

Acél Zsolt klasszika-filológus, középiskolai tanár. Kutatási területe az Augustus-kori irodalom.

E-mail: acel.zsolt@piarista.hu

Absztrakt: A tanulmány Sophoklész *Antigonéjának* ötödik kardalát elemzi, amely Dionysost szólítja meg. Egy tanórai diákkérdés nyomán azt vizsgálja, hogyan kapcsolódik össze az erőszak tapasztalata és az isteni beavatkozás hiánya a drámában. A mű elemzése a színházi előadás gyakorlata felől közelít, külön figyelmet szentelve a maszkhasználatnak és annak, ahogyan a tragédia a nyilvános és elzárt, közeli és távoli tereket felidézi. A felkínált értelmezés szerint ugyan Dionysos közvetlenül nem jelenik meg a dráma cselekményében, de a színpadi feszültségben és az egyes szereplők sorsában érezhető közelléte és hatása. A tanulmány kitér az *Antigoné* középiskolai olvasásának elméleti és gyakorlati nehézségeire is.

Kulcsszavak: Sophoklész, *Antigoné*, ötödik kardal, Dionysos, ókori szövegek tanítása

DOI: <https://doi.org/10.63872/NPQI7293>

Hol késlekedik Théba istene?

Az *Antigoné* Dionysos-himnusza (Soph. Ant. 1115–1154.)

Acél Zsolt

Tanórai kérdés nyomában

„No de miért nem jelenik meg Dionysos az *Antigonében*?” – kilencedik évfolyamos középiskolai magyarórán hangzott el ez a dacos kérdés, amelynek akart-akaratlan vallástudományi és irodalomtörténeti kötődése, valamint a kérdező ingerült hangvétele mögött tetten érhető olvasásmód, illetve a tanári válasz nehézsége jelenti e tanulmány kiindulópontját.

A tisztázó tanórai párbeszédéből kiderült: Dionysos színpadi megjelenésétől többé-kevésbé azt várta a kérdező diák, hogy a megoldás felé nem mutató, elkeseredett, fullasztóan reménytelen társadalmi és családi belső erőszak nyomasztó helyzetének az isten megjelenése vessen véget. Kívülről jövő, látványos és erőszakos közbeavatkozása egy csapásra teremtsen tiszta helyzetet. A vég nélküli fegyverkezés megfélemlítő erejénél (Kreón), a felháborodás erőtlén sikertelenségénél (Antigoné, Haimón, Teiresiás), a megalkuvás diplomáciájánál (Isméné, Ór) jobb az alulról föltörő vagy kívülről betörő düh elsőprő ereje. Mintha az idézett tanórai kérdés azt kívánná, hogy a beszéd elhúzódozó erőszakának a tett hirtelen erőszaka vessen véget. Egyébként ez utóbbiról igenis szót ejt a dráma, csak éppen Haimón atyja elleni támadása, az arcul köpés és kihúzott kard (1231–1236)¹ shakespeare-i kíméletlensége nem jelenik meg a színpadon – miképpen Dionysos is távol marad a színpadtértől. Beszélnek róla, de a fizikai erőszak és a hívott isten a *skéné* zárt ajtóit mögött marad.

Az erőszak és a sophoklési tragédia, illetve az *Antigoné* Dionysosának viszonya többretegű. A vadság és civilizáció kétarcú isteneként, a határátlépő idegenként, illetve a térítő monoteizmus alakjaként Dionysost a kutatástörténet gyakran az erőszak témájához kapcsolta.² A következő oldalak *Antigoné*-elemzése néhány pontban Nietzsche és Kerényi meglátására támaszkodik. Az antik tragédiáról elmélkedő német gondolkodó Dionysos-képe (a szerző kései értelmezésében) az 1870-es porosz-francia háború szülötte, a nietzschei isten világra jöttét a wörthi csata ágyúdőreje kísérte – ez, a szó eredeti jelentésében is polemikus, *polemikos*, háborúhoz kötődő jelleg *A tragédia születése* Dionysosának máig ható vonása.³ Kerényi Dionysos-monográfiája részletes tragédia- és komédiaelméletet dolgoz ki; ennek meghatározó eleme, hogy a tragédia eredete, elnevezése, szertartásjellege az áldozati állapot megőlésére, fölajánlására utal; a megtisztító gyilkosság, rituális erőszak a tragikus előadás és a tragédiában megjelenített történet alapja. Találó hasonlata alapján: a dionysosi ünnepi színjátékokon a tragédia a szisztolés, a komédia a diasztolés vérnyomásértéket jelzi. A *systolé*, az összehúzó pillanata a szenvedés és erőszak ideje – mind a dionysosi *systolé*, mind a dionysosi *diastolé* szent („eine heilige Sache war”), éppen ezért papi felügyelet alatt áll.⁴ Az *Antigoné* alapját szolgáltató thébai polgárhá-

ború története a későbbi korokban is, így például Ovidiusnál⁵ vagy statiusi közvetítéssel még Danténál⁶ is az erőszakos jelen mitikus előképe. A sophoklési *Antigoné* újra fölfedezése, értelmezése és színpadra állítása már kezdetektől fogva, vagyis a francia vallásháborúk borzalmaitól inspirált *Antigone ou la piété*, Rober Garnier 1573-as műve óta⁷ számos esetben azt igyekezett példázni, hogy a háborúk, belviszályok, diktatúrák és mérszárlások között hogyan élhet az igaz ember.

Az *Antigoné*ban – legalábbis ez lehet a középiskolai órákon a tanár és diák érzése – a nyílt, véres erőszak fojtott marad, tikkasztó és levegőtlen közegbe kerül, a hol okoskodó, hol pedig indulatos párbeszédnek hamuja alatt parázslík: Dionysos késlekedik, az erőszakos cselekedetek láthatatlanok, a thébai polgárháború néhány személy halálos összeütközésévé merevedik.

„No de miért nem jelenik meg Dionysos az *Antigoné*ban?” A diák fölvetéséhez néhány előzetes pedagógiai megjegyzést érdemes fűzni. A tanmenetek általában tizennégy-tizenöt éves korban olvastatják Sophoklés művét, amely a nehezebben tanítható és tanulható művek közé tartozik.⁸ Az előtörténet kuszasága, a nevek nehézsége, a magyar fordítások szikársága mellett külön bosszankodást okozhat, hogy Sophoklés többi művéhez viszonyítva is több a kardal, a verssorok számát tekintve a kórus nagyobb szerepet kap, ráadásul még e részletek nyelvezete is bonyolultabb a drámaköltő egyéb tragédiáival egybevetve.⁹ Kilencedikes alapélmény: a cselekmény nehezen követhető, az erkölcsi-társadalmi viták érdektelenek vagy legalábbis homályosak, a magyar stílus modoros, az egyes jelenelek ironiája nem érzékelhető. Ugyanakkor a jelentős hosszúságú kardalok átlapozásával – amelyek kihagyása várhatóan nincs kihatással a számonkérés osztályzatára, illetve a majdani érettségi eredményére – a kötelező olvasmányra fordítandó idő jelentősen rövidül.

A Dionysos távollétét feszegető gimnazista fönt idézett kérdése arra mutat rá, hogy az elmúlt években az iskolai *Antigoné*-értelmezést befolyásoló előzetes ismeretek és elvárások (is) gyökeresen átalakultak. Ugyanis átlépte a gimnáziumok küszöbét egy olyan nemzedék, melynek számos tagja népszerű és népszerűsítő mitológiai témájú ifjúsági regénysorozatokon, játékokon nevelkedett, otthon e nagy példányszámban eladott vastkos könyveket forgatja. E diákok meghökkentően részletes, olykor hóbortosnak tűnő tudással rendelkeznek a görög és latin istenvilágot érintő történetek, nevek, jellegzetes helyzetek és tárgyak témakörében.¹⁰ *Antigoné*-olvasatuk az istenek, hősök világát földolgozó tömegkulturális művekéhez igazodik. Nekik éppen a kardalok jelenthetik a legizgalmasabb részt, hiszen a mitológiai utalások sokaságában egyfajta nyomozati te-repmunkát végezhetnek, örömmel ismerhetik föl az egzotikus helyszíneket és személyeket, ritkán használt megszólításokat, attribútumokat, apró utalásokat. Az *Antigoné* szereplőinek erkölcsi, családi és politikai vitája, magányos szenvedése, elméleti töprengése, vad összezsapása a jelentéktelenség homályába süllyed, a mű mitológiai kézikönyvként, példatárként történő értelmezése viszont súlyt kap. Dionysos esetében örömmel ismerik föl az isten születéstörténetére, Semelére, Kadmosra, a thébai kötődésre tett utalásokat, a dionysosi körmenet elmaradhatatlan kellékeit, illetve azt a tényt, hogy a színpadon szereplők, vagyis a Labdakida-ág tagjai végső soron az isten

rokonai, vagyis a város és vérvetődés okán joggal hívják segítségül Dionysost, Théba szülöttét. A „no de miért nem jelenik meg Dionysos az *Antigoné*ban?” kérdését föltevő diák, majd a vitába kapcsolódó osztálytársai mindezeket részletesen, kézikönyv-szerűen adatolva föl is sorolták, kiegészítéssel arra is hivatkozva, hogy a tankönyv az athéni színház alapvető dionysosi kötődéséről beszél. Vagyis a gimnazisták, miként erről hamarosan szó lesz, ugyanazt az okfejtést használták, mint a kutatástörténet: megkülönböztették a dráma tartalmi, illetve performatív szintjét, az előadásban megjelenített történetet, illetve az előadásban létrejövő eseményt, és mindkettő szempontot alapul véve fölrótták Dionysos hiányát. Érthető azon középiskolás csalódása, aki könyv- és filmélményei alapján az isten látványos megjelenését, hatásos *epiphaniáját*, kalandos közbeavatkozását várta a mű végére. Meglehet, Sophoklés helyett Euripidést kellett volna olvasniuk? (Ahogy erre később kitérek, Euripidés *Antigonéja* válaszol is az említett hiányérzetre.)

