, amelyben nem ritka az ilyesfajta hatalomátvitel. Ugyanakkor Kadmosz maradiságát hangsúlyozza, hiszen a rabszolgák előzőleg megállapították, hogy nem forradalommal kell győzni, azaz nem katonai erőszakkal. Kadmosz kompromisszumkészsége egyáltalán nincs olyan pozitívan ábrázolva, mint Euripidész esetében, a dráma végén sincs szó arról, hogy Kadmosz a Boldogok Szigetén kötne ki végül, elnyerve valamilyen bocsánatot. Az új isten hatalmát át kell élni, át kell érezni, nem érdekből kell felé közeledni, hanem szívből. A családi kapcsolatok biztonsága is megrendül Kadmosz gondolatai folytán.

Pentheusz megérkezése szakítja félbe a beszélgetést. A rend megtestesítőjének véli magát, akinek helyre kell hoznia otthon a dolgokat. Kadmosz kéri, hogy fejezze be Dionüszosz káromlását, vagy legalább az ő korát tisztelje. Pentheusz erre nem reagál, de mikor már a két öreg távozik, durván fellök egy rabszolgát, és szidja az öregeket. A generációk közötti különbség erőszakba torkollik, ismét csak megelőlegezve a későbbi tragédiát, valamint megindokolva, hogy miért egy másik generáció képviselője keze által kell meghalnia.

Előtte azonban még vitatkozik Teiresziással, aki Euripidész drámájához hasonlóan megemlíti, hogy a bor felejtést hoz a fájdalomra, de Euripidésszel ellentétben Soyinka hozzáteszi, hogy „[d]e a bor több! [...] Dionüszosz éled fel bennünk”. Ahogy korábban Dionüszosz a nyitó monológját az élet képével zárta, úgy most is a bor a feléledés, az élénkség, a kötöttségektől való megszabadulás jelképe. Ezzel szemben Pentheusz a rend szerepét, a züllés veszélyét, a züllöttek hatalomhoz jutásának problémáját elemzi. Teiresziász Euripidész drámájához hasonlóan kijelenti, hogy ha egy nő alaptermészete a romlatlanság, akkor az Dionüszosz rítusai alatt is megmarad. Soyinka viszont itt is új gondolatokkal gazdagítja az eredeti szöveget. Teiresziász szerint az önfegyelem az emberi akarat és szabadság legfőbb garanciája. A kontroll önmegismerésen alapul, Dionüszosz pedig az önmegismerést adományozza az embereknek. A bor, a felszabadult állapot ismét a tudással, nem a felejtéssel párosul, ennek segítségével elérhető

²² NIETZSCHE 1986, 137–138.

az önfegyelem, amely viszont a szabadsághoz vezet. Érthető, hogy Pentheus miért nem tartja vonzónak ezt az elképzelést, hiszen hatalmát alapjaiban rengeti meg.

Pentheus összetalálkozik Dionüszossal, természetesen nem ismeri fel. Az Euripidésztől ismert vita következik, az egyik jelentős eltérés, hogy míg a görög drámában egymondatos párbeszédet váltakoznak, addig Soyinka a vita közepén beiktat egy hosszabb monológot Dionüszosznak ahhoz kapcsolódóan, hogy melyik napszakban imádják az istent. Euripidész művében Dionüszos csak annyit válaszol, hogy „[l]egtöbbször éjjel: a homályban szentség lakik”, Soyinka Dionüszosa viszont ezt részletesen kifejti, és a hegyek sötéttségét, ahol lámpával világítanak, az emberi ész sötét félelmeihez hasonlítja. Pentheus kíváncsisága is ennek a félelemnek a jele, és hozzáteszi, hogy Dionüszos a láng, amely eljeszti a félelmeket, de óvatosan kell vele bánni, mert különben elemészt. Euripidész darabjában a gyors, pattogó, hosszú, lényegre törő párbeszéd rész a feszültséget generálja, azzal, hogy Soyinka egy líraibb részt iktat be, Dionüszos kevésbé tűnik agresszívnek. Ezt erősíti a szerzői utasítás is, a monológot Dionüszos „jószágosan, szelíden, megvetés vagy támadás nélkül” adja elő. Soyinka istene nem agresszív, és nem gúnyolódik Pentheuson, bár látja, hogy nem tudja meggyőzni, de szinte sajnálja.

