

Joanna RYBOWSKA

(Łódź)

MASKI BAKCHANTEK

W literaturze starożytnej pojęcia „najada”, „menada”, „bakchantka” były używane jako określenia synonimiczne i wskazywały kobietę, której sposób zachowania odbiega od powszechnie przyjmowanych norm kulturowych.

Jak przypuszczam, termin ἡ βάκχη oznaczał pierwotnie kobietę wtajemniczoną w obrzędy (misteria) ku czci Dionizosa, nazywaną tak zarówno przez siebie samą, grupę misteryjną, jak i niewtajemniczonych, kobietę zjednoczoną z bogiem podczas sprawowanych obrzędów; natomiast określenie ἡ μαινάς używane było jedynie przez niewtajemniczonych, zawierało w sobie domysły, spekulacje na temat tajnych obrzędów oraz społeczną ocenę tego swego rodzaju „wyzwolenia” kobiet z patriarchalnych struktur *polis*. To, co pisarze starożytni określali mianem „szaleństwa” kobiet nie miało nic wspólnego ze stanem „religijnym”¹, w jakim znajdowały się one podczas sprawowania obrzędów ku czci Bakchosa; stanowiło jedynie komentarz do częściowo tylko znanych form kultowych.

Chociaż do dziś nie wiemy, co naprawdę oznacza epitet Dionizosa Βάκχος (*vel* Βάκχιος), nie posiada bowiem pewnej etymologii, urobiony od niego czasownik βακχεῖν powinien być tłumaczony ‘obchodzić misteria, sprawować obrzędy ku czci Bakchosa’. Jak dowiodły tego badania² uwzględniające poza świadectwami literackimi również inskrypcje, kobiety, które brały udział w misteryjnym kulcie boga, same nazywały siebie zwykłe βάκχαι – bakchantkami³, a formę oddawania mu czci nazywano Βακχεία. Czasowniki i formy

¹ Por. także K. Bielański, *Szał jako doświadczenie religijne i jego określenia w tragedii greckiej*, „Prace Komisji Filologii Klasycznej Polskiej Akademii Umiejętności” 31 (2003), s. 45–62.

² Por. A. Henrichs, *Changing Dionysiac Identities*, [w:] *Jewish and Christian Self-Definition III, Self-Definition in Graeco-Roman World*, eds B. F. Meyer, E. P. Sanders, London 1982, s. 146 i 223; S. G. Cole, *New Evidence for the Mysteries of Dionysos*, GRBS 21 (1980), s. 223–238.

³ Mamy kilka zachowanych źródeł, w których menady są nazywane bakchantkami: Hraklit (22 B 14 Diels-Kranz), Eurypides *Bakchantki* (gdzie, jak zauważył to G. S. Kirk,

odczasownikowe utworzone od słowa „Bakchos” spotykamy o wiele częściej w połączeniu ze słowem τελετή⁴ (misteryjna czynność kultowa) niż ma to miejsce w przypadku słowa μῆνις, μῆνιμι i jego pochodnych. Co więcej, obrzędy menad nigdy w tekstach klasycznych ani hellenistycznych nie są – w przeciwieństwie do obrzędów sprawowanych przez bakchantki – nazywane **misteriami**⁵.

Kluczowym zagadnieniem zarówno dla tego, co możemy uznać za istotę misteryjnego kultu dionizyjskiego, jak i dla obrazu scenicznego przedstawionego dzięki maskom bakchantelek, jakie zostają nam ukazane w dramacie greckim, jest pytanie o to, co było częścią *sacrum* a co częścią *profanum* tych obrzędów, innymi słowy – co stanowiło punkt kulminacyjny obrzędu zarezerwowanego jedynie dla βακχαι a co było jedynie ich scenicznym poetyckim przedstawieniem. Jeśli misteria były zarezerwowane jedynie dla ścisłego kręgu wyznawczyń, to zrodzić się musi oczywiście pytanie, czy jesteśmy w stanie cokolwiek o nich powiedzieć. Przy dzisiejszym stanie wiedzy możemy mówić raczej o rekonstrukcji obrzędu, dokonanej na podstawie różnego rodzaju źródeł.

Rytualnym strojem βακχαι mogły być zarówno nebrydy – skóry z jelenków, jak i skóry kozie. Strój ten, tak dalece odbiegający od szat noszonych na co dzień, miał związek z dobrze znanymi Grekom zwierzęcymi epifaniami boga, czczonego zarówno pod postacią jelenka, jak i koziołka⁶.

The Bacchae by Eurypides, 1979, pojęcie *mainomai* posiada zdecydowanie pejoratywne znaczenie bez względu na to, do kogo się odnosi w obrębie całej sztuki), Diodor Sycylijski (3, 65 2; 4, 5, 1); Strabo (10, 3, 10); Filon (*Plant.*, 148); epigram dla zmarłej menady z Miletu, ed. T. Wiegand, *Die Ausgrabungen... zu Milet*, SPAW (1905), s. 547. Wymienione źródła A. Henrichs (*op. cit.*, s. 146) słusznie skomentował następująco: „«Maenad» (*mainas*) was essentially a poetic word which has decidedly reprehensive connotations even in the *Bacche* of Eurypides. The maenads of actual cult are usually called *Bakchai*. The few cases in which they are called «maenads» are due to imitation of poetic diction or to an archaizing tendency”.

⁴ Na temat związków słowa Βάκχος ze słowem τελετή por. K. Bielański, *W kręgu pojęć kultowych tragedii greckiej. Wybrane terminy inicjacyjne na przykładzie Bakchantelek Eurypidesa*, *Eos* 84 (1996/1997), s. 2–4.

⁵ Por. A. Henrichs, *op. cit.*, s. 223.