Az alapos érvelésre támaszkodó tanórai kérdés rátapintott a Dionysos-kutatás vitatott kérdésére: hol marad Dionysos az athéni színpadról, miért késlekedik a tragédiák Thébájából? Valóban magára hagyja *Antigonét*?¹¹ Mi lehet az erőszakos isten és az erőszakos város kapcsolata? Első látásra úgy tűnik, hogy Sophoklés drámájában a késlekedő Dionysos közeledését leső várakozás az „érkező isten” kutatástörténeti gondolatával érintkezik: ő az az isten, aki messziről, talán túl messziről jön, elodázódó bevonulását baljós jelek, fölfordulások, indulatkitörések fogják előre jelezni.¹² Azonban nem tagadva a „der kommende Gott” – néha egyszerű *bonmot*-ként használt – megállapításának igazságértékét és értelmező erejét, a részletesebb Sophoklés-olvasat számos érdekes szemponttal gazdagíthatja mind az *Antigoné*, mind pedig a Dionysos-jelenség kutatását.

Dionysos a tragédia színpadán – a kutatástörténet néhány eleme

A nevekben, attribútumokban bővelkedő Dionysos világához tartozik – többek között – a tánc, a zene, az előadó-művészet, a maszk, a nemi szerepeket is megváltoztató átöltözés, a látszat és valóság játékos kettőssége. E vallástörténeti megfontolás megerősíteni látszik azt a közoktatás szintjéig meghonosodott, általánosan elterjedt irodalmi megközelítést, amely az attikai drámát – Aristotelésig visszamenőleg (Arist. *Poet.* 1449a) – a dionysosi eredet, valamint az istennek szentelt tér és idő alapján értelmezi. A dráma történetéhez kapcsolódó műveltség és tananyag alapvető elemei közé tartozik többek között az Akropolis melletti Dionysos-szentélykörzetben felépített színház, az istenhez kötődő két athéni ünnep, a *Nagy Dionysia*, illetve a téli *Lénaia* kultikus eseményei.¹³ Úgy tűnik, hogy Dionysos körébe tartozik a színjátszás, a színjátszás körébe tartozik az isten.¹⁴ Mindezek alapján különös hiányérzet támadhat akkor, ha valaki a fennmaradt attikai drámák szövegét tanulmányozza, illetve címeiből következtet az elveszett művek tartalmára: alig van olyan tragédia, amely Dionysoshoz kötődő történetet állítana színre, az isten állna a cselekmény közép-pontjában.¹⁵ Mintha igaza lenne a kései görög forrásokból ismert kritikai megjegyzésnek, miszerint az attikai tragédiának és *dithyrambos*nak „semmi köze Dionysoshoz” (οὐδὲν πρὸς



1. kép: Színházi maszk, Kr. e. 5. század eleje, Megara Hyblea (Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Siracusa)

τὸν Διόνυσον).¹⁶ A színpadi Dionysos hiánya azért is meglepő, mert Aischylos, Sophoklész és Euripidész alkotói idejében két lényeges változás történt. Egyrészt a színpadon megjelenő istenalak hatására az ikonográfia megváltozik, szakállas felnőtt helyett a sima állú, ifjú istent kezdik el ábrázolni.¹⁷ Másrészt a misztériumisten alakja előtérbe kerül, Athén – miként az *Antigoné* is említi (1119) – találkozik a dél-itáliai beavatási szertartások Dionysosával.¹⁸

Később elkövetkezik az a pillanat, amikor, immáron egyértelműen misztériumistenként,¹⁹ színpadra lép maga Dionysos: Kr. e. 405-ben Euripidész tragédiájában, a *Bacchánsnők*ben, illetve pár hónappal korábban Aristophanész *Békák* című vígjátékában.²⁰ A mitikus Thébát bacchánsmenetben elfoglaló euripidészi isten kortárs athéni társadalmi problémákat fogalmaz meg, voltaképpen Athénba vonul be, míg a *Békák* alvilágba alászálló, az attikai színházról, politikáról véleményt formáló aristophanészi istene Athén irodalmi, politikai közelmúltját állítja dionysoszi megvilágításba. Ráadásul Euripidész és Aristophanész istenének színpadra lépte olyan hatásosnak bizonyul, hogy visszamenőleg is dionysosivá festi az athéni színdarabok cselekményére, *hypothesiseire* vonatkozó emlékezetet, és az istenre tett korábbi utalások hangsúlyosabbá válnak; euripidészi, pontosabban szólva *baccháns* színezetet nyernek a három athéni drámaíró megelőző művei.²¹ A *Békák* esetében pedig a tragédia imént, Sophoklész és Euripidész halálával lezárult aranykorára, a közelmúlt etikai, (irodalom)történeti és esztétikai vonatkozásaira önértelmező módon rákérdező, metateátrális²² szcenárió a kánonalkotás folyamatába emeli a színházisten Dionysos komikus alakját.²³ A két mű befogadástörténete nemcsak lezárja, kanonizálja, átértelmezi a korábbi évtizedek műfaj történetét, hanem az euripidészi tragédia²⁴ és az aristophanészi komédia²⁵ új utakat is nyit. Mindezek alapján úgy tűnik, mint-ha Sophoklész és Euripidész egyidejű halálával lezárult és kano-

nizálódott volna egy korszak,²⁶ az athéni Dionysos-színház és -ünnepségek tragédiáinak aranykora, és végre valahára ekkor, az utolsó pillanatban lépett volna színpadra – miként a rendező a tapsrend végén – az eddig háttérből irányító Dionysos.

Nemcsak a modern kor nietzschei színezetű olvasata, hanem már az aristotelési drámatörténet, az aristophanészi hangsúlyokkal is rendelkező alexandriai kritika, illetve a hellénisztikus Euripidész-divat is Dionysos nyomait kutatja az attikai színházi műfajokban. Ebben az összefüggésben különösen is meglepő az isten hiánya a drámai műfajokban, leginkább pedig a tragédiában. Anton Bierl kutatástörténeti áttekintése szerint az 1980-as évekig a Nietzsche-művek, illetve a cambridge-i ritualista iskola hatására az athéni tragédiák Dionysos-központú értelmezése divott, majd ellenhatásként az 1980-as évektől kezdve egyre többen megkérdőjelezték, hogy az istenhez fűződő képzetek és gyakorlatok meghatározók lennének a drámák értelmezésében. Az utóbbi két és fél évtizedben egyre erősebb szólamot képviselnek a Dionysos szerepét ismételten hangsúlyozó tanulmányok. A dionysoszi téma korlátozott jelenlétét vagy hiányát különféle megközelítésben igyekeztek megmagyarázni. E modelleket érdemes áttekinteni, Bierl szűkszavú fölsorolását rendezve, szükséges magyarázatokkal kiegészítve.²⁷

- 1) A drámaelőadások és -szövegek mint elhangzó rítusok, szertartások antropológiai elemzése dionysoszi vonásokat képes föltárni.
- 2) Miközben a *polis* pontosan szervezett ünnepi szertartása megerősíti a város rendjét, az előadott darabok cselekménye fölforgató jellegű, a megbolydult és pusztulásnak induló *polist* mutatja be. A kultikus keret és bemutatott történet kettőssége – a fölforgatáson keresztül a rend megszilárdítása – dionysoszi kettősséget takar.
- 3) Az előadások legfőbb témája a személy és a közösség életét szabályozó keretek pusztító hatású megszegése; e határátlépés istene Dionysos.
- 4) A *Bacchánsnők* és az abban megjelenő szofista istenkép alapján a korábbi tragikus korpuszban is kimutathatók az euripidészi Dionysos-alak egyes vonásai.
- 5) Nietzscheiánus filozófia fogalmainak érvényesítése a *dithyrambos*- és drámaköltészet teljes területén.
- 6) A színházhoz tartozó alapvető fogalmak – fikció, képzelet, rejtőzködés, szerepcseré, átöltözés – a maszkistenhez, Dionysoshoz tartoznak.
- 7) A politikai értelmezés arra hívja föl a figyelmet, hogy a drámákban bemutatott *tyrannosok* bukása egyben a demokrácia megerősítését is jelenti, Dionysos pedig ezen demokratikus *polis* védőistene.
- 8) Az athéni Dionysos-ünnepségek az érkező isten fogadása, vendéglátása (ξενισμός), az ismert drámák cselekményéből pedig rekonstruálható egy ősi tragédiatípus, amelynek központi témája az isten bevonulása, *epiphániája* és a közösség, a *polis xenismosa*.
- 9) A misztériumokra és beavatási szertartásokra utaló drámák a misztériumisten Dionysoshoz kötődnek.
- 10) Dionysos a színházépület és az előadásokat keretező kultusz istene: a drámákban előforduló metateátrális, önértelmező részek az előadás dionysoszi terét és idejét idézik föl.
- 11) A kardal, a tánc és zene különösen is kapcsolódik az istenhez.

12) Utolsó út: a *Bacchánsnők* előtti darabokban az istenre tett utalások összegyűjtése, és a későbbi, euripidési nézőponttól függetlenedni igyekvő értelmezése.