A párbeszéd végén Pentheus megbilincselte az istent, és azt mondja: „Megmutatom neked, kinél van itt a hatalom.” Dionüszos csak annyit válaszol: „Nem ismered a hatalmad határait. Nem fogsz megbocsátást nyerni.” A hatalom a bezártsággal, az elnyomással párosul, ahogy a rabszolgákat fogságban tartják, úgy kezelik Dionüszost is. A szabadság fontossága így már nemcsak átvitt értelemben, a hegyekből származó boron keresztül kapcsolódik az istenhez, hanem konkrét, őt fizikailag érintő kérdéssé válik. Nem véletlen, hogy Dionüszos megemlíti a *határ* szót. A későbbi beszélgetésük során mindkét drámában Pentheus el akarja torlaszolni a kapukat, hogy így védje meg magát. A hatalom a *Bakkhánsnők* esetében bezártsággal, ezzel együtt a fizikai limitáltsággal párosul, és Soyinka ezt fejleszti tovább, nála a szabadság már nemcsak az ember minden gátat elmosó, féktelen érzelmi kitöréseit jelenti, hanem egy társadalmi réteg egyenlőség utáni jogos vágyát. Kiszabadulása után Dionüszos közli Pentheusszal, hogy „[h]add engedjelek szabadon”. Pentheus reakciója, hogy ő a fogoly. Erre Dionüszos kisebb monológot mond arról, hogy Pentheusznak milyen fontosak a láncok.

Összegzés

Ebben a drámában az ember-közember hierarchiát az isteni-emberi hierarchia nem azáltal váltja fel, hogy ki győzi le fizikailag a másikat, Dionüszos ezért nem jelenik meg a dráma végén. Euripidész esetében fontos volt, hogy lezárásképpen Dionüszos kinyilatkoztassa, hogy ő az erősebb, és hogy áldozatai szembesüljenek a pusztulás mértékével. Soyinkánál a rabszolgák hiába passzív szereplők, de legalább olyan fontosak, mint a királyi család tagjai. Ebből következik, hogy a végső leszámolásnak kevésbé van értékrendszert változtató szerepe, hiszen a rabszolgák eddig is hittek Dionüszosban. A hierarchiatípusok közötti váltás nem egy konkrét pillanatra összpontosul, hanem egy folyamat. Ezt támasztja alá az is, hogy Pentheus Soyinkánál nem szól egy szót sem, mikor anyja rátámad. Egyrészt ezzel csökken a váltás pillanatának jelentősége, hiszen Euripidésznél bármennyire is csak egy hírnök meséli el, mégis szó szerint idézi az uralkodó utolsó szavait, a felismerés perceit. Másrészt csökken Pentheus jelentősége is, hiszen csak egy külső szemlélő mondja el, amit látott, Pentheus szavai nem hangzanak el. Az isteni hierarchia lényege nem a fizikai győzelem, habár Pentheus bukása istenkáromlása miatt szükségzerű, de Euripidész drámájában a bosszú a végső cél, míg Soyinkánál csak következmény. Az ember-közemberi hierarchia bukása pont abban keresendő, amit Pentheus képvisel: a fizikai határok meghúzásának hatalmát minden más fölé helyezi. Az isteni érték legfőbb tulajdonsága, hogy

