

Bacchae: Door de Ogen van het Publiek

Een vergelijking van de publieksrespons van Euripides' en Greigs *Bacchae*



Nelie Vos

S4164938

Augustus 2019

Begeleider: Prof. dr. A.P.M.H. Lardinois

Tweede lezer: Dr. V. Hunink

Master Griekse en Latijnse Taal- en Letterkunde

Radboud Universiteit

Afbeelding voorpagina:

“Bronzen sculptuur (Romeins, eerste eeuw n.Chr.)

Head from the Statue of the Young Bacchus

The J. Paul Getty Museum, Los Angeles”

Gedownload via: <https://www.getty.edu/art/collection/objects/29487/unknown-maker-head-from-the-statue-of-the-young-bacchus-roman-first-half-of-1st-century-ad/> (15 augustus 2019)

Bewerkt door: Nelie Vos

Inleiding

*Every reader gets the Bacchae he deserves.*¹

Dit onderzoek vergelijkt de moderne bewerking van de Bacchae van David Greig met de oorspronkelijke tragedie van Euripides. Deze vergelijking wordt gedaan aan de hand van de publieksrespons. Hans Oranje heeft een methode opgesteld om de publieksrespons te meten. De methode wordt besproken en vervolgens toegepast op tragedies van Euripides en Greig. Door de vergelijking wordt zichtbaar dat hoewel de twee stukken dichtbij elkaar liggen, de blik van het publiek voor een andere ervaring zorgt. Zo zoekt het moderne publiek naar een bepaalde achterliggende gedachte, terwijl het klassieke publiek naar de tragedie kijkt ter lering van de morele waarde.

De god Dionysos als personage; dit thema dat Euripides ten tonele voert in zijn *Bacchae* spreekt tot de verbeelding, zowel in Euripides' eigen tijd als in de onze. De dichter won postuum één van zijn vijf eerste prijzen op de Grote Dionysia in Athene voor de tetralogie waar *Bacchae* toe behoorde.² Hij schreef de tragedie tijdens zijn verblijf in Macedonië, waar hij zou zijn gestorven in 406 v.Chr.³

Euripides is vaak te modern voor zijn tijd genoemd. Zijn werken zouden ongepolijst zijn. De *Bacchae* echter is in de klassieke traditie gewaardeerd bijvoorbeeld om zijn Sophocleïsche gevoel voor taal en structuur.⁴ Ook kreeg het koor weer een belangrijke rol in deze tragedie.⁵ Een andere kracht van de *Bacchae* is dat 'at different times we have had a play whose main theme is Greek religious practice, or politics, or human psychology or drama itself;'.⁶ De geschiedenis van *Bacchae*-bewerkingen is een interessante dankzij deze verschillende invalshoeken, die aantonen hoe gelaagd de tragedie is. Een traditie van een tekstoverlevering is niet statisch, maar leeft voort, bijvoorbeeld in de verschillende vormen van kunst. De klassieke traditie is in die zin niet enkel te lezen, maar ook te zien en te ervaren.

Een vraag hierbij is in hoeverre wij tegenwoordig naar een "klassieke" tragedie kijken. De bron is klassiek, het verhaal komt uit de klassieke wereld, de auteur leefde in wat wij de klassieke periode noemen, maar het theater dat wij nu zien, ontkomt er niet aan modern te zijn.⁷ De tekst mag klassiek heten, de vorm waarin een voorstelling gegoten wordt, mag klassiek ogen, maar het publiek is hedendaags en het publiek is waar theater voor bestaat; zonder publiek, geen theater. Theater confronteert de werkelijkheid van de toeschouwer met de werkelijkheid gecreëerd binnen het theater.⁸ Zonder dat kader blijft een tragische tekst een tweedimensionaal medium, terwijl ze geschreven is om driedimensionaal te zijn: namelijk om opgevoerd te worden.

¹ Versnel (1990) 96.

² Verder bestond deze tetralogie uit: ook uit: *Iphegenia in Aulis*, het verloren gegane *Alcmaeon in Korinthe*, *Bacchae* en een onbekend satyr spel. Hall (2016) 14-6.

³ Karamanou: de Dionysische cult was populair in Macedonië, dankzij de Helleniserende koning Archelaus. Karamanou (2016) 54.

⁴ Meer over de Sophocleïsche taal in Euripides: A. Michelini *Euripides and the Tragic Tradition* (1987).

⁵ Stuttard (2016) 6.

⁶ Mills (2006) 81.

⁷ De termen 'modern' en 'klassiek' hebben beide natuurlijk hun eigen (stijl-)kenmerken. In dit onderzoek worden de termen echter gebruikt om een verschil aan te duiden en verwijzen dus enkel naar respectief het publiek rond 405/6 v.Chr. in Athene en het publiek van de *Bacchae* in 2007/8.

⁸ Oranje (1979) 4.

De tragedie van Euripides terugbrengen tot de dagen van Euripides is onmogelijk; het publiek voor wie *Bacchae* geschreven is, bestaat niet meer. Wel kunnen we terug redeneren hoe deze publieksrespons geweest kan zijn. Deze term – publieksrespons – wordt uitgebreid besproken in het proefschrift van Hans Oranje. Zijn methode dient als basis voor dit onderzoek en wordt in hoofdstuk 1 uiteengezet. Wanneer we de publieksrespons weten te vatten, krijgen we een inzicht in het 3D-kunstwerk zoals deze bedoeld is door de dichter. Daarmee begeven we ons echter op glad ijs; namelijk het ijs van de bedoeling van de dichter. Zoeken naar de intentie van de dichter is problematisch. Om de zoektocht mogelijk te maken doen we twee aannamen op dit gebied. De eerste is dat de dichter “dood” is: deze filosofische opvatting gaat ervan uit dat het niet uitmaakt vanuit welke context een werk ontstaan is, maar hoe deze ontvangen/gezien/gelezen wordt.⁹ De tweede aanname is dat alles gezien in of gehaald uit een voorstelling intentioneel is. Uit deze twee aannamen volgt dat de publieksrespons in zekere zin gelijk gesteld kan worden aan de intentie van de auteur.

Een 3D-reconstructie van een theatertekst doet onderzoek naar deze vraag “wat was de respons van het publiek?”. Deze vraag is interessant in een vergelijking met een moderne bewerking. Bij het kijken naar een moderne bewerking wordt het publiek direct geconfronteerd met het 3D-kunstwerk. Willen we dus een moderne bewerking naast de klassieke tragedie plaatsen dan hebben we ook van de oorsprong een 3D-reconstructie nodig. Door een hedendaagse bewerking naast de klassieke te leggen is het mogelijk om “onze” publieksrespons te vergelijken met die van de vijfde-eeuwse Athener.

⁹ Theorie van poststructuralist Roland Barthes: *la mort de l’auteur* (1968).

Inhoudsopgave

Inleiding	2
Inhoudsopgave	4
Hoofdstuk 1 - Bespreking Methode van Oranje	6
Methode Oranje	6
De vier aspecten	6
Kritiek op de methode	8
Methode: Oranje-Vos	9
Hoofdstuk 2 - toepassen van de methode Oranje-Vos op Euripides	11
Proloog (1-63)	13
Episode II (434-518)	17
Episode III (778-861)	22
Episode IV (912-976)	26
Exodus (1165-1392)	29
Hoofdstuk 3 - toepassen van de methode Oranje-Vos op Greig	34
Prologue (p.7-10)	35
The Second Episode (p.24-33)	40
The Third Episode (p.48-56)	45
The Fourth Episode (p.58-63)	50
The Sixth Episode & Exodus (p.71-88)	53
Hoofdstuk 4 - Euripides vs. Greig	59
Verschillen	59
Publieksrespons Euripides	60
Publieksrespons Greig	61
Vergelijkende conclusie	61
Bibliografie	63
Bijlage – Colofon: The National Theatre of Scotlands <i>The Bacchae</i>	65
Bijlage – Scènes David Greig <i>The Bacchae</i>	66
Proloog (p.7-10)	66
Episode II (p.24-33)	69
Episode III (p.48-56)	75
Episode IV (p.58-63)	81
The Sixth Episode & Exodus (p.71-88)	85
Bijlage – Reviews The Bacchae	97
Michael Billington, The Bacchae	97
David Greig, Lord of the dance	98

Eric Grode, Alan Cumming's Glammed-Out Demi-God	101
Herald Scotland, Wine, Women & Snogs	103
Charles Isherwood, A Greek God and His Groupies Are Dressed to Kill	107
Rivka Jacobson, The Bacchae, National Theatre of Scotland, Lyric, Hammersmith	109
Ian Ruffell, Academic and Translator, in interview with Lorna Hardwick	110
Terry Teachout, Happiness on the Hudson	119
Toby Zinman, Greek classic gets modern twist	120

Hoofdstuk 1 - Bespreking Methode van Oranje

In dit hoofdstuk wordt een uiteenzetting van de methode om tot de publieksrespons te komen behandeld.

Methode Oranje

De methode van Oranje onderzoekt de publieksrespons. Hij noemt dit de algehele dramatische ervaring van het publiek, die wordt gevormd tijdens en na de opvoering van een tragedie, in dit geval de *Bacchae*.¹⁰ Oranje wil verder kijken dan de tekst zelf. Idealiter duikt er een usb-stick op met een opname van *Bacchae* uit 405/6 v.Chr. die ons toont hoe de tekst geklonken heeft en dus mogelijk hoe deze bedoeld is. Deze ontbreekt ons en dus probeert Oranje hetzelfde doel te bereiken door te kijken naar de algehele dramatische ervaring. De vier bouwstenen die volgens Oranje nodig zijn om te kunnen spreken over deze respons zijn (1) descriptief, (2) participatief, (3) referentieel en (4) conceptueel. Wat tot deze bouwstenen of aspecten behoort, volgt hieronder. De combinatie van deze vier aspecten geeft ons een indruk van de publieksrespons.

De vier aspecten

Hieronder volgt een korte samenvatting van de vier aspecten volgens Oranje gevolgd door een kritische bespreking. Hij heeft zijn methode gebaseerd op *Dynamics of Drama* van Bernard Beckerman. Beckerman (1921-1985) was hoogleraar theater literatuur aan Columbia University en gespecialiseerd in middeleeuws theater en Shakespeare. Beckerman onderscheidt vier niveaus in zijn methode van drama-analyse:

*Theatrical meaning may be divided into four levels (...) . The descriptive aspect most exactly parallels the literal level of medieval interpretation; it is concerned with accurate recognition of dramatic activity. The participational aspect, which covers the relation between the art being created and the auditor responding at the moment of creation, is not peculiar to the theater (...) . But in the theater, participation is both more complex and all-encompassing, making this aspect so much more central to the total experience. The referential aspect embraces all kinds of associations between the articulated activity and non-theatrical experience. Lastly, the conceptual aspect includes all imaginative abstractions aroused by a theatrical work.*¹¹

Wat Beckerman “theatrical meaning” noemt, wordt bij Oranje “publieksrespons”.

Het eerste aspect is descriptief oftewel beschrijvend genoemd. Dit aspect doet een uitspraak over de getoonde werkelijkheid binnen het theater en is een feitelijke beschrijving van de drama. Het publiek weet dat ze naar theater kijkt en krijgt door de taal aanwijzingen hoe de drama opgevat moet worden. Wanneer bijvoorbeeld Kadmos vertelt dat Pentheus haastig het paleis uit komt, – hij zegt dit tot de blinde Teiresias die hem niet ziet komen – noemt hij daarbij dat Pentheus opgewonden is.¹² De letterlijke tekst geeft ons hier informatie over de karakters en toont een plotontwikkeling. De plot, zoals deze beschreven wordt volgens Oranje, die uit het descriptieve aspect naar voren komt is de straf die Dionysos aan Pentheus oplegt voor de afwijzing van zijn goddelijkheid.¹³

¹⁰ Oranje (1979) 4.

¹¹ Beckerman (1970) 159 ff.

¹² *Ba.* 210-4.

¹³ Oranje (1979) 136-7.

Het tweede aspect, dat ook de realiteit binnen het theater betreft, is het participatieve aspect en beschrijft de emotionele betrokkenheid van het publiek. In navolging van Beckerman noemt Oranje dit het centrale aspect van de dramatische ervaring. Over dit aspect en de invloed van emotie heeft Aristoteles onder andere het volgende geschreven. In zijn *Poetica* noemt hij onder andere als functie van de dichter het door *μίμησις* (nabootsing) opwekken van *ἡδονή* (genot, vreugde) uit *ἔλεος* (medelijden) en *φόβος* (angst).¹⁴ De term *κάθαρσις* is vaak ten onrechte omschreven als het louteren van die emoties. Het is zo dat *katharsis* gaat over het emotionele effect dat de plot heeft op het publiek, maar deze emoties zijn niet ongewenst en hoeven dus niet gelouterd te worden. Tragedie wil ons iets leren, het oordeel dat het publiek vormt, wordt volgens Aristoteles gehaald uit deze emoties.¹⁵ Emoties zoals angst en medelijden zijn dus noodzakelijk voor de morele waarde in een tragedie. Overigens is dit aspect sterk subjectief en speculatief omdat ze ingaat op gevoelens van het publiek; iets waar we zeker in het geval van het Atheense publiek geen enkele zekerheid over hebben. Ook behoort emotie volgens Oranje enkel tot het participatieve aspect wanneer deze andere aspecten versterkt. Dit aspect is afhankelijk van de fysieke opvoering.¹⁶ Om het participatieve aspect wel te kunnen onderzoeken doet Oranje de aanname dat onze huidige emotionele reacties van ontroering, medelijden, vrees en verbijstering niet anders zijn dan in de tijd van Euripides.¹⁷ De tragedies gaan in eerste instantie over mensen en hun emoties, die empathie vragen. Wanneer bijvoorbeeld Agave met het hoofd van haar zoon Pentheus in haar handen staat en haar vader Kadmos door haar waanzin heen probeert te breken, is de goddelijke wraak voltrokken en zal het publiek geraakt zijn (*Ba.* 1216-84).

Aspect drie bevindt zich buiten de realiteit van het theater, maar binnen de realiteit van de toeschouwer: het referentiële aspect. Het overeenkomstige tussen de theatrale en de buiten-theatrale werkelijkheid is volgens Oranje het referentiële. Tragedie speelt met het contrast tussen het bekende, het buiten-theatrale, en het schurende onverwachte. Omdat drama *mimesis* is, zit in vrijwel alles referentie. Veel referenties zijn echter als descriptief op te vatten, namelijk wanneer de buiten-theatrale werkelijkheid dient om de theatrale werkelijkheid te beschrijven. Bespreekt een passage het leven van alledag is er sprake van referentie: zoals de aanwezige Dionysos-rituelen in de tragedie.¹⁸

Het vierde aspect is 'het beredeneerde oordeel over de in de handeling getoonde fictieve werkelijkheid en de implicaties daarvan voor de buiten-theatrale werkelijkheid':¹⁹ het conceptuele aspect. De eerste drie aspecten komen tot uiting tijdens de voorstelling. Dit aspect ontstaat echter na de voorstelling. Volgens Oranje komt via actie en karakters de intentie van de dichter naar voren. Het conceptuele aspect is dus een betekenisaspect en nodigt het publiek uit tot een oordeel.²⁰ Momenten in de tragedie waar van dit aspect sprake is, zijn lastig te vinden. Dit is zo omdat dit aspect achteraf, na het zien van een scène of de voorstelling, gevormd wordt. Iets vaker zien we momenten waar een karakter zijn eigen dramatische perspectief doorbreekt, maar 'deze perspectivische doorbrekingen hebben een zeer beperkte betekenis voor de oordeelsvorming ... omdat zij zich doorgaans op zijpaden begeven'.²¹

¹⁴ *Poet.* 1453b 11.

¹⁵ Roismann (2014) Vol I. 743-5.

¹⁶ Oranje (1979) 138.

¹⁷ Oranje (1979) 25.

¹⁸ Oranje (1979) 26-27.

¹⁹ Oranje (1979) 27.

²⁰ Oranje (1979) 140.

²¹ Oranje (1979) 28.

Kritiek op de methode

De methode die Oranje bespreekt en toepast is een mooi beginpunt voor dit onderzoek. Deze methode maakt het namelijk mogelijk een hedendaagse bewerking naast de klassieke te stellen en “onze” publieksrespons te vergelijken met die van de vijfde-eeuwse Athener. Wel behoeft de methode van Oranje bij voorbaat een aanvulling omdat hij mijns inziens op punten te kort schiet of bepaalde conclusies trekt over passages die genuanceerder zijn. De structuur die Oranje toepast in zijn proefschrift mist bovendien helderheid. Hij begint met een bespreking van aspecten en een lezer zou vervolgens verwachten dat de aspecten één voor één uitgediept worden. Maar in de volgende hoofdstukken lopen aspecten door elkaar en mist het overzicht welk aspect waar besproken wordt. Dit maakt de analyse van de tragedie en daarbij de publieksrespons ontoereikend. Hieronder volgt een bespreking per aspect om te zien waar de methode aangescherpt kan worden.

Descriptief aspect

De omschrijving van dit aspect is helder: een lezing/vertoning verschaft het publiek informatie over de karakters en de plot. De fysieke tekst die ons overgeleverd is, of een script dat tegenwoordig voor handen is, geeft ons zo deels aanwijzingen voor de publieksrespons. De analyse die Oranje geeft in zijn hoofdstukken 4 en 5, beschrijft niet het descriptieve aspect dat Oranje beloofd heeft te maken in zijn methode. In een kritische review is de Engelse hoogleraar Richard Seaford hetzelfde opgevallen:

Chapters 4 and 5, which ‘examine principally the descriptive aspects of meaning of the Bacchae’s action’, contain (a) a large number of descriptions or mis-descriptions of the text containing conceptions quite foreign to it, conceptions which may therefore constitute a barrier between ourselves and the text ...; (b) arbitrary interpretations ...; (c) mistranslations. ²²

Oranje zegt in zijn methode dat alle aspecten duidelijk ingekaderd moeten worden maar voldoet dus niet aan zijn eigen methode: de descriptie van de tragedie is al onderhevig aan interpretatie. Of deze nu foutief zijn – volgens Seaford – of niet: het trekken van conclusies of het vormen van concepties is geen onderdeel van een analyse van de tekst. Bij de bespreking van het descriptieve aspect geef ik dus een bespreking van de tekst zonder hierbij mijn invulling te geven. Wel heb ik de vrijheid genomen om in voetnoten opvallende zaken betreffende de descriptie op te nemen.

Participationeel aspect

Dat dit aspect zeer gevoelig is voor subjectiviteit is absoluut de grootste moeilijkheid van het onderzoek naar of het inkaderen van de emotionele participatie van het publiek. De vraag “wanneer leeft het publiek mee met de drama/personae?” staat centraal bij dit aspect. Enerzijds wil Oranje kijken naar de scènes waar bepaalde emoties in voorkomen en dus bij het publiek los komen. Anderzijds zegt hij dat deze emotie enkel tot het participatieve aspect behoort wanneer deze andere aspecten versterkt. Hier ontbreekt echter voldoende uitleg wat hij hiermee bedoelt. Wanneer de binnen-theatrale werkelijkheid schuurt met de buiten-theatrale werkelijkheid, wordt er inderdaad gespeeld met de verwachting van het publiek. Dergelijke scènes wekken mogelijk verbazing, ongemak, vrolijkheid, enz. op. In dit geval versterkt het ene aspect (het referentiële) het andere (het participatieve). Oranje beschouwt dit gegeven noodzakelijk voor emotie om participatief te zijn. Deze noodzakelijkheid doet mijns inziens echter tekort aan emoties die los staan van verwachting en

²² Seaford (1986) 25.

referentie. Empathie, hoewel lastig te meten, is immers sterk verbonden met het theater en een onontkoombaar aspect van de publieksrespons. Hierbij moeten wij dus enige subjectiviteit accepteren.

Referentieel aspect

Het referentiële speelt met de context; de bekende wereld. Ieder publiek kijkt een voorstelling vanuit een bepaald kader. Ook dit aspect vormt inderdaad een bouwsteen van de publieksrespons. Omdat Oranje grensoverschrijdende aspecten problematisch vindt, maakt hij een onderscheid tussen referentie van handeling en referentie van alledag. De eerste behoort volgens hem tot het descriptieve aspect, het tweede tot het referentiële. Dit onderscheid lijkt echter overbodig. Het aspect schetst het (mentale) kader van het publiek, dus hier behoren mijns inziens alle soorten referentie toe: dit aspect bekijkt namelijk de herkenbaarheid van de tragedie.

Conceptueel aspect

Aangezien dit aspect, net als het participatieve, buiten de theatrale werkelijkheid valt, is de omschrijving van dit aspect grotendeels speculatief. De bespreking van Oranje is tamelijk abstract. Ook wil hij aan het begin van zijn proefschrift dat dit aspect “het beredeneerde oordeel” van de dichter noemen en dat deze dichtersintentie te vinden is in de reactie van het publiek. De tragedie wordt namelijk geschreven voor het publiek.²³ Dit aspect is zodoende per definitie eerder een conclusie dan een aspect. Bovendien mogen we niet vergeten dat de dichter dood is, in letterlijke en literaire betekenis. De dichtersintentie bestaat niet of is in ieder geval irrelevant voor het kunstwerk. Dit aspect heeft echter ook een ander onderdeel. Oranje omschrijft het aspect namelijk ook als ‘het oordeel waartoe de dichter zijn publiek uitnodigt’.²⁴ Deze definitie biedt, hoewel nog immer speculatief, meer mogelijkheden tot uitwerking. Het conceptuele aspect wordt in deze zin vergelijkbaar met het participatieve aspect. Het eerste betreft de intellectuele respons, het tweede de emotionele.

Methode: Oranje-Vos

Ik heb de methode van Hans Oranje aangepast en zal deze nieuwe methode voortaan de Oranje-Vos methode noemen. Het descriptieve aspect vertelt ons dus wat er te zien is aan de karakters en de plot. Het participatieve bespreekt wat de daaraan gekoppelde emoties zijn, ofwel waar in de tragedie de emotie oploopt of waar descriptie en referentie schuren. Het referentiële schetst het kader van het publiek. Het conceptuele aspect van Oranje wil beredeneren wat de intellectuele respons van het publiek is. In dit onderzoek zal ik afwijken van de volgorde die Oranje aanhoudt, want mijns inziens vloeit een deel van het participatieve en conceptuele aspect voort uit het (descriptieve en) referentiële aspect. De optelsom van de vier aspecten geven ons een beeld van de publieksrespons. De aspecten zullen worden besproken aan de hand van een vijftal passages. Natuurlijk is bij een analyse geen enkel onderdeel van een (script-)tekst onbelangrijk. Omdat dit onderzoek zich niet tot één tekst beperkt maar twee analyses naast elkaar legt, is het wenselijk enkele passages uit beide tragedies te nemen om het overzicht te bewaren. De plot richt zich vooral op de god Dionysos die wraak neemt op Pentheus. Aan de hand van deze plotlijn kunnen alle aspecten goed besproken worden. Daarom heb ik gekozen voor een bespreking van de volgende passages: de proloog, waar de lijn wordt uitgezet, de drie dialogen tussen Pentheus en Dionysos, die de tegenpolen helder tegenover elkaar zetten en waar de plot tot uiting komt en als laatste de exodus, waar de plotlijn wordt afgesloten.