Jól látható a kutatástörténet két hangsúlya: a fentebbi megközelítési módok egy része az előadott szövegekből, megjelentett eseményekből, míg mások az előadásból mint performatív cselekvésből indulnak ki.²⁸ A felsorolt szakirodalmi utakat áttekintve fölmerül a kérdés, hogy voltaképpen mit is jelent a performatív szint, vajon melyik szempontot emeli ki az adott értelmezés? A politikai szertartást, a thébai monda-körön önmagáról beszélő kortárs *polist*, a Periklész-korabeli Athén önmegerősítő reprezentációját? Esetleg a színpadra állítás eseményszerűségét, a színház- és maszkistenre tett utalások metateátrális jellegét, illetve a szövegben tetten érhető szcenikus gyakorlatot? Vagy éppen az athéni drámaelőadás liturgikus jellegét, kultuszszerűségét, Dionysos ünneplését és megjelenítését?

Miként az ötödik *stasimon* viharos kutatástörténete figyelmeztet rá, a kultikus jellegre való utalás óvatosságot igényel. Mivel e kardal vizsgálatára még vissza kell térni, ezért hasznos a vonatkozó szakirodalmi vitát röviden fölidézni, kiindulópontul venni – már csak azért is, mert a kutatók közötti pengeváltás a 20. századi ókortudomány és a politikai erőszak kapcsolatát, ennek értelmezését érinti. Anton Bierl egy 1989-es Sophoklész-tanulmányában abból a szempontból indult ki,²⁹ hogy az *Antigoné* kardalában meghatározó a rituális jelleg, a *hyporchéma* (az éneket kísérő kultikus tánc), a Dionysos-karvezetőt megszólító kar éppen ennek az istennek táncol és énekel a színpadon, így az *epiphania*-isten mint a színházi cselekvés patrónusa valóban megjelenik az előadáson, ott örökdió a színpadon. Erre a megközelítésre igencsak ingerült válasz érkezett. A feleletül megjelent tanulmány³⁰ a Bierl-féle rituális olvasat irracionális-központúságára hívja föl a figyelmet. A recenzens szerint az *epiphaniát*, a kultikus esemény realitását hangsúlyozó megközelítés Nietzsche gondolatvilágából és Walter F. Otto 1933-as Dionysos-monográfiájából³¹ táplálkozik, és/ezért (a logikai viszony nem világos) a nemzetiszocializmus gondolatvilágának terhes örökségét hordozza. Bierl felelete a vád politikai élet visszautasítja („typischer Nachkriegshaltung”), újabb elemzésében a misztériumistenként megjelenő Dionysos *epiphaniáját* irodalmi fikcióként mutatja be, amelynek fiktív jellegét a sophoklési szöveg ironiája is kiemeli (miközben a háttérben visszafordíthatatlanul halad minden esemény a tragikus beteljesülés felé, a vénekből álló kar reménykedését fejezi ki).³²

A vita releváns szempontokra világított rá. Az ötödik *stasimon* épít a liturgikus performatív keret és a színre állított esemény megszólalási helyzete közötti összetett, feszült viszonyra, a rituális beszédtektént, illetve irodalmi kijelentésként értelmezett kardal „kettős identitására”,³³ az athéni Dionysos kultikus közelségének és a thébai Dionysos késlekedésének elmentésére. Az egyéb Sophoklész-művekben talán még erősebben megjelenő tragikus ironia az *Antigoné* esetében leginkább a kardalok sajátja:³⁴ a thébai vének kara olykor a rövidlátás meg-hökkentő magabiztosságával értelmezi félre a helyzetet.³⁵ Úgy gondolom, a közelség-távolság ezen ironikus kettőssége szorosán kötődik Dionysoshoz, amennyiben éppen ő – a vallástudományi szakirodalom szerencsés megfogalmazása szerint – a *présence absente*, „a távollévő jelenlét” istene.³⁶

A továbbiakban, választ keresve a „no de miért nem jelenik meg Dionysos az *Antigoné*ban?” kérdésre, Dionysos késlekedésének, illetve távollétének motívumát, a „távollévő jelenlét” kérdését először a színházi gyakorlat (maszk és kapu) alapján közelítem meg, majd az ötödik *stasimon* elemzésével vizsgálom.

Maszk és kapu az *Antigoné*ban – Dionysos feltárulkozása és elrejtőzése

Az attikai dráma kutatástörténetében újra és újra előkerülő eseményjelleg nem érdemes pusztán kultikus-vallási vagy politikai szinten értelmezni, a színpadra állítás szempontjait is érdemes érvényre juttatni – főleg ha megfontoljuk, hogy a *présence absente*, a rejtőzés és feltárulkozás egyik leglátványosabb kelléke a színészmaszk,³⁷ illetve a belső vagy távoli eseményeket elrejtő színpad három ajtajának nyitódása-csukódása.³⁸

(1) Három maszk, egy hang

Az attikai klasszikus színjátszás történetében fokozatosan figyelték föl a színészek szerepére; az esztétikai mérlegelés, kritikai érdeklődés a költői művek mellett immáron az előadókra is kiterjedt, a színész önálló tényező lett a színjátszás történetében.³⁹ Ezt jelzi, hogy Kr. e. 449-ben a *Dionysia*-ünnepségen a tragikus színészek versenyeztetését is bevezették. Az előadók közötti megmértetés szabályrendszere néhány évvel később, az *Antigoné* bemutatása körüli években (442) utólagos finomhangolást igényelt. Eddig ugyanis a színészeket maga a szerző válogatta ki darabjához, maga is játszott vagy játszhatott önnön művében, így a tragédiaírók és köreik többé-kevésbé a modern állandó társulathoz hasonlíthattak. Hogy a színészek versengése egyenlőbb legyen, és hogy a sikeres költők ne foglalhassák le maguknak bevett színészcsillagaikat, bevezették a véletlenszerű választást, minden darabhoz három-három tragikus színészt soroltak ki. Ettől kezdve a kar kiválasztásával, betanítatásával, az álarcok és díszletek elkészítésével megbízott *chorégos* nemcsak a költőt és az *aulétést*, hanem a három színészt is sorsvetés után, véletlenszerűen kapta meg. A színészversenyben a keretszám három jelölt indulását engedélyezte egy-egy tragédiában. Vagyis nem esztétikai döntésből, nem valamilyen minimalista színház követelménye alapján, nem is – miképp Shakespeare-nél – anyagi vagy társulatszerzési megfontolásból, hanem az athéni társadalmat és a *Dionysia*-előadásokat is átható *agón*-eszmé alapján alakult ki az a gyakorlat, hogy (néhány kivételtől eltekintve)⁴⁰ három színész játssza az összes szerepet.

Fölmerül a kérdés: az *Antigoné* esetében az egyes színpadialakokat hogyan oszthatták föl a három színész között? Az egyik elmélet arra épít, hogy az *Antigoné* a *diptychon*-szerkezetű Sophoklész-drámák közé tartozik, vagyis két, közel egyenlő részre oszlik, és a tragédia két felében más a főszereplő, másik alak köré rendeződnek a történések. E megközelítés arra világít rá, hogy nehéz lenne megmondani, hogy *Antigoné* vagy Kreón-e a főszereplő: a dráma első felében a címszereplő, a második felében Théba új ura áll a figyelem középpontjában. Így a három színész valószínűsíthető munkamegosztása e modell szerint:⁴¹

Első színész: Kreón
 Második színész: Antigoné
 Harmadik színész: Isméné, Haimón, Teiresiás, Ör.

(2) A középső ajtó

E fölöstás hitelét két kérdés gyöngíti. Hogyan lehet összemérni a Kreónt, illetve az Antigonét alakító színész teljesítményét? Kreón szerepe másfélszer olyan hosszú, mint a címszereplőé, így e fölöstás alapján a két versengő előadó nem azonos súlycsoportban indulna, az előbbire közel háromszázötven, míg az utóbbira kétszázegynéhány sor jutna. Egy újabb nyugtalanító kérdés: hol marad e „stáblistában” a Hírnök?

A másik modell⁴² szintén esztétikai szempontból indul ki, és arra épít, hogy egyes színészek – hangjuk, játékmódjuk alapján – inkább az erős jellemek, éles körvonalú szerepek alakítására alkalmasak, szikrázó színpadi összecsapásokban tudnak megmutatkozni, mások viszont inkább az alkalmazkodó és konfliktuskerülő kisember, az olykor komikus, olykor szánalmas helyzetekbe sodródó személyiségek megjelenítésében tudják színészi képességeiket érvényre juttatni. Kreón főbb vitapartnereit az előbbi, a mellékszerepeket az utóbbi típusú színésznek szánhatták. E fölöstásban mindhárom színésznek szinte pontosan ugyanannyi, háromszázötven körüli sor jut.

Első színész: Kreón
 Második színész: Antigoné, Haimón, Teiresias, Eurydiké
 Harmadik színész: Isméné, Ör, Hírnök

Ez a modell az *Antigoné*-előadás egy különös hatásmechanizmusára hívhatja föl a figyelmet, a sophoklési athéni színpad dionysosi vonását emelheti ki. A közönség ugyanis folyamatosan figyelte és mérlegelte, hogy az adott színész hogyan tud átalakulni, fölöltetni magára különféle színházi álarcokat, gesztusokat, helyzeteket és személyiségeket. A bíráló tekintet az eltérő maszkok mögött ugyanazt a színészt, ugyanazt a hangot ismerte föl (másképp nem tudott volna a színészversenyben ítélni). A színészi átváltozás próteuszi jellege az identitás és átalakulás dionysosi kettősségére épít. A színpadi Kreón is bármerre néz, bárkihez fordul, azzal szembesül, hogy a vele csatázó, a rendelkezéseit, hatalmát és identitását fenyegető maszkok, *personák*, szerepek ugyanazon a hangon szólnak. Különösen Antigoné, Haimón és Teiresias hangbeli egysége jeleníthette meg a mindenütt jelen lévő, rejtőzködő és föltárulkozó, különféle álarcokat fölöltő, alakját folyamatosan változtató Dionysos kikerülhetetlen *epiphaniáját*.⁴³ Kreón nem menekülhet a sorsa elől, a körülötte fenyegetően magasodó alakok egy hang különféle megtestesülései. Ez a színpadi hatás bízást az *Antigoné*-előadás dionysosi oldalának nevezhető. Ahogyan Kerényi Károly alapvető dionysosi tapasztalatnak nevezi, ha valaki álarcot nem öltve egy karneváli sokadalomban a körülötte lévő maszkos ünneplőket szemléli, és így a közelség és távolság, fölbukkanás és elrejtőzés fenyegető árnyalatú kettősségét éli meg,⁴⁴ úgy – kiindulva e megközelítésből – aki végig ugyanazt a maszkot viseli, a világ hasonló megkettőződésével szembesül, ha mellette a többiek folyamatosan cserélik az álarcot. Az állandó szerep a folyondárszerű identitások sűrűjébe kerül: Kreón maga is áldozattá, a dionysosi kultuszban fölláldozható állattá válik, mintha büszke, öklelő szarva fönnakadna a körülötte változó szerepek, folyamatos maszkcsere ágas-bogas indái között.