⁶ U Hesychiosa (s. v. Εἰραφιώτης) znajdujemy informację mówiącą o tym, że Dionizos był czczony wśród Spartan pod postacią koziołka; Stefan Bizantyjski (Εἰραφίος), powołując się na Apollodora, przekazuje, że bóg jako koziołek czczony był na Metaponcie; na Amorgos natomiast zachowała się nazwa miesiąca Eiraphion – być może był to miesiąc, w którym czczono Dionizosa pod postacią koziołka. Por. A. E. Samuel, *Greek and Roman Chronology. Calendars and Years in Classical Antiquity*, München 1972, s. 106; U Alkajosa (fr. 129) zachowało się świadectwo związku Dionizosa z jeleniem. Jak podaje poeta, bóg o epiklezie *Kemelios* czczony był wraz z Herą i Zeusem na wyspie Lesbos, gdzie całej trójce poświęcony był temenos. Zarówno w świadectwach literackich, jak i ikonograficznych odnajdujemy wizerunki czcicieli boga odzianych w skóry z jelenka – nebrydy. Sam bóg Dionizos nosi epitety νεβροφόρος – ‘zabijający jelenki’ i νεβρώδης – ‘podobny do jelenka’.

Kolejnym z elementów wyróżniających bakchantkę były swobodnie rozpuszczone włosy, na które kobiety wkładały wieńce z bluszczu, w rękę zaś trzymały tyrs⁷. I w tym wypadku mamy świadomość, że te elementy stroju obrzędowego bakchantek nie były noszone jedynie dla ozdoby, ale podkreślały pełną łączność z bogiem, który czczony był pod postacią bluszczu – κισσός. Jak zaświadcniają starożytne świadectwa, pierwotnie roślina ta była utożsamiana z samym bogiem, następnie stała się rośliną jedynie poświęconą Dionizosowi⁸.

Obrzędy bakchiczne rozpoczynały się od okrzyku εἰς ὄρος⁹; był on prawdopodobnie sygnałem otwierającym obrzędy, a jednocześnie znakiem do rozpoczęcia wędrówki górskiej – orejbazy (ὄρειβασία). Wędrówka nie należała do łatwych – miała miejsce pod koniec zimy, nocą¹⁰. Podczas orejbazy stosowane były różnego rodzaju praktyki służące wywołaniu transu. Pobudzającym tonem, jakie wydobywano z tympanonów i aulosów, towarzyszył taniec, a właściwie rytmiczny szybki bieg. Jednym z jego elementów były gwałtowne ruchy głowy i wybijanie taktu za pomocą tyrsów. Wszystko to działo się w mrokach nocy, rozświetlanych jedynie światłem żagwi sosnowych.

Zarówno strój obrzędowy, jak i przygotowania do wędrówki – a więc formy tańca, rodzaj pobudzającej muzyki – były powszechnie znaną częścią obrzędów. Nie sposób było ukryć tego typu zamieszania. Gdy kobiety docierały na szczyt, następował kulminacyjny punkt obrzędu – sparagmos (σπαργμός) – rozszarpywanie zwierząt na części (jelonka, koziołka), i omofagia (ὀμοφαγία) – pożeranie surowego mięsa. Bakchantki dokonywały aktu złożenia w ofierze samego boga uosabianego z jego zwierzęcymi epifaniami.

Na tak przedstawioną rekonstrukcję przystaje większość badaczy. W moim przekonaniu możemy wziąć pod uwagę jeszcze inne źródła, które w pewien sposób bardziej przybliżą nam rozumienie obrzędu sparagmosu.

⁷ Tyrs (o którym mowa tak często w Bakchantkach) był różdżką koprową, ozdobioną bluszczem, którą miał w zwyczaju nosić sam bóg oraz jego czcicielki. Tym, co nadawało mu znaczenia religijnego i symbolicznej mocy, podobnie jak ma to miejsce w przypadku wieńców, był przede wszystkim bluszcz. Por. C. Kalké, *The Making of a Thyrsus: The Transformation of Pentheus in Eurypides' Bacchae*, *AJPh* 106 (1985), s. 409–426.

⁸ Pozostał jednak w świadomości Greków czymś świętym, obdarzonym nadal boską mocą, o czym poucza nas inwokacja zachowana we fragmentach pochodzących od tragików: „przenajświętszy bluszczu/ tego Dionizosa/ tego dziecko/ nałożyłem dookoła mojej głowy”, TrGF II 726 (58). Przynależała także ta roślina, jak to opisał Eurypides w *Helenie* (w. 1358–1361), do rzeczy bogu szczególnie miłych, rzeczy, z których bóg cieszy się – jako Dionizos κισσοχαρής.

⁹ Jest to poświadczane zarówno przez *Bakchantki* Eurypidesa (w. 116, 185, 986), jak również przez inskrypcję pochodzącą z Miletu (A. Henrichs, *Greek Maenadism from Olympus to Messalina*, *HSCPh* 82 (1978), s. 137 i n.).

¹⁰ Plutarch, *De primo frigido*, 953d.

Ten akt rytualny, jakiego dokonywały kobiety podczas święta, budził lęk i grozę wśród Greków. Musiały być więc podjęte jakieś środki zaradcze, które w pewien sposób odwracałyby od całej społeczności konsekwencje tego czynu¹¹. „Komedia niewinności”, obejmująca przynajmniej tę część rytu, o której jest nam cokolwiek wiadomo, rozpoczyna się od usprawiedliwienia kobiet, dokonujących obrzędu. Za kobietami wyruszał kapłan Dionizosa, który ścigał je do momentu, gdy wykonując jedynie symboliczny akt pomsty na zabójczyniach – brał odwet za śmierć boga, lub też do momentu, gdy kobietom udało się dotrzeć do miejsca, w którym mogły zostać oczyszczone od zmyzy, jakiej się dopuściły. Uroczystość miała charakter cykliczny i była powtarzana co roku w miesiącu Anthesterion (luty–marzec) bądź w Elaphebolion, a więc w miesiącu następującym bezpośrednio po Anthesterionie podczas święta Agroniów¹².