Per passage maak ik een beschrijving van de personages en de plot zoals deze in de tekst staat. Om te voorkomen dat dit enkel een samenvatting van de tragedie wordt, bevat dit descriptieve aspect

²³ Oranje (1979) 21.

²⁴ Oranje (1979) 136.

ook de vraag: wat betekent deze passage voor plot/personage? Na dit descriptieve aspect, bespreek ik het referentiële. Dit aspect bespreekt de context waarin de tragedie is opgevoerd. In hoofdstuk 2 is dit het kader van het vijfde-eeuwse Athene, inclusief de rol van de god Dionysos en zijn religie (de Mysterie-cultus). In hoofdstuk 3 wordt er gekeken naar het kader en de voorkennis van het moderne publiek. Het derde, participatieve aspect is deels uit de descriptie te halen. Bepaalde stukken tekst zijn namelijk emotioneel geladen. Ook is dit aspect deels uit het referentiële kader te halen, aangezien er emoties worden opgeroepen waar de binnen-theatrale werkelijkheid schuurt met de buiten-theatrale werkelijkheid. Het mogelijke oordeel waar het publiek mee geconfronteerd wordt sluit de bespreking per scène of passage af. De optelsom van de vier aspecten vormt het publieksoordeel. De laatste stap van dit onderzoek is de vergelijking van deze oordelen. In hoofdstuk 2 bespreek ik Euripides' *Bacchae* volgens de hierboven besproken Methode Oranje-Vos. In hoofdstuk 3 komt *The Bacchae* uit 2007/8 aan bod. Dit is een moderne bewerking van David Greig, gebaseerd op de vertaling van Ian Ruffell, geregisseerd door John Tiffany. Hoofdstuk 4 sluit dit onderzoek af door de publieksresponsen van beide tragedies naast elkaar te leggen.

Hoofdstuk 2 - toepassen van de methode Oranje-Vos op Euripides

In dit hoofdstuk worden de vier aspecten (hieronder onderstreept) aan de hand van vijf passages besproken: de proloog, episode II, een deel van episode III, episode IV en de exodus.²⁵

Dit onderzoek naar de *Bacchae* van Euripides (verder aangeduid met Eur.) op het gebied van haar publieksrespons richt zich op de descriptie van het stuk (personae en plot), het referentiële kader (geschiedenis en cultuur) en hoe en waar dit het publiek raakt (participationeel), ook op intellectueel gebied (conceptueel). Voor de plot en dus het descriptieve aspect geven de drie dialogen (episodes II, III en IV) een mooi overzicht van de invloed van Dionysos (verder aangeduid met D.) op de stad en de koning en van de uitvoering van zijn wraakplan. Een belangrijk onderdeel van het referentiële aspect is welke kennis het publiek heeft van de god D. en zijn cultus: de twee hoofdpersonen laten beiden een ander standpunt horen. Ook interessant voor dit aspect is het spel van verwachting dat Eur. speelt, bijvoorbeeld in de vermomming van D. die zo Pentheus (verder aangeduid met P.) gemakkelijk bespeelt. Het participationele aspect wil weten waar de auteur het gevoel van de toeschouwer naartoe stuurt. Een groot deel van deze vraag hangt daarom samen met de vraag wie waarom onze sympathie kan wekken: Pentheus of Dionysos? En in hoeverre blijft dit stabiel of verandert de voorkeur? Een optelsom van de eerste drie aspecten geeft ons een indicatie van de conceptie van de auteur; welke achterliggende gedachte heeft Euripides gehad? En zien we dit ook terug bij Greig? Ook dit vierde aspect valt op te maken uit de interactie tussen P. en D. Deze hoofdpersonages vertellen ons veel over de conceptie van beide tragedies. De focus van de bespreking ligt dus op hen. Het koor, de bodes, Agave, Kadmos en Teiresias zullen niet ongemoeid blijven, maar krijgen in dit onderzoek minder aandacht.

Descriptief aspect

In dit onderzoek wordt sporadisch gesproken van “feitelijke” informatie. Hierbij moet de kanttekening gemaakt worden dat die term problematisch is: er wordt gesproken vanuit een karakter die over onjuiste informatie kan beschikken. Het beschrijvende aspect gaat echter enkel uit van de informatie die ons gegeven wordt via de gesproken tekst. In deze zin kan de informatie – hoewel door een personage uitgesproken – dus wel als feitelijk worden bestempeld. Het descriptieve aspect bespreekt informatie binnen het kader van de drama en gaat daar niet buiten. Wel moeten we op onze hoede zijn wanneer er sprake is van bedrog en/of karakters die elkaar tegen spreken.

De ideale toeschouwer

Ik spreek tijdens de onderstaande verhandeling van publiek, toeschouwer of het amicale “we”. Deze zijn door elkaar gebruikt en verwijzen allen naar wat Oranje de “ideale toeschouwer” noemt. Uiteraard is een publiek divers en heeft alle verschillende niveaus van voorkennis, interesse en bekendheid met het theater. De diversiteit van het publiek maakt het lastig te spelen met verwachting, herkenning en dus vervreemding. Dit spel is echter altijd aanwezig in een adaptatie of heropvoering. Daarom zal ik proberen deze zaken bij de referentiële aspecten te bespreken. Ten behoeve van het onderzoek kijken we naar een gemiddelde en veronderstellen een bepaalde hoeveelheid basiskennis ‘over de politieke en sociale achtergrond tegen welke de dichter zijn tragedie schreef.’²⁶ Oranje maakt dit punt over het Atheens publiek, maar dit geldt uiteraard ook voor Greigs publiek. Daarom veronderstellen we in dit onderzoek een bepaalde basiskennis bij het moderne publiek:

²⁵ De tekstuele leidraad van dit onderzoek is het commentaar – en de daarbij gehanteerde teksteditie – van Richard Seaford uit 2001. De regelaanduidingen zijn conform deze uitgave.

²⁶ Oranje (1979) 23.

over Euripides en zijn werk, de thema's die vaak in tragedies besproken worden, over de tijd waarin Eur. leefde. Ook de plot en de karakters van *Bacchae* worden bekend verondersteld. Dus dat Dionysos onder andere de god van de wijn is, zal het publiek weten. Net als het feit dat een cultus hoort bij de verering van een god. Wat deze cultus echter voor belang heeft gehad is geen basiskennis.

Mogelijk is er uiteindelijk een verschil te zien tussen de publieksrespons van de ene episode en de andere. Het conflict van de hoofdpersonages roept vragen op: in welke richting stuurt Eur. zijn publiek? Waar ligt onze sympathie en verschuift deze? Als dat het geval is, neemt de dichter het publiek bij de hand en krijgt het publiek verschillende kanten van de tragedie te zien. Als dat zo is, zou dat betekenen dat Euripides erin is geslaagd het publiek uit te dagen, scherp te houden en te blijven boeien.

Proloog (1-63)

Descriptief aspect

De proloog voert Dionysos op. Hij zet uiteen wie hij is en waarom hij naar Thebe gekomen is.

Euripides opent gewoonlijk zijn tragedie met een monoloog 'to situate the action in its context of legendary tradition, by giving its time and place, a summary of the events leading up to it, and the relationships of the principal characters'.²⁷ Dit uitgangspunt leert ons dat de proloog vol feitelijke informatie zit. Dionysos is de spreker van de eerste drieënzestig regels van het stuk. De toeschouwer leert hem dus als eerste kennen. Het is bij Euripides geen bijzonderheid dat een godheid de proloog uitspreekt. In het geval van de *Bacchae* (verder aangeduid met *Ba.*) is de introducerende godheid echter een prominent karakter in de tragedie, waar normaliter de god verdwijnt van het podium.

De proloog is helder qua inhoud. D. vertelt ons wie en waar hij is (regel 1-5). Dit doet hij inclusief een omschrijving van de tombe van Semele, zijn moeder (r.6-12). Vervolgens leren we in r.13-22 dat D. bij verschillende volken en op meerdere plekken zijn cultus heeft ingevoerd. Daarna verklaart hij waarom hij zijn cultus in Griekenland in eerste instantie in Thebe, de plaats van handeling van *Ba.*, wil invoeren. D. is begonnen met de inwijding van de Thebaanse vrouwen in zijn cultus (r.23-5). Niet alleen de invoer van de cultus is van belang. Het causale *ἐπεὶ* (r.26) brengt ons tot de Semele-mythe. De zusters van Semele, de tantes van D., beschouwen het verhaal dat Semele een kind van Zeus droeg, als een leugen. Zij menen dat deze leugen, of 'listige vondst van Kadmos' (*Κάδμου σοφίσμαθ'* r.30), is verzonnen om een onwettelijke zwangerschap te verbloemen. 'Daarom heb ik hen zelf door razernij gestoken uit hun huis (gejaagd)' (*τοιγάρ νιν αὐτός ἐκ δόμων ᾧστρον ἔγω // μανίαις* r.32-3). Samen met de andere vrouwen uit Thebe bevinden zij zich nu op de Kithaeron (r.34-8). Deze persoonlijke reden, te weten het onrecht dat zijn moeder is aangedaan en de verloochening van zijn afkomst, voegt D. dus toe aan de reden überhaupt in Griekenland te zijn: namelijk het initiëren van zijn cultus (r.39-42). Dan komt Pentheus aan bod (r.43-6). Hij is de jonge koning van Thebe, zoon van Agave en dus D.'s neef. Hij volgt het standpunt van zijn moeder en 'strijdt tegen de god' (*θεομαχεῖ* r.45). D. zal zich als een god laten zien aan deze stad en deze mensen, inclusief P. In het geval dat zij niet willen luisteren, dreigt D. om samen met zijn bacchanten 'gewapend' (*σὺν ὅπλοις* r.51) de strijd aan te gaan tegen degenen die hen kwaad willen doen (r.47-54). Deze bacchanten worden aan het einde van de proloog genoemd. D. is namelijk – al in vermomming – niet alleen uit Lydia gekomen: hij roept zijn *θίασος* (r.56) op om op de trommels te slaan.²⁸ Dan vertrekt hij naar de Kithaeron om zich in het dansen te mengen (r.55-63).

Referentieel aspect

Een van de belangrijkste referentiele aspecten uit Ba. is Dionysos en zijn cultus. Een ander referentieel aspect dat door de hele tragedie een rol speelt, is het spel met verwachting en de tragische ironie die hier wordt geïntroduceerd in de vorm van D.'s vermomming.

Menig boek en artikel bespreekt het culturele, politieke en sociale kader van de eerste opvoering van *Bacchae*. Hall wijst ons bijvoorbeeld zeer terecht op het feit dat 'From the perspective of *Bacchae*, the plot must have seemed related to ... the religious rituals earlier in the festival'.²⁹ Stuttard schetst het volgende beeld van Athene in deze tijd: Athene was vanaf 431 v.Chr. in oorlog met Sparta en

²⁷ Dodds (1960) 61-2.

²⁸ De *thiasos* wordt door Stuttard omschreven als: 'a riotous group of followers, who included rampant satyrs and ecstatic women, variously called Bacchae, bacchantes or maenads.' (2016) 3. In deze tragedie is geen sprake van satyrs, dus is de 'religieuze groep' hier synoniem voor de bacchanten die met D. uit Lydia mee zijn gereisd.

²⁹ Hall (2016) 19. Zij werkt dit vervolgens in haar essay verder uit.

bondgenoten en al lange tijd was de moraal in Athene laag.³⁰ Stuttard ziet een tijdsgenoot van Eur. terug in de *Ba.* Alcibiades was een generaal die in 415 v.Chr. aanleiding was voor de gefaalde expeditie tegen Sicilië. Kort na aanvang van deze expeditie werd hij verbannen. Na twee jaar werd hij echter weer aangesteld als generaal – terwijl hij de Spartanen had geholpen door informatie door te spelen – en in 407 v.Chr. werd hij zelfs *strategos autokrator* met grote macht over de Atheense democratie.³¹ Het vernietigende effect van één persoon – zoals Alcibiades heeft getoond – ziet Stuttard terug in het karakter Dionysos. Als parallel noemt hij ook het aanwezige charisma van beide personen.³²

Dat D. hier als personage wordt opgevoerd creëert een spanningsveld, omdat het publiek bekend met de god is.³³ Bovendien zit het publiek in het theater waar het theaterfestival de Grote Dionysia deze god eert.³⁴ Dat D. opgevoerd wordt als personage is natuurlijk opvallend, maar ook de aard van de god kan spanning brengen. Hij is een god die niet binnen één helder afgebakend domein past:

*As the god who comes and goes, who is present and absent, who is violent and soft and a mediating figure between male and female, who moves between the city and the countryside, who offers a gift (i.e. wine) both beneficial and harmful, which he exemplifies and yet from which he remains detached, Dionysus exemplifies ambiguity.*³⁵

D. vertelt dat hij de vrouwen de stad uit gejaagd heeft (r.702). ‘Het verlaten van huis en gezin door de vrouw is volledig in strijd met de sociale code, volgens welke de Griekse vrouw strict aan haar huis is gebonden.’³⁶ Hierbij vragen wij ons af wat deze situatie betekent voor een Grieks publiek. Het woord van een god en goddelijke wetten hebben voor een Grieks publiek een bepaalde *gravitas*:

ὅς θεομαχεῖ τὰ κατ’ ἐμὲ καὶ σπονδῶν ἄπο
ὠθεῖ μ’, ἐν εὐχαῖς τ’ οὐδαμοῦ μνείαν ἔχει.
(r. 45-6)

hij verzet zich tegen mijn goddelijkheid en
verstoot mij van drankoffers, en in zijn
gebeden heeft hij geenszins aandacht (voor
mij).

Door deze woorden weet het publiek dat P. fout zit. Aangezien we ons in een tragedie bevinden, ziet het de bui al hangen. De sterveling die zich verzet tegen een god en zich daarmee een beledigende houding aanmeet, is een welbekend thema binnen de tragedie. Dit thema van *ὑβρις* wordt in de proloog geïntroduceerd.³⁷ We vinden in de proloog ook verschillende verwijzingen naar D.’s cultus.³⁸ De betekenis van deze (mysterie-)cultus is voor ons lastig om te vatten. Het klassieke publiek weet meer over de cultus dan de tragedie ons vertelt. *Μυστηρικὸς* verwijst naar een rituele viering met een specifiek doel: ‘Mystic initiation was a rehearsal for death, which subjected the initiands to individual suffering, to the fear of death, and then to a joyful conclusion.’³⁹ Maar wat er precies tijdens een inwijding gebeurde, is iets dat geheim moest blijven, anders kon een initiandus (iemand die ingewijd wordt) geen echte *fear* en dus ook geen *joy* ervaren.⁴⁰ Het is dus zo dat het publiek de cultus van D.

³⁰ Stuttard (2016) 4-6.

³¹ Stuttard (2016) 5.

³² Of dit door Eur. bewust verwerkt is in de *Ba.* is discutabel. Stuttard (2016) 6.

³³ D. verschijnt ook als personage in Aristophanes’ *Kikkers*, maar dit is een jaar ná Eu.’s *Ba.* Wyles (2016) 69.

³⁴ ‘Dionysus can be seen to be ‘directing’ much of the action of our play’ Stuttard (2016) 2.

³⁵ Mills (2006) 26.

³⁶ Oranje (1979) 37.

³⁷ Verdere verwijzingen naar dit thema vinden wij (vaak in de woorden van het koor) in: r.247, 516, 555, 779, 1297 en 1347.

³⁸ Cf r.23-5, 35-7, 56-9.

³⁹ Seaford (2016) 83.

⁴⁰ Seaford (2016) 84.

kent en een cultusviering buiten de stad niet als iets bijzonders opvat.⁴¹ Het is echter ook waar dat 'bringing him (D.) into the city is typically not a simple matter of acceptance and appreciation: it is contested and always brings violence and suffering upon those who resist.'⁴² Zoals het geval is bij Pentheus: een initiandus die niet gewillig blijkt?

Dionysos noemt zich in de proloog een god, maar zal de vermomming van sterveling op zich nemen.⁴³ De tragedie gaat dan ook over onthulling en manifestatie.⁴⁴ In het verloop van de tragedie verbeeldt hij de sterfelijke voorganger van de *thiasos*. Daarom verlaat hij ook het podium, vóórdat het koor de ruimte van het theater betreedt. Als god van het theater is het zeer passend dat hij het koor introduceert.⁴⁵ Stuttard merkt dan ook op dat 'Dionysus can be seen to be "directing" much of the action of our play'.⁴⁶ De mate waarin het koor de woorden van de proloog aanvult is exemplarisch voor de grote verbondenheid van dit koor met D.⁴⁷ Het koor van Lydische vrouwen is de tegenhanger van de Griekse man.⁴⁸ Wyles meent dat dit gegeven ook in hun kleding tot uiting gebracht is; rijk in kleur en patroon.⁴⁹

Participationeel aspect

Het participatieve is gevoelig voor het spel met verwachting. Het publiek hoort dan ook de waarschuwende vooruitwijzingen naar het lot van P.'s familie en de kracht van de bacchanten. Eur. stuurt het publiek vanaf de proloog richting sympathie voor D.

Iedereen die de openingswoorden hoort, weet dat D. een god is. Zijn woorden krijgen mede daardoor een mate van onontkoombaarheid: wat gezegd wordt is waar of komt uit. Ook de passage waar D. verwijst naar de culten die al geïnstalleerd zijn in Asia (r.12-22), wekt deze indruk. De cultus die D. wil invoeren in Thebe is al ingevoerd in het Oosten, zijn missie is daar geslaagd en dit behaalde succes maakt de kans op slagen in Thebe groter.⁵⁰ Bovendien weet het publiek dat de cultus ten tijde van de eerste opvoering ingevoerd is in heel Griekenland. Omdat het publiek vanaf het begin wordt meegenomen in D.'s waarheid en geen tegenstand hoort, wordt het een medestander van D. en voelt zo sympathie voor de god en zijn standpunt. D. is ontevreden over de koninklijke familie, die zijn moeder verloochend heeft. Dus als wij D. horen spreken, lijkt zijn irritatie of zelfs woede gerechtvaardigd: iedereen maakt fouten maar 'het minste dat ze hadden moeten doen' (*ὅς ἤκιστα χρῆν* r.26-7) was zijn moeder, en daarmee hem, niet ontkennen. D.'s boosheid is ook gericht

⁴¹ Zie Seaford en Dodds voor een iets brede uitleg wat het klassieke publiek kende van de cultus. Seaford (2001) 36-44 en Dodds (1951) *The Greeks and the Irrational*. 270-82.

⁴² Mills (2006) 23.

⁴³ Binnen de proloog alleen al, noemt D.: r.4 *μορφὴν (δ' αἰεΐψας ἐκ θεοῦ) βροτησίαν* (een sterfelijke in plaats van een goddelijk gestalte) - r.22 *ἐμφανὲς δαίμων βροτοῖς* / r. 42 *φανέντα θνητοῖς δαίμον'* (een godheid herkenbaar voor stervelingen) - r.53-54 *ὣν οὐνεκ' εἶδος θνητὸν ἀλλάξας ἔχω* // *μορφὴν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν*. (daarom heb ik mijn gestalte een sterfelijke vorm gegeven en ben veranderd naar de aard van een man.).

⁴⁴ Door de hele tragedie wordt gespeeld met het 'duidelijk' kunnen 'zien': r. 42, 50, 61, 470, 502, 924. Seaford (2001) 151.

⁴⁵ Seaford (2001) 154. Dit concept van metatheater komt vaker terug in deze tragedie, bijvoorbeeld in D. als regisseur van de tragedie, de verwijzingen naar het grijzende gezicht/masker van D. en de kleding van de bacchanten die met de term *σκευή* (wat ook kostuum betekent) wordt aangeduid. Wyles (2016) 59-60.

⁴⁶ Stuttard (2016) 2.

⁴⁷ Zie Wyles (2016) 67-8.

⁴⁸ Carey (2016) 72.

⁴⁹ Wyles (2016) 67-8. Dit ook in contrast met de Thebaanse bacchanten; ook Agave is bij haar opkomst niet direct één van de *thiasos* van de vreemdeling.

⁵⁰ Seaford (2001) 148.

op Kadmos. Deze naam komt regelmatig voor in de proloog, bijvoorbeeld als stamvader van zijn geslacht (σπέρμα Καδμείων r.35) en de stad Thebe (= Κάδμου πόλις. r.61). Deze positie maakt hem een symbool voor de hele polis. Bij de opmerking dat D. zijn woede richt op Kadmos moet ook gekeken worden naar r.10: αἰνῶ δὲ Κάδμον – ‘ik prijs Kadmos’. In het begin van de proloog krijgt het publiek het beeld dat Kadmos aan D.’s zijde staat. Hij heeft namelijk het graf van Semele beschermd. Mogelijk is dit ‘prijzen’ echter sarcastisch, aangezien Kadmos verder in de proloog (én de tragedie) symbool staat voor de stad en zijn familie, die vijandig staan tegenover D. Ook heeft hij zijn andere dochters en kleinzoon Pentheus niet zover gekregen Semele geloof te schenken, aangezien hij op de hoogte van de leugen lijkt: Κάδμου σοφίσμαθ’ (r.30). Een ander participatieve aspect ligt in het gevaar dat in de god en zijn bacchanten schuilt. D. heeft zijn macht getoond door de vrouwen van Thebe de stad uit te jagen. Ook is er een groep buitenlandse vrouwen in de stad verschenen, die buiten de bekende religieuze feesten om zingen en dansen door de straten. D. waarschuwt ons dat als hij aangevallen wordt, hij een tegenaanval niet schuwt:⁵¹

ἦν δὲ Θηβαίων πόλις
ὀργῇ σὺν ὄπλοις ἐξ ὄρους βάκχας ἄγειν
ζητῇ, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν.
(r.50-2)

en als de polis van de Thebanen erop uit is
uit woede de bacchanten met wapens van de
bergen af te voeren, zal ik mij als bevelhebber
bij de maenaden voegen.