Az azonos színészi hanggal életre keltett eltérő szerepek, a cserélt maszkok és megszólalási módok feszültségén túl az előadás még egy eleme kötődhet szorosan a dionysosi tapasztalathoz: ez pedig a kapu föltárulása és a kinyitott ajtón keresztül a küszöb átlépése – akár a színpadra szólított színész hatol át a kapu jelezte határon, akár a nézői tekintet fürkészi, hogy mi van a színpadfal mögött. A közelség és messzeség dramaturgiai funkcióit elemző színháztudós találó megjegyzése szerint az *Antigoné*-ban „a tettek helye és a beszéd helye messze kerül egymástól, s ez a közházai praxisban beláthatatlan messzeség lesz feszülten izgató, ez a beláthatatlanság szabályozza a drámai funkciókat. Ott megtörténnek a dolgok, itt elmondjuk, s a távoli és közeli váltakozása feszíti a figyelmet.”⁴⁵

Az *Antigoné*-t elemző színházi megközelítés sajátosan érintkezik a vallástudomány Dionysos-értelmezésével: az isten megjelenéseiben, a Dionysos-fölvonulásokban „meghatározó az ajtó problémája: kinyílik vagy sem?”⁴⁶ A menyasszony háza felé tartó fátyol esküvői meneteket, az ünnepnapok éjszakáin duhajkodó férfitársaságokat, a *symposionokra* vonuló, utcák nyugalmát fölverő *ephébosokat* Dionysos vezeti, ő a *kómos*, a zenés, táncos rituális fölvonulás istene.⁴⁷ Mindezekben alapvető az ajtó szerepe;⁴⁸ a férfi betör a női otthonba, a nyilvánosság a rejtett magányba, az utcai fuvola- és dobszó kavargása a szoba csendjébe. Ha az ajtó kinyílik, az gyakran az élet fordulópontját is jelenti, a menyasszonyt elviszik, a férfiak belső kapcsolatait váratlan lakomavendég forgatja föl. A görög irodalom megszokott jelene, hogy a ház kapuján kopogtató vendég, a tér és emlékezet elfeledett messzeségeiből érkező ismeretlen fölbukkanása fölforgatja – szerencsét vagy pusztulást hozva – az ott élők addigi nyugalmát. A kíváncsisággal, félelemmel, köteles tisztelettel, fürdővel, ruhával, étellel fogadott látogató kopogása valamilyen módon az *epiphania* hangja, „a vendég álcázott istenség.”⁴⁹ Dionysos színpadán a Hírnök jelzi az istenség közelségét.

A fentebbi, dramaturgiai és vallástudományi megfontolásokkal összevetve különösen is érdekes, ahogyan Mark Griffith *Antigoné*-kommentárjában részletesen ír a középső kapu dramaturgiai szerepéről:⁵⁰ a *skéné* három ajtaja közül a két szélső közül az egyik az utcára, a város forgatagába, a másik a városkapukhoz, illetve a falakon túl a temetetlen holttesthez és a sírbolthoz, a kettős öngyilkosság színhelyéhez vezet. Ugyanakkor az egész drámát a középső, általában zárt, csak lényeges dramaturgiai pillanatokban kinyíló ajtó uralja: innen lehet belépni a palotába. A lakosztály becsukott kapuja, annak nyugtalanító és rejtélyes látványa – közben mi történhet bent? – meghatározza az előtte zajló színpadi események értelmezését. A középső ajtó a látható és láthatatlan, a nyilvános és magán, a férfi és női világ közötti határ jelképe. A férfi szereplők alapvetően a két szélső ajtón jelennek meg és távoznak a színről, a nők inkább a középsőt használják. Innen indul Antigoné utolsó útjára, innen kilépve hallja meg Eurydiké a gyászhiért, és ide rohan vissza.

Griffith értelmezését kiegészítendő fontos felhívni a figyelmet arra, hogy Eurydiké feltűnően részletesen beszéli el a pillanatot, amikor a gyászhiért fülébe jutott. Az ajtónyitás pillanatának részletezése pszichológiailag érthető, hiszen az emlékezet lelassítja, kimerevíti a traumát jelentő időt, a mozdulatok

állóképekké esnek szét, megdermed a lendület. Az emlékező királyné szavai úgy bibelődnek a lelki megrázkódtatás föl-idézésével, ahogy a föl-idézett pillanatban az ujjai a retesszel bajlódhatnak: „amint vonultam (*steichusa*), hogy kilépjek (*pros exodon*) a házból, Pallas istennőhöz könyörgő fohászaikkal járulva, és éppen azzal foglalatostkodtam, hogy a magam felé húzott kapu reteszeit föloldjam, íme, házamat ért csapásról szóló beszéd éri fületemet” (1184–1188). Amikor a középső ajtó kinyílik, a fölforgató és vad isten lép be Eurydiké életébe, és ugyanez az isten, a *kómos* ura ragadja el Antigonét leánykora falai közül, ám nászágy helyett sírboltba kíséri (806–816). Az ajtó eddig elfedte a nyílt erőszakot, a föltároló kapu láthatóvá teszi.

Az ötödik *stasimon* Dionysos-himnusza

A soknevű Dionysos másik legismertebb elnevezését a latin irodalom közvetítette: Bacchus. A tárgyalt ötödik *stasimon* érdekességét – a kar bevonuló énekének egyik sorával együtt (154) – az adja, hogy az egyik legrégebbi dokumentum, amely ezt a (különféle formáiban már régebben is ismert) nevet egyértelműen és kizárólag Dionysosra alkalmazza.⁵¹ A figura etymologica (Βακχεῦ Βακχῆν – „Bacchos, Bacchánssnők[nek a]”; 1121–1122.) retorikai és zenei hatása csak fokozza a megszólítás erejét. De ki is ez a Bacchos a *stasimon* szerint?

- (1. versszak) *Soknevű, a kadmosi menyasszony dicsősége, mélyen mennydörgő Zeus ivadéka, a híres Itáliát őrző, uralkodsz az eleusisi Déo sokadalomjárta völgyeiben, ó Bacchos, bacchánssnők anyavárosában, Thébában lakozva, Isménos vízánya mellett, a vad sárkányvetemény közepette.*
 (2. ellenversszak) *Téged látott a kétormú szikla fölött a fénylő füst, ahonnan indul a Korykia-barlangi nimfák menete, [téged látott] Kastalia forrása. Téged küldenek a Nysa-hegy borostyánföldre magaslatai, sokfürtű lejtője, miközben evoét kiáltanak halhatatlan énekek; [téged,] hogy őrködj Théba terein.*
 (2. versszak) *Ez [az a föld], melyet leginkább tisztelsz a városok közül, villámsújtotta anyáddal együtt. Most is, hogy erős kórság szorongatja a város teljes lakosságát, jöjj tisztító léptedd Parnassos lejtőjén vagy a zúgó tengerszoroson át.*
 (2. ellenversszak) *Ió, tűzlehelő csillagok karvezetője, éjjeli hangok felügyelője, Zeus gyermek sarja, jelenj meg, ó király, Thyias kísérettel, akik az éjszakát őrvongva áttáncolják, téged ünnepelek, kincstárnok Iacchos. (1115–1154)*

Az *Antigoné* ötödik álló kardala Dionysos-himnusz, az istent szólítja, hogy térjen vissza szülővárosába. A kar első szava, a soknevűséget kiemelő jelző (πολυώνυμε) után – szabályszerűen, a himnusz hagyományán alapuló elvárás szerint – *epithetonok*nak, az istenség különféle megjelenési formáit körülíró megszólításoknak kellene következnie. Azonban nevek helyett földrajzi helyek felsorolásával folytatódik a himnusz.⁵² Bár Dionysos rendelkezik a görög istenek közül a legtöbb, eddigi ismereteink szerint több mint száz névvel,⁵³ a kar ezek közül csak kettőt használ, a már említett Bacchos néven kívül a kórus utolsó invokáló szava, a Iacchos a misztériumistenre utal. A műfaji keretektől való váratlan eltérés – a himnuszokban

szokásos névváltozatok elsorolása helyett hirtelen váltással helykatalógus következik – a hívás nehézségét idézi föl.

Az első versszak kifejezése, a „kadmosi menyasszony dicsősége” a thébai születésre, az isten eredendő közelségére, a városhoz való kötődésre hivatkozik, azonban pár szóval később kiderül: az isten a dráma jelenében és terében elérhetetlen marad, ezért kell őt a távolból hívni. Először a messzi Itáliát⁵⁴ említi a szöveg – amely terület a dráma megírásakor, Thurioi városának 444-es vagy 443-as alapítását követően az athéni figyelem középpontjába került –, majd a jóval közelebbi Eleusisről beszél a strófa, végül az invokáció visszatér Théba városába. A hívás egyre erősödik, a *crescendo* érzetéhez járul, hogy az egyetlen jelzővel ellátott Itália tíz szótagot kap, Eleusisra már hosszabb körülírás, tizenhat szótag jut, míg a Thébába szólító hívást huszonnégy szótagnyi, négy soros szakasz írja le.