Jak już zaznaczyłam, obrzęd sparagmosu i omofagii był częścią święta, które wchodziło w skład kultu misteryjnego, a więc nie miało charakteru powszechnej dostępności. Tymczasem przyjrzawszy się dokładnie tragedii greckiej, a w szczególności zachowanym dramatom Eurypidesa, możemy dojść do wniosku, że większość bohaterów, a czasami nawet bohaterów jego dramatów to są właśnie menady-bakchantki i że kult w swej istocie misteryjny był rodzajem masowej hysterii religijnej.

Jak sądzę, tragedia grecka nie przedstawia nam rzeczywistych bakchantek, a jedynie powszechne o nich wyobrażenie; odwołuje się do tego, co było znane i widziane, gdy *thiasos* wyruszał z miasta, aby wykorzystać maski bakchantek na zasadzie stałych toposów literackich. Pamiętać musimy, że sztuka dramatyczna Greków, w szczególności w jej formie inscenizacyjnej, oparta była na ściśle określonych i stałych elementach, a w związku z tym posiadała pewne ograniczenia. Aktorzy występowali w maskach i kostiumach, zaprezentowanie publiczności np. wzburzenia emocjonalnego lub radości w dużej mierze musiało z konieczności dokonywać się za pomocą opisu słownego i gestu, a oba te środki dramatyczne musiały odwoływać się do powszechnie znanych wyobrażeń. Słowo jest podstawowym elementem w dookreślaniu zarówno ruchu ciała ludzkiego, jak i rekwizytu i samej

¹¹ *Katalog kobiet* (fr. 37); Herodot (9, 34); Ferykydes (3 F 114 Jacoby); Pauzaniusz (2, 18, 4), (8, 18, 8); Apollodor (2, 24), Plutarch (*Qaest. Gr.*, 299e–f).

¹² Zachowana na wielu inskrypcjach nazwa miesiąca *Agr(i)onios*, w którym miało się odbywać to święto, jest poświadczona na obszarze Beocji, w Cheronei, Lebadei i w Tebach; dla Attyki w Oropos, dla Lakonii w Sparcie oraz w Messenii. Nazwa ta została odnaleziona również na inskrypcjach pochodzących z wysp Rodos, Kalimnos, Kos i Sycylii. W Messenii, a także na Sycylii, Rodos i Kos, miesiąc ten oznaczał początek nowego roku. Inskrypcje te cytują i omawiają następujący uczeni: M. P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung*, Leipzig 1906, s. 272, przyp. 2; A. G. Bather, *The Problem of the Bacchae*, IHS 14 (1894), s. 260; L. R. Farnell, *The Cults of the Greek States*, Oxford, Vol. 5, 1909, s. 300, przyp. 75.

postaci, która przecież w każdym dramacie ulega jakiejś drastycznej metamorfizie. Słowo także było podstawowym tworzywem scenicznego obrazu. Tak więc na niezmienną maskę aktora trzeba nałożyć, zbudować kunsztownie za pomocą słowa, nowe maski.

Postaram się przedstawić sytuacje, w jakich autorzy starożytni posługują się „maskami bakchantek”, aby wykreować określone obrazy sceniczne, a jednocześnie wykazać, że maski te nie ukazują istoty rytu dionizyjskiego, a jedynie jego zewnętrzny, zakodowany w świadomości społecznej obraz.

1. „Maskę bakchantki” noszą w dramacie eurypidejskim młode dziewczyny, dziewice, najczęściej branki wojenne, pożądane przez sławnych bohaterów i herosów, które wbrew swej własnej woli muszą porzucić swój dotychczasowy tryb życia, zerwać wszystkie więzy łączące je z *polis*, własną rodziną i dzielić łożę z niechcianym kochankiem.

Już w prologu *Trojanek* Eurypidesa bóg Posejdon wyjawia nam przyszłe losy niegdyśszych władczyń Ilionu. Uprzedza w krótkim zarysie to, co w dalszej części sztuki poeta z całym pietyzmem przed nami odkryje. Kasandra, dziewica, wieszczka boga Apollona, o której mawiano że jest „natchniona przez boga” (dromena), a więc poświęcona bogu, tj. nietykalna dla śmiertelnych, ma zostać wydana jako zwykła branka Agamemnonowi (w. 42–44):

Kasandrę, szalem Apollona tkniętą,
Boskie nakazy depcąc i przystojność
Siłą do łoża weźmie Agamemnon¹³.

Zanim losy drogich sobie krewnych pozna, dzięki posłańcowi, głowa niewieściego rodu – Hekabe, z pewnością są one znane przepowiadającej przyszłość Kasandrze. Pamiętamy bowiem z innych tragedii, że chociaż Apollon porzucił Kasandrę, ponieważ nie odwzajemniła jego miłości, to jednak nie pozbawił jej zdolności wieszczczenia, sprawił jedynie, że nikt nie wierzył w jej słowa. Podobnie rzecz wygląda w *Trojanekach*. Kasandra cierpi i nie jest w stanie pogodzić się ze swoim przyszłym losem nałożnicy Agamemnona. Jako szalejącą czy też dwakroć opętaną: nie tylko przez boga Apollona, ale również Bakchosa, postrzegają ją wszyscy, łącznie z jej własną matką Hekabe (w. 169–173):

μή νύν μοι τὰν
ἐκβακχεύουσαν Κασάνδραν,
αἰσχύναν Ἀργείοισιν,
πέμψητ' ἔξω,
μαινάδ', ἐπ' ἄλγει δ' ἄλγυνθῶ.

(Tylko mi nie wypuście
Menady porwanej szalem
Kasandry, tu przed namioty.
Niech tego bólu nie zaznam).

¹³ Wszystkie cytowane fragmenty Eurypidesa w tłum. J. Łanowskiego.

Gdy losy Kasandry są już wszystkim znane, a posłaniec Talthybios prosi o przyprowadzenie jej z namiotu kobiet, Kasandra wybiega ze swego schronienia jak bakchantka i z insygniami bakchantki.