Conceptueel aspect

De intentie van Euripides is te bespreken door af te vragen welk oordeel het publiek nu mogelijk heeft.

Eén ding waar Euripides in deze 63 regels uitmuntend in slaagt is het nieuwsgierig maken van het publiek. We hebben veel informatie voor onze kiezen gekregen. Het is van belang op te merken dat veel informatie voor een vijfde-eeuwse Athener niet nieuw zal zijn geweest; de ontstaansgeschiedenis van Semele is bekend, de conclusie van de tragedie waarschijnlijk ook. D. heeft in de proloog gelegenheid genomen zijn goddelijke – en in die zin definiërende – stem te laten horen. Het huis van Kadmos, met name de zusters van Semele en P., gaat gestraft worden. In die zin ziet het publiek nu de autoriteit van de goddelijke macht van D. Het publiek zal zich na deze opening afvragen hoe de straf uitgevoerd gaat worden: (wanneer) onthult Dionysos zijn ware aard? Zal hij inderdaad een leger bacchanten in de aanval leiden? De vraag óf P. zijn lot kan keren is verder irrelevant: zijn tegenstander is een god, dus kan P. zijn lot niet afwenden. Hoewel deze machteloosheid van P. onze sympathie opwerkt, lijkt de sympathie van het publiek na de proloog richting D. te gaan. Hij spreekt de openingswoorden en zijn blik op het gedane onrecht wordt weergegeven. *Hubris* is simpelweg iets wat bestraft moet worden. Het publiek is bovendien geen vreemde van D.’s cultus en zal dus niet direct een gevoel van ongemak voelen door de vrouwen die naar de Kithaeron zijn vertrokken, aangezien dit bij de verering van de god hoort. De verschijning van de vreemdeling en zijn maenaden betekent een verstoring van de orde in de polis en creëert mogelijk onrust voor het publiek. In het vervolg zal dit argument van P. tegen de nieuwe cultus dan ook herkenbaar zijn.

⁵¹ Opvallend aan deze waarschuwing is het feit dat deze niet uitkomt. P. dreigt wel met het met geweld innemen van de Kithaeron, maar doet dit niet. De god Dionysos zou alleswetend (moeten) zijn, maar maakt hier een belofte die niet uitkomt. Mogelijk om een verrassingsmoment in stand te houden. Seaford (2001) 153.

Episode II (434-518)

Descriptief aspect

Na de proloog heeft het koor zowel in de parodos (r.64-169) als in stasimon I (r.370-433) cultusliedertjes gezongen die een lieflijk beeld schetsen van de Dionysische Mystериën. Tegelijkertijd laten beide een dreiging horen voor degene die de god niet eert. Episode I (r.170-369) introduceerde Teiresias en Kadmos, die op het punt staan D. te vereren. P. moet niets van de nieuwe nepcultus weten en hoewel beide heren hem proberen te overtuigen met rationele argumenten, kan niets de irritatie van P. wegnemen. Deze episode bevat de eerste discussie tussen P. en D. De koning ondervraagt de vreemde over de cultus en de god, zonder te weten dat hij deze voor zich heeft.

Een dienaar vertelt hoe hij de vreemdeling in de boeien heeft geslagen (r.434-50). Hij noemt de vreemdeling ἄγρην ('buit' r.434) en θήρ ('beest' r.436).⁵² Hij gebruikt woorden die geassocieerd worden met de jacht, zoals Pentheus eerder ook deed.⁵³ Het "(wilde) beest" beschrijft hij vervolgens als volgzaam (r.436-40).⁵⁴ Dan meldt de dienaar het slechte nieuws (r.443-50): de vrouwen die P. al gevangengenomen had, 'zij zijn weg, bevrijd' (φροῦδαί γ' ἐκέῖναι λελυμέναι r.445). De dienaar weet niet hoe de boeien zijn losgeraakt, maar vermoedt goddelijke interventie.⁵⁵ Hij ziet in de komst van de vreemdeling iets goeds al is niet uit de tekst op te maken of hij hem zonder zorgen bij P. achterlaat:

πολλῶν δ' ὅδ' ἀνὴρ θαυμάτων ἦκει πλέως
ἐς τάσδε Θήβας. σοὶ δὲ τᾶλλα χρὴ μέλειν.
(r.449-50)

Deze man is vol van veel wonderen naar dit
Thebe gekomen. De rest is jouw zorg.

Pentheus kiest met zijn eerste woorden een dominante positie ten overstaan van de vreemdeling: de handen van de vreemde mogen losgemaakt worden aangezien hij hem niet kan ontsnappen (r.451-2). Dan begint P. met een ondervraging (r.453-518). Hij opent met een fysieke beschrijving. P. ziet iemand die 'qua lichaam niet lelijk' is (τὸ μὲν σῶμ' οὐκ ἄμορφος r.453), 'voor vrouwen dan' (ὡς ἐς γυναικας r.454). Daar ligt het probleem voor P.: in de schoonheid van de vreemdeling, zijn lange haar en bleke huid (r.455-459)⁵⁶ zijn 'vol verlangen' (πόθου πλέως r.456) en dus kwalijk volgens P.

Hierop volgt een stichomythie tussen P. en de vreemdeling (r.460-518).⁵⁷ P. stelt enkele vragen die cryptisch - en daarmee voor P. nauwelijks - worden beantwoord. De eerste vraag is naar de 'afkomst' (γένος r.460) van de vreemdeling. Het antwoord is 'gemakkelijk te zeggen' (ῥᾶδιον δ' εἰπεῖν r.461). Toch lijkt de vreemde niet echt antwoord te geven op de vraag: hij noemt de berg Tmolos (r.462) en het land Lydia (r.464). Hij zegt dus waar hij vandaan komt, echter niets over zijn afkomst. P. staat hier niet bij stil en vraagt 'waarvandaan breng je deze riten naar Hellas?' (πόθεν δὲ τελετὰς τάσδ' ἄγεις ἐς Ἑλλάδα; r.465).⁵⁸ De vreemdeling (i.e. Dionysos) geeft als antwoord dat D. hem heeft ingewijd, hierbij noemt hij hem de zoon van Zeus (r.466). De reactie van P. in r.467 klinkt sarcastisch:⁵⁹ Ζεὺς δ' ἔστ' ἐκεῖ τις, ὃς νέους τίττει θεούς; - is er daar een Zeus die nieuwe goden baart? Alsof hij geen waarde hecht

⁵² Cf. 922 waar de vreemdeling voor de ogen van P. werkelijk een wild beest (namelijk een stier) geworden lijkt.

⁵³ Zie r.228, 231, 352.

⁵⁴ De vreemdeling is 'zachtaardig' (πρᾶος r.436), 'vlucht niet weg' (οὐδ' ὑπέσπασεν φυγῇ πόδ' r.436-7), was 'niet ongewillig' (οὐκ ἄκων r.437), 'lacht' naar de "jagers" (γελῶν r.439) en blijft rustig wachten tot hij geboeid weggevoerd wordt (r.439-40).

⁵⁵ 'als vanzelf' en 'zonder sterfelijke hand' - αὐτόματα r.447 en ἄνευ θνητῆς χερὸς r.449

⁵⁶ De bleke huid wordt geassocieerd met Aziaten, vrouwen en versierders. Seaford (2001) 187.

⁵⁷ Stichomythie is 'spoken exchange verse-by-verse', een efficiënt middel in theater, vaak competitief op te vatten. Bij Eur. vaak gebruikt als versnelling bij conflict waarbij intentie, besluitvorming of emotie van karakters tot een climax komt. Roisman (2014) VOLIII: 1361-2.

⁵⁸ Met zijn vragen uit r.462, -4 en -5 wil hij zijn vermoedens uit r.233-4 en 237-8 staven. Oranje (1979) 50.

⁵⁹ Seaford (2001) 188.

aan het geboorteverhaal van D. Hij is geïnteresseerd te weten of de god *νύκτωρ ἢ κατ' ὄμμ'* ('s nachts of *face to face* r.469) tot hem sprak. In het antwoord noemt de vreemde de term *ῥογία* (r.470), te vertalen als 'heilige handelingen' of 'mysteriën'. Dit woord lijkt de nieuwsgierigheid van P. te prikkelen. Als hij wil weten hoe die *ῥογία* eruitzien (r.471) of welke voordelen ingewijden krijgen (r.473) is het antwoord een stilzwijgen (ze zijn geheim voor on-ingewijde-bacchanten - *ἄρρητ' ἀβακχεύτοισιν εἰδέναι θροτῶν* r.472) en een ontwijken (maar het is de moeite waard te weten - *ἔστι δ' ἄξι' εἰδέναι* r.474). Het enige wat de vreemdeling over de inhoud en vorm loslaat is: 'het Mysterie van de god haat degene die goddeloosheid uitoefent' (*ἀσέβειαν ἀσκοῦντ' ῥογι' ἐχθαίρει θεοῦ* r.476).

Ook wil P. weten hoe de god D. eruitziet (r.477). Het antwoord 'hoe hij maar wil' (*ὁποῖος ἤθελ'* r.478) is voor het publiek veelzeggend, voor de jonge koning echter frustrerend.⁶⁰ Zowel in r.475 als in r.479 laat P. weten dat hij doorheeft hoe de vreemdeling om de feiten heen draait en eigenlijk niets zegt. De reactie hierop geeft geen gehoor aan die "doortastendheid" van P. maar noemt hem 'onwetend' (*τις ἀμαθεῖ* r.480).⁶¹ P. negeert de opmerking (op te vatten als een belediging) maar wil weten of Thebe de eerste plaats is die de vreemdeling aandoet 'met de god' (*ἄγων τὸν δαίμονα* r.481). Volgens de vreemde 'danst elke barbaar deze rites' (*πᾶς ἀναχορεύει βαρβάρων τάδ' ῥογία* r.482), wat voor Pentheus een reden is om die barbaren af te schrijven als minder verstandig dan de Grieken (r.483).

In r.489 eindigt het vraaggeloesprek en neemt P. actief zijn rol aan van tiran:⁶² 'je moet boete doen voor je slechte redeneerkunsten' (*δίκην σε δοῦναι δεῖ σοφισμάτων κακῶν* r.489) – D.: 'en jij voor je onverstand en goddeloosheid' (*σὲ δ' ἀμαθίας γε κάσεβοῦντ'* r.490).⁶³ Voor dit 'le!' (*θρασὺς* r.491) moet 'de Bacchische' (*ὁ Βάκχος* r.491) gestraft worden. Deze straf is drieledig: P. wil 'zijn sierlijke' (of 'verwijfde') 'haren afknippen' (*ἀβρόν θόστρυχον τεμῶ* r.493), zijn thyrsusstaf⁶⁴ afpakken (r.495) en hem gevangen zetten (r.497). De tegenwerpingen van D. worden genegeerd (r.494, 496). Als D. zegt dat 'de godheid mij zelf zal bevrijden' (*λύσει μ' ὁ δαίμων αὐτός* r.498), moedigt P. hem hierin aan. Hij wil dat de vreemdeling D. tot zich roept om ook hem te kunnen grijpen (r.499). De waarschuwingen aan het adres van P. (r.504, 506) gaan compleet langs hem heen. De episode wordt afgesloten door P. die beveelt dat de vreemdeling opgesloten moet worden 'dichtbij de paardenruiven' (*ἱππικαῖς πέλας φάτναισιν* r.509-10), waar hij in het donker kan dansen.⁶⁵ Ook laat P. weten dat hij de maenaden ofwel 'zal verkopen' (*διεμπολήσομεν* r.512) of 'zal inzetten als huisslaven' (*δμωίδας κεκτήσομαι* r.514).⁶⁶ De vreemde laat zich meevoeren, maar niet voordat hij de jonge koning waarschuwt:

ἀτάρ τοι τῶνδ' ἄποιν' ὕβρισμάτων
μέτεισι Διόνυσός σ', ὃν οὐκ εἶναι λέγεις·
ἡμᾶς γὰρ ἀδικῶν κεῖνον εἰς δεσμούς ἄγεις.
(r.516-8)

En verder zal Dionysos jou straffen voor jouw beledigingen, hij over wie jij zegt dat hij niet bestaat: want terwijl je mij onrecht doet, sla je hém in de boeien.

⁶⁰ Het is alsof D. wacht op een gefrustreerde reactie van P. voor hij de rest van zijn tekst laat horen: 'ik heb dit niet bepaald' *οὐκ ἐγὼ 'τασσον τόδε* r.478.

⁶¹ Volgens Seaford is *ἀμαθεῖ* hier op te vatten als 'on-ingewijd' (2001) 188.

⁶² Een geliefde rol in de tragedie, opgevoerd voor het democratische Athene, was de tiran. P. is een tiran in de zin dat hij een vóór gewelddadige oplossing van het bacchanten-probleem is. Bovendien horen wij in de woorden van de eerste bode (r.668-71 en 775-6) dat hij bang is vrijuit te spreken tegenover P. Mills (2006) 58.

⁶³ Omdat P. niet in de goddelijkheid van D. gelooft hoort hij de waarschuwing niet, hij hoort enkel de brutaliteit van de vreemdeling: deze is een bedrieger. Oranje (1979) 53.

⁶⁴ De thyrsusstaf is een attribuut van de bacchanten.

⁶⁵ Het donker en de stal zijn volgens Seaford aspecten die horen bij Dionysische riten (2001) 191.

⁶⁶ Deze tweede optie contrasteert met het vrije dansen dat de maenaden gewoonlijk doen. Seaford (2001) 191.

Het publiek ziet twee figuren tegenover elkaar staan. Door het referentiële kader wordt de één een symbool voor wereldlijke (P.) en de ander voor goddelijke macht (D.). De wetenschap dat de vreemde een god is, geeft zijn woorden meer betekenis. Net als in episode I komen hier enkele aspecten van D.'s cultus aan bod, die voor het klassieke publiek zeer bekend is.

De ironie begint al bij de eerste woorden van P.: het publiek weet namelijk dat zijn zelfverzekerde 'hij is niet zo snel dat hij mij kan ontsnappen' (οὐκ ἔστιν οὕτως ὥκὺς ὥστε μ' ἐκφυγεῖν r.452) onterecht is. Ook vertelt de vreemdeling dat de god in staat is, zich voor te doen 'hoe hij maar wil' (ὅποῖος ἤθελ' r.478). Dit is voor P. een frustrerend antwoord, maar voor het publiek vol betekenis aangezien de god inderdaad ook in een gedaante, 'hoe hij maar wil', voor P. staat. P. geeft de vreemdeling de noemer: ὁ Βάκχος (r.491), door P. natuurlijk bedoeld als 'de Bacchische' maar letterlijk: 'Bacchus'.⁶⁷ De dramatische ironie is het meest duidelijk, wanneer de vreemde zegt dat 'de godheid zelf mij zal bevrijden' (λύσει μ' ὁ δαίμων αὐτός r.498), gevolgd door het komische:

Δ - καὶ νῦν ἄ πάσχω πλησίον παρῶν ὄρᾳ
Π - καὶ ποῦ 'στιν; οὐ γὰρ φανερόν ὄμμασιν γ' ἔμοῖς.
Δ - παρ' ἐμοί· σὺ δ' ἀσεβῆς αὐτὸς ὦν οὐκ εἰσορᾷς.
(r.500-2)

D - Ook nu is hij aanwezig en ziet wat mij overkomt.
P - Waar is hij dan? Want hij is niet zichtbaar voor mijn ogen.
D - Bij mij: maar jij, die goddeloos bent, ziet hem niet.

In episode I komt de democratische aard van de cultus naar voren: de cultus is voor man/vrouw en oud/jong.⁶⁸ Ook in deze episode wordt deze component besproken. In r.483 noemt P. *βάρβαροι* (niet-Grieken) dwazer dan Grieken. 'Here many of the audience might agree with P.'⁶⁹ D. wijst hem/hen er echter op dat de Lydiërs alleen 'verschillende wetten' (οἱ νόμοι δὲ διάφοροι r.484) hebben ten opzichte van de Grieken. Daardoor zijn zij niet minder en is de cultus niet enkel voor 'dwaze' barbaren maar voor iedereen. De riten van de cultus, bijvoorbeeld de initiatierite, vinden veel verwijzingen in de tragedie. Een voorbeeld hiervan is de raadselachtige wijze van spreken die D. in de stichomythie hanteert. Seaford vat dit op als het proces van de initiatierite.⁷⁰ Ook de koorliederen verwoorden verschillende rituelen binnen de cultus alsmede de extase die ingewijden in de rite voelen.⁷¹ Een doel van het koor is dus het verwoorden van de religieuze waarde die de verering van D. heeft.⁷²

⁶⁷ Bewuste dramatische ironie in de episode is te vinden in r.494, 496, 498, 500, 502 en 518.

⁶⁸ Zie bijvoorbeeld r.192 en 206-7 en het gegeven dat de oude mannen Kadmos en Teiresias zich aansluiten bij de cultusviering. Seaford (2001) 167.

⁶⁹ Seaford (2001) 189.

⁷⁰ Seaford (2001) 185-6.

⁷¹ Carey (2016) 73.

⁷² Seaford (2001) 155-8.

Het einde van de ene episode creëert een verwachting voor de volgende. Het publiek heeft in episode I kennis gemaakt met P. en gehoord welke actie hij wil ondernemen tegen de vreemdeling, de god en zijn cultus. Ook belooft D. in de proloog dat hij zich zal openbaren. In deze episode wordt gespeeld met deze verwachtingen; gaan P.'s actie of D.'s onthulling plaats vinden zoals beloofd? En wat vinden wij van beide karakters?

Tijdens de ondervraging, in de vorm van een stichomythie, is de strenge koning nieuwsgierig naar de cultus van D.⁷³ Dionysos is de god van het zinnelijke verlangen. Daarom is het goed mogelijk dat hij invloed uitoefent op zijn omgeving. Zowel P. als de dienaar lijken geraakt te zijn door hem en zijn verschijning.⁷⁴ P. noemt de schoonheid van D. Het is een misvatting de opmerking te zien als een indicatie voor de wellustige aard van P., aangezien de tekst hier onvoldoende indicaties voor geeft.⁷⁵ Het noemen van de vrouwelijkheid van D. is eerder een teken van minachting jegens hem.⁷⁶ P. neemt een dominante houding aan tegenover zijn gevangene. Deze houding is in principe terecht: Pentheus is koning van Thebe en moet dus ook de stad beschermen.⁷⁷ Zijn stad wordt zijns inziens aangevallen nu de vrouwen uit hun huizen zijn verjaagd. Voor het publiek is hij echter niet dominant, aangezien hij – zonder het te weten – een god tegenover zich heeft. Het effect van deze situatie op het publiek kan variëren van komisch tot dreigend: P. kan een sulletje lijken of het onwetende slachtoffer van een wrede god. Het is niet uit de tekst te halen of P. de beledigingen van D. doorheeft of niet: hij negeert de meeste opmerkingen. Maar aangezien we ons in een stichomythie bevinden, is het niet aannemelijk dat D.'s beledigingen terzijdes aan het publiek zijn. En hoewel P. niet inhoudelijk op D.'s beledigingen reageert, lijken ze te onsubtiel om niet te doorzien.⁷⁸ Mijn opvatting is dan ook dat de scène niet komisch is en P. dus geen sulletje.

Ook is P. nog geen slachtoffer. Hij is een koning die zich – vanuit zijn eigen oogpunt – staande houdt.⁷⁹ De woede van P. (in r.491) is goed voor te stellen in reactie op de opmerking van de vreemde dat hij boete moet doen (r.490): hij is tenslotte koning, dus wat heeft de vreemde over hem te zeggen? De discussie stopt. Eerder luisterde P. nog naar de reacties van de vreemde, maar nu laat hij zich niet meer van zijn stuk brengen. P. eindigt deze episode net zoals hij hem begon: hij oefent (ogenschijnlijk) fysieke macht uit over de vreemde. Hij haalt waarschijnlijk vertrouwen uit die machtsdaad.⁸⁰ Het wantrouwen dat P. heeft ten overstaan van de nieuwe cultus komt in deze episode duidelijk naar voren. De raadselachtige antwoorden over de aard van de cultus en van de god hebben in verschillende opzichten het wantrouwende oordeel van P. bevestigd.

De toon van D. in deze episode lijkt licht en speels. Hij speelt met zijn vermomming en dient hem vlot van repliek. Dit is natuurlijk niet met zekerheid te zeggen: van zijn toon is geen bewijs overgeleverd. Dus kan er in zijn woorden – gekeken naar inhoud – ook irritatie liggen. Het is verleidelijk te denken dat de acteur van D. een grijnzend masker droeg, wat hem een bepaalde snerende uitdrukking geeft: 'his laughter denotes contempt for the human effort to control him.'⁸¹ Billings wijst ons echter zeer terecht

⁷³ Zowel in r.469 als r.485 vraagt P. of de riten 's nachts worden uitgevoerd. Volgens Kovacs is dit een indicatie dat P. oprecht geïnteresseerd is in de religie van D. Kovacs (2016) 106-7.

⁷⁴ P. noemt niet voor niets als één van de eerste zaken de schoonheid van D.

⁷⁵ Oranje (1979) 49-50 en Kovacs (2016) 106-7.

⁷⁶ Seaford (2001) 180. Pentheus doet dit zowel in r.353-4 als r.235-6.

⁷⁷ Oranje (1979) 40-2 en Mills (2016) 137.

⁷⁸ Oranje (1979) 53.

⁷⁹ Dit is gebaseerd op de tirannieke trekken (r.511-4) en de achterdocht (545, 460 en 487) van P.

⁸⁰ Oranje (1979) 53.

⁸¹ Morwood (2016) 92-3.

op het gebrek aan bewijs voor een dergelijk masker.⁸² Wel lijkt de grote hoeveelheid ironie en dubbelzinnigheid te pleiten voor een speelse lezing van het karakter. De jonge koning wordt behendig misleid. Dit gebeurt vooral door het frustrerende vraag-en-antwoord-spel tussen P. en D. Ook is er een invloed van de god op zijn omgeving op te merken. D. is een zinnelijke god. Dit hebben we gehoord in de vooroordelen van P. en de beschrijving van diens schoonheid. Mogelijk is de invloed die D. heeft ook te lezen in de mindere straf die P. de vreemdeling oplegt (gevangenneming) dan in episode I is beloofd.⁸³ De verwachting van het publiek betreffend de onthulling wordt niet ingelost.

Conceptueel aspect

De conceptie van het conflict tot dusver: welk beeld schetst Euripides vooralsnog voor ons van beide hoofdpersonages?