Ahogy az első versszak a távolból haladt a színpadi itt és most irányába, úgy az ellenversszak iránya a magasból indul és lefelé tart, Dionysost a megközelíthetetlen hegyormok felől szólítja. Parnassos kétormú csúcsa után a hegyoldalban fekvő Korykia-barlang következik, majd a hegy tövéből előtörő Kastalia forrása. Parnassos, különösen az itt végzett téli menetek sziklás, fagyott, veszélyes útjai révén a megközelíthetetlen, távoli vidéket idézi föl.⁵⁵ A delphoi helyszín után Nysa kerül elő: Dionysos a borostyános magaslatról a szőlővel benőtt domboldalon leereszkedve tart Théba felé. A sophoklési szöveg Nysa hegyére tett utalására érdemes részletesebben is kitérni, mert a himnusz Dionysos-képének fölvázolásához a vonatkozó sorok értelmezése kulcsfontosságú. A kommentár- és szakirodalom az *Antigoné*-kardalban említett Nysát előszeretettel azonosítja egy nem túl távoli, euboiai helyszínnel; elsősorban azért, mert a sophoklési „sokfürtű lejtő” jelzője (πολυστάρυλος) homérosi eredetű, az *Iliás*ban Euboiára vonatkozik (*Hom. II. II. 537*).⁵⁶ Azon túl, hogy a hivatkozott *scholion* maga is bizonytalan a kérdésben,⁵⁷ Walter F. Otto (immáron kilencven éve felül nem múlt alaposságú) elemzése alapján⁵⁸ úgy vélem, hogy a Dionysos-elbeszélésekben ismételt szereplő, a Dio-nysos névben is megtalálható földrajzi szó, ez a különféle ókori források alapján a legkülönbözőbb módon lokalizált helységnév voltaképpen mesés, eltávolító jellegű. Nysa az istentörténet Óperenciája. Ráadásul a homérosi jelző nem közelíti, hanem éppen ellenkezőleg, a messzeségbe löki a helyet, nem földrajzi, hanem irodalmi koordináta-rendszer részévé teszi. (Csak párhuzamként: ha valaki Kiskunfélegyházáról a fővárosba vonatozik, mai fogalmaink szerint közletről érkezik. Ha viszont onnan jön, ahol piros pipacsok és kék virágok nyílnak, akkor jóval távolabbról, a közös irodalmi emlékezet érzelmileg, kulturálisan telített messzi tájairól közeledik – még akkor is, ha ezen lírai táj és a vonatút kezdetét jelentő alföldi város között tagadhatatlan az irodalomtörténeti kapcsolat.) A Nysa sokfürtű lejtőin közeledő isten a homérosi irodalmi táj messzeségében lépked.

Vagyis hiába áll a himnusz középpontjában Théba, hiába említi a kar ismételtelen a városhoz való kötődést, Dionysos távolságát négy módon is kiemeli a szöveg: messzi (Itália) vagy mesés (Nysa) tájakkal, megközelíthetetlen magasságokkal (Parnassos), Dionysos misztériumistenként (Eleusis, Iacchos), illetve kozmikus úrként („csillagok karvezetője”) történő említésével.

A gondolatmenet ezen pontján érdemes egy rövid kitérőt tenni, ugyanis – meglátásom szerint – az *Antigoné*-kardal is-



2. kép: A színház középső kapuja zárva; előtte kialudt fáklya fekszik, a halál jelképe.
Oplontis, Kr. e. 1. század közepe (Torre Annunziata)

tenalakja párhuzamba állítható azzal, ahogyan a kutatástörténetet a Sophoklész-művel közel egykorú Parthenón keleti oromcsoportjának bal oldalán fekvő, hagyományosan (bár nem minden vita nélkül) Dionysos-szal azonosított szobrárt értelmezi. A dráma és a szobor együttes olvasatát erősítheti az a megállapítás is, amely szerint az oromcsoport alkotásai, közöttük a teljesen újszerű Dionysos-ábrázolás – illetve az ennek a mintájára elterjedt vázáképek – a kortárs athéni színházi hatás tükrözik.⁵⁹

Ismert megállapítás: az az egységes ikonográfiai program, amely a Parthenón szobordíszítését, a metopékat, a frízkompozíciót és a két oromcsoportot áthatja, voltaképpen a *pax Atheniensis* dicsőítése; az Athén által irányított politikai, társadalmi béke az isteni rend mintájára épül föl.⁶⁰ A keleti oromcsoport Athéné születését állítja a középpontba. E jelenetnek fordít háttat az ülőhelyzetben könyöklő ifjú isten alakja. Hélios fogatát nézi, a fölkelő napot; mögötte Démétér és Persephoné. Minden bizonnyal ez az első alkalom, hogy az istent ifjúként ábrázolják. A fiatalság megjelenítése egyrészt azt hangsúlyozza, hogy Dionysos alapvetően fiúisten, ugyanúgy a kozmikus rendért felelős Zeus gyermeke, mint a szoborcsoport közepén éppen megszülető Athéné. Az *ephēbos* alkat, a hajviselet az Apollóhoz való közelségét emeli ki. Mind Apolló, mind pedig a vele közös kultuszhelyen, Delphoiban osztozó Dionysos – az értelmezések szerint – a periklési béke védői, a háborús időszak utáni nyugvás felügyelői, élvezői. Fontos megjegyezni, hogy háttal ül a központi jelenetnek, a főesemény, azaz Athéné születése helyett a kelő napot nézi, elfordul az oromcsoport belső történéseitől. Tekintetével kilép a *polis* világából, és azáltal, hogy a fölbukkanó napisten felé néz, a kozmosz isteneként jelenik meg. Az eleusisi istennők, Démétér és Persephoné társaságában jelenik meg: Dionysos is a misztériumistenek világához tartozik, a kezében tartott *kantharos* (edény) és *thyrsos* a

szertartások, kultuszok világát idézi föl. A párdubőr, az egzotikus állat jelenléte az isten idegenségét, egzotikumát hangsúlyozza, míg az isten ikonográfiájában szokatlan meztelenség a szépség és fiatalság körébe utalja az istent. A küzdelmek után megnyugvó, párdubőrrre támaszkodó Dionysos *symposionon* ünnepel, szemlélődik. Vagyis amennyiben elfogadjuk a szobor hagyományos azonosítását és értelmezését, mind az *Antigoné*, mind pedig a Parthenón alakja a megközelíthetetlen istent, a *polis*nek hátát mutató ünneplő ifjút mutatja be, aki a világ rendjét szemléli és a misztériumistenek közé tartozik.

Bármi is legyen a dráma és a szoborcsoport – többszörösen áttételes – kapcsolata, a kérdés adódik: hol a helye Dionysosnak az athéni dráma (és oromcsoport) istenei között? Az *Antigoné* istenvilágában három szintet szokás megkülönböztetni:⁶¹ a két főszereplő vitájában Antigoné a családot védő, chthonikus, alvilági istenekre hivatkozik, míg Kreón a város fegyelmét őrző

olymposi, zeusi rendre.⁶² Egyikük sem számol a következő szinttel, a fölforgató isteni hatalmakkal, amelyek közül a kar Dionysost (az elemzett kardalon kívül: 153–154; 955–965) és Eróst (781–801) említi. E két isten távol marad a hajthatatlan Antigoné és Kreón szellemi szikárságától. Az istenségre való hivatkozás utolsó, még mélyebb rétege a névtelen, megközelíthetetlen, háttérben működő hatalomra utal (450–551; 582–593; 601–603; 1064–1090). Teiresias ez utóbbi szövegírója a műben. A kardalban a távoli misztériumisten, Dionysos alakja közelít ez utóbbi szinthez – rejtőzködik, már-már elérhetetlen. Az ötödik *stasimon* himnusza a rejtőzöt szólítja.

Azonban ennek a rejtőző istennek van egy nyugtalanító tulajdonsága, mégpedig az, hogy erőszak övezi. A kardal ezért utal a születés erőszakos körülményeire, a villámsújtotta Semelé halálára, a Théba kadmosi eredetét és polgárháborús jellegét meghatározó sárkányfogvetemény-mítoszra, és ezért nevezi a kar a kialakult helyzetet a városra támadó erős, sőt erőszakos (*biaios*) járványnak (ὡς βιαίως ἔχεται / πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου – 1140–1141). Ettől kell Dionysosnak megszabadítania a lakosságot; azonban a menetben közelgő istenre használt szavak („Ió, tűzlehelő csillagok karvezetője”; ἰὼ πῦρ πνειόντων / χοράγ’ ἄστρον – 1146–1147) nemcsak az eleusisi misztériumokat idézik föl: hasonló kifejezésekkel illette a kar a polgárháborúban a városra törő vezért, a tűzhozó (πύρφορος) és dionysosi elragadtatásban őrjöngő (βακχεύων) Kapaneust (135–136).⁶³ A segítőként hívott Dionysos lenne az új Kapaneus?⁶⁴

S most – vajon Dionysos nélkül mi lesz velünk? Ő mégiscsak megoldás volt valahogy⁶⁵