W rękę trzyma pochodnię, biegnie szybko, chór zachęca ją do wznoszenia bakchicznego okrzyku „euoi”. Dlaczego Eurypides czyni z wieszczki Apollona bakchantkę? Otóż nałożenie maski bakchantki Kasandrze wprowadza dla widza i czytelnika bardzo ważną informację, zarówno co do charakteru opętania, jak i przemiany wewnętrznej bohaterki. Pojawienie się Kasandry w jej głównej roli profetycznej wymagałoby wyjawienia towarzyszkom niedoli ich tragicznej przyszłości, a w zamysśle poety ta rzecz ma się dokonywać stopniowo w kolejnych odsłonach, tak aby widz pojął i zrozumiał bezmiar nieszczęść, aby przeżył *katharsis* zgodnie z regułami sztuki dramatycznej.

Porównując Kasandrę do bakchantki i czyniąc z niej na pewien czas bakchantkę w *Trojankach* Eurypides pragnie, by najbliższe otoczenie nadal postrzegało ją jako opętana, ale opętana w zupełnie inny sposób, sposób, który będzie brzemienny w skutkach tylko dla niej samej, bez zgubnych konsekwencji dla jej najbliższych. Tak więc dane nam jest oglądać w tym dramacie Kasandrę, która skrywając swe myśli i zamiary pod maską bakchantki, śpiewa radosny hymenajon, nazywając w nim siebie szczęśliwą oblubienicą, a przyszłego kochanka Agamemnona szczęśliwym oblubieńcem. Przodownica chóru kieruje jednoznaczne pytanie do Hekabe (w. 341–342):

Χο. βασίλεια, βακχεύουσιν οὐ λήψῃ κόρην,
μή κοῦφον αἶρή βῆμ' ἐς Ἀργείων στρατόν

(Królowo, wstrzymaj szalejącą córkę!
Lekko pobiegnie tak do wojsk Achajów!)

Ta maska bakchiczna zostaje zaprezentowana za pomocą symboli powszechnie znanych: gwałtowny bieg, pochodnia w dłoni, okrzyk, który miały w zwyczaju wznosić wyznawczynie Bakchosa: a więc tych elementów, które były doskonale znane ogółowi społeczności. Gdy Hekabe udaje się zaapelować do córki, aby wstrzymała swój opętańczy bieg, na podobieństwo Bakchantki, i odbiera jej jeden z atrybutów charakterystycznych dla wyznawczyń boga – pochodnię, jednocześnie pozbawia ją maski, którą Eurypides musiał nałożyć swej postaci, aby ukazać jedynie jej stan emocjonalny.

Kasandra wyjawia matce, że nie jest i nie była pod mocą żadnego z bogów, że dotychczas jedynie udawała opętana, a w rzeczywistości przyjęła rolę zwykłej kobiety, przymusowej branki, która planuje zgubę dla swego kochanka i jego domu. Mówi to dobitnie zarówno w odniesieniu do boga Apollona, jak i Bakchosa (w. 451–457):

Wstęgi miłego boga, najdroższe klejnoty,
Żegnajcie, rzucam święta, na których jaśniałam,
Zrywam was z ciała w strzępy, ciało jeszcze czyste,
Więc je wiatrom powierzam, niech ci niosą

Wieszczu!

Gdzież jest ten okręt wodza? Którędy mam iść tam?
Już nie zwlekaj czekając, aż wiatr wezdmie żagle,
By jedną z trzech Erynii, mnie, zabrał z tej ziemi.

Gdy zaś przepowiada zagładę domu Agamemnona twierdzi, że dokona jej z dala od odprawiających misteria bakchiczne (w. 367).

Mamy zatem w *Trojankach* postać Kasandry zmieniającą się i przeistaczającą, trójwymiarową. Kapłankę Apollona, która pozostawiwszy swego boga, gra rolę bakchantki, by być postrzeganą jako wyznawczyni Bakchosa; w istocie zaś mamy do czynienia ze zwykłą kobietą, wydaną na łaskę i niełaskę przyszłego kochanka, pana i władcy, która jest zmuszona zerwać dotychczasowe więzy z domem rodzinnym, ojczyzną, stanem kapłańskim i która knuje morderstwo swego gwałciciela i mordercy swych bliskich, jak Erynii. Pragnę podkreślić, że Kasandra nie jest wyznawczynią boga Bakchosa i zamysłonych zbrodni nie planuje w ekstazie bakchicznej. Jeśli któryś z bogów przyczynił się pośrednio do jej niedoli, to była nią jedynie Afrodyta, która skłoniła serce Agamemnona ku dziewczynie. Tego, czego najbardziej pragnie – zemsty i przelewu krwi prześladowcy, dokona, jeśli można użyć takiego określenia, oddana i pozostawiona sama sobie, swym własnym myślom i planom.

W *Trachinkach*, w relacji posłańca, Sofokles przedstawił nam wizerunek Iole jako młodej pięknej dziewczyny, córki króla Ojchalii – Eurytosa. Za sprawą boga Erosa Herakles zapłonął ku niej namiętnym uczuciem i ośmielił się zarządzić, aby córka władcy Ojchalii została jego nałożnicą. Gdy heros spotkał się z kategoryczną odmową, sprowadził obce wojska, zniszczył miasto i zabił jego władcę. Z Iole uczynił swoją nałożnicę i przesłał Dejanirze jako brankę wojenną. W tragedii Sofoklesa Iole nie wypowiada ani słowa. Nie są opisywane jej odczucia ani sposób ich uzewnętrzniania. Uczynił to Eurypides w *Hipolicie*, w dziewięciu wersach, ukazując Iole w masce bakchicznej (w. 545–554):

[Afrodyta]

W Ojchalii
Nieujarzmioną klacz
Nie znającą ni męża, ni łoża,
Z Eurytowego domostwa
Porwała, jak zbiegłą najadę, bakchantkę,
We krwi, w poźodze,

Wśród pieśni weselnych śmierci
I wydała Kypriś synowi Alkmeny!
Cóż za nieszczęsna pieśń ślubna!