Seaford leest in deze episode 'the basic conflict between human authority and religious belief in ... powerfully simple form of dialogue ... each perceiving a different reality.'⁸⁴ Pentheus spreekt vanuit de overtuiging dat hij gelijk heeft: hij is koning van Thebe en dus is zijn wil wet. Toch is dit niet de volledige waarheid, want ook de religieuze νόμοι hebben autoriteit. Dit conflict wordt versterkt door de dramatische ironie die schuilt in de vermomming van D.: voor P. is hij een vreemdeling, voor het publiek de god die geëerd moet worden. Hierdoor wordt ook de ongelijkheid van de personages in de discussie benadrukt: het lijkt duidelijk dat de karakters geen oplossing gaan vinden in hun woordenwisseling. Eur. speelt met de verwachting van het publiek, dat verwacht dat D. op een gegeven moment als god uit de kast komt, maar vooralsnog blijft dit dramatische moment uit: de god wordt zelfs afgevoerd in boeien.

De discussie in deze episode laat het voor en tegen van de cultus horen. Het koor heeft tot nu toe de lofzang op D.'s mysteriën gezongen. Ook de dienaar - symbool voor de gewone man - spreekt ten bate van de nieuwe cultus. Buiten de tragedie weten we dat het klassieke publiek de godheid en zijn cultus als iets wezenlijks beschouwt. Dit spreekt allemaal vóór D. en tegen het verzet van P. Ook laat de discussie tussen P. en D. op meerdere fronten een zwakkere P. zien.⁸⁵ P. speelt dominant, maar is het niet.⁸⁶ D. speelt een simpele man, maar is dominant. Vooralsnog blijft P. "blind" voor de macht van D.

⁸² Billings (2017) 19-26.

⁸³ Eerder was P. van plan de vreemdeling te doden (r.242) en later te stenigen (r.356).

⁸⁴ Seaford (2001) 185.

⁸⁵ Mills (2016) 138.

⁸⁶ Wel erkent hij in r.491 de vreemdeling als superieur in spreken (κούκ ἀγύμναστος λόγων) en in r.503 voelt hij zich aangevallen in zijn macht (καταφρονεῖ με καὶ Θήβας ὅδε).

Episode III (778-861)

Descriptief aspect

In stasimon II (r.519-75) spreekt het koor een gebed uit om P. te straffen. Deze wordt in episode III verhoord in de vorm van een aardbeving en een brand.⁸⁷ De vreemde is ontsnapt en P. wil de aanval tegen de vreemde en bacchanten inzetten. Hoewel het bodeverhaal ook de lieflijke kant van de maenaden toont, wordt de dreiging die vanuit hen gaat bevestigd voor P.

Pentheus heeft het bodeverhaal aangehoord en vat de inhoud samen als ‘bacchische baldadigheid, een grote berisping voor Griekenland.’ (ὑβρισμα βακχῶν, ψόγος ἐς Ἑλληνας μέγας r.779). Deze aanval moet direct gestraft worden (r.780-785) en ‘we moeten te velde trekken tegen de bacchanten.’ (ἐπιστρατεύσομεν // βάκχαισιν r.784-5). De vreemde probeert P. zover te krijgen om een aanval tegen de bacchanten af te blazen (r.789-809). Hij doet dit door hem te waarschuwen:

οὐ φημι χρῆναί σ’ ὅπλ’ ἐπαίρεσθαι θεῶ,
ἀλλ’ ἡσυχάζειν· Βρόμιος οὐκ ἀνέξεται
κινοῦντα βάκχας σ’ εὐίων ὁρῶν ἄπο.
(r.789-91)

Ik zeg dat jij niet je wapens moet opheffen
tegen de god, maar kalm moet blijven: Bromios
zal niet dulden dat jij de bacchanten beweegt
van de bacchische bergen.

P. luistert niet naar hem en beantwoordt zijn waarschuwing met de waarschuwing dat hij hem zijn vrijheid zo kan ontnemen (r.792-3). De vreemde blijft zeggen dat P. beter kan offeren aan de god dan zich tegen hem verzetten (r.794-5). P. beaamt – sarcastisch – dat hij wil offeren: als offerdieren heeft hij immers de vrouwen voor ogen (r.796-7). De vreemde probeert vervolgens een andere invalshoek. Hij stelt voor de vrouwen te halen voor P. (r.804). Dit voorstel wordt beantwoord met wantrouwen: ‘je bereidt een list voor tegen me’ (δόλιον ἔς με μηχανᾷ r.805). P. kapt het gesprek af met directe bevelen: ‘breng mijn wapens’ (ἐκφέρετέ ... ὅπλα) en ‘jij, stop met praten’ (σὺ δὲ παῦσαι λέγων r.809).

Regel 810 bevat één kreet (ᾶ) die buiten het metrum valt: dit is een *turning point* van de tragedie, vanaf hier slaat Dionysos Pentheus met waanzin. De vraag die de vreemde in r.811 stelt, lijkt iets in P. wakker te maken: ‘wil jij hen bij elkaar zittend op de bergen zien?’ (βούλη σφ’ ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν;). Het antwoord μάλιστα (‘absoluut’ r.812) is opvallend door de gretigheid die P. toont, zeker in contrast met de onverbiddelijke P. die we eerder zagen. De vreemde lijkt een grote verandering te zien in de reactie van P. en vraagt zich af waar zijn ‘grote verlangen’ (ἔρωτα μέγαν r.813) vandaan komt. P. wordt huiverig door het vooruitzicht de vrouwen ‘dronken’ (ἐξωνωμένας r.814) te zien, maar hij is snel overtuigd mee te gaan in het voorstel (σάφ’ ἴσθι – ‘weet het goed’ r.816) als de vreemde het zien van de vrouwen ‘aangenaam’ noemt (ἡδέως r.815). Ook opvallend is het enthousiasme waarmee P. akkoord gaat met de vreemde: καλῶς γὰρ ἐξεῖπας τάδε (r.818) en ἄγ’ ὥς τάχιστα (r.820) – ‘want je zegt dit mooi’ en ‘kom op, zo snel mogelijk’. Dan laat D. P. schrikken:

Δ - στεῖλαι νυν ἀμφὶ χρωτὶ βυσσίνους πέπλους.⁸⁸
Π - τί δὴ τόδ’; ἐς γυναῖκας ἐξ ἀνδρὸς τελῶ;
Δ - μή σε κτάνωσιν, ἦν ἀνὴρ ὀφθῆς ἐκεῖ.
Π - εὔ γ’ εἶπας αὖ τόδ’· ὥς τις εἴ πάλαι σοφός.
(r.821-4)

D – Trek nu dan een jurk van fijn linnen aan.
P – Wat is dat? Zal ik in plaats van de man tot de vrouw behoren?
D – Ze doden je, als je daar wordt gezien als man.
P – Wat zeg je dat weer goed: hoe slim je al die tijd al bent.

⁸⁷ Of er *special effects* zijn gebruikt om een idee van de aardbeving in te zetten is onbekend. Hall denkt dat er visuele en geluidseffecten waren (2016) 25-6. Wyles niet, dit past beter bij het thema van illusie (2016) 63.

⁸⁸ D.’s vraag klinkt ongeduldig, dit blijkt uit het gebruik van de imperativus στεῖλαι met νυν (r.821).

Het is opvallend hoe snel P. overtuigd is een jurk te dragen. P. lijkt oprecht geïnteresseerd in de details van zijn dracht (r.826, -30, -32 en -34). Op twee momenten laat hij nog twijfel of angst horen.⁸⁹ Alle vragen worden welwillend beantwoord door de vreemdeling (r.827, -31, -33, -35). De momenten van twijfel weet hij vakkundig op te lossen, bijvoorbeeld door P. te herinneren aan een mogelijk 'bloedbad' (αἷμα θήσεις r.837) als hij de jurk niet zou dragen en de vrouwen zo een man in hun midden zouden ontdekken. P. ziet dat hij 'gelijk' heeft (ὀρθῶς r.838) en besluit er nog even goed over na te denken. De laatste angst die P. met ons deelt, is dat hij niet gezien wil worden door de inwoners van Thebe. Hij vreest namelijk uitgelachen te worden door het dragen van een jurk (r.840, -2). Wederom stelt de vreemde hem gerust (r.841). P. verdwijnt het paleis in om te bedenken of hij 'gewapend zal gaan of jouw adviezen zal gehoorzamen' (ὅπλ' ἔχων // ἧ τοῖσι σοῖσι πείσομαι βουλεύμασιν r.845-6).

De vreemdeling sluit de episode af en legt het koor uit wat P. te wachten staat: 'de man belandt in het net, hij zal bij de bacchanten komen, waar hij boete zal doen door te sterven' (ἀνὴρ ἐς βόλον καθίσταται, // ἥξει δὲ θάκχας, οὗ θανὼν δώσει δίκην r.847-8). Dan spreekt hij een gebed tot D. uit: 'laten we wraaknemen' (τεισώμεθ' r.850) en 'plaats hem eerst buiten zinnen, ondergedompeld in lichtzinnige razernij' (πρῶτα δ' ἔκστησον φρενῶν, // ἐνεις ἐλαφρὰν λύσσαν r.850-1), want als hij bij zinnen was dan zou hij nooit 'vrouwelijke kleding aandoen' (θῆλυν ἐνδύναι στολήν r.852). Hij wil dat de angst van P., die hij in r.840 en 842 uitsprak, uitkomt:

χρήζω δέ νιν γέλωτα Θηβαίοις ὀφλεῖν
γυναικόμορφον ἀγόμενον δι' ἄστεως
ἐκ τῶν ἀπειλῶν τῶν πρίν, αἷσι δεινὸς ἦν.
(r.854-6)

Ik heb het nodig dat hij zich het gelach op de hals haalt van de Thebanen, door de stad geleid in de gedaante van een vrouw, vanwege zijn eerdere bedreigingen, waardoor hij verschrikkelijk was.

Dat is de wens van de vreemde. Het volgende deel van het gebed klinkt meer als een verkondiging. Hij heeft het over 'de kleding, die hij draagt naar de Hades' en dat hij wordt 'geslacht door de handen van zijn moeder' (κόσμον ὄνπερ εἰς Ἄιδου λαβὼν r.857 en μητρὸς ἐκ χεροῖν κατασφαγεῖς r.858). Deze vooruitwijzing naar P.'s dood wordt afgesloten met een beschrijving van de god, 'meest verschrikkelijk, maar supervriendelijk voor de mensen' (δεινότατος, ἀνθρώποισι δ' ἠπιώτατος r.861).

Referentieel aspect

P. en D. voeren in de tragedie drie discussies. Hier komt de tweede aan bod en zien we of de verwachtingen die eerder zijn ontstaan uitkomen of niet. Aangezien de cultus zo'n groot onderdeel uitmaakt van het referentiële aspect wordt het bodeverhaal bij deze bespreking ook kort aangehaald.

De bode komt voor in driekwart van de overgeleverde tragedies. Binnen de conventies en daardoor restricties van het klassieke theater zorgt de bode voor meer mogelijkheden. De vertelling van de bode is gebaseerd op autopsie: wat zij vertellen, hebben zij zelf gezien en krijgt daardoor een bepaalde autoriteit.⁹⁰ De bode geeft een opsomming van wat de maenaden doen bij het opstaan (r.692-711). Deze handelingen zijn herkenbaar als alledaags: opstaan, aankleden, voeden van kinderen, eten en drinken. De Dionysische setting creëert ondanks de idyllische aard een vervreemdend effect: zij kleden zich in hertenvelen en omgorden zich met slangen (r.696-7) en geven geen kinderen borstvoeding maar dieren (r.699). In al deze handelingen herkent Seaford verschillende aspecten van de cultus.⁹¹

⁸⁹ Zo zegt hij 'maar ik voel schaamte' (ἀλλ' αἰδώς μ' ἔχει r.828) en in r.836 'ik zou geen vrouwelijke kleding aan kunnen trekken' (οὐκ ἂν δυναίμην θῆλυν ἐνδύναι στολήν).

⁹⁰ Roisman (2014) VOLII: 817-8.

⁹¹ Zie r.680-2, 684-5, 695 en 696-7. Seaford (2001) 205-10.

Door de informatie die het publiek heeft gekregen in de proloog, kan er een spel gespeeld worden met de verwachtingen binnen de tragedie. D. heeft verteld dat hij P. en alle Thebanen het bewijs van zijn goddelijkheid zou geven met behulp van zijn vermomming.⁹² Vooralsnog is hij hier niet in geslaagd: P. ziet in de kinderroof een aanval die neergeslagen moet worden en niet een manifestatie van goddelijkheid. De bode spreekt niet van aanwezigheid van de god bij de *sparagmos* van de runderen en de plundering van de dorpen.⁹³ Door het ontbreken van goddelijk bewijs is het logisch dat P. een aanval tegen de vrouwen in wil zetten: hij erkent religieuze waarde van de maenaden niet.⁹⁴

D. blijft heel bewust in de rol van vreemdeling. Hij probeert uit alle macht P. van gedachte te doen veranderen zonder zich te onthullen (wat de meest directe en overtuigende methode zou zijn). Volgens Seaford is D.'s poging om P. te bekeren (r.787-809) oprecht: hij wil hem redden van de dood.⁹⁵ De dramatische ironie blijft aanwezig. Een voorbeeld hiervan is te vinden in r.808: de plaatsing van τῷ θεῷ op het einde van de regel legt nadruk op het spel met identiteit van de god. Ook de rhesis aan het einde van de episode is ironisch:⁹⁶ de vreemdeling die D. is spreekt een gebed tot D. uit (r.849-53) 'want jij bent niet ver weg' (οὐ γὰρ εἴπω r.849). Hij houdt de rol nog in stand. Vanaf r.854 wordt de scheiding vager: de vreemdeling spreekt in de eerste persoon zijn verlangen uit over wat er komen gaat. Ook bij de tekst 'hij zal Dionysos, de zoon van Zeus, herkennen' (γινώσεται δὲ τὸν Διὸς // Διόνυσον r.859-60) kan je je voorstellen dat de acteur zijn armen spreidt alsof hij aan wil duiden "en hier ben ik".

Participationeel aspect

In deze episode ondergaat P. een enorme verandering: hij begint met het bevel de wapens op te nemen en eindigt met de overweging om met jurk of zwaard te vertrekken.

Deze discussie tussen P. en D. is uitzichtloos. D. probeert hem van een gewapende aanval af te praten, maar dringt niet tot de koning door. Zeker na de nederlaag die hij heeft geleden tegenover de vreemdeling en de aanval op zijn paleis heeft hij – begrijpelijk – een tegenreactie nodig. Dan maakt de vreemdeling een verlangen in hem wakker. Vanaf dit ᾄ (r.810) wordt iets wat Oranje een 'dramaturgisch experiment' noemt ingezet.⁹⁷ Het publiek is hier namelijk getuige van de god die de geest van P. in bezit neemt, maar is hier niet voor gewaarschuwd. De enige aanwijzingen zijn de gretigheid van P. en de staking van constante verwijten die hij de vreemdeling (en dus D.) maakt. Pas later wordt de aangewakkerde razernij bevestigd door de vermomde god (r.849-53). Normaliter vinden we deze *expressis verbis* ter voorbereiding op de razernij niet na afloop, maar als aankondiging. P. toont wel degelijk twijfel als de vreemde hem tipt een jurk aan te trekken, maar alle tegenwerpingen zijn snel weggewerkt: hij neemt de adviezen van zijn eerdere tegenstander graag aan.

Voor het publiek komt de macht van de god duidelijk naar voren in deze episode. In de tragedie is hij nog de vreemdeling, maar de invloed is onmisbaar. Bovendien onthult hij in de laatste woorden van de scène – woorden die het koor ook hoort – de ontknoping en het einde van P. (r. 854-61). We zien hier dus de onverbiddelijke god Dionysos en realiseren ons dat het lot van P. is bezegeld is.

⁹² ὣν οὐνεκ' αὐτῷ θεὸς γεγώς ἐνδείξομαι // πᾶσιν τε Θηβαίοισιν. r.47-8 (daarom zal ik mij aan hem en alle Thebanen laten zien als een god).

⁹³ Het verscheuren van dieren en het rauw opeten van het vlees (*omophagia*) past als ritueel bij de maenaden. Het is waarschijnlijk dat dit gebruik eerder mythisch en symbolisch is dan realistisch. Seaford (2001) 37.

⁹⁴ Het verlangen geweld te gebruiken is overigens dom te noemen: P. heeft in het bodeverhaal namelijk gehoord dat de maenaden niet geraakt kunnen worden door wapens. Seaford (2001) 211.

⁹⁵ Seaford (2001) 212.

⁹⁶ De rhesis is net als dialoog een onderdeel van de gesproken tekst in een tragedie. De lengte mag variëren en soms is een rhesis tot iemand gericht, soms niet. De rhesis geeft karakters ruimte om discussie op te bouwen of handelingen (on/off stage) te bespreken. Roisman (2014) VOLII: 1171.

⁹⁷ Oranje (1979) 68-9.

Eerder lag de sympathie bij D., zijn woede is namelijk oprecht omdat hij niet wordt geëerd. Nu verschuift deze naar P. Deze sympathie-balans slaat echter niet door. P. wil namelijk óók in zijn manie de bacchanten gevangen nemen. Ook erkent hij de goddelijkheid en macht van D. niet. Het publiek ziet wel in dat P.'s lot niet veranderd kan worden.

Conceptueel aspect

De goddelijkheid van Dionysos wordt steeds duidelijker, terwijl Pentheus niet bij machte is dat in te zien.

In de proloog deed D. voorspellingen (r.47-50). Dat de maenaden strijders zijn en een vernietigende kracht in zich dragen, komt in de proloog en het bodeverhaal naar voren. Oranje wijst ons erop dat de uitvoering van het plan echter een impasse heeft bereikt.⁹⁸ Het lukt D., terwijl hij in vermomming is, niet om P. van D.'s goddelijkheid te overtuigen. Alles wat P. ziet is 'het verzinsel van Kadmos'. Om toch tot een slagen te komen moet D. afwijken van zijn in de proloog gedeelde plan. De meest logische manier lijkt het loslaten van zijn vermomming. Dit blijkt echter geen mogelijkheid. Een logische verklaring voor de vermomming lijkt me daarom dat hij Pentheus wil testen en dus ook een oprechte kans geven zijn lot te ontlopen. Eur. heeft drie dialogen tussen de heren geschreven. Dit pleit ook voor D. die P. kans op kans geeft. Tijdens deze tweede dialoog zien we kans op kans falen en markeert het moment dat D. de jonge koning met waanzin slaat. Het is opvallend dat dit tijdens deze episode gebeurt. We zien zo de macht van de god voor onze ogen. Maar doordat we meegenomen worden in het besluit van D. om de koning met razernij te slaan, zien we de wispelturige aard van de god, alsof hij zijn volgende zet en passant bedenkt. De laatste regel van deze episode laat deze paradoxale aard ook goed zien: hij is 'meer verschrikkelijk, maar supervriendelijk voor de mensen' (r.861).

⁹⁸ Oranje (1979) 65.

Episode IV (912-976)

Descriptief aspect

Deze laatste dialoog tussen P. en D. wordt gekenmerkt door P. die er niet alleen uitziet als een maenade maar ook in zijn woorden niet meer de koning is die hij was.

In deze episode wordt P. geïntroduceerd door D. met: 'jij, die begeert te zien wat niet nodig is en streeft na wat niet na te streven is' (σέ τὸν πρόθυμον ὄνθ' ἃ μὴ χρεῶν ὄρᾶν // σπεύδοντά τ' ἀσπούδαστα r.912-3) en de uiterlijk omschrijving: 'met de opschik van een vrouw, maenade, bacchant' en 'je lijkt qua gestalte op één van Kadmos dochters' (σκευήν γυναικὸς μαινάδος βάκχης ἔχων r.915 en πρέπει δὲ Κάδμου θυγατέρων μορφήν μῖα r.917). Ook P. beschrijft wat hij ziet:

καὶ μὴν ὄρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ,
δισσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλιν ἐπτάστομον·
καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς
καὶ σῶ κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι.
(r.918-21)

Ik schijn ook echt twee zonnen te zien, een
dubbel Thebe en zevenpoortige stad: en jij
schijnt mij als een stier mij vooruit te leiden en
op jouw hoofd schijnen hoorns te zijn
gegroeid.

De vreemdeling lijkt blij met de woorden, want hij zegt: 'je ziet nu wat je moet zien' (νῦν δ' ὁρᾷς ἃ χρὴ σ' ὄρᾶν r.924). P. is druk bezig met zijn uiterlijk en vraagt of hij er wel zoals zijn tante en moeder uit ziet (r.925-6). De vreemde bevestigt dit, 'al is deze lok van je van zijn plaats gekomen' (ἀλλ' ἐξ ἔδρας σοι πλόκαμος ἐξέστηχ' ὅδε r.928). P. geeft als verklaring dat hij in zijn paleis het 'dansen als een bacchant' (βακχιάζων r.931) al geoefend heeft. Aangezien de vreemde P. begeleidt (ἡγεῖσθαι r.920), helpt hij hem (steeds op P.'s verzoek) met zijn haar (r.932-3), kleding (r.935-6) en attributen (r.943-4).

ἄρ' ἂν δυναίμην τὰς Κιθαιρῶνος πτυχὰς
αὐταῖσι βάκχαις τοῖς ἑμοῖς ὤμοις φέρειν;
(945-6)

zou ik in staat zijn de plooien van de Kithaeron
te dragen met de bacchanten zelf op mijn
schouders?

Op deze vraag antwoordt de vreemde bevestigend (δύναι' ἄν r.947). Als P. wil weten of hij deze Atlantische daad kan verrichten met hefbomen of zijn handen (r.949-50), stopt de vreemde zijn verlangen 'de heiligdommen van de Nimfen te vernietigen' (τὰ Νυμφῶν διολέσης ἰδρύματα r.951). P. lijkt zonder te aarzelen zijn gewelddadige pad te verlaten: 'je hebt gelijk: het is niet geschikt de vrouwen te overwinnen met geweld.' (καλῶς ἔλεξας· οὐ σθένει νικητέον // γυναῖκας r.953-4). Het beeld dat P. heeft van de bacchanten is onveranderd: nog altijd ziet hij hen voor zich 'in de macht van de heerlijke strikken van het bed' (λέκτρων ἔχεσθαι φιλάτοις ἐν ἔρκεσιν r.958). Dan vraagt P. aan de vreemde of hij hem wil vergezellen (r.961), waarop de vreemde antwoordt: 'volg: ik ben als gids jouw redder' (ἔπου δέ· πομπὸς δ' εἴμ' ἐγὼ σωτήριος r.965). De regels 966-70 volgen elkaar snel op en bevatten waarschuwingen die langs P. heen gaan.⁹⁹ De episode sluit af met deze woorden van D.:

δεινὸς σὺ δεινὸς κάπτι δεῖν' ἔρχη πάθη,
ὥστ' οὐρανῷ στηρίζον εὐρήσεις κλέος.
ἔκτειν', Ἀγαυή, χεῖρας αἷθ' ὁμόσποροι
Κάδμου θυγατέρες· τὸν νεανίαν ἄγω
τόνδ' εἰς ἀγῶνα μέγαν, ὃ νικήσων δ' ἐγὼ
καὶ Βρόμιος ἔσται. τᾶλλα δ' αὐτὸ σημανεῖ.
(r.971-6)

Ontzaglijk, jij bent ontzaglijk en je gaat op weg
naar ontzaglijk leed, zodat jij roem, oprijzend
tot de hemel, vindt. Strek uit je handen, Agave
en verwante dochters van Kadmos: ik breng
deze jongeman naar de grote strijd, en de
overwinnaar zal ik, en Bromios, zijn. De rest zal
dit duidelijk maken.