A főntebbi gondolatmenetet zárva érdemes visszatérni a tanulmány kiindulópontját jelentő diákkérdéshez, és azt kiegészíteni újabb kérdésekkel.⁶⁶ Vajon a szülővárosába uralkodóul hívott isten (154–156), ha a távolból is, de figyel, közbeavatkozik, engedi hatalmát működni? Vagy személytelenül közömbös marad, nem érdekli az ember szenvedése, a földi és túlvilági remény nélkül maradt, terméketlenségre kárhoztatott vértanúság? Esetleg a *deus absconditus* távolsága voltaképpen a nem-lét hallgatása? Elképzelhető, hogy Dionysos, aki „tisztító léptekkel” (καθαρίῳ ποδί – 1143) közeledik, és a szentségtörés fertőzésétől tisztítja meg a várost, voltaképpen már meg is érkezett, titkos jelenlétét az emberi tragédiák sorozata árulja el?⁶⁷ Ezeken túl fölülülhat még egy kérdés, amely nem a modern szakirodalom, hanem a thébai mondakört földolgozó ókori művek, Statius⁶⁸ és Nonnos⁶⁹ olvasásából fakad: vajon jól járnának-e a polgárháború iszonyából éppen kilábaló thébaiak, ha ez az önféjű és – maga az *Antigoné* által is elismerten⁷⁰ – hiú, bosszúálló isten visszatérne oda, ahol már egyszer, Pentheus idejében mérhetetlen szenvedést zúdított a királyi házra? Bármilyen is a főntebbi kérdésekre adott válasz, ami egyértelműen kiviláglik, az a sophoklési címszereplő magánya, elhagyatottsága, az isteni és emberi közbeavatkozás hiánya.⁷¹

Talán éppen ebben rejlik a kilencedikben olvasandó görög dráma egyik lényeges hatáseleme. A tanulmány elején említett osztálytermi vita lehetséges tétje, hogy e vita segítségével érzékelhetővé váljék az a kamaszkorban bosszantó gyorsasággal toladó fölismerés: léteznek olyan helyzetek, ahol a mitológiai kézikönyvek látványos és gyors, akár segítő, akár pusztító megoldóképletei immáron nem működnek – még akkor sem, sőt akkor a legkevésbé, ha a nyugtalanító bénultságot, dermedtséget a hatalmi-nyelvi erőszak igénytelen kiszámíthatatlansága, az elkeserítő társadalmi-oktatási működési zavarok egyre fokozzák. A magányos hősiesség (*Antigoné*), a megoldhatatlan érzelmi, családi és közösségi helyzetek (Ismé-

né, Haimón), a váratlan csapások (*Eurydiké*) az erőszakos közepszerűség⁷² (*Kreón*) vagy a maga módján szintén erőszakos kicsinyesség (*Őr*, olykor a *Kar*) kusza cselekményhálójában nincs *deus ex machina* vagy *homo ex machina*.

Az *Antigoné* néhány év elteltével, emelt szintű képzésen, tizenhét–tizennyolc éves diákok között is előkerülhet, ekkor a magyar fakultációt választók újraolvassák a művet. A kérdések azonban már más jellegűek, mint amilyeneket a kilencedik évfolyamon a tizenégy–tizenöt éves tanulók tesznek föl. Több fakultációs órán az *Antigoné* „hősi frigiditása” iránti ellenszenv, az aszexualitásnak érzékelt és nevezett viselkedésmód visszataszító ereje, a Haimón iránti szájalom kavarta föl az érettségre készülés nyugalmát.⁷³ Elutasító érzékenység alakult ki bennük a „kemény és csillogástalan” hősnők iránt, akikből az „örök nőit a tökéletes nővér kiüldözte.”⁷⁴

Hogy a középiskolai évek elején és végén fölített két kérdés – az isteni beavatkozás elmaradásáról, illetve *Antigoné* szerelemmel való szerethetőségéről, a két főszereplő által előidézett erőszakos helyzetről – nem csak kortárs fölvetés, mutatja az is, hogy már a klasszikus Athénban, harminc évvel a Sophoklés-dráma után született egy válasz. Euripidész néhány idézetből és utalásokból ismert *Antigonéja* szövegszerűen idézi a tragikus előképét, épít annak pontos ismeretére, azonban a fennmaradt töredékek és hivatkozások alapján éppen a diákok által kifogásolt pontokban módosította Sophoklés történetvezetését. *Antigoné* és Haimón szerelme kölcsönös, együtt temetik el a holtat, együtt menekülnek Kreón elől, de túléljük a katasztrófát. Minden bizonnyal Dionysos személyesen is megjelenik a mű végén, és ő mentheti meg a szerelmespárt.⁷⁵ Dionysos Aphrodité testvéreként szerepel, a bor- és misztériumisten a szerelemistennővel együtt működik.⁷⁶ Végezetül tanulságos lehet, hogy amikor tanórán röviden megismerhették Euripidész változatát, a variációt ellenszenv övezte. A középiskolások emlékezetében mégis nemesebbként, dacosabbként marad *Antigoné* és Haimón tragédiája, a Kreónnal vívott csata kilátástalansága és az erőszak elfojtására hívott erőszakos isten, Dionysos távolsága, hallgatása, mint – a maga finom módján, látszólagos optimizmusa mögött még elkeserítőbb – euripidészi történet.

Jegyzetek

- 1 A szerző és cím rövidítése nélküli hivatkozások Sophoklés *Antigonéjára* vonatkoznak, az elemzett kardalt saját fordításomban közlöm.
- 2 Részletesebben, szakirodalommal korábbi tanulmányomban: Acél 2020, 5.
- 3 Tágabb összefüggésben: Acél 2020, 9.
- 4 Kerényi 1976, 193–214. Az idézet: 213.
- 5 McNamara 2010, leginkább: 186.
- 6 Cowan 1982.
- 7 A Garnier-mű elemzése, történelmi összefüggésekbe ágyazása: Mueller 1980, 17–32.
- 8 Holott a pedagógia célra fölhasználható, épületes jelleg a mű befogadását kezdettől fogva meghatározta. Az iskolai Sophoklés-szöveg-hagyományról: Griffith 1999, 67. Magyar nyelven néhány általános szempont a kérdéshez: Szabó 1985, 92–93.
- 9 Az *Antigoné* kardalairól: Griffith 1999, 12 és 18. A jelenleg használható két irodalomtankönyv közül az elterjedtebb (kiadói kódja:

- OH-MIR09TB; teljes tankönyv elérhető az Oktatási Hivatal internetes tankönyvkatalógusában) nem feltétlenül bízunk abban, hogy a diákok elolvassák a NAT-hoz illeszkedő központi kerettantervben kötelező olvasmányként és törzssanyagként megjelölt *Antigonét*. A tankönyv ugyanis – a biztonság kedvéért – nyolc oldalon keresztül ismerteti részletesen, jelenetről jelenetre a dráma cselekményét, gyakorlatilag átírja a cselekmény vázát jelentő dialógusokat. A tankönyvhöz mellékelte tanmenet mindössze két tanórát jelöl a mű teljes földolgozására, miközben az ugyanitt (egyébként ötletesen és alaposan) összeállított ismeretek, fejlesztési területek és munkaformák akár csak részleges pedagógiai fölhasználása legalább öt, de inkább hat tanórát igényelne még magasabb évfolyamon is.
- 10 A klasszikus kultúrára építő populáris alkotásokról tanulságos tanulmányok olvashatók az *Ókor* folyóirat 2021/4-es számában. A tanóráról idézett diákkérdés mutatja: a tömegkultúra és az ókor recepciójának kapcsolatát érintő töprengésre – „reménykedjünk e