Mamy więc i w tym przypadku, podobnie jak w *Trojankach*, ukazaną postać młodej dziewczicy wywodzącej się z królewskiego rodu, branki, która musiała ulec swemu kochankowi, opuścić dom rodzinny. I tutaj należy podkreślić, że sprawcą stanu bakchicznego nie jest bóg Dionizos. Sprawcami nieszczęść dziewczyny są Eros i Afrodyta. Nie jest więc Iole bakchantką oddaną bogu Bakchosowi, a porównanie jej do bakchantki czy też nałożenie jej maski bakchicznej ma ukazać stan, w jakim znajdowała się, gdy była zmuszona ulec Heraklesowi; ma wywołać w czytelniku obraz dziewczyny wręcz odchodzącej od zmysłów, z rozwianymi włosami, z obłędem w oczach wywołanym nie ekstatycznym tańcem, lecz gwałtem i przemocą.

Od modelu niezamężnej kobiety, która jest obiektem pożądań, a której dramatopisarz nakłada maskę bakchantki, odszedł Eurypides jedynie w *Helenu*.

W tej sztuce, opartej na palinodii Stezychora, kobieta, o którą toczyła się wojna trojańska nie była kochanką Parysa w Troi, ta, która przebywała w grodzie trojańskim była jedynie zjawą, sobowtórem, cieniem prawdziwej Heleny. Natomiast wierna żona Menelaosa, uprowadzona przez Hermesa na życzenie Hery, w tym samym czasie przebywała w Egipcie pod opieką tamtejszego władcy Proteusa. Gdy stary władca zmarł, tron objął po nim jego syn Teoklimenos, który zapragnął poślubić Helenę. Dla żony Menelaosa są to względy niechciane i wstrętne. Ona oczekuje na szczęśliwy powrót męża spod Troi, kocha go i tęskni za nim. Pewnego dnia, zasięgnąwszy porady wieszczki co do losów Menelaosa, spostrzega w pobliżu pałacu jakiegoś mężczyznę; sądząc, że jest nim Teoklimenos, który przybył tu, aby ją napastować, biegnie gwałtownie do grobowca Proteusa jak bakchantka boga (w. 541–544):

Ea, a to kto? Czyż już nie uniknę
Syna Proteusa, bezbożnika, planów?
Jak wyścigowa klacz albo bakchantka
Boga pędzę do grobowca

Zasada dziewictwa przy tak skonstruowanej fabule musiała zostać z góry wykluczona. Jednak porównanie Heleny do bakchantki, w chwili gdy zbliża się do niej Teoklimenos, jest skonstruowane na identycznej zasadzie, jak miało to miejsce w przypadku Kasandry czy Iole. Ma oddać ten sam rodzaj przerażenia, cierpienia, nerwowej reakcji na niechciane względy. Jedynie pierwsze z określeń metaforycznych występujących na równi z określeniem

bakchantki – „klacz wolną od łoża” (πῶλον ἄζυγα λέκτρον), zastąpił Eurypides wyrażeniem ὤςδρομμία πῶλος (klacz wyścigowa).

2. Odziane w maskę bakchantki bywały również wzory cnót kobiecych: mężatki, wierne swym mężom aż po grób, po utracie nieodżałowanego i kochanego małżonka, bądź młode niewinne dziewczyny, w chwili gdy tracą kogoś z najbliższej rodziny. Ten rodzaj maski miał przedstawiać *feminam dolorosam*.

Najstarszy jej wizerunek odnajdujemy u Homera. W XXII księdze *Iliady* Andromacha, słysząc płacz i lament, dochodzący z pola bitwy, przeczuwa, iż coś niedobrego dzieje się z Hektorem, wypada ze swej komnaty i biegnie wzdłuż muru „jak menada”. Ubrana w strój weselny pada zemdlna na widok Hektora ciągniętego przez konie¹⁴.

W podobny sposób jak Homer Eurypides przedstawił wierną mężowi „bakchantkę” w *Blagalnicach*. Na wieść o wznoszonym stosie pogrzebowym dla Kapaneusa, śmiałka, który zapragnął podpalić święte miasto Teby, za co Zeus ranił go piorunem, jego żonie Euadne udaje się zbiec z dobrze strzeżonego domu. Ubrana w odświętną szatę weselną wspina się na stromą skałę, u podnóża której znajduje się stos pogrzebowy jej męża. Znalazłszy się na szczycie rozpoczyna pieśń – miłosne wyznanie. Wspomina o szczęściu, jakie towarzyszyło ich zaślubinom, o światłach pochodni weselnych i szybkości wozu, który ich ku sobie wiodł. Wyznaje, że i dziś, choć inne światła ich ku sobie prowadzą, przybywa ku małżonkowi równie chętnie (w. 1000–1003):

Do ciebie przybyłam pędem
z domu mego, jak bakchantka
ku światłu stosu, na kopiec grobowy
(w. 1015–1022) stąd się rzucę,
z tej tu skały
skoczę prosto w środek stosu
Ciało moje kochające
Żywy płomień złączy z mężem.
Ciałem do ciała przywarłszy
Do Persefony wejść pałaców.

Porównanie Euadne do Bakchantki nie sprowadza się w *Blagalnicach* Eurypidesa tylko i wyłącznie do opisanie stanu emocji małżonki po stracie męża, chociaż odgrywa on tutaj niebagatelną rolę. Ma ukazać również taki stopień przywiązania do Kapaneusa i oddania, jakim chlubiły się bakchantki w stosunku do swego boga – stan całkowitego zjednoczenia czy to za życia, czy to po śmierci. Euadne przebiera się w odświętny strój, tak jak bakchantka

¹⁴ „Tak powiedziała, i niby szalona, z komnat wypadła / Z sercem od trwogi bijącym, a za nią obie służebne” (w. 460–461), tłum. K. Jeżewska.

przywdziewała strój miły bogu, tak ona strój, w którym po raz pierwszy weszła do domu swojego męża – suknię ślubną. Tak jak bakchantka wspina się na wysoką skałę. Tak jak bakchantka podczas bakchei była całkowicie oddana bogu, tak Euadne w swojej pieśni wyznaje całkowite oddanie Kapaneusowi aż do całkowitego zjednoczenia z nim po śmierci.