⁹⁹ Zie ook het referentieel aspect op de volgende pagina: betreffende r.966, -8 en -9.

De invloed van D. komt sterk naar voren in deze episode en verwijst zo naar de kracht die schuilt in de mysteriecultus. Ook vinden we vooruitwijzingen die het publiek begrijpt maar P. nog onbekend zijn.

P. is nu geen bedreiging meer omdat hij onder invloed is van de god. Het is duidelijk dat P. buiten zijn normale doen is, zo horen wij: 'ik prijs dat je geest veranderd is' (αἰνῶ δ' ὅτι μεθέστηκας φρενῶν r.944) en 'eerder had je ongezonde gedachten, nu heb je ze zoals ze moeten zijn' (τὰς δὲ πρὶν φρένας // οὐκ εἶχες ὑγιεῖς, νῦν δ' ἔχεις οἷας σε δεῖ r.947-8). Het aanmeten van een (nieuw) kostuum past hier mooi bij: het kostuum van de acteurs maakt dat zij een ander persoon voorstellen, net als de vermomming van D. én nu de transitie van P.¹⁰⁰ Ook het loslaten van controle – wat P. gedwongen wordt te doen – is een bekend onderdeel van de Dionysische cultus. De rol die de vreemdeling hierin aanneemt is die van mystagoog, begeleider van een initiandus in de mysteriën. Seaford geeft als argument hiervoor de mystieke wijze van spreken van de vreemdeling.¹⁰¹ De mentale staat van P. maakt dat hij de waarschuwingen over zijn (doods-)lot niet opmerkt: 'je zult hen (= maenaden) misschien grijpen, als jij niet eerder wordt gegrepen' (λήψη δ' ἴσως σφαῖς, ἣν σὺ μὴ ληφθῆς πάρος r.960). Het publiek weet hoe P. aan zijn eind gaat komen en hoort hierdoor de dubbelzinnigheid vanaf r.966. Hier antwoordt P. de vreemde enthousiast en heeft geen oor voor diens duidelijke waarschuwingen en vooruitwijzingen:

Δ: κεῖθεν δ' ἀπάξει σ' ἄλλος.

Π: ἡ τεκοῦσά γε.

Δ: ἐπίσημον ὄντα πᾶσιν.

Π: ἐπὶ τόδ' ἔρχομαι.

Δ: φερόμενος ἦξεις ...

Π: ἀβρότητ' ἐμὴν λέγεις.

Δ: ἐν χερσὶ μητρός.

(r.966-9)

D: Een ander zal jou ervandaan terugbrengen.

P: Ja, mijn moeder.

D: Wat voor ieder opvallend is.

P: Daarom ga ik.

D: Jij zal gedragen (terug) komen ...

P: Jij spreekt van luxe voor mij.

D: In de armen van je moeder.

Participationeel aspect

Een belangrijke vraag bij het participatieve aspect is in hoeverre de door waanzin geslagen P. voor het publiek gemakkelijk of onthutsend was.

Er bestaat weinig discussie over hoe deze episode gelezen dient te worden. D. vertelt het publiek wat ze mogen verwachten. De descriptie is in die zin duidelijk: de goddelijke manie heeft P. ingenomen. Volgens Dodds is het beeld van de koning in vrouwendracht in eerste instantie komisch, maar hier niet op te vatten als grappig. Het versterkt de gruwel van de episode.¹⁰² Zo contrasteert en versterkt het komische beeld de emotie bij het publiek. Oranje wil niet meegaan met Dodds: 'krankzinnigheid heeft voor het klassieke Griekenland niets grappigs.'¹⁰³ De verandering die P. in de tragedie doormaakt, werkt appreciërend: met hem leeft het publiek mee. D. blijft dezelfde mooie jongeling en blijft verscholen achter een masker: letterlijk én figuurlijk. In deze episode wordt het publiek geconfronteerd met de goddelijke macht van D. Hij heeft namelijk degene die in hem geloofde noch eerde meegesleurd in zijn cultus. P. oogt een gewillige initiandus die over is gehaald de rite mee te vieren. Hij blijkt echter een gewillig offerdier voor de god, geofferd door bacchanten, met Agave als opperpriesteres. Het verkleden staat symbool voor het voorbereiden van een offerdier op het offer.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Hall (2016) 11.

¹⁰¹ Seaford (2001) 225. Twee voorbeelden hiervan zijn de algemene antwoorden van de vreemde (χρεῶν, δεῖ r.955, 948) en het woordspel waarbij D. de woorden van P. oppakt (P.: κρύψω – D.: κρύψη σὺ κρύψιν ἣν σε κρυφθῆναι χρεῶν r.954-5).

¹⁰² Dodds (1960) 192.

¹⁰³ Oranje (1979) 77.

¹⁰⁴ Wyles (2016) 66.

Een deel van dramatische handeling lijkt in deze episode afgesloten te worden: P. is tot bacchant verworpen en onderhevig aan de macht van de vreemde/D.

De manifestatie van de manie is zowel fysiek als mentaal: P. ziet een dubbele zon, twee Thebes en de vreemde als stier (r.918-24).¹⁰⁵ Bovendien is de man overgehaald als vrouw gekleed over straat te gaan (r.925-44). P. is totaal afhankelijk van de vreemdeling.¹⁰⁶ Er is geen twijfel dat de koning enig gevaar voor D. vormt. P. heeft een enorme verandering ondergaan. De rollen zijn zelfs omgedraaid, zo noemde P. eerder (r.453-9) het vrouwelijke uiterlijk van D., terwijl hij nu zelf als vrouw verschijnt. Hij is ook 'zelf het bewijs van Dionysos' goddelijkheid geworden', terwijl hij zijn grootste tegenstander was.¹⁰⁷ D. is in deze zin dus geslaagd in zijn vooropgezette plan zijn goddelijkheid te tonen aan Thebe en diens vorst. In de drie dialogen is P. van tegenstander tot volgeling geworden, al is hij niet de gewillige volgeling die D. gepland had: hij heeft deels wel P.'s interesse gewekt, maar het lijkt erop dat enkel woordelijke overtuigingskracht onvoldoende was. Dit is mogelijk ook de reden dat D.'s wraak na de waanzin van P. niet ten einde is. Hij heeft zijn goddelijkheid namelijk enkel nog getoond aan het publiek: het koor was al overtuigd, Agave is met waanzin geslagen, Teiresias accepteert de cultus en Kadmos ziet het voordeel van verering van D. in.¹⁰⁸ Een andere verklaring waarom de wraak van D. nog niet ten einde is, is dat het hem minder om het invoeren van de cultus ging, maar meer om het wreken van het onrecht dat zijn moeder was aangedaan. De komende dood van P. is enkel een climax omdat om zijn dood gerouwd zal worden. Bovendien is D. er wel degelijk in geslaagd zijn cultus in te voeren bij de gewone man: de dienaar en beide boden hebben de goddelijkheid van D. gezien. En deze mysteriën zijn bij uitstek voor de gewone man/vrouw, zoals we door het koor vaker gehoord hebben.

¹⁰⁵ De stier is natuurlijk niet zomaar gekozen, want dit dier is onlosmakelijk verbonden met de verering van D. Dodds zegt zelfs dat P. nu 'capable of perceiving the god in his true shape' is. Dodds (1960) 192.

¹⁰⁶ P. gebruikt hier het woord *Ἀνάκειμαι*. Dit wordt vaak gebruikt in religieuze zin en betekent 'gewijd zijn aan'. 'P. here seems to assent unwittingly to be sacrificed (it was important that the sacrificial victim go willingly)' Seaford (2001) 224.

¹⁰⁷ Oranje (1979) 75.

¹⁰⁸ De voornaamste motivatie voor Kadmos is echter opportunisme, dus hij lijkt net als P. niet open te staan voor oprechte acceptatie. Stuttard (2016) 1.

Exodus (1165-1392)

Descriptief aspect

De exodus bestaat uit vijf delen: Agave komt op met het hoofd van P. in haar handen en voert een dialoog met het koor (r.1165-1215). Haar vader Kadmos is degene die – met de rest van het lichaam van P. – haar weer bij zinnen brengt (r.1216-1300). Vervolgens steekt Kadmos een begrafenisrede af voor de verloren zoon (r.1301-29), een lacune in de tekst doet vermoeden dat hier ook Agave haar rouw beklagt.¹⁰⁹ Dan verschijnt D. in zijn goddelijke gedaante, dezelfde lacune beslaat ook het begin van de verschijning van de god (r.1330-67). De tragedie sluit af met Agave en Kadmos die afscheid nemen van elkaar en van Thebe (r.1368-92).

In het *amoibaion*¹¹⁰ (r.1168-99) tussen koor en Agave wordt de triomf van de god en de waanzin van Agave uitgemeten. Agave roept het koor aan (*Ἀσιάδες βάκχαι* r.1168) en toont hen haar jachttrofee (r.1169-71). Ze is trots op haar vangst: 'ik heb hem gegrepen zonder strikken, <...> de jonge telg' (*ἔμαρψα τόνδ' ἄνευ βρόχων* // <...> *νέον Ἴνιν* r.1173-4). Het koor wil weten waar en hoe zij haar prooi heeft buitgemaakt (r. 1176, -77, -79, -81, -82). Haar antwoorden zijn door haar enthousiasme kort en helder. Op de vraag wie de prooi getroffen heeft, antwoordt Agave met dezelfde trots: 'de eer van de eerste was voor mij: de gelukkige Agave word ik genoemd in de *thiasos*' (*πρῶτον ἐμὸν τὸ γέρας* // *μάκαιρ' Ἀγαυή κληζόμεθ' ἐν θιάσοις* r.1179-80) en 'gelukzalig was deze vangst' (*εὐτυχής γ' ἄδ' ἄγρα* r.1183). Vervolgens nodigt ze het koor uit 'te delen in het feestmaal' (*μέτεχέ νυν θοίνας* r.1184).¹¹¹ Ze omschrijft haar prooi: hij is jong (r.1185-8) en heeft de 'aard van een leeuw' (*λεοντοφυῆ* r.1196).¹¹²

Op uitnodiging van het koor spreekt ze vervolgens de inwoners van de stad aan (r.1201-15). Ze herhaalt de lofzang – eerder in dialoog met het koor – nu in monodie.¹¹³ De nadruk legt ze op het eigenhandige volbrengen van de daad (r. 1205-10). Dan lijkt Agave om zich heen te kijken en vraagt 'waar is mijn oude vader' (*ποῦ μοι πατήρ ὁ πρέσβυς*; r.1211) en 'waar is mijn kind Pentheus' (*Πενθεύς τ' ἐμός παῖς ποῦ ὅστις*; r.1212).

Op dat moment betreedt Kadmos het podium en spreekt het publiek aan (r.1216-32). Hij verschijnt vergezeld door dienaren 'die het armzalige gewicht van Pentheus dragen' (*φέροντες ἄθλιον βάρος* // *Πενθέως* (r. 1216-7). Hij heeft het lichaam 'verscheurd gevonden in de plooien van de Kithaeron' (*εὐρών ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς* // *διασπαρακτόν* r.1219-20). Omdat hij – teruggekeerd van de bacchanten met Teiresias – 'van iemand gehoord heeft over de gedurfde daden van de dochters' (*ἦκουσα γάρ τινος θυγατέρων τολμήματα* r.1222), gaat hij weer naar de Kithaeron. Daar vindt hij 'het door de maenaden gedode kind' (*τὸν κατθανόντα παῖδα Μαινάδων ὑπο* r.1226). Zijn dochters Autonoe en Ino vindt hij ook op de berg (r.1227-8), maar hem is verteld dat 'Agave met bacchische pas hierheen is gegaan' (*δεῦρο βακχείῳ ποδὶ* // *στείχειν Ἀγαυήν* r.1230-1). Dan ziet Kadmos haar: 'een jammerlijk beeld' (*ὄψιν οὐκ εὐδαίμονα* r.1232). Agave begroet haar vader verheugd (r.1233-43). Hierbij prijst ze hem dat hij 'van alle stervelingen verreweg de beste dochters heeft gekregen' (*πάντων ἀρίστας θυγατέρας σπεῖραι μακρῶ* // *θνητῶν* r.1235-6). Ze blaast onbescheiden hoog van de toren.¹¹⁴

¹⁰⁹ Seaford (2001) 250.

¹¹⁰ Dialoog gezongen en/of opgezegd door acteurs en/of koor. Battezzato (2005) 152.

¹¹¹ Het was gewoon om na de jacht of een offer een gemeenschappelijk feest te vieren. Omdat Agave het koor hier uitnodigt mee te eten van het offerdier dat haar zoon is, nodigt ze hen uit tot kannibalisme. Seaford (2001) 244.

¹¹² Ook in r.1214-5 noemt zij het hoofd in haar handen dat van een leeuw (*κρᾶτα ... λέοντος*).

¹¹³ Seaford oppert de mogelijkheid dat Agave zich na de dialoog met het koor verplaatst van de orchestra naar het podium. (2001) 245.

¹¹⁴ 'vooral mij' (*ἐξόχως δ' ἐμέ* r.1235), 'ik ben gekomen tot iets beters' (*ἐς μείζον' ἤκω* r.1237), 'ik draag in mijn armen de prijs voor dapperheid' (*φέρω δ' ἐν ὠλέναισιν ... τᾶριστεῖα* r.1238-9).

De reactie van Kadmos contrasteert met de vreugde en trots van zijn dochter (r.1244-50).¹¹⁵ Hij weet dat Agave Pentheus gedood heeft (*φόνον ταλαίναις χερσὶν ἐξεργασμένων* r.1245 – ‘met verschrikkelijke handen de moord voltrokken’), maar ook welke drijvende kracht achter haar handelen ligt: ‘de god, heer Bromios, geboren in onze familie, heeft ons terecht, maar extreem, vernietigd’ (*ὁ θεὸς ἡμᾶς ἐνδίκως μὲν, ἀλλ’ ἄγαν, // Βρόμιος ἄναξ ἀπώλεσ’ οἰκέτοιο γεγώς* r.1249-50). Ze is gepikeerd over het sentiment dat haar vader klaarblijkelijk niet met haar deelt (r.1251-8). Ze noemt hem ‘knorrig’ (*δύσκολον* r.1251) en ‘somber’ (*σκυθρωπόν* r.1252). Ook veroordeelt ze haar zoon, omdat ‘hij alleen maar tegen de god kan strijden’ (*ἀλλὰ θεομαχεῖν μόνον // οἷός τ’ ἐκείνοιο* r.1255-6). Ze vraagt of P. tot haar kan komen, zodat Kadmos hem terecht kan wijzen (r.1256-8) én haar kan zien als ‘gezegende’ (*εὐδαίμονα* r.1258). Kadmos realiseert zich dat hij niet tot haar doordringt:

φεῦ φεῦ: φρονήσασαι μὲν οἷ’ ἐδράσατε
ἀλγήσεται ἄλγος δεινόν· εἰ δὲ διὰ τέλους
ἐν τῷ δ’ αἰεὶ μενεῖτ’ ἐν ᾧ καθέστατε,
οὐκ εὐτυχοῦσαι δόξετ’ οὐχὶ δυστυχεῖν.
(r.1259-62)

Ach, helaas: wanneer jullie bedenken wat jullie gedaan hebben, zullen jullie verschrikkelijke pijn lijden: maar als jullie tot het eind in de staat waarin jullie verkeren zullen blijven, dan zullen jullie menen niet onfortuinlijk te zijn, terwijl jullie niet fortuinlijk zijn.

Hierop spitst Agave haar oren en vraagt haar vader wat hij bedoelt (r.1263). Kadmos weet dat hij niet tot Agave kan doordringen zolang ze in deze bacchische staat verkeert. Daarom zegt hij haar naar de lucht te kijken en vraagt ‘is zij nog hetzelfde of schijnt zij je veranderd te zijn?’ (*ἔθ’ αὐτὸς ἢ σοι μεταβολὰς ἔχειν δοκεῖ;* r.1266) en ‘is deze opwindings nog in je geest?’ (*τὸ δὲ πτοηθὲν τόδ’ ἔτι σὴ ψυχῇ πάρα;* r.1268). Ze weet niet goed wat hij bedoelt, maar zegt wel een andere geestesgesteldheid te hebben dan eerder (r.1269-70).¹¹⁶ Door middel van het stellen van vragen stuurt hij haar naar het besef van haar gruwelijke daad (r.1271-7).¹¹⁷ Dit besef sijpelt langzaam binnen, ook als ze – ontuchtend – naar het hoofd in haar handen kijkt: ‘Ach, wat zie ik? Wat is het wat ik in mijn handen heb?’ (*ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ’ ἐν χερσίν;* r.1280). Dat Agave werkelijk buiten haar zinnen was, is op te merken uit de vraag: *τίς ἔκτανέν νιν; πῶς ἐμὰς ἦλθεν χέρας;* - wie heeft hem gedood? Hoe kwam hij in mijn handen? (r.1286). Ze blijft haar vader vragen stellen om precies te weten waar en hoe haar zoon om het leven is gekomen (r.1290, -2, -4). Kadmos beantwoordt al haar vragen en ze komt tot de conclusie: ‘Dionysos heeft ons vernietigd, nu pas zie ik het’ (*Διόνυσος ἡμᾶς ὤλεσ’, ἄρτι μανθάνω* r.1296). Als hij haar op haar zonde heeft gewezen (‘je zag hem niet als god’ - *θεὸν γὰρ οὐχ ἡγεῖσθαι νιν* r.1297), vraagt ze haar vader waar de bijgezochte ledematen van haar zoon zijn.¹¹⁸

Kadmos beklaagt de dood van Pentheus (r.1302-26). Hij vergelijkt moeder en zoon met elkaar: ‘hij ging op jou lijken, omdat hij de god niet eerde’ (*ὁμῶς ἐγένεθ’ ὁμοῖος, οὐ σέβων θεόν* r.1302). Kadmos spreekt niet zozeer van zijn verdriet, als wel over de ondergang van zijn familie en het verlies dat hijzelf te lijden heeft. Zo heeft P. de hele familie (‘het huis en mij’ - *δόμους // κάμ’* r.1304-5) naar haar ondergang gebracht. Hij voorspelt zijn eigen straf: ‘ik, de grote Kadmos, zal nu oneervol uit zijn huis geknikkerd worden’ (*νῦν δ’ ἐκ δόμων ἄτιμος ἐκβεβλήσομαι // ὁ Κάδμος ὁ μέγας* r.1313-4). De oude man vertelt dat er nu niemand meer is die voor hem zorgt en/of opkomt (r.1316-22).

¹¹⁵ ‘het mooie offerdier’ (*καλὸν τὸ θῦμα* r.1246) is hier dan ook sarcastisch op te vatten.

¹¹⁶ Deze opmerking van Agave doorbreekt kort de ingezette stichomythie en markeert zodoende het definitieve moment van Agaves terugkeer naar haar gezonden verstand. Seaford (2001) 248.

¹¹⁷ De vraag naar haar huwelijk (r.1273) lijkt tamelijk ongerelateerd aan Kadmos’ doel. Toch is juist deze vraag een krachtig middel om tot dat doel te komen. De vraag maakt hem een zeer vaardige therapeut. Seaford (2001) 248.

¹¹⁸ De lacune na r.1300 wil Seaford vullen met een rouwklacht van Agave. Hij wijst daarmee de plaatsing in de lacune na r.1329 af. Seaford (2001) 249-50.

Pas aan het einde van zijn speech verplaatst hij de focus van zichzelf weer naar Agave en P.:
νῦν δ' ἄθλιος μὲν εἰμ' ἐγώ, τλήμων δὲ σύ. // οἰκτρὰ δὲ μήτηρ, τλήμονες δὲ σύγγονοι –
 'Nu ben ik ellendig, en jij rampzalig. Je moeder jammerlijk, en de je verwanten rampzalig' (r.1323-4).

Na één regel (1329) van Agave doemt nog een lacune op, waarin de god D. verschenen is en de twee stervelingen aanspreekt (r.1330-43).¹¹⁹ Het is goed mogelijk dat D. in een nieuw kostuum verschijnt bij zijn apotheose.¹²⁰ Hij zegt dat zowel Kadmos als zijn vrouw Harmonia door het leven zullen gaan als slangen (r.1330-2), hij zet zijn grootvader aan het hoofd van een buitenlands leger (r.1333-8) en belooft dat Ares hem en zijn vrouw zal onderbrengen in het land van de gelukzaligen (r.1338-40).

ταῦτ' οὐχὶ θνητοῦ πατρὸς ἐκγεγὼς λέγω
 Διόνυσος, ἀλλὰ Ζηνός· εἰ δὲ σωφρονεῖν
 ἔγνωθ', ὅτ' οὐκ ἠθέλετε, τὸν Διὸς γόνον
 εὐδαιμονεῖτ' ἂν σύμμαχον κεκτημένοι.
 (r.1340-3)

Deze dingen zeg ik, Dionysos, niet geboren uit een sterfelijke vader, maar uit Zeus: als jullie hadden begrepen verstandig te zijn, toen jullie het niet wilden, dan zouden jullie nu gelukkig zijn, terwijl jullie de zoon van Zeus als medestander verkregen hadden.