az ember lelkének megnyitásával éri el a szabadságot, ahogy Teiresziász is nyilatkozta, az önkontroll az emberi akarat és szabadság garanciája. A másikat uraló fizikai irányítás helyett az önmegismerés és az önirányítás a jövő, ezt hozza el Dionüszosz. Pentheusz bukása is annak köszönhető, hogy ezt elutasítja, azaz a fizikai erőszak a lelki kontroll hiányában elszabadul, ennek jegyében anyja és nővérei széttépik. Andrea J. Nouryeh is megjegyzi ezt, és úgy véli, hogy míg Euripidésznél Dionüszosz és Pentheusz hasonlóan kezelhetetlenül akaratosak és erőszakosak, addig Soyinkánál ez nem így van, a két szereplő nem hasonlít egymásra. Nouryeh szerint ennek az az oka, hogy Soyinka a joruba istenről, Ogunról mintázta Dionüszoszt, aki nem olyan kegyetlen.²³

Soyinka talán legjelentősebb változtatása, hogy Pentheusz és Dionüszosz második beszélgetésébe beiktat két rövidebb némajátékot. Ahogy Nouryeh írja, az első Hippocleides és Agariszté története, amelyet Hérodotosz írt le, a másik a kánai menyegző.²⁴ Előszörre egy esküvői ünnepséget látni, ahol a féktelen multság közepette a menyasszonyról kiderül, hogy ijesztően néz ki, a vőlegény pedig átváltozik Dionüszosz követőjévé. A következő jelenet szintén egy esküvőt ábrázol, egy hagyományos Krisztus-figurával, glória helyett azonban Dionüszosz borostyánkoszorúját viseli. Az ő maszkja a szépséget testesíti meg. Mikor a vendégek bor hiányra panaszkodnak, a vizet borra változtatja: „mindenki megízleli, eltelik csodálattal, szeretettel és megbocsátással. Általános ölelkezés.” A végén Dionüszoszhoz kerül a borral teli pohár, átadja Pentheusznak, aki „lassan, álmodozva az ajkaihoz emeli”.

Ennek egyéb következményei is vannak: Euripidész drámájában szemben elmondhatni, hogy Pentheusz a bor hatása alatt öltözik be nővé (bár itt Dionüszosz azt mondja, valójában a páncélját adja rá), és lehetséges eshetőségként anyja megölését is számba veszi. Mindkét drámában volt korábban utalás arra, hogy a bor nem változtatja meg az ember alaptermészetét. Euripidésznél Pentheusz nem iszik, és Dionüszosznak bűbájt kell használnia, hogy női ruhát vegyen fel, azaz alapvető tulajdonságain isteni erejével kell változtatni. Soyinka Pentheuszánál nincs szó bűbájról, különben is jóval erőszakosabb, így lehet azt mondani, hogy a bor csak kihozza gyilkos énjét, de az mindig is benne rejtett. A családtag meggyilkolásának ötlete tehát nem (csak) Dionüszoszban merül fel, ezzel ez is megszűnik kizárólag dionüszoszi tulajdonság lenni. Míg Euripidész drámájában a családi kapcsolatok váltak fontossá, Soyinkánál ez kevésbé hangsúlyos. Felbukkan azonban az emberek közötti szolidaritás, a rabszolgák nem vérszerinti rokonok, de összetartanak. Ez szintén a krisztusi testvériség fogalmát idézi meg. Nouryeh megjegyzi, hogy a Pentheuszból folyó vér borra változva, egyaránt táplálja egész Kithairónt, egyesítve a férfiakat, nőket, szabadokat, rabszolgákat.²⁵