Najbardziej wyrazistym przykładem zastosowania maski bakchicznej dla roli *femina dolorosa* jest utwór Eurypidesa *Fenicjanki*, a w nim postać Antygony. Przedstawił ją dramaturg z jednej strony jako wyznawczynię Dionizosa, z drugiej zaś jako *feminam dolorosam*, naznaczoną śmiercią bliskich, której nakłada jedynie maskę bakchantki – wówczas gdy sama bohaterka wyrzekła się już swego boga.

W obrębie całej sztuki obserwujemy wyraźny podział na czas sielski – dionizyjski, w którym kobiety, a wśród nich Antygona, czczą boga Bakchosa, i na czas należący do Aresa, czas, w którym młoda księżniczka tebańska staje się dojrzałą kobietą, świadomie i zdecydowanie podejmującą decyzje dotyczące przyszłego losu rodziny.

W stasimonie I chór w następujący sposób charakteryzuje kobiety z Teb (w. 655–656):

Bakchosa opiewają chóry tebańskich panien
I kobiet krzycząc „Euoi!”.

W stasimonie II, dokładnie w połowie dramatu, kiedy świat podzielił się już na strefy wpływów należące do dwóch różnych bogów, chór zdecydowanie podkreśla to rozgraniczenie (w. 784–793):

Tyle trudów niosący Aresie, dlaczego to krwią
I śmiercią w święta Bromiosa się włączasz jako
[przedmiot pieśni?
Nie przystroiłeś rozpuszczonych kędziorów
[pięknymi wieńcami wśród chórów,
Przy pieśni do wtóru trzciny, uciesze Charyt
[wiodących korowody,
Ale natchnąwszy rzeźnię wojsko argejskie
Ze zbrojnymi przyszedłeś na Teby
I orszakowi przewodzisz, co nie zna dźwięku
[aulosów,
Nie miotasz się w tańcu szalonym od tyrsów
[wśród nebryd.
Na wozach, czwórkami koni kłusujących wędzidła,
Cwałem przybywasz...

I najważniejsze retrospektywne wyznanie z końca sztuki – samej Antygony – bakchantki, tak wspominającej czas swojego beztróskiego okresu dziewczęcego (w. 1754–1756):

Dla Bromiosa niegdyś kadmejską skórę jelonka
Przywdziałam, w kręgu Semeli
Świątym tańczyłam w górach
Służąc bogom, lecz oni mi nie odpłacili!

Po bratobójczej walce pomiędzy Eteoklesem a Polinejkesem oraz samobójczej śmierci matki Antygona wyrzeka się uczestnictwa w Bakchei – nie wyruszy już w góry wraz ze swym thiasosem, nie będzie wznosić radosnych okrzyków. Widzimy ją jak bieżnie samotna, w obrębie swej *polis*, jak samą siebie określa: „bakchantka zmarłych” (w. 1485–1492):

Już nie zasłaniam delikatnych lic,
Na które loki spadają, nie kryję więcej rumieńca
Dziewiczego ze wstydu. Jak bakchantka zmarłych
Pędzę, zgubiwszy wstążki z mych włosów.
Na wiatr puściłam szafranową szatę,
Towarzyszę zmarłym jękiem. Ajáj, ijo mój!

W *Fenicjankach* Eurypides w sposób mistrzowski różnicuje sferę *sacrum* – karnawału bakchicznego, w której uczestniczyła niegdyś Antygona jako nieśmiała dziewczyna, od sfery *profanum*, w której daje się poznać jako *femina dolorosa*, odziana w codzienną szatę i mająca odwagę opuścić rodzinne strony wraz ze swym ślepym ojcem Edypem.

3. Maskę bakchantki noszą wreszcie zabójcy bądź zabójczynie dzieci. W mitycznych wersjach zabójczyniami swych własnych dzieci bywały bakchantki-kobiety. U Eurypidesa na pozór postacią sztandarową „zabójczyni bakchantki” jest Herakles. W *Oszalałym Heraklesie* heros zabijający swych własnych potomków jest wielokrotnie określany jako ten, który znajduje się w szale bakchicznym, chociaż owo szaleństwo sprowadza na niego Lyssa, pozostająca na usługach Hery. Będąc więc we władaniu Lyssy – personifikacji szaleństwa, Herakles roi sobie, że znajduje się w domu Eurysteusa i morduje jego potomków, w rzeczywistości zaś zabija Megarę i swoje dzieci.

Jeszcze przed dokonaniem zbrodni wszystkowiedzący chór zapowiada, że Herakles splami się mordem, gdy będzie tańczył przy akompaniamencie aulosów Lyssy. Kilka wersów dalej ponownie przypomni, że czym innym jest szaleństwo sprowadzane przez Lyssę, a czym innym moc Dionizosa (w. 891–892):

Zaczyna się taniec bez wtóru tympanów,
Bez radosnego tyrsu Dionizosa...