Kadmos erkent in antwoord hierop zijn fout (r.1344) en durft er zijn mening aan toe te voegen: 'wij hebben dit begrepen: maar je vervolgt ons te zwaar' (*ἐγνώκαμεν ταῦτ': ἀλλ' ἐπεξέρχῃ λίαν* r.1346) en 'het past goden niet te lijken op mensen in hun woede' (*ὀργὰς πρέπει θεοὺς οὐχ ὁμοιοῦσθαι βροτοῖς* r.1348). D. is onverbiddelijk en zegt dat ze 'te laat' (*ὄψ'* r.1345) zijn in hun besef en bovendien 'ben ik – als god – beledigd door jullie' (*πρὸς ὑμῶν θεὸς γεγὼς ὑβριζόμεν* r.1347). Hij herhaalt ter afscheid de dieldelige voorspelling van D. en voorziet voor zichzelf 'ellende' (*κακῶν*) en zelfs geen 'rust' (*ἡσυχος*) na zijn dood (r.1352-62). Agave is niet klaar om afscheid te nemen en omhelst haar vader (r.1363): 'want waarheen wend ik mij, uit mijn vaderland gegoooid?' (*ποῖ γὰρ τράπωμαι πατρίδος ἐκβεβλημένη;* r.1366). Ze neemt afscheid van het huis, het vaderland en haar vader (r.1368-79). Met haar laatste woorden neemt ze afstand van de bacchanten door de berg waar het onheil zich heeft afgespeeld toe te wensen aan andere bacchanten (r.1384-7). Zoals gewoonlijk sluit het koor de tragedie af, met de volgende algemene wijsheid:

πολλὰ μορφὰι τῶν δαιμονίων,
 πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί·
 καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτέλεσθη,
 τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἤϋρε θεός.
 τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.
 (r.1388-92)¹²¹

Er zijn veel vormen van godheden, en de goden voltooien veel zaken onverwachts: en wat mogelijk was werd niet volbracht, maar de god vond een pad voor onmogelijkheden. Zo verging deze handeling.

¹¹⁹ Voor een invulling van de lacune zie Seaford (2001) 252-3.

¹²⁰ Stuttard (2016) 8.

¹²¹ Deze woorden zijn dezelfde afsluiting bij Alkmene, Andromache, Helena en Medea. Seaford meent dat deze regels een latere toevoeging zijn omdat ze inhoudelijk niet sterk bij de tragedie aansluiten. Seaford (2001) 257.

De belofte van D. is uitgekomen en aan de verwachting van het publiek is dus voldaan, maar is er een mate van herkenbaarheid in deze exodus of is de schok van Agaves daad groter?

Tot nu toe is Agave enkel genoemd als slachtoffer van D., nu zien we haar ook verschijnen. Net als de manie van P. is deze razernij enerzijds herkenbaar als onderdeel van de Dionysische cultus, anderzijds is het binnen dragen van P.'s hoofd '*a coup de théâtre* that is surely new'.¹²² Het motief van de verscheurde jongeling kent enkele voorgangers in mythe (zoals Orpheus) en tragedie (zoals Aeschylus' *Pentheus* en *Xantriai*).¹²³ Natuurlijk heeft Eur. zich de vertelling van D. en P. eigen gemaakt; een mogelijke innovatie van hem is dat P.'s eigen moeder hem gedood heeft (hoewel dit ook goed past bij Aeschylus).¹²⁴

De rouwrede van Kadmos is tamelijk formeel: hij legt nadruk op P.'s afkomst en de publieke status van de familie. Deze formele toon past goed bij de formele aard van een grafrede. Wel mist er een aspect, dat in de lijn der verwachting ligt, in de rede: het zou passend zijn als Kadmos de dode prijst als koning. Dit is echter niet het geval: hij noemt P. zelfs *πόλει τε τάρβος* - 'angstaanjagend voor de polis' (r.1310). Deze toevoeging lijkt een afstand te willen creëren tussen polis en P. en maakt P. tot tiran.¹²⁵

De entree van een razende Agave met het hoofd van haar zoon – al dan niet bebloed – in haar handen, uitzinnig en trots op haar gruweldaad, totaal onbewust van het leed dat zij ook zichzelf heeft aangedaan: het is een emotionele cocktail, die geen toeschouwer onbewogen laat.

De waanzin van Agave is vanaf haar opkomst duidelijk. Het is te zien aan de vele woordelijke herhalingen en de korte zinnen. Koordansen waren een manier om emoties weer te geven of te vergroten.¹²⁶ Dus waar er in de eerste passage van deze episode gezongen en gedanst wordt, wordt de gruwel van de handeling versterkt. De uitbundige trots die ze toont, staat in sterk contrast met het afgerukte hoofd in haar handen. Het koor is in deze passage de ontvanger van haar goede nieuws en deelt deels haar triomf.¹²⁷ Zo was het koor ook de ontvanger van P.'s dood: als zij de woorden van de bode horen, laten zij hun blijdschap blijken.¹²⁸ Deze woorden contrasteren sterk met het confronterende beeld van de moeder met de door haar vermoorde zoon in handen. Ook de opkomst van Kadmos met het verscheurde lichaam maakt de heftigheid van Agaves daad pijnlijk. Dit is ongeacht of dit theatrale effect een innovatie van Eur. was, wat het effect nog heftiger zou maken. Kadmos' woorden zijn, zowel zijn rouwrede(-s), als de dialogen die hij voert, informatief en rationeel. We weten niet hoe hij geklonken heeft, maar zijn afstandelijke woorden doen geloven dat hij eerder een functionele dan een emotionele rol heeft. Agave en Kadmos willen de god maar al te graag de schuld geven van hun verlies. Zonder D. had P. inderdaad geleefd, maar D. moet niets weten van het weeklaag: ze zijn zelf bij machte geweest iets aan hun lot doen. Voor Agave is dit deels waar: ze had haar zus Semele moeten geloven, maar de rest van de tragedie heeft zij in razernij doorgebracht. Zodoende is zij geen agent maar een middel tot een doel geweest. Kadmos heeft het tot een bepaalde hoogte goed voor gehad met D. Kadmos' karakter lijkt zodoende in eerste plaats bedoeld te zijn om

¹²² Sommerstein (2016) 37.

¹²³ Sommerstein (2016) 30.

¹²⁴ Sommerstein (2016) 34-5.

¹²⁵ Seaford (2018) 103.

¹²⁶ Dodds (1960) 222.

¹²⁷ De ontvangst door het koor is ambigu: er is vreugde, maar ook twijfel te horen. Mills (2006) 86.

¹²⁸ Die blijdschap is wrang. Eur. roept hier een mooi contrast op: de *sparagmos* wordt met blijdschap ontvangen en maakt de daad gruwelijker én vergroot *pathos* voor P. (cf r.1032-4, 1153). Wyles (2016) 66.

medelijden (ἔλεος) op te wekken.¹²⁹ Dionysos is mogelijk onredelijk, maar hij is een god en moet dus gelijk krijgen. Aan het begin van de tragedie introduceerde D. P. als zijn tegenstander. Nu lijkt de verdeling minder zwart-wit. Deze verschuiving heeft geleidelijk plaatsgevonden; beide karakters zijn tenslotte geenszins zwart-wit. Dit besef komt pas echt over door het visuele effect van Agaves opkomst. Zijn woordelijke waarschuwingen zijn minder hard dan de visuele confrontaties. Ook wanneer D. als god verschijnt en geen enkel geduld voor de stervelingen opbrengt, is onze sympathie voor hem ver te zoeken.

Conceptueel aspect

Welk beeld er overblijft van D.'s wraak is een goede indicator van het conceptuele aspect. Met welke idee of welke conclusie sluit het stuk?

De *sparagmos* van Pentheus is het bewijs van D.'s goddelijkheid, die getoond is zoals D. beloofd had in r.47-8. De goddelijke straf stopt niet bij P.'s dood, maar behelst ook gevolgen voor Agave, Kadmos en Thebe. D. wilde wraak nemen om het onrecht dat eerst zijn moeder en vervolgens hem was aangedaan. Het eerste volbrengt hij door eerst P. te willen overtuigen van zijn cultus. Als hij daarin faalt, maakt hij Pentheus tot zondebok en wordt de tweede fase van D.'s wraak ingezet: de cultus moet in Thebe worden ingevoerd. P. belichaamt de weerstand tegen de god en zijn religie. Dus door P. tot een offer aan D. te maken, wordt het obstakel ter invoering van de cultus uit de weg geruimd en de woede van D. verzoend.¹³⁰ In de proloog kreeg het publiek het idee dat Kadmos aan de zijde van D. stond. Hij is echter opportunistisch gebleken.¹³¹ Bovendien maakt hij samen met Agave deel uit van de koninklijke familie, die gestraft moet worden voor het onrecht jegens Semele. De dood van Pentheus, als symbool voor de polis Thebe en huis Kadmos, voltrekt dus deze straf.

Het personage Agave is de eerste Griekse vrouw die op het podium verschijnt. Zij is in veel opzichten "the other": nog onder invloed is zij bacchant en de mannelijke waarde van kracht in de jacht, die de vrouw zichzelf toedicht, past mooi binnen het kader van D.'s fluïde genderidentiteit.¹³² Kadmos vormt in dit opzicht haar tegenpool. Hij heeft uit praktische overwegingen het Bacchische feest gevierd, maar laat nu in zijn berusting de morele les horen uit deze tragedie: neem het niet op tegen de goden.

¹²⁹ Oranje (1979) 80.

¹³⁰ Ook de rouwrede van Kadmos die P. tot tiran maakt, creëert een afstand tussen P. en de polis. Dit impliceert dat zonder P. Thebe voorleeft en D. als god accepteert. Seaford (2018) 103.

¹³¹ Deze iuxtapositie tussen de proloog (Kadmos beschermt de tombe) en Episode I (hij vereert D. uit opportunisme), haalt of het respect voor zijn dochters graftombe onderuit of toont Kadmos' sterke retoriek tegenover P. Wyles (2016) 61.

¹³² 'ik, die haar naalden bij het weefgetouw heeft achtergelaten, ben tot iets beters gekomen - ἢ τὰς παρ' ἰστοῖς ἐκλιποῦσα κερκίδας // ἐς μείζον' ἦκω, (r.1236-7).

Hoofdstuk 3 - toepassen van de methode Oranje-Vos op Greig

In dit hoofdstuk worden de vier aspecten aan de hand van dezelfde passages besproken als bij Euripides: Prologue, The Second Episode, een deel van The Third Episode, The Fourth Episode, The Sixth Episode en de Exodus. De Sixth Episode en de Exodus behelzen dezelfde inhoud als Eur.'s exodus.

De luxe van een moderne bewerking is dat er meer materiaal beschikbaar is dan enkel de overgeleverde tekst zoals het geval is bij Euripides' *Bacchae*. Natuurlijk blijft de tekst van David Greig van groot belang. Voor de verschillende aspecten kunnen we ook putten uit andere bronnen. De participatieve en conceptuele aspecten krijgt toelichting van de makers - bij name regisseur John Tiffany, schrijver David Greig of vertaler Ian Ruffell - in de vorm van interviews. Wel moeten we hier opmerken dat er een verschil is tussen de dichtersintentie en de conceptie van het publiek: de achterliggende ideeën van Greig, Tiffany en Ruffell bestaan in beginsel los van het conceptuele dat het publiek ziet. Idealiter volgt in deze bespreking ook de uitkomst van een publieksonderzoek ter verheldering van dit onderscheid, maar bij gebrek hieraan moeten wij de aanname doen dat de intentie ook daadwerkelijk overkomt. Zo deden wij bij Euripides de aanname dat de concepties die wij uit de tekst halen, zo door de dichter bedoeld zijn. Ook over de perceptie van het publiek weten wij iets meer: er zijn tientallen reviews van deze tragedie te lezen. Natuurlijk blijft er in deze analyse sprake van de [ideale toeschouwer](#). Als bron voor het descriptieve aspect is er de registratie van de voorstelling uit 2008.¹³³

Greig heeft zelf het Grieks niet gelezen, maar zijn bewerking gebaseerd op de letterlijke vertaling van Ian Ruffell. Ruffells bevindingen komen naar voren in een interview met Lorna Hardwick uit 2008 voor *Practitioners' Voices in Classical Reception Studies*.¹³⁴ Lange tijd zijn vertalingen gezien als verraad aan het origineel (*traduttore traditore*), maar tegenwoordig wordt het proces van vertalen 'positively as part of a continuing process of renewal' beschouwd.¹³⁵ Zoals ook Goldhill benadrukt, is het onmogelijk een tragedie zoals deze ooit bedoeld is op te voeren: enerzijds omdat er teveel onbekend is, anderzijds omdat het publiek van nu een andere blik heeft dan toen.¹³⁶ Goldhill noemt zes problemen waar een receptiestuk mee geconfronteerd wordt: welke waarde heeft de ruimte? Welke plaats heeft het koor? Hoe gaat een acteur om met de *grandiloquence* van de Griekse tragedie? Hoe wordt de politiek van toen naar nu vertaald? Wat is een 'geschikte' vertaling? En hoe krijgen goden en helden de positie die hen past? Met deze vragen in het achterhoofd wordt in dit hoofdstuk de publieksrespons van Greigs *The Bacchae* besproken. De vijf te bespreken scènes zijn toegevoegd in de [Bijlage – Scenes Greig](#) en corresponderen met de vijf episoden besproken in Hoofdstuk 2. Een andere luxe van deze tragedie is dat Greig een invulling voor de lacune bij Euripides (vanaf r.1329) heeft. Dit is mogelijk zeer interessant voor de conceptie van Greig. Als [bijlage](#) zijn ook enkele behandelde reviews bijgevoegd, alsmede de volledige cast en het artistieke team van de uitvoering door [National Theatre of Scotland](#).

¹³³ Met dank aan de Special Collections van de Scottish Theatre Archive, te Glasgow.

¹³⁴ Dit is een Open Access e-journal gepubliceerd door de Department of Classical Studies at the Open University.

¹³⁵ Wiles (2000) 196.

¹³⁶ Goldhill (2007) 2-4.

Prologue (p.7-10)

Descriptief aspect

De Prologue voert Dionysos op. Hij zet uiteen wie hij is en waarom hij naar Thebe gekomen is.

De voorstelling vangt aan in een blauwe gloed, met een spot op een rokend putje. Een tweede spot schijnt op 'the flamboyant entrance of Dionysus, a gentle descent head down, arms outstretched and showing bare buttocks.'¹³⁷ De god is blootvoets en zijn halflange, zwarte haar glanst. Hij draagt een gouden gilet met bijbehorend gouden kilt. Met een knip van zijn vingers verdwijnt de takel, die hem neerliet, omhoog. Zelfverzekerd met een scheve grijns en één wenkbrauw omhoog zegt hij:

So, Thebes,
I'm back.
Dionysos,
You do know me. (p.7)

De mededeling van zijn god-zijn is nonchalant: 'I am, of course, a god.' en 'as I really am – divine' (p.7). Hij is – vermomd 'in human form' (p.7) – verschenen in Thebe en staat nu bij het graf van Semele, zijn moeder: 'you know the story' (p.7). Luchtig vertelt hij het verhaal van Semele en hoe ze stierf: 'she still smoulders' (p.8). Tegelijk met deze tekst wijst hij naar het rokende putje waarbij hij zegt:

Kadmos my grandfather decreed
This - his daughter's death place - sacred.
Me -
I think it needs livening up (p.8)

Op deze woorden knipt D. met zijn vingers en wordt het graf opgefleurd door wat de 'poppy-drop' genoemd wordt.¹³⁸ Vervolgens vertelt D. over zijn reizen.

And everywhere I've been they've seen
Me for who I am - a new god.
Now Greece must know and kneel to me
And so I've set matters dancing (p.9)

Na zijn cultus te hebben ingevoerd in Lydia, Phrygia, Persia, de Himalaya, Arabia en de Levant, wil hij de Grieken laten dansen. Dat is zijn doel om hier te komen, maar waarom juist Thebe? De specifieke motivatie om hier te komen is het straffen van zijn tantes:

Was it not in this city that
My mother's sisters put the word
Out that I was not a real god?
They told everyone my mother
Was nothing but a simple slut
Who just used Zeus as an excuse.
Oh aunts - you should have known better. (p.9.)

Daarom heeft hij zijn tantes dus uit huis gedreven, zodat zij in de bergen zijn cultus vieren. Dionysos heeft de koninklijke vrouwen in zijn macht en zij zijn 'Worshipping me in mind-blasted // Ecstasy' (p.9).

¹³⁷ Jacobson (2007).

¹³⁸ Het is een mechanisme waardoor, tegelijk met een soundeffect, een kring klapprozen rond het putje verschijnt. Beschreven in het *stage plan* van de 2008 opvoering.

De Prologue wordt afgesloten met een introductie van D. op de Bakkhai: 'My mighty Maenads ... // my band who back me up // With drums and tambourines' (p.9). Tijdens deze woorden komen de Bakkhai ook ten tonele. Dit Chorus van Tiffany bestaat uit negen zwarte vrouwen, ieder in een unieke bloedrode jurk. Het koor is energiek en beweeglijk, de vrouwen reageren – vaak ongescript – op alles wat gebeurt. Bij het zien van hun metgezel klinken kreten van vreugde, ze zwaaien met hun armen en vallen hem om de hals. Het eind van de Prologue vormt een dreigement aan het adres van Thebe dat de onverbiddelijkheid van D.'s wraakzucht en het verlangen naar zijn erkenning goed weergeeft:

So, Thebes,
You will acknowledge me
Whether you want to or not,
You will acknowledge me
And love me because I am
Dionysos.
I am the Scream

(p.10)

Referentieel aspect

Het moderne publiek heeft een bepaalde kennis van Dionysos en de klassieke tragedie. Ook weet het na het lezen van het programma welke acteurs te verwachten zijn en kent een synopsis van de plot.

Zowel de vertaler als de schrijver van *The Bacchae* zijn zich zeer bewust geweest van hun hedendaagse publiek. Als voorbeeld noemt vertaler Ruffell de vertaling van de thyrsusstaf, 'which David went for as Bacchic spear, and it was making some of the innuendo a bit more explicit than it is in the text. - they said that for a contemporary audience they felt it needed to be slightly more upfront than it would be in the original text.'¹³⁹ Zie ook het conceptuele aspect voor de betekenis van Bromios: The Scream.

Het publiek is bekend met de acteur en persoon Alan Cumming.¹⁴⁰ Het publiek van Tiffany was in eerste instantie Schots.¹⁴¹ De eerste woorden van Cumming zijn 'So, Thebes, I'm back': 'subtly reminding us that the actor is returning to his native Scotland after 16 years.'¹⁴² De woorden passen zowel bij Dionysos als Cumming en hebben tot effect dat de scheiding tussen acteur en personage vervaagd. Dit maakt het publiek direct bewust van het meta-theatrale in dit stuk.¹⁴³ Het Schotse accent van Cumming is onmisbaar en auditief een mooie aanvulling op het visuele van de Schotse kilt.¹⁴⁴ "Schots" is uiteraard een te brede omschrijving voor het accent: 'Onstage, Cumming's Dionysus spoke in a working-class Glaswegian accent, while Tony Curran's Pentheus spoke with the nasal tones and narrow attitudes suggestive of the Calvinist Scottish bourgeoisie.'¹⁴⁵ De accenten zijn zo herkenbaar dat ze iets

¹³⁹ Ruffell (2008).

¹⁴⁰ Als acteur had Cumming vanaf 1999 succes in Amerika (o.a. met *Eyes Wide Shut*, *X-Men* en *GoldenEye*). Als mens was (en is) Cumming bekend als LGBT(QI)-activist (zelf is hij bi-seksueel). Dit aspect is vaak terug te vinden in zijn werk. Zo schrijft *The Herald Scotland*: 'His stardom, bisexuality, 1000-volt charisma and candour about his own drinking and drug use make him an ideal Dionysus, and there has always been a dark side to his personality and to the roles he plays which chimes with the idea of a god whose commitment to hedonism can easily tip over into destructiveness.' *Herald Scotland* (2007).

¹⁴¹ In tweede instantie (2008) ging het gezelschap o.a. naar New York.

¹⁴² Billington (2007).

¹⁴³ *Ba.* is een mooi voorbeeld van metatheater maken Segal, Goldhill en Foley duidelijk. Roisman (2014) VOLI:178.

¹⁴⁴ John Tiffany staat erom bekend het Schotse in zijn regieën te verwerken. Het gebruik van accenten is daar een mooi voorbeeld van. Hurd (2011).

¹⁴⁵ Perris, S. (2016) 138. Hier noteert hij een quote van Inchley, M. (2011) 78. Uit 'David Greig and the Return of the Native Voice', in A. Müller and C. Wallace (eds) *Cosmotopia: Transnational Identities in David Greig's Theatre* (Prague: Litteraria Pragensia) 66–81.

over de karakters zeggen: D. staat dicht bij de gewone man dan P. die zichzelf vanaf het eerste moment hoger lijkt te plaatsen. Ook helpt het Schots Greig een speelse tekst te maken, bijvoorbeeld door het gebruik van rijm, alliteratie en assonantie.¹⁴⁶ Door het inslikken van klinkers, zoals het Schots doet, wordt 'Bakchic' een punch-line (en sluit dus vaak een zin). 'Greig coins Scottish tongue-twisters from otherwise unexceptional Greek phrases: 'used Zeus as an excuse'(p.9).'¹⁴⁷ De cultus is niet zo bekend of direct herkenbaar voor een modern publiek. Dit roept de vraag op wat Greig met dit aspect gaat doen. Vooral het koor geeft antwoord op deze vraag.¹⁴⁸

Participationeel aspect

De proloog zet de toon van de tragedie. Welk beeld schetst de god van zichzelf en de plot?

Het verhaal dat D. vertelt, kan zwaar opgevat worden: zijn afkomst, de dood van zijn moeder, zijn eigen familie die hem niet gelooft. Tiffany heeft heel duidelijk gekozen voor een luchtige en speelse Dionysos. Niet alleen in de tekst maar vooral ook door vertolking van Alan Cumming.¹⁴⁹ De grijns is niet van zijn gezicht te krijgen, het verhaal dat hij vertelt, is expressief, hij speelt en flirt met het publiek. De snelle humor met een flinke knipoog zit er vanaf het begin al goed in:¹⁵⁰

For your benefit I appear
In human form. Like you. Fleshy.
Man? Woman? - it was a close run thing.
I chose man. What do you think? (p.7)

Bij het 'Like you' wijst hij naar een toeschouwer, zodat het 'Fleshy' – met een enorme grijns van Cumming – dubbelzinnig wordt. Cumming krijgt het publiek makkelijk met zich mee, zodat het op de vraag 'What do you think?' zich zelfs laat horen met gejoel en gefluit. Ook het serieuze relaas dat D. zijn cultus in het Oosten heeft ingevoerd wordt gevoerd met innuendo: 'I've been away revealing // Myself in foreign places,' (p.8). Ook de pijnlijke oorzaak van Semele's dood krijgt een knipoog, omdat ze stierf toen haar geliefde 'came // As lightning' (p.8).