A korábban már megemlített krisztusi utalások (keresztre feszített rabszolgák, áldozat a közösségért, és a megújulásért, valamint Dionüszosz nem agresszív, barátságos karaktere) egyértelmű jelentést nyernek, ezzel egy új kor eljövele tűnik fel. Az euripidészi Dionüszosz vad, kegyetlen, új isten, aki agressziójával váltja ki a tiszteletet. Soyinka Dionüszosza a megújulást a szabadsággal, az egyenlőséggel, a megértéssel vívja ki. Természetesen nem egyenlő Krisztussal, hiszen nem saját magát áldozza fel mindezért, hanem Pentheuszt, de az emberáldozatnak inkább rituális megújulás jellege van (ezt erősíti az eleusziszi misztériumok jelenete, Teiresziász szenvedés iránti vágya, amelyre szinte megtisztulásként vágyik, valamint Dionüszosz saját szavai, miszerint a királyok áldozzák fel magukat a közösségért), mintsem Euripidész vérfürdőjére hasonlít. A zárójelenetben Teiresziász úgy értelmezi az eseményeket, hogy a jelképes áldozatnál néha többre van szükség „az életet hordozó föld megújulásához”. A dráma végén Pentheusz

²³ NOURYEH 2001, 166.

²⁴ NOURYEH 2001, 163.

²⁵ NOURYEH 2001, 166.

fejéből sugárban kezd ömleni a vér, de Teiresziász megízleli: „Nem. Ez bor.” Pentheuszról a szabadságot, a megújuló életet jelképező ital ömlik, az áldozat beteljesítette küldetését, halála egy szebb jövő ígését hordozza magában.

Bibliográfia

- [Sz.n.] Oligarchia. <http://www.kislexikon.hu/oligarchia.html> [Utolsó hozzáférés: 2015.01.19.]
- [Sz.n.] Wole Soyinka Biography – Academy of Achievement. (Utoljára szerkesztve: 2009.10.06.) <http://www.achievement.org/autodoc/page/soy0bio-1> [Utolsó hozzáférés: 2015.01.19.]
- ARISZTOTELÉSZ 1969. Politika. Ford. Szabó Miklós – Horváth Henrik. Gondolat, Budapest. <http://mek.oszk.hu/04900/04966/04966.htm> [Utolsó hozzáférés: 2015.01.19.]
- BISHOP, N. 1983. „A Nigerian Version of A Greek Classic: Soyinka’s Transformation of The Bacchae”: Research in African Literatures Vol. 14, No. 1. Indiana University Press, Bloomington, 68–80. <http://www.jstor.org/pss/3818751> [Utolsó hozzáférés: 2015.01.19.]
- EURIPIDÉSZ 1984. Bakkhánsnők. „Euripidész összes drámái”. Ford. Devecseri Gábor. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- HÉSZIODOSZ 2005. Munkák és napok. Ford. Trencsényi-Waldapfel Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest. <http://mek.niif.hu/06200/06221/06221.htm#2> [Utolsó hozzáférés: 2015.01.19.]
- KARSAI Gy. 1984. Bakkhánsnők. Szövegmagyarázatok. „Euripidész összes drámái”. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- MEUNIER, J. 1961. Euripide: Les Bacchantes. Les Belles Lettres, Paris.
- MILLS, S. 2006. Euripides: Bacchae. Duckworth, London.
- NIETZSCHE, F. 1986. A tragédia születése. Ford. Kertész Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- NOURYEH, A. J. 2001. „Soyinka’s Euripides: Postcolonial Resistance or Avant-Garde Adaptation”: Research in African Literatures Vol. 32, No. 4. Indiana University Press, Bloomington, 160–171. <http://www.jstor.org/pss/3820816> [Utolsó hozzáférés: 2015.01.19]
- OKPEWHO, I. 1999. „Soyinka, Euripides, and the Anxiety of Empire”: Research in African Literatures Vol. 30, No. 4. Indiana University Press, Bloomington, 32–55. <http://www.jstor.org/pss/3820751> [Utolsó hozzáférés: 2015.01.19]
- SEAFORD, R. 2001. Bacchae. Aris & Phillips Ltd, Warminster.
- SOYINKA, W. 1973. The Bacchae of Euripides. „Collected Plays I.”. Oxford University Press, London – Oxford – New York.
- WEBSTER, T. B. L. 1967. The Tragedies of Euripides. Methuen, London.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P. 1997. Euripides and Dionysus. Bristol Classical Press – Duckworth, London.