Taniec, który przyniesie „krew, a nie dionizyjskie ofiary z soku winnego” (w. 894–895). Gdy nad Heraklesem zapanuje Lyssa, dzieci jako pierwsze spostrzegają zmiany zachodzące w ojcu: mówią że przestał być sobą, natomiast opis tego, co rozumiały pod tym pojęciem, wyraźnie wskazuje na osobę znajdującą się bądź w transie, bądź w stanie braku równowagi psychicznej (w. 931–934):

Dzieci spojrzwały na ojca. Już nie był
Sobą, bo oczy dziwnie mu biegały,
Krwia nabiegały żyły gałek ocznych,
Piana spływała z włosów gęstej brody.
I zaczął mówić, ze śmiechem szaleńca:

Herakles nie tylko śmieje się jak szalony, ale również zachowuje się jak osoba dotknięta szaleństwem. Wydaje mu się, że wyrusza do Myken, wsiada do rydwanu, którego nie ma, biega z góry na dół po całym pałacu. Upada na ziemię, zrzuca z siebie szaty, walczy sam ze sobą i nakazuje ogłaszać się zwycięzcą nad nikim. Amfitrion, obserwując zachowanie swego syna, pyta go: „Chyba krew zmarłych, których dopiero co zabiłeś nie uczyniła ciebie szalejącym bakchicznie?”¹⁵ (pytanie dotyczy oczywiście ofiar Heraklesa przed powrotem do domu). Na pytanie ojca mąż Megary nie odpowiada. Rozpoczyna rzeź swej rodziny. Po jej dokonaniu zostaje uśpiony czy też raczej powalony przez Palladę. Amfitrion, któremu udało się wyjść cało z tej Heraklesowej jatki, apeluje do starców zgromadzonych wokół niego, aby opuścili miasto nim zbudzi się jego syn i zacznie ponownie odprawiać obrzędy ku czci Dionizosa (w. 1084–1085):

I wkrótce morderstwa piętrząc na morderstwach
ponownie będzie uczestniczył w obrzędach ku czci Dionizosa.

Gdy Herakles budzi się ze snu, odstępuje od niego również Lyssa. Bohater z przerażeniem wypytuje ojca o przebieg zdarzeń, których nie pamięta. Amfitrion przyglądając się podejrzliwie synowi, oświadcza, że opowie mu wszystko, jeśli wyzwolił się już spod uczestnictwa w obrzędzie ku czci Bakchosa (w. 1119):

εἰ μήκεθ' "Αἰδου βάκχος εἶ, φράσαιμεν ἄν.
Jeśli nie jesteś Bakchantem Hadesa, powiedzmy¹⁶.

¹⁵ Zob. w. 966–967.

¹⁶ Tłum. J. Rybowska.

W trzeciej części sztuki z kolei Eurypides pozwala na uświadomienie sobie Heraklesowi, że sprawczynią jego szaleństwa była jego prześladowczyni Hera.

Również w przypadku tego dramatu Eurypidesa mamy ukazaną jedynie maskę bakchiczną. Po pierwsze, bakchantką jest heros, którego o bycie kobietą trudno posądzać (chyba że zbyt poważnie potraktujemy jego postać z *Żab* Arystofanesa). Po drugie, tragik wyraźnie zaznacza, że szal Lyssy nie ma nic wspólnego ze stanem, w jakim znajdowały się rzeczywiste bakchantki. Po trzecie, jesteśmy od początku uświadomieni przez tragediopisarza, że szaleństwo jest zsyłane za sprawą Hery. Po czwarte, będąc pozornie w stanie bakchicznym, nie zabija własnych dzieci – on jest święcie przekonany, że morduje potomków Eurysteusa. Po piąte, ten tzw. stan bakchiczny, w jakim znajduje się Herakles przed popełnieniem zbrodni i tuż po niej, sprowadza się ponownie tylko i wyłącznie do zewnętrznych objawów transu bakchicznego. W chwili popełniania zbrodni Herakles nigdy nie jest określany jako wyznawca boga.

Zabójczyniami dzieci są również kobiety trojańskie w *Hekabie*. Ich mord to swoista zemsta za zamordowanie syna Hekabe – Polydora. Gdy bóg Ares szalał w Troi, Priam wraz z małżonką oddali najmłodszego ze swych synów wraz z okazałym skarbem na wychowanie i ocalenie królowi trackiemu Polimestorowi. Ten jednak, gwałcąc prawo gościnności, podstępnie zabija Polydora i wrzuca jego ciało do morza. Sługa wysłana po wodę odnajduje jego ciało. Gdy zostanie ono przyniesione matce, ta rozpoczyna „nomon Bakcheion” – pieśń ku czci Bakchosa. Jest to dobrze już nam znany topos literacki. Hekabe występuje tu zarówno w roli branki – rzecz rozgrywa się już po zdobyciu Troi, jak i *mater dolorosa* oplakująca śmierć ostatniego ze swych synów, co do którego była pewna, że nadal żyje. Ten bakchiczny lament, który śpiewa kobieta odchodząca od zmysłów z rozpacz, pobudzi ją do zaplanowanego oślepienia Polimestora i mordu jego dzieci. Zostanie on zwabiony wraz z synami do namiotu branek. Tam kobiety dokonają zbrodni – zemsty. W chwili, gdy ją popełniają – podobnie jak miało to miejsce w *Oszalałym Heraklesie* – zostają im nałożone maski bakchantek – bakchantek Hadesa; nałoży im je oślepiiony Polimestor (w. 1076–1084):

Dokąd, którądy podążę, dzieci me zostawiwszy
Tym Menadom (Bakchantkom) Hadesu, co je rozszarpia,
Zamordowane, psom rzucą na krwawy żer,
W górach bez litości porzucą?
Gdzie stanąć? Gdzie klęknąć? Gdzie iść?
Jak okręt zwijając żagiel z lnianego płótna
Morskimi linami, kiedym do zgubnego leża
Mych dzieci dopadł jak strażnik?

Czy obraz Bakchantek przywołany przez Polimestora to obraz rzeczywistych wyznawczyń Dionizosa? Jest co prawda czyniona aluzja do sparagmosu, ale oprócz owej aluzji nie mamy żadnych dalszych poszlak. Ani oreibazy, ani okrzyków; ofiara, jeśli w ogóle miała miejsce, w rzeczywistości zostaje złożona w obszarze *polis*. Bakchntkom nie zostanie wymierzony żaden rodzaj kary. W tym wypadku, w moim przekonaniu, Eurypides ukazał postać Polimestora jako osoby niewtajemniczonej, tej, przed którą ukryte są prawdziwe obrzędy bakchiczne. Natomiast symbolicznym obrazem jego wykluczenia spośród wtajemniczonych i opowiadania o nich tych wszystkich okropności jest ukazanie go jako ślepcy. Brać udział w obrzędach znaczyło również znać i widzieć, to, czego niewtajemniczonym widzieć nie było wolno. Polimestor nazywając Trojanki bakchantkami, jest już ślepcem. Zostały zamienione role pokrzywdzonego z pokrzywdzonym. Skrzywdzona przez Polimestora Hekabe bierze odwet za swą krzywdę.