Omdat de humor zo dik op het personage ligt, zijn zijn schakelmomenten extra opvallend. D. vertelt dat hij in Zeus' dij is genaaid en voor de tweede maal geboren is ('Cut from his immortal crotch' p.8). Hierop noemt hij stellig zijn naam en voegt er twijfelend 'Divine.' aan toe. Juist dit punt wordt door P. in twijfel getrokken. D.'s geldingsdrang is groot, dus als hij verklaart dat ook Griekenland hem moet vereren, vlamt de woede in zijn stem: 'a new god. // Now Greece must know and kneel to me' (p.9). De laatste zin 'I am the Scream' schreeuwt D. letterlijk uit. Zoals bij het conceptuele aspect besproken wordt, heeft The Scream een intellectuele betekenis. Dankzij de intonatie van Cumming krijgt de tekst ook een participatieve waarde. Het schreeuwen is een uiting van primaire kracht en staat symbool van het loslaten van emoties. Zo verbindt het publiek D. mogelijk met de primaire 'mind-blasted // Ecstasy' (p.9) die bij zijn verering hoort.

¹⁴⁶ Perris, S. (2016) 136-8.

¹⁴⁷ Perris, S. (2015) 516.

¹⁴⁸ Zie de paragraaf [Koor](#) op de volgende pagina.

¹⁴⁹ Bovendien moet hierbij in acht worden genomen dat Greig de tekst heeft geschreven na de casting van Cumming en dus letterlijk met deze acteur en zijn speelstijl in gedachten de tekst heeft geschreven. Perris (2016) 133.

¹⁵⁰ Deze humor is ook te danken aan Ruffell. Toen hij begon aan de *Ba.* had hij vaker komedie dan tragedie vertaald. Hij noemt dit zelf dan ook iets dat zijn vertaling mogelijk gekleurd heeft. Ruffell (2008).

De conceptie, of de nadruk die de makers leggen, is ook te zoeken in het verschil met Eur. Wat laat Greig weg of waar staat hij juist meer bij stil?

De proloog bij Euripides zit vol mythologische verwijzingen en er wordt meer aandacht besteed aan het verhaal omtrent D.'s geboorte dan bij Greig. Veel mythologische context is uit het script gelaten. Dit maakt vooral de proloog een stuk korter. Dit is een belangrijk principe geweest voor Greig: 'cut out anything that would be inexplicable to a modern audience.'¹⁵¹ Ook is het gegeven dat de vrouwen uit hun huis zijn verdreven bij Eur. problematisch. Voor een hedendaags publiek is dit minder het geval. Daarom heeft Greig de nadruk verlegd: D. straft de tantes voor hun afwijzing en heeft de 'royal women' (p.9) de Kithairon op gejaagd, maar bij Eur. zijn deze Kadmeïsche vrouwen alle inwoners van Thebe.¹⁵²

Greig zegt over D., de 'hero of the play', dat hij als laatste van de goden in het Griekse pantheon naar Griekenland komt om zijn plaats te claimen. 'As well as being the god of wine, he also became the god of dance, of music, of "otherness" and, most crucially for The Bacchae, of "release".'¹⁵³ Hier komt ook zijn naam The Scream vandaan. Het is Greig's kijk op de naam Bromios. Deze Scream bevat 'the fearful power of "release" and also its strength.'¹⁵⁴ Ook heeft gillen of schreeuwen een vrouwelijke connotatie die goed past bij D.'s eigen gender.¹⁵⁵ De naam Bromios heeft een directe link met de god Dionysos en waar hij voor staat, in deze zin is de naam religieus. The Scream heeft deze directe betekenis niet, wel ziet het publiek de symbolische waarde van de titel in. Bovendien geeft Man, als hij de vreemde voor P. brengt, een letterlijke verwijzing naar wie deze Scream is: 'their god – Bakkhos – the Scream.' (p.24)

Koor

Omdat het Chorus tegen het einde van de Prologue geïntroduceerd wordt en als volgelingen van D. een grote rol in de tragedie speelt, is een korte introductie op het koor hier niet meer dan passend.

Bij de vertaling en bewerking van een tragedie wordt altijd een afweging gemaakt hoe dicht men bij het Grieks wil blijven, niet alleen in woorden maar ook in *spirit*. Ruffell heeft zijn vertaling zo dicht mogelijk bij het Grieks gehouden op verzoek van Tiffany en Greig.¹⁵⁶ Er is één groot aspect van de Griekse tragedie die een vertaalslag behoeft: het koor. Het koor is meer dan woorden, dus om ook de *spirit* te vangen is een letterlijke vertaling onvoldoende.¹⁵⁷ Het koor van de *Ba.* bij Eur. is de belichaming van D.'s cultus, dus om het tot zijn recht te laten komen moet het ritueel eerst begrepen worden. Religie was voor het klassieke publiek een collectieve activiteit, het Dionysische Mysterie had echter ook individuele waarde: dit roept dus per definitie een dilemma op.¹⁵⁸ Om dit dilemma op te willen lossen moest het koor bij Greig en Tiffany dus weer gaan zingen, als religieuze *thiasos* fungeren en in die hoedanigheid ook herkenbaar zijn voor een modern publiek.

Tiffany zegt over het koor: 'I have an allergic reaction to Greek choruses and the received way of doing them, which is that they wear masks, chant and kind of waft around a bit. I think audiences find that very alienating. The answer was reinventing the chorus as a gospel choir.'¹⁵⁹ De religieuze extase en

¹⁵¹ Ruffell (2008).

¹⁵² Cf. Eur.'s *Ba.* r.35-6.

¹⁵³ Greig (2007).

¹⁵⁴ Greig (2007).

¹⁵⁵ Perris (2016) 139.

¹⁵⁶ Het is daarom dat wij bijvoorbeeld scène-aanduidingen vinden in de trant van Aristoteles: Prologue, Parados, exodos. Ook de Griekse notitie van o.a 'Bakkhic' (p.9), 'Bakkhai' (p.10), 'Bakkhos' (p.14) is opvallend.

¹⁵⁷ Ruffell (2008).

¹⁵⁸ Onder andere Wiles (2000; pp 8, 27-9) en Seaford (2016; pp 83-90) bespreken dit dilemma.

¹⁵⁹ Herald Scotland (2007).

verering die horen bij de cultus van D. wilde Tiffany vatten door de muziek. Er is absoluut een christelijke kleur in het koor en de portrettering van de Dionysische cultus te vinden; zo ziet Greig D. 'as a new, post-Christian deity who reintroduces religion to secularized neoliberal society'.¹⁶⁰ In verschillende koorliederen van Eur. zijn klassieke hymnen te herkennen. Bij Greig herkennen wij christelijke liederen.¹⁶¹ Dit geeft de cultus van D. de religieuze waarde die de Dionysische cultus bij Eur. had. The Scream is echter niet als christelijk op te vatten. Teiresias legt de religie als volgt uit:

Wine

We drink it and we are

Divine

In Dionysos' dance we become

Prophets - our Bakkhic bodies

Wordlessly perceive great truths.

In this dance we become warriors

On behalf of life. In his dance

We fuse our minds with our feelings

And we become one.

(p.18)

Bij Eur. beslaat deze uitleg van de cultus ca. 30 regels (r.284-313). De retoriek van Teiresias in deze passage is sterk. Ook klinkt Eur.'s ziener pragmatischer: hij wil P. overtuigen van de noodzakelijke realiteit van het vereren van Dionysos.¹⁶² Greigs Teiresias klinkt spiritueler: 'our bodies perceive truth' en 'we fuse our minds with our feelings'.¹⁶³ Deze bredere opvatting van de cultus is geschikter voor een modern publiek.

¹⁶⁰ Perris (2016) 139.

¹⁶¹ Zie de vergelijkingen bij de First Stasimon (Perris [2016] 141) en de Third Stasimon (Perris [2016] 140).

¹⁶² Mede daarom (maar ook ten behoeve van het smallere mythologische kader van een modern publiek) heeft Greig de tweede uitleg van D.'s geboorte-verhaal weggelaten.

¹⁶³ Perris (2016) 139-141.

The Second Episode (p.24-33)

Descriptief aspect

In de First Episode roept P.: 'Hound him – hunt him, // This effeminate foreigner // Whose ideas have infected // Our women and stained our marriage beds.' (p.20). De Second Episode begint dan ook met de woorden van Man, een dienaar van P., die vertelt hoe zij zijn bevel hebben uitgevoerd.¹⁶⁴

Om de vreemdeling te laten zien dat hij hem in zijn macht heeft, opent P. de Second Episode met: 'Untie his hands. I have him now, // He won't escape.' en 'I could take you in a fight' (p.24). Ook noemt hij de vreemdeling 'good looking' en 'a very beautiful man' (p.24). P. aait zijn wang als hij zegt dat hij naast mooi golvend haar ook een blanke zachte huid heeft. Beheerst begint hij de vreemde te ondervragen. De dialoog tussen beide heren heeft een hoog tempo (net als de stichomythie bij Eur.). Dat P. de vreemdeling en het geloof dat hij aanhangt niet serieus neemt blijkt uit zijn woorden en houding (met armen over elkaar en op spottende toon): 'And these practices you pass off // As prayers' en 'Dionysos? // Who might he be?'¹⁶⁵. Wanneer de vreemde hem wil uitleggen hoe de god tot iemand komt ('His spirit enters us.' p. 26) antwoordt P.: 'Enters you - // Sounds nice. // From the front? Or from behind?' (p.26). De vermomde D. speelt het spel met plezier mee en plaagt P. waar hij kan:

- D. He reveals his mysteries.
P. Mysteries - what sort of mysteries?
D. Mysterious mysteries. (p.26)

Dit spel werkt, P. geeft het zelfs toe: 'You almost make me curious // To know your secrets' (p.26). Hij vraagt dan ook hoe hij 'one of you' (p.27) zou kunnen worden. Het antwoord luidt: 'practice in the dance' (p.27). Zijn interesse in de 'Bakchic practices' (p.28) is opvallend, in de First Episode laat hij geen enkele nieuwsgierigheid merken en heeft hij – net als in deze Episode – zijn mening klaar.¹⁶⁶ Het lijkt er dan ook op dat P. door zijn vragen de vreemdeling uit probeert te lokken en/of de cultus in een kwaad daglicht wil stellen. De toon van de dialoog wordt dan ook grimmiger. De mededeling bijvoorbeeld dat 'Everyone // Around the world is dancing' (p.28) lokt de volgende reactie uit:

- Foreigners, ha,
That's no surprise, foreigners
Have no self-control. Greek men, though,
Greek men know better. (p.28)

¹⁶⁴ De rol van Man wordt vertolkt door één van de koorleden. De wisseling van rol gebeurt op het podium en wel als volgt: aan het eind van The First Stasimon pakt de vreemdeling een grote donkere overjas uit de coulissen en houdt deze open voor één van de koorleden. Vervolgens laat hij Man hem de boeien omslaan. De scène(-overgang) springt niet in het oog, maar is zeker een bewuste regiekeuze. De Bakkhant is niet terug te herkennen in Man; de rode jurk verdwijnt uit het zicht en Man heeft een compleet eigen "t hug-like" attitude.

¹⁶⁵ Terwijl P. in The First Episode D. al bij name wist te noemen. P. haalt hier overigens zijn scepsis uit First Episode bijna letterlijk terug. Cf 'To (the supposedly divine) // Dionysos - // Whoever he may be -' p.15.

¹⁶⁶ Cf 'I hear news // Of seduction and deception // Under the guise of religion.', 'They claim this is a ritual - // Part of their Bakchic worship // Although in fact is simply // Common prostitution.' (p.15), 'Don't you people (= Kadmos & Teiresias) know – when women // Mix dance and drink, bad things happen.' (p.17), 'Perform your drunken rituals // If you must but don't infect me // With your female stupidity' (p.19-20).

Als P. vraagt wanneer de ceremonies gehouden worden en de vreemde antwoordt - 'At night mostly. // In the dark a person's soul is // More easily opened.' (p.29) - , geeft P. als reactie:

Really?

Or is it that in the dark

A woman's hole is more easily

Opened? (p.29)

Hierop wordt de toon van D. dreigender: 'you'll pay too, my friend, // A fine for failing to applaud // A theatrical god.' (p.29). Dit wil P. uiteraard niet over zijn kant laten gaan ('But now I'm in charge' p.29) en gaat over op het straffen van zijn gevangene. P. duwt zijn gevangene hardhandig op zijn knieën. De straf is drieledig en wordt direct uitgevoerd: 'I'll crop your pretty hair.' (p.30) waarop hij de pruik met glanzende zwarte krullen van D.'s hoofd trekt. 'Now - your Bakkhic spear, I'll break it.' deze speer is de microfoonstandaard waarmee D. optrad tijdens de Parados en deze wordt woedend op de grond kapotgeslagen door P.¹⁶⁷ 'Next I'm putting you behind bars. // I want you to see your lovely // Body bruise and bound.' (p.30). D. ondergaat alle straffen, bijna gelaten, hij doet wel tegenwerpingen en zijn ogen schieten vuur, maar hij brengt fysiek niets in tegen P. Zijn woede klinkt wanneer hij zegt:

Lock me up.

Do what you like. I come and go

At Dionysos' divine will –

Not at your mortal command. (p.30)

Met de vreemde in boeien wil P. hem verder uitlokken: 'Call for your god now - scream. Go on, // The way your women do - scream – scream' (p.30). Vanaf dit moment heeft de vreemde zijn autoritaire houding terug, met zijn kaken opeen zegt hij 'I'd rather not in front of you.' (p.31). P. stopt de discussie: 'I'm sick of wordplay, // This man mocks me and he mocks Thebes.' (p.31). De vreemdeling antwoordt hem met dezelfde *wordplay* en voegt er een waarschuwing aan toe, die totaal genegeerd wordt door P.: 'I decide. Don't you realize // Who is under whose control here?' (p.31). Tot het eind blijft de vreemdeling hem – luchtig – wijzen op zijn ongelijk ('You have no idea // Of the part you're playing in this // Tragedy.' en 'I'll go gladly. Your punishment // Is meaningless to me – empty.' p.32). P. beveelt zijn dienaren de vreemde op te sluiten en vertrekt om de overige Bakkhai te vangen. D. roept hem na:

What you do to me,

You do to us - you do in fact

To Dionysos - and for that

Your punishment will be harsh. Harsh

Beyond your recognition

Your own mother won't even recognize you! (p.32-3)

¹⁶⁷ 'Parados' is de naam de Greig heeft gegeven aan de *parodos*.

We mogen veronderstellen dat het publiek weet heeft van de plot, dus wordt de toepassing van dramatische ironie hier ook besproken. Ook ontmoeten wij Pentheus en leren Dionysos beter kennen. Hoe herkenbaar beide karakters zijn valt onder het referentiële aspect.

D.'s vermomming maakt dramatische ironie mogelijk, wat ook bij Eur.'s *Ba.* regelmatig het geval was:

P. You know he won't come.
D. Oh he'll come. He's already here.
 He's near me now.
P. Is he? Where?
 I can't see him.
D. Really? He's here.
 Don't you recognize him?
P. No.
D. Maybe he just doesn't feel
 Like revealing himself before
 Your unappreciative eyes. (p.31)

Het feit dat de vreemdeling in werkelijkheid een god is, stelt hem in staat voorspellingen te doen over P.'s lot. Voor P. komen deze over als loze waarschuwingen, het publiek weet beter. Hoewel er in deze gevallen vooruit gewezen wordt naar de tragische climax van de tragedie (te weten de *sparagmos* van P.), worden ze door Cummings performance met gelach ontvangen. Dit is ook het geval bij de laatste woorden van deze Episode: 'Your punishment will be harsh. Harsh // Beyond your recognition // Your own mother won't even recognize you!' (p.33).

Het personage P. is herkenbaar voor het Schotse publiek. Maar in contrast met D. oogt P. als een gewone (blanke) man in zijn keurige pak en met zijn nuchtere taal. P. is in gestalte en taal dezelfde Schot als het publiek. Ook D. is Schots, maar zijn gouden kilt maakt zijn *nativeness* pervers. D.'s outfit is een kostuum op meerdere niveaus: Cumming draagt een kostuum en de god draagt een kostuum ter vermomming. De vermomming oogt als een kostuum vanwege de symboliek van de kilt voor een Schots publiek. Het theaterpubliek is per definitie gevoelig voor referentiële verwijzingen naar het theater, zoals de onderstreepte woorden uit het onderstaande citaat aantonen:

P. You twist words cleverly, stranger,
 But I'll make you pay a high price
 For this preening performance.
D. I'll pay, but you'll pay too, my friend,
 A fine for failing to applaud
 A theatrical god.
P. He's bold,
 This Bakkhic actor from abroad.
 He's learning his lines - I'll give him that -
 But now I'm in charge. I'm writing
 The script. (p.29)

Met plezier lijkt Greig dit aspect hier toe te hebben gepast.¹⁶⁸ Mogelijk is een modern publiek – net als het klassieke – ontvankelijk voor het metatheater omdat Dionysos ook de god van het theater is.

¹⁶⁸ Perris (2016) 144.

Hoe wordt het publiek gestuurd naar de sympathie voor welk personage? Deze eerste dialoog tussen P. en D. geeft ons een eerste indruk van de karakters en begint de plot verder te vormen.

Het speelse geflirt van Tiffany's D. werkt aanstekelijk. Het publiek lacht in het begin van de dialoog uitbundig mee en is gevoelig voor de lichtvoetigheid van de tekst en het spel, bijvoorbeeld:

P. What do dancers get to see, then?
D. Everything.
P. Tell.
D. I can't.
P. Tell.
D. Sorry. I'm sworn to secrecy. (p.27)

Het 'Everything' en 'I can't' zijn gespeeld koket. Na de tweede 'Tell' komt D. dichtbij P. staan alsof hij het antwoord in zijn oor wil fluisteren. Hij haalt adem en loop dan bruusk weer weg 'Sorry'. Ook het gebruik van dramatische ironie draagt bij aan het speelse karakter van D. Bijvoorbeeld bij het antwoord op P.'s ogenschijnlijk simpele vraag: 'What does he (= Dionysos) look like?' (p.27):

D. What he looks like doesn't matter.
The question's what you choose to see.
P. That's a clever sidestep, stranger,
But you can't fool me.
D. Only fools
See sidesteps when the simple truth
Is right there in front of their face. (p.28)

De vlotte repliek van D., die zowel de 'sidestep' als 'fool' oppakt, draagt hieraan bij.¹⁶⁹ Greig heeft grappen van zichzelf in het script gezet ('Mysterious mysteries' p.26). Ook zijn er meerdere spitsvondigheden van zowel P. als D. die als moderne toevoegingen klinken, maar direct naast Eur. te plaatsen zijn.¹⁷⁰ Hierin vinden we Greigs principe 'to try to discover the effect which the original author was hoping to achieve and then to bring that effect to a modern audience'.¹⁷¹ De tekst moest herkenbaar zijn voor een modern publiek, maar de *spirit* van Eur. moest blijven. Voor het publiek is niet altijd het onderscheid te maken wat van Eur. en wat van Greig is. Michael Billington, theatercriticus voor *The Guardian*, noemt de passage waar P. op het uiterlijk van D. benoemt (p.24) *camp* (te vertalen als 'gemaakt, vulgair, overdreven gedrag').¹⁷² Terwijl Ruffell juist aangeeft dat een groot deel van de tekst van Eur. uit Greigs versie is gelaten: 'And I thought you don't know the text do you, you've no idea what The Bacchae is actually about.'¹⁷³

¹⁶⁹ Een ander voorbeeld van de dramatische ironie vinden we op p.31: D: Oh he'll come. He's already here. // He's near me now. // P: Is he? Where? // I can't see him. // D: Really? He's here. // Don't you recognize him? // P: No. // D: Maybe he just doesn't feel // Like revealing himself before // Your unappreciative eyes.

¹⁷⁰ Bijv. het vooroordeel van P. dat barbaren eerder meevieren in de cultus omdat ze nu eenmaal dwaas zijn (p.28 cf r.482-4) of de invloed die de nacht volgens Eur.'s en Greigs heeft op vrouwen (p.29 cf r.487-8). Ook de dialoog tussen Teiresias en Kadmos die tamelijk letterlijk uit *Ba.* overgenomen is r.189-209.

¹⁷¹ Citaat van Greig opgenomen door Perris (2016) 135.

¹⁷² Billington (2007).

¹⁷³ Ruffell (2008).

D.'s vrolijke speelsheid is aanstekelijk en hij heeft het publiek hierdoor op zijn hand. Maar tegenover P. is hij ook een rare snuiter. Niemand neemt het P. dan ook kwalijk dat hij D. niet serieus neemt en hij verdient hiervoor enige sympathie. We weten echter dat D. het hem absoluut kwalijk neemt dat hij, zijn moeder en religie niet serieus genomen worden. Ook de harde straffende hand van P. – we zien de woede en frustratie van P. die sterk aanwezig zijn in deze passage (p.30) – helpt P. niet aan onze sympathie. Vanaf het uitvoeren van de straf en vooral in de laatste woorden van D. in deze Episode (p.32-3) zien en horen we de haat van D. jegens P. groeien.

Conceptueel aspect

Hier bekijken we wat Greig en Tiffany zeggen over hun gedachten achter de personages.

Greig en Tiffany hebben P. geportretteerd als de 'typical male political leader in his 40s. Paranoia is a way of life for these guys. To get there, they've had to be top dog and now they're trying to preserve their top-doggery.'¹⁷⁴ Dit is een hele specifieke kijk op P. en ik vraag me af een Nederlands publiek tien jaar geleden bij een voorstelling met een machtsfiguur direct dacht aan Balkenende of Rutte. 'In a more significant and general sense it's about male fear of 'the other', whether that be femininity and sexuality, or unfamiliar cultures, religions and political systems.'¹⁷⁵ Als iemand 'the other' goed kan verbeelden, is het Dionysos (in de het passende gestalte van Cumming) en tegenover 'the other' staat een norm, in de gestalte van Pentheus.

In de First Episode heeft Teiresias D. willen waarschuwen voor 'the other'. De norm wantrouwt dat wat anders of nieuw is, in dit geval de cultusviering van Dionysos. Als P. hoort van het samenkomen en dansen in de bergen vreest hij voor orgies en corruptie van de vrouwen. Teiresias spreekt hem tegen: 'Dionysus doesn't force women // To have sex - Pentheus - no, // When the women dance their bodies // Are - for once - their own. God's gift // To do with as they please' (p.18). Of zoals Greig het omschrijft: 'Dance worshippers transcend the boundaries of their own bodies and become one with the god ... they become part of The Scream.'¹⁷⁶ Dit conceptuele aspect van de cultus komt ook in deze Episode naar voren: 'The truth (is) - that every man must lose // His self-control sometimes.' (p.28).