- kulturális transzfer kétirányúságában, a felszínességen túlmutató valódi érdeklődésben” (Pataki 2021, 10) – talán biztató válasz adható.
- 11 Az adott tanóra keretében jeleztem, hogy a kérdésre egyelőre nem tudok kielégítő választ adni. E tanulmánnyal, hogy a latin fogadalmi feliratok formuláját használjam: *votum solvo libens merito*, „a fogadalmamat szíves örömet teljesítem.”
 - 12 Az „érkező isten” gondolatához kutatástörténeti áttekintés: Acél 2020, 8 (különösen: 78. jegyzet).
 - 13 A helyszín és az ünnepségek kapcsolatáról: Lindner 2022.
 - 14 Középiskolai oktatásban is fontos szempont, hogy a modern töprengéseknek különös ragyogást és mélységet kölcsönöznek nagy hatású alkotások, így a tragédia természetét elemző Friedrich Nietzsche szuggesztív gondolatmenetei, Jung és Kerényi pszichológiaiailag is találó megállapításai, a *Halál Velencében*, *A varázshegy* vagy a *Doktor Faust* író Thomas Mann feledhetetlen Dionysos-képei, vagy ahogyan Richard Strauss népszerű operájában, az *Ariadne auf Naxos*ban a színház és zene önreflexív szintje dionysosi színezetet kap.
 - 15 Áttekintés: Di Benedetto 2004, 12–17.
 - 16 Források felsorolása és értelmezése: Bierl 2011, 319 (tragédia műfaja kapcsán); Calame 2013, 85, 8. jegyzet (*dithyrambos* műfaja kapcsán).
 - 17 Isler-Kerényi 2010.
 - 18 Ez utóbbi folyamatot a periklési külpolitika, így Thurioi Kr. e. 444-es vagy 443-as alapítása is erősíthette – Jiménez San Cristóbal 2013, 278.
 - 19 Euripidész vonatkozásában: Rauhala 2019. Aristophanész Dionysos szintén felidézti a beavatási szertartásokat, mégha ezt ironikusan, távolságtartóan teszi is. Szakirodalmi áttekintéssel: Simon 2009, 74–75.
 - 20 Az Euripidész- és Aristophanész-mű bonyolult kronológiai kapcsolatáról, és arról a kérdéssel, hogy a komédiáiról ismerhette-e a *Bacchánsnők* éppen már elkészült, posztumusz bemutatóra váró művét: Isler-Kerényi 2010, 19.
 - 21 Bierl 2011, 320.
 - 22 Simon 2009, 78–80.
 - 23 Akár az ókomédia műfaji metonímiájaként értelmezzük az arisztophanészi Dionysos alakját (Dobrov 2001, 133–161.), akár a színikritika jelképét látjuk az istenben (Habash 2002, 9–11).
 - 24 Fölmérhetetlen a *Bacchánsnők* közvetlen és közvetett hatása, formáló ereje a hellénisztikus és római irodalomra, a vallási elképzelésekre és gyakorlatokra, politikai reprezentációra, ikonográfiára, illetve a kereszténységre. Mac Góráin – Perris 2020.
 - 25 A *Békák* a hellénisztikus irodalomkritika és esztétika előtörténetéhez, Aristotelész előtti forrásvidékéhez tartozik, amely közvetlenül is befolyásolta az alexandriai filológusok szempontrendszerét. Pfeiffer 1968, 47–48; 137; 167; 204.
 - 26 Ahogy a 406-os, 405-ös év a görögök tragikusoknál, úgy a Kr. e. 18-as esztendő, Tibullus és Vergilius halála a római költőknél a kanonizáció és önkanonizáció fordulópontját jelentette. Találó megfogalmazásában: „Kanon ist dann posthume Zensur” – Schmidt 1987, 246–258; az idézet: 248.
 - 27 Bierl 2011, 319–320 alapján.
 - 28 Azonban érdemes szem előtt tartani, hogy az athéni drámákra fokozottan igaz az archaikus és klasszikus görög költészetre vonatkozó, sokat idézett megállapítás, hogy „the occasion is the genre” – Nagy 1990, 362. Az alkotás keletkezés és befogadása meghatározó alkalmak olyan feltételekhez kötődtek, amelyek a stílusra, nyelvjárásra, metrikára jelentős hatást gyakoroltak, és az oralitás korszakának e műfajalkotó tényezői a szövegelemzésből nem zárhatók ki – Pretagostini 2014, 523.
 - 29 Bierl 1989.
 - 30 Friedrich 1996.
 - 31 Jól mutatja Otto művének újraértékelését, hogy a Dionysos-kutatástörténetben meghatározó 2013-as *Redefining Dionysos*-kötet nyitó tanulmánya az 1933-as *Dionysos. Mythos und Kultus* lényeges pontjainak ismertetése, (nem fenntartások nélküli) rehabilitációja: Bremmer 2013.
 - 32 Bierl 2011, 323–324.
 - 33 Macedo 2011, 410.
 - 34 Griffith 1999, 20–21.
 - 35 Griffith 1999, 11 és 19.
 - 36 Pailler 1995, 97.
 - 37 Vernant – Vidal-Naquet 1992, 255.
 - 38 Az athéni drámai előadás ezen két elemének vizsgálata szorosan kapcsolódik Kerényi Károly azon gondolatához, amely egész életművében (Simon 2009, 171–200), de különösen is Dionysos-kutatásában meghatározó (Fenyvesi 2014): az ókori kultúra érzéki, testi hagyományához.
 - 39 A három előadó gyakorlatáról színháztörténeti áttekintés: Starkey 2018.
 - 40 Négy előadóművész – így az *Oidipus Kolónosban* – rendhagyó esete arra világít rá, hogy a már sikeres drámaíró a versenykereten túl maga is szerződthetett még egy színész: Starkey 2018, 292.
 - 41 Starkey 2018, 293.
 - 42 Griffith 1999, 23–24.
 - 43 Messzebről vett zenei párhuzam: Offenbach operájában, a *Hoffmann meséiben* teljesen más hatást gyakorol a kétféle előadói gyakorlat, vagyis ha a címszereplő tenor mellett a három felvonásban Olympiát, Giuliettát és Antoniát egyazon szoprán éneklí végig (minden nehézség ellenére), vagy ha más és más énekesnőre bízzák a három szerepet. Hasonló szempont érvényesül akkor, ha a Tannhäuser oldalán Venus és Erzsébet két/kettős szerepét egyetlen vagy – jóval gyakrabban – két szopránra osztják. Mindkét esetben a mű lényegét érinti a szereposztási döntés.
 - 44 Kerényi 1976, 63–64. Ugyanő az álarc és a színház kapcsolatáról Walter F. Otto Dionysos-könyvéről adott 1935-ös recenziójában: Kerényi 2003, 212.
 - 45 Jákfalvi 2024, 86.
 - 46 Di Benedetto 2004, 83–86, az idézet: 85.
 - 47 Uo.
 - 48 *Kómos* Akhilleus pajzsán: Hom. *Il.* XVIII. 492–496; Admétosz emlékeztetésében: Eur. *Alc.* 915–918. *Kómosban* tör be a részeg Alkibiadész Sókratész lakomatársaságába: Plat. *Symp.* 212c-e. *Sympoision-kómost* ábrázolnak a – hagyományosan jelképes, túlvilági jelenetként értelmezett, de valójában nagyon is evilági élethelyzeteket ábrázoló – paestumi *Tomba del tuffatore* híres festményei: Hölscher 2021 meggyőző értelmezése. Az eddig (2025 tavaszáig) nyilvánosságra hozott képek és leírások alapján dionysosi *kómost* jelenít meg a legújabbban fölfedezett, méretében és jelentőségében csak a *Villa dei Misteri*hez hasonlítható freskósorozat.
 - 49 Petridou 2016, 302–305, az idézet: 305.
 - 50 A középső ajtó dramaturgiai szerepének értelmezésében Griffith 1999, 22 elemzését követem.
 - 51 Jiménez San Cristóbal 2013, 273. Az elnevezés eredetéről ugyan-ezen tanulmánykötetben: Santamaría 2013, 41.
 - 52 Macedo 2011, 404. Alapvetően az ő elemzéséből indulok ki.
 - 53 Henrichs 2013, 563.
 - 54 Bár Itália említése meglepőnek tűnhet, az *Ikaria*-konjektúra szellemes, de fölösleges: Griffith 1999, 318. ráadásul e szövegjavítási kísérlet tompítja a sophoklési kardal Dionysos-alakjának idegen, messzi jellegét.
 - 55 A parnassosi téli Thyias-menetekről: „A Parnassos és a Kithairón dionysosi tájának fenyvesei is barátságtalan keménységűek. Ez kifejezésre jut éles, szürös körvonalukban éppen úgy, mint sötét-ségükben. És ez nemcsak külső dolog: a legbelseje és leglényege egy hegyi természetnek a kő, és ez jut ekkor egész halálosságában uralomra. A dionysosi nők viselkedése ezzel szemben olyan éles ellentétet alkot, hogy kérdenünk kell, vajon nem szándékolt-e?” – Kerényi 2003, 203.

- 56 Griffith 1999, 320.
- 57 Cullyer 2005, 7.
- 58 Az ókori források felsorolása, elemzése Walter F. Otto 1933-as Dionysos-monográfiájában: Otto 2011⁷, 51–61.
- 59 Isler-Kerényi 2010.
- 60 Isler-Kerényi 2015, 162–183 értelmezését követem. Nagy visszhangot váltott ki Williams 2013: a kötet egy régebbi elméletet fölevenítve a D alakot Arésszal azonosította; azonban elfogadom Palagia 2015 kritikus észrevételeit az Arés-értelmezéssel szemben.
- 61 Griffith 1999, 47–48, 57 és 66.
- 62 Simon 2009, 68–69.
- 63 Cullyer 2005, 16.
- 64 Az erőszakos Dionysos másutt is megjelenik a műben: a negyedik stasimonban az isten hathatós büntető (955–961), akárcsak a harmadik álló kardalban a viszálykeltő, legyőzhetetlen és erőszakos (781–801) Erös.
- 65 Az alcím alapja Kavafisz verse, *A barbárokra várva*: „S most – vajon barbárok nélkül mi lesz velünk? / Ők mégiscsak megoldás voltak valahogy...” (Somlyó György fordítása).
- 66 Fontos megjegyezni, hogy az alább felsorolt töprengések nem pusztán egyfajta anakronisztikus irodalmi vagy pedagógiai érzékenység szülöttei, kapcsolódnak a korabeli görög gondolkodás nyugtalanító problémáihoz. Erről a szempontból és mérvadó összefoglalás: Ritoók 2009, 164–171.
- 67 E megközelítési módot igyekszik alátámasztani: Cullyer 2005, különösen 18.
- 68 Statius *Thebaisa* egy magatehetetlen, erőtlén Bacchust mutat be: Schiesaro 2020.
- 69 Nonnos *Dionysiakájában* az immáron civilizálttá váló városi kultúra próbál megszabadulni Dionysostól. Erről részletesen hamarosan megjelenő, *Bérytos városa Nonnos Dionysiaci című eposzában* című tanulmányomban.
- 70 „Dryas lobbanékony fiát, az édónok (thrákok) királyát is haragos sértegetései miatt leigázta Dionysos, sziklatömlőbe zárva. Így örületének félelmetes és burjánzó dühe elpárolgott. Ő aztán ráeszmélt, hogy gyalázkodó nyelvvel az istent sértette meg, akadályozta ugyanis az istentől megszállott bacchánsnőket, az evoé kiáltással kísért fáklalángot, fölbőszítette a fuvolaszerető Múzsákat” (955–965)
- 71 Ritoók 2009, 164–171, különösen 171.
- 72 Erre a szempontra leginkább Karsai 1999, 25–49. elemzése hívja föl a figyelmet.
- 73 Ehhez a helyzethez is adódik egy pedagógiai megjegyzés: előfordult, hogy az *Antigoné* előtt éppen a hasonlóan emelt tételként föladvott *Iszonyt* olvasták, és maguktól is megneszelték a Németh László-életmű erős sophoklési kötődését – a nőalakok vonatkozásában: Ritoók 2001, 401.
- 74 A bekezdésben szereplő három idézet Németh László 1932 májusában keletkezett, a görög nyelvű Sophoklés-olvasás benyomásait megörökítő naplóbejegyzéséből származnak. A naplóresztlet a következő kiadásban áll rendelkezésemre: Németh 1992, 686–687. Két év múlva, 1934-ben Kerényi Károly szintén a „meddő, alvilági” jellegről beszél: „a menyasszonyok halálnak-szántságát az élet érdekében, az antik nők lényük lappangó Persephoné-természetével vállalták és élték át. Antigoné ugyanezt még persephonéibb módon veszi magára. Sorsa, mint minden menyasszonyé: Persephonévá való *transfiguratio*. De nem az élet folytatásáért, hanem egészen halálosan, Persephonének folytatástalan, meddő, alvilági értelmében” – Kerényi 2003, 176. Bár a szakirodalomban is meghatározó a „férfi hősörvilágba” belépő, nem nőies Antigoné képe (Karsai 1999, 48–49), nem szükségszerű, hogy Németh László hősnői felől olvassuk a sophoklési hősnőt, éppen a szerelmi szál tragédiáját is ki lehet emelni a műből (az általam ismert elemzések közül leginkább Péterfy Jenő érzékeny megközelítése: Péterfy 1901, 116).
- 75 Karamanou 2019.
- 76 A fr. 177 alapján: Karamanou 2019, 22–23.