Podobne maski bakchiczne oraz zamianę ról obserwować będziemy w tragedii zatytuowanej właśnie *Bakchantki*. I w tej sztuce także odnajdujemy to, co pokazał już Eurypides w *Fenicjankach* – nie tylko rzeczywiste wyznawczynie boga, ale także postacie noszące tylko maski bakchiczne. W utworze tym obecne są zarówno elementy fabulacyjne, a więc to, co opowiadało się o obrzędzie, jak i elementy samego obrzędu, które „sięgają bardzo głęboko w samą strukturę i kształt przedstawienia”¹⁷.

Eurypides, przynajmniej na początku sztuki, wyraźnie sygnalizuje sam moment zmiany czasu i treści scenicznego przekazu. Ze strumienia czasu skończonego, mitycznego, w którym opowiada się o narodzinach i dzieciństwie Dionizosa, zostajemy przeniesieni w strumień czasu boskiego i nieskończonego. W nim to właśnie jedynie prawdziwe wyznawczynie boga – w zamyśle Eurypidesa kobiety pochodzące z Lidii i Frygii, które w tragedii będą pełniły rolę chóru, są upoważnione do odkrycia sekretów obrzędu. Widzom nie zostanie on przedstawiony, usłyszą o nim jedynie w pieśni, która towarzyszyła wejściu chóru na orchesterę (w. 70–87).

Zmiana ta zaznaczona jest wyraźnie u Eurypidesa nie tylko zmianą struktury czasu, odrębną dla opowieści mitycznej i obrzędowej, ale także formy. Parodos różni się bowiem zdecydowanie pod względem metrycznym od pozostałej części utworu i bliższy jest pod względem formy hymnowi kultowemu niż przedstawianej zazwyczaj pieśni chóru¹⁸.

Kobiety, które tworzą chór, przedstawiają się jako wyznawczynie boga, opisują, skąd przybywają, i zapowiadają, że będą hymnem opiewać Dionizosa. Zanim rozpoczną swą pieśń, zwracają się do Tebańczyków z prośbą

¹⁷ J. Kott, *Zjadanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986, s. 208.

¹⁸ Por. A. J. Festugiere, *La signification religieuse de la Parodos des Bacchantes*, „Eranos” (1956), s. 73–86; M. Thöni, *Studien zum Chor bei Euripides*, Stuttgart 1991, t. 2, s. 338, 342.

o zachowanie zbożnego milczenia. Zapowiedziany przez kobiety hymn jest dla nas szczególnie godny uwagi, ponieważ zamiast typowego w hymnie wezwania do boga rozpoczyna się on od pochwały jego wyznawcy: ὦ μάκαρ, ὅστις ἐδδαίμων τελετάς θεῶν εἰὼς (w. 71–73). Chór, określając wyznawcę jako człowieka szczęśliwego, jednocześnie określa boga jako tego, który czyni swych wyznawców szczęśliwymi. Parodos to w *Bakchantkach* pieśń, w której kobiety opiewają radość, jaką czerpią z uczestnictwa w kulcie boga. Opowiadają o tym, że sam Dionizos wzywa kobiety do udziału w swoich świętach. Porzucają one wówczas swe warsztaty tkackie, ubierają nebrydy, rozpuszczają włosy i zdobią je wieńcami z bluszczu, biorą do ręki żagiew sosnową i tyrs, formują pochód i wyruszają w góry. Nocą, przy blasku pochodni i dźwiękach aulosów i tympanów bakchantki dokonują aktu sparagmosu i omofagii (w. 135–141):

Słodko jest temu, kto w górach,
Znużony tańcem w kręgu,
Padnie na ziemię odziany
W świętą nebrydę, złowionego
Kozła krew pijąc

Te dwa strumienie czasu, jeden mityczny, drugi kultowy, które na początku sztuki płynęły osobnym, niezależnym od siebie nurtem, w dalszej części sztuki nigdy nie będą już tak czytelne, zostaną przez tragika przemieszane i będą się wzajemnie przenikały. Znaki zastrzeżone dla obrzędu będą pojawiały się wśród znaków zastrzeżonych dla opowieści mitycznej, nastąpi bowiem spotkanie Dionizosa z Penteuszem, podczas którego człowiek i bóg, król i obcy, prześladowający i prześladowany będą się zamieniali rolami.

Tak jak mamy wyraźnie przeciwstawionych sobie dwóch antagonistów: boga i Penteusza, który jest określany jako *amathes* – a więc niewtajemniczony, tak też mamy w tym dramacie dwa *thiasoi*. Jeden, który pełni rolę chóru i stanowi autentyczny *thiasos* bakchiczny, i drugi, który tworzą siostry Semele, kobiety tebańskie, które nie uwierzyły w moc dionizyjską. Ukarane szaleem – gniewem boskim, wbrew swej woli zostają zmuszone do opuszczenia miasta i uczestnictwa w misteryjnych obrzędach ku czci boga. *Thiasos*, który tworzą córki Kadmosa, nigdy nie pojawi się na orkestrze, o tym, co kobiety robią w górach, dowiadujemy się z relacji posłańców, którzy jedynie o nich opowiadają.

Joanna RYBOWSKA

PERSONAE BACCHANTUM

(Argumentum)

In hoc opusculo quaestio tractatur quid verum de bacchatione dici possit; deinde in scriptis tragicis personas bacchantum quaeruntur, quae ad demonstrandum dolorem atque furorem ab auctoribus creatae sunt.