Bibliográfia

- Acél Zs. 2020. „Dionysos, az érkező isten? Előzetes megfontolások az Augustus-kori elégiaköltészet Bacchus-alakjának értelmezéséhez”: *Ókor* 19/2, 3–25.
- Bernabé, A. – Herrero de Jáuregui, M. – Jiménez San Cristóbal, A. I. – Martín Hernández, R. (szerk.) 2013. *Redefining Dionysos*. Berlin–Boston. <https://doi.org/10.1515/9783110301328>
- Bierl, A. 1989. „Was hat die Tragödie mit Dionysos zu tun? Rolle und Funktion des Dionysos am Beispiel der Antigone des Sophokles”: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 15, 43–58.
- Bierl, A. 2011. „Dionysos auf der Bühne. Gattungsspezifische Aspekte des Theatergottes in Tragödie, Satyrspiel und Komödie”: R. Schlesier (szerk.): *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*. Berlin–Boston, 315–342. <https://doi.org/10.1515/9783110222357.315>
- Bremmer, J. N. 2013. „Walter F. Otto’s Dionysos (1933)”: Bernabé et al. 2013, 4–22.
- Calame, C. 2013. „Rien pour Dionysos? Le dithyrambe comme forme poétique entre Apollon et Dionysos”: Bernabé et al. 2013, 82–99. <https://doi.org/10.1515/9783110301328.82>
- Cowan, B. 1982. „Dante’s novella Tebe”: *Comparatist* 6, 16–23.
- Cullyer, H. 2005. „A Wind That Blows from Thrace: Dionysus in the Fifth Stasimon of Sophocles’ Antigone”: *Classical World* 99/1, 3–20. <https://doi.org/10.1353/clw.2006.0007>
- Di Benedetto, V. 2004. *Euripide. Le Baccanti*. Milano.
- Dobrov, G. W. 2001. *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*. Oxford. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195116588.001.0001>
- Fenyvesi K. 2014. „Dionysian Biopolitics. Karl Kerényi’s Concept of Indestructible Life”: *Comparative Philosophy* 5/2, 45–68. [https://doi.org/10.31979/2151-6014\(2014\).050208](https://doi.org/10.31979/2151-6014(2014).050208)
- Friedrich, R. 1996. „Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic”: M. S. Silk (szerk.): *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford, 257–283. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198149514.003.0018>
- Griffith, M. (ed.) 1999. *Sophocles. Antigone*. Cambridge.
- Habash, M. 2002. „Dionysos’ Roles in Aristophanes’ Frogs”: *Mnemosyne* 55/1, 1–17. <https://doi.org/10.1163/156852502753776920>
- Henrichs, A. 2013. „Dionysos. One or Many?”: Bernabé et al. 2013, 554–582. <https://doi.org/10.1515/9783110301328.554>
- Hölscher, T. 2021. *Der Taucher von Paestum. Jugend, Eros und das Meer im antiken Griechenland*. Stuttgart.
- Isler-Kerényi, C. 2010. „Színház és ikonográfia. Dionysos a Bacchánsnőkben” (ford. Nagy Á. M.): *Ókor* 9/2, 17–22.
- Isler-Kerényi, C. 2015. *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*. Leiden–Boston. <https://doi.org/10.1163/9789004270121>
- Jákfalvi M. 2024. „Messzi-e a sivatag? A messzeség dramaturgiai funkciói a kortárs Antigoné-előadásokban”: *Ókor* 23/3–4, 86–93. <https://doi.org/10.63872/GKNY9982>

- Jiménez San Cristóbal, A. I. 2013. „The Sophoclean Dionysos”: Bernabé et al. 2013, 272–300. <https://doi.org/10.1515/9783110301328.272>
- Karamanou, I. 2019. „All’s well that ends well. Euripides’ response to Sophocles’ *Antigone*”: I. Karamanou (szerk.): *Refiguring Tragedy. Studies in Plays Preserved in Fragments and Their Reception*. Berlin–Boston, 15–25. <https://doi.org/10.1515/9783110661279-002>
- Karsai Gy. 1999. *A szép és a szörnyeteg. Görög drámák értelmezései*. Budapest.
- Kerényi, K. 1976. *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*. München–Wien.
- Kerényi K. 2003. *Az örök Antigóné. Vallástörténeti tanulmányok*. Budapest.
- Lindner Gy. 2022. „Lénaion, orkestra és a régi Agora: Megjegyzések az archaikus Athén topográfiájához”: *Antik Tanulmányok* 66/2, 187–199. <https://doi.org/10.1556/092.2022.00012>
- Mac Góráin, F. – Perris, S. 2020. „The Ancient Reception of Euripides’ *Bacchae* from Athens to Byzantium”: F. Mac Góráin (szerk.): *Dionysos and Rome*. Berlin–Boston, 39–84. <https://doi.org/10.1515/9783110672237-002>
- Macedo, J. M. 2011. „In between Poetry and Ritual. The Hymn of Dionysus in Sophocles’ *Antigone* (1115–54)”: *The Classical Quarterly* 61/2, 402–411. <https://doi.org/10.1017/S0009838811000346>
- McNamara, J. 2010. „The Frustration of Pentheus. Narrative Momentum in Ovid’s *Metamorphoses*, 3.511–731”: *The Classical Quarterly* 60/1, 173–193. <https://doi.org/10.1017/S0009838809990528>
- Mueller, M. 1980. *Children of Oedipus, and other essays on the imitation of Greek tragedy, 1550–1800*. Toronto–Buffalo–London. <https://doi.org/10.3138/9781487576721>
- Nagy, G. 1990. *Pindar’s Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore–London.
- Németh L. 1992. *A minőség forradalma. Kisebbségben*. Budapest.
- Otto, W. F. 2011⁷. *Dionysos: Mythos und Kultus*. Frankfurt am Mein.
- Pailler, J.-M. 1995. *Bacchus. Figures et pouvoirs*. Paris.
- Palagia, O. 2015. „Review of Dyfri Williams, *The East Pediment of the Parthenon*”: *The Journal of Hellenic Studies* 135, 268–269. <https://doi.org/10.1017/S0075426915000877>
- Pataki E. 2021. „Antikvitás és tömegkultúra. Megfontolások egy friss tanulmánykötet apropóján”: *Ókor* 20, 3–11.
- Péterfy J. 1901. *Irodalmi tanulmányok*. Budapest.
- Petridou, G. 2016. *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*. Oxford. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198723929.001.0001>
- Pfeiffer, R. 1968. *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford.
- Pretagostini, A. 2014. „Előzetes megfontolások a hellenisztikus irodalom vizsgálatához”: Kelemen P. – Kulcsár Szabó E. – Tamás Á. – VADERNA G. (szerk.): *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*. Ford. Acél Zs. Budapest, 514–533.
- Rauhala, M. 2019. „Arresting Alternatives. Religious Prejudice and Bacchantic Worship in Greek Literature”: *Numen* 66 /1, 1–55. <https://doi.org/10.1163/15685276-12341513>
- Ritoók Zs. 2001. „Németh László és a görögség”: *Irodalomtörténet* 82, 397–411.
- Ritoók Zs. 2009. *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*. Budapest.
- Santamaria, M. A. 2013. „The Term *βάκχος* and Dionysos *Βάκχος*”: Bernabé et al. 2013, 38–57. <https://doi.org/10.1515/9783110301328.38>
- Schiesaro, A. 2020. „Alius furor. Statius’ Thebaid and the metamorphoses of Bacchus”: F. Mac Góráin (szerk.): *Dionysos and Rome*. Berlin–Boston, 193–217. <https://doi.org/10.1515/9783110672237-008>
- Schmidt, E. A. 1987. „Historische Typologie der Orientierungsfunktionen von Kanon in der griechischen und römischen Literatur”: A. Assmann – J. Assmann (szerk.): *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München, 246–258.
- Simon A. 2009. *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*. Budapest.
- Starkey, J. 2018. „The Origin and Purpose of the Three-Actor Rule”: *Transactions of the American Philological Association* 148 /2, 269–297. <https://doi.org/10.1353/apa.2018.0011>
- Szabó Á. 1985. *Szophoklész tragédiái*. Budapest.
- Vernant, P. – Vidal-Naquet, P. 1992. *La Grèce ancienne. 3. Rites de passage et transgressions*. Paris.
- Williams, D. 2013. *The East Pediment of the Parthenon from Perikles to Nero*. London.