Een andere oppositie tussen P. en D., die Eur. ook al uitwerkte in zijn tragedie, is het verschil tussen *τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία* (r.395).¹⁷⁷ 'It's a piece of Euripidean wordplay that Ian Ruffell, in the literal translation I adapted for the National Theatre of Scotland production, rendered as: "Wisdom is not cleverness".'¹⁷⁸ Op de site van The Guardian beschrijft Greig het verschil tussen de intellectuele en rationele wijsheid en de wijsheid gebaseerd op logica, gebruik en instinct. Deze oppositie komt het best naar voren in de discussies tussen P. en D., bijvoorbeeld waar D. P. een 'fool' (p.28) noemt.¹⁷⁹

¹⁷⁴ Greig in een interview met The Herald Scotland (2007).

¹⁷⁵ Herald Scotland (2007).

¹⁷⁶ Greig (2007).

¹⁷⁷ Het koor zingt hier een hymne over het mooie dat verering van D. met zich meebrengt en wat er gebeurt als je hem niet vereert (Stasimon I).

¹⁷⁸ Greig (2007).

¹⁷⁹ Ook in de First Episode zegt Teiresias dat P. 'a clever and persuasive man' is, maar hij is niet 'wise' (p.17).

The Third Episode (p.48-56)

Descriptief aspect

Er gebeurt veel in de Third Episode. Het descriptieve aspect begint met een kort overzicht en focust vervolgens op de tweede discussie tussen D. en P.

De Third Episode begint met het Chorus dat de stem van D. hoort.¹⁸⁰ Hij is gekomen nadat het Chorus om zijn komst vroeg in de Second Stasimon.¹⁸¹ Hij roept het koor op: 'Dance, Bakkhai, // Raise for me // A divine earthquake.' (p.36). Op dat moment zwelt Afrikaanse trommelmuziek aan en het koor barst uit in een zeer fysieke en ritmische dans. Ook het licht voedt de verandering: wanneer D. het koor aanspreekt, werpt een fel wit licht scherpe schaduwen op de achterwand. Bij het oproepen van de aardbeving overheersen de kleuren rood en blauw. Het hoogtepunt van deze aardbeving komt in de vorm van een vlammenzee die D. over het huis van P. afroept (p.37): gasleidingen aan de achterwand van het podium worden opgedraaid en meerdere gasvlammen spuiten op vanaf de achterwand. De muziek stopt en het koor valt neer. Dan komt de vreemdeling op: 'Too much?' vraagt hij. Het koor is blij hem te zien en valt hem in de armen (p.38).¹⁸² D. vertelt vervolgens op flirterig aansporen van het koor hoe hij aan P. ontsnapt is (p.39-40).

In de vorige Episodes was P. gehuld in een onberispelijk zwart pak. Nu verschijnt hij zonder colbert en stropdas, terwijl zijn overhemd open en half uit zijn broekband hangt. Hij is gehavend en hijgt. Bij het zien van de vreemdeling schreeuwt hij het uit en wil hem aanvliegen, maar D. beveelt hem te blijven staan. Dan verschijnt de First Messenger, met eenzelfde donker overjas als de Man (uit de Second Episode), haar/zijn gezicht besmeurd met bloed. De vertelling van de bode bevat een idyllische beschrijving van de Maenaden op de berg, hoe iemand uit het gezelschap van de Messenger hen wilde vangen en hoe de vrouwen hen opjoegen en een ravage aanrichtten onder de koeien en de inwoners van Hysiae en Erythrai (p.44-48). Het verhaal wordt ondersteund door muziek en het koor beeldt de vertelling uit.¹⁸³ Ook schreeuwt de vreemdeling mee, wanneer de Man 'The Scream' (p.46) benoemt.

Na het verhaal blijft het even stil, dan neemt P. het woord: 'These Bakkhai' - het koor dat op de grond zit heft het hoofd - 'humiliate us.' (p.48) - het koor komt verder omhoog en omcirkelt P. dreigend tijdens zijn woorden. P. beveelt namelijk zijn mannen 'to do battle with the Bakkhai' (p.49), want:

Any insults should provoke

A quick response from real men.

Never more than when we are

Humiliated by women.

(p.49)

D. hoort hem aan en probeert hem oprecht en met redelijkheid tot bedaren te brengen ('Again I warn you - think - hold back.' en 'It's better not to kick but kneel. // He is a god and you are not.' p.49). P. wil niet naar hem luisteren: 'Shut up or I'll shut you up // Permanently.' (p.49) en 'Listen?

¹⁸⁰ Het publiek herkent de stem van de acteur. Ook het koor herkent de stem ('Is it you?' p.35), maar legt niet de link met wat voor hen nog steeds de vreemdeling is. Om dit te verantwoorden is de stem metalig vervormt.

¹⁸¹ Cf 'Dionysos // Your Bakkhai are calling // Dionysos // Come to us // Come to us // Dionysos // Come.' p.34.

¹⁸² Eén van de koorleden roept hierbij de naam 'Dionysos'. In de tragedie van Eur. wordt er een punt van gemaakt dat ook het koor niet weet dat de vreemdeling de god zelf is. Bij Greig ligt hier minder nadruk op. Wel zijn er momenten dat de Stranger de god noemt, p.39: 'And it was then that Bakkhos // Appeared in the palace' en 'And that's when the Scream came - // Or so it seemed. Was it him? // I don't know. I can only say // What I saw and I say I saw // The Scream ... form himself into the shape // Of me!' p.39-40.

¹⁸³ Percussie wordt ingezet wanneer Agave de Maenaden aanzet de Messenger en de zijnen aan te vallen (p.46).

And then do what? Submit? // Kneel to a woman's bidding? No.' (p.50). Tijdens deze uitwisseling lopen de gemoederen steeds hoger op: P. schreeuwt uit woede, net als D. die zich tegenover P.'s geweld verstaanbaar wil maken. Dan komen we bij een omslag in de scène:

P. I'll not have Bakkhos here in Thebes!¹⁸⁴

It's very simple. Him or me?

D. My loyalty's already pledged.

P. Then I have no more words to say.

Bring me my sword.

Het koor dreigt op P. af te gaan, D. heft zijn armen, het koor gaat zitten. Het blijft lange tijd dreigend stil. P. stopt zijn overhemd terug in zijn broek. D. verbreekt de stilte met een poeslief:

D. (whispers) Pentheus,

Would you like to see a Bakkhic

Ceremony?

(p. 50-1)

Het 'see' interesseert P. en als de vreemdeling hem voorstelt: 'We could spy on them? // It might be fun.' is P. om: 'For that view I'd willingly pay // Any price.' (p.51). Maar hoe kunnen zij de vrouwen bekijken? 'Hide amongst the trees?' (p. 51). De vreemde oppert om hen openlijk tegemoet te treden, P. accepteert het plan rap ('That's clever' p.52) en kan vervolgens niet wachten om te vertrekken ('Let's not wait a minute more' p.52). Wat er dan gebeurt en de snelheid waarmee P. toegeeft staan in sterk contrast met zijn eerdere gruwelijke afkeer tegen vrouwen en het vrouwelijke:

D. Before we go

I need to see you in a skirt.

P. A what?

D. Or a dress.

Linen, say.

P. Dress up in women's clothes? But –
I'm a man.

D. My point exactly
If the Bakkhai catch a man amongst
Them he'll certainly be killed.

P. Of course!

(p.52-3)

Op aangeven van D. ('Let's look inside the palace wardrobe // And see what dresses suit you. p.53) verschijnen twee koorleden met jurken in de armen (vier koorleden vormen met mannequin-poses de achtergrond). Er volgt een korte scène, onder begeleiding van lichtvoetige muziek, waarbij de vreemdeling P. meerdere jurken voorhoudt en keurt. Op P.'s vraag 'Will that be all I need to pass // As a woman?' (p.54), noemt de vreemde 'A Bakkhic spear' en 'The softest finest skin' (p.54). Met een pruillip klaagt P.: 'I can't! // I can't carry this off.' De reactie is onverbiddelijk. De vreemde knipt met zijn vingers zodat de muziek stopt en hij schreeuwt: 'Learn! You'll die dressed in your own blood // If you try to meet the Bakkhai // In battle.' (p.54). We wachten in stilte op P.'s reactie. 'You're right' zegt hij en de vreemdeling knipt weer in zijn vingers: de muziek start. Toch twijfelt P. aan het einde van de Episode weer: 'I will meet these women // Either as a man with my sword //

¹⁸⁴ Hier ligt de climax van de scène, bevestigt ook het het soundeffect dat vanaf P.'s eerste opkomst bij hem hoort. Het is een diep swoosh-soundeffect dat de aandacht van het publiek direct op nieuwe input in een scène richt.

Raised or - as you advice - unarmed, // woman in disguise.' (p.55). P. verlaat het podium en de vreemdeling richt zich tot het koor: 'The trap is set, the bait is laid, // Pentheus will meet the Bakkhai // And he will die at their hands.' (p.55). Voordat dit echter gebeurt, vraagt hij de god D.: 'take his mind // And open it - make him giddy, // Bring out his feminine side.' (p.56).

Referentieel aspect

Hier bespreken we wat het voorstel van cross-dressing betekent voor een modern publiek.¹⁸⁵ Ook komt dramatische ironie hier verder aan bod.

Het publiek dat de plot kent, zal zich afvragen hoe de paleiswonderen vorm worden gegeven. De gebruikte *special effects* hebben een sterk wauw-effect.¹⁸⁶ Het gebruik van open vuur is excessief, wat goed bij de excentrieke god past en waar hij zich ook van bewust is ('too much?' p.38). Het bodeverhaal is een typisch Griekse toepassing en door de hoge tekstualiteit behoeft het voor een modern publiek verlevendiging. Het Chorus biedt dit door de omschrijvingen uit het bodeverhaal uit te beelden.¹⁸⁷

De omslag die valt in deze Episode roept enige vragen op: waarom is P. zo geïnteresseerd in voyeurisme en hoe wordt er gekeken naar D.'s voorstel tot *cross-dressing*?¹⁸⁸ P. die meermaals aangegeven heeft niets met vrouwelijkheid van doen te willen hebben, wordt hier gevraagd zijn vrouwelijkheid te tonen in de vorm van het dragen van een jurk. Het voorstel roept bij hem direct weerstand en verbazing op. *Cross-dressing* is in 2007/8 vooral bekend door bepaalde (vaak komische) films of typetjes.¹⁸⁹ Het is de tijd vóór *RuPaul's Dragrace* en Conchita Wurst, die *drag* en *cross-dressing* voor een breder publiek bekend hebben gemaakt, hoewel zij zich nog steeds bevinden in een niche. Een man in een jurk valt buiten de norm en dit kan twee reacties oproepen: weerstand of gelach. De vraag is welk effect voor Tiffany gewenst is en hoe/of hij dit gewenste effect krijgt.¹⁹⁰

Dramatische ironie komt sterk naar voren wanneer P. zegt dat 'The very worst thing would be // To have women laughing at me.' en D. hem antwoordt: 'I agree. I'll make sure they don't // Realize who you really are.' (p.55). Want inderdaad, wanneer de Bakkhische vrouwen - met name Agave - hem zien, blijft herkenning, die zijn redding zou betekenen, uit. Dionysos blijft de rol van vreemdeling volhouden. Vanuit die rol is het 'gebed' tot D. (p.55-56) logisch en beladen met ironie:¹⁹¹ 'Dionysos! If you want him dead - // Which I somehow sense you do - // We will enact your vengeance for you.' (p.55). En hoewel P.'s twijfel niet echt overtuigend is, moet de god P.'s geest openzetten en hem 'giddy' maken.¹⁹² De vreemde sluit af met een voorspelling: 'He'll die, // Torn apart by his own mother,' (p.56).

¹⁸⁵ Ik kies bewust voor de term *cross-dressing*. Travestie is een verleidelijke term om te gebruiken, maar heeft een onjuiste connotatie met trans en/of geaardheid. *Cross-dressing* is een neutralere benaming voor iemand die kleren draagt die in een normatief perspectief niet past bij het eigen (biologische) geslacht.

¹⁸⁶ De meeste reviews noemen de pyrotechniek, hoewel het gebruik hiervan niet uniek is, is het zeker een bijzonderheid binnen het theater.

¹⁸⁷ Uitgebeelde teksten zijn: 'From their sleep. They stretched and rose' (p.44), 'Took up a baby deer or wolf // Cub to suckle at their dripping // Breasts.', 'And they all licked // And sucked the sticky honey' (p.45), 'gathered themselves // Into a circle and began // To sing.' (p.46) zie ook het participatieve aspect.

¹⁸⁸ Voor de focus op voyeurisme zie ook hieronder het [conceptuele aspect](#).

¹⁸⁹ Bijv.: *The Rocky Horror Picture Show*, *Tootsie*, *Mrs. Doubtfire*, *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, *Yentl*, *Boys Don't Cry* en *Kinky Boots*.

¹⁹⁰ Het voor Tiffany gewenste effect heb ik niet kunnen achterhalen, welk effect het heeft gehad – naar mijn mening – is beschreven onder het participatieve aspect.

¹⁹¹ 'Gebed' staat hier tussen aanhalingstekens omdat dit bij Eur. als gebed kan worden aangetekend. Voor het moderne publiek mist echter de religieuze klank en is de aanroep hier geen gebed te noemen.

¹⁹² Zie voor de twijfelachtige overtuiging ook het participatieve aspect op de volgende pagina.

Waar het publiek in de vorige Episode begrip voelde voor P. die het nooit kan winnen tegenover zijn goddelijke tegenstander, zien we nu heel duidelijk een gebrek van P.: hij ziet maar één mogelijk reactie op een bedreiging van vrouwen, namelijk geweld. Hier verliest hij niet alleen een aantal vrouwen in het publiek, maar ook een aantal mensen dat ziet dat zijn motivatie eerder emotioneel dan rationeel is. Deze P. is niet volhardend in zijn standpunt, maar koppig in zijn overtuiging. Mede door de vele waarschuwingen van de vreemde, voelt het publiek de noodzaak van en mogelijk angst voor P.'s lot.

In de passage waar de vreemde P. waarschuwt voor zijn verlangen de Bakkhai kwaad te doen (p.49-50) toont hij grijs noch knipoog, zijn stem klinkt oprecht en zijn frons is zorgelijk. Na de omslag, wanneer de vreemde P. vraagt of hij de vrouwen in de bergen wil bekijken (p.51), is de vrolijke vreemdeling weer terug. Waar P. reageert met weerzin en verbazing op het voorstel een jurk te dragen reageert het publiek met gelach en is gevoelig voor de aanstekelijke vrolijkheid van de vreemde. Bij vlagen horen we de strateeg die P. wil zijn.¹⁹⁴ Maar zijn woorden laten vooral een schuchtere jongen zien die twijfelt en bevestiging vraagt. Dit is gemakkelijk om te zien, vooral omdat ook de vreemde hier zo gemakkelijk mee speelt. Zoals te zien is in deze dialoog tijdens de verkleedpartij (p.52-53):

P. A woman's dress though - it seems so
Wrong.

D. But so right.
Perhaps you're right, maybe
It's a sight you ought not to see,
The women dancing secretly.

P. I didn't say that! I'll wear a dress
Or skirt - whatever women's things
You think look best on me. (p.53)

De *tease* van de vermomde god is vooral erg geslaagd: P.'s reactie op 'you ought not to see,' maakt zeer duidelijk dat hij 'The women dancing secretly' heel graag wil zien. Na zijn snelle 'I didn't say that!' volgt een intense, wellustige blik en hij zet zich over zijn twijfel heen. Deze portrettering maakt de

¹⁹⁴ P.52 'Open. // Yes. That's clever. Act normal, // Walk among them openly.', p.53 'You're good - you get inside their heads.', p.54 'I must spy first, // Scout out the women's weaknesses.' en 'I'll maintain // The element of surprise.'

twijfel waarmee P. *exit* (p.55) ongeloofwaardig: we weten dat hij in het paleis de jurk aantrekt. Het eind van de Third Episode bezegelt P.'s lot: hij zal sterven voor de Bakkhai en in een jurk door Thebe gezien worden (nog geen minuut nadat P. dit als zijn angst benoemde). De vreemde noemt de wispelturigheid van de god: 'The son of Zeus can sometimes be // Quite nice to us and sometimes he is quite cruel,' (p.56). De uitleg lijkt overbodig want in zijn daden hebben wij deze aard al herkend.

Conceptueel aspect

Welke symboliek hebben Greig en Tiffany in deze discussie naar voren willen laten komen?

Ruffell vertelt dat de intentie van het makers-trio vanaf het begin de focus had op mannelijkheid. Pentheus heeft de toon en air van een Schotse man gekregen.¹⁹⁵ Wat het 'Schotse' van P. inhoudt, legt Greig uit als gevormd volgens de (Presbyteriaanse) kerk: 'communitarian, ... working class in character, conservative with a small c.'¹⁹⁶ Zijn karakter heeft voor het moderne – Schotse – publiek een grote herkenbaarheid, zoals Eur.'s Pentheus dat moet hebben gehad voor het klassieke Atheense publiek. De Schotse P. reageert logischerwijs vanuit zijn emotie: zijn paleis is zojuist vernietigd en hij is beetgenomen. Hij wil in de aanval na de belediging, maar wordt verleid tot iets heel anders. Als het de vreemde lukt P. in vrouwelijke kledij te hullen – waar P. zich zo fel tegen heeft verzet – zou dat de ultieme straf zijn: de man dwingen zijn vrouwelijkheid toe te laten.¹⁹⁷

Dionysos heeft een complexe identiteit, die in deze tragedie vorm wordt gegeven door zijn wispelturigheid en snelle schakelingen: beide kenmerken komen in deze Episode naar voren. Dat maakt hem menselijk: conform zijn vermomming en wenselijk voor een publiek dat (meerdere) goden niet gewend is. Toch blijft de Stranger goddelijk. Nergens in de vorige Episodes laat P. vallen dat hij behoefte heeft toe te kijken hoe de Thebaanse vrouwen 'scream // In rapturous communion // As he enters them –' (p.16). Dan blijkt dit plots zijn achilleshiel: de verleiding tot voyeurisme wordt zijn ondergang. Dat er geen aanwijzing tot dit verlangen was, zegt mogelijk iets over de grote goddelijke invloed die de Stranger over P. heeft. Wel zijn er aanwijzingen te vinden voor P.'s obsessie met seks: zo heeft hij een star en pervers beeld van wat de vrouwen op de Kithairon doen. De link tussen een focus op seks en voyeurisme is snel gelegd, maar of deze intentioneel is, is wat mij betreft de vraag.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Ruffell (2008).

¹⁹⁶ Wallace (2013) 195.

¹⁹⁷ Dit komt ook terug in het conceptuele aspect van de Fourth Episode.

¹⁹⁸ Perris herkent in P. 'cross-dressing, transgender identity, bisexuality and voyeurism' en zijn voor een modern publiek dus ook snel met elkaar verbonden. Peris (2016) 143.

The Fourth Episode (p.58-63)

Descriptief aspect

Het derde gesprek tussen P. en D. toont de koning in drag en de vreemdeling voorspelt zijn lot.

Pentheus!

Come out!

You know you want to. (p.58)

Met deze jolige woorden roept de vreemdeling P. het podium op. Pentheus schijnt tijdens de Third Stasimon een verandering te hebben ondergaan: 'I'm seeing // Double - there's two suns in the sky // And there seems to be two Thebes. // ... And you - you've got two horns // On your head' (p.58). Speels ontvangt de vreemde hem: met zijn handen beeldt hij hoorns op zijn hoofd uit en zegt huppelend: 'Don't worry, you're seeing // The world through Dionysos' eyes' (p.58-59). P. is verschenen in een lange groene jurk en ook zijn houding en toon zijn veranderd: hij is bedeesd, schuchter en giechelig. Hij poseert op zoek naar de juiste houding van een vrouw. Ook vertelt hij: 'I was dancing in front // Of the mirror. Bakkhically, // You know - shaking my head forward // And back - up and down - just to see.' (p.59). De vreemde probeert de tiara van P. weer recht te zetten maar door het 'up and down' dat P. meerdere keren herhaalt, wordt hij tegengewerkt. P. stoeit met zijn hele verschijnen, hij vindt plooiën maar lastig en wil weten 'Do Maenads hold their sticks like this?'. Hierbij pakt hij een muziekstandaard die hij sensueel omsluit op de zacht sturende bemoediging van de vreemdeling. De manier waarop de vreemde hem begeleidt, is vroom te noemen.

Now you dance – (*P. dances*)

Yes –

It's nice to see

You coming out of yourself finally.

P. I feel strong - stranger - like I could

Move mountains (p.60)

De vreemdeling spoort hem aan, behalve als de razernij van P. doorslaat ('Just destroy the wood // And kill the women.' p.60), dan roept D.: 'Don't you dare! // Nymphs live in those woods and Pan // Plays his music there.' en met een knip van zijn vingers klinkt lieflijke muziek. P. heeft zijn rechterhand op de muziekstandaard en met de andere tekent hij kalm in de lucht, zijn blik is dromerig. Op de muziek begint P. zijn tekst te zingen. De vreemdeling staat achter hem en het lied wordt een lieflijk duet, waarbij P. eindigt in de armen van zijn begeleider (p.61). In de woorden van P. horen we al dat hij alleen staat ('This lonely task is mine // alone' p.61), ook de vreemdeling stelt zich P. alleen voor: 'Poor Pentheus. ... // Alone you'll witness the truth and // Alone your struggle. Alone // You will come to your understanding.' (p.61). In de dialoog die volgt, waarbij de heren elkaars teksten aanvullen, horen we dat P. thuis gebracht zal worden door zijn moeder (p.62). Pentheus gaat af en D. geeft commentaar op de tragiek van zijn lot: 'you have no idea how // Tragic you really are.' (p.62).

Wat betreft de plot brengt deze Episode het publiek niets nieuws. Het referentiële aspect van het metatheater en mogelijke associaties met P.'s razernij komen hier aan bod.

Het zwarte pak van P. heeft definitief plaats gemaakt voor een elegante jurk, alsof hij een kostuum in D.'s *dragshow* draagt. De vreemde draait als een kleedster om hem heen en als een choreograaf leert hij hem de juiste houding aan te nemen. 'Directed by D., P.'s final performance makes him 'a star' in the Hollywood mould, his name 'in light for ever',¹⁹⁹ waarbij Perris het eind van de Episode aanhaalt:

Tragic.

Poor Pentheus, you're such a star,

But you have no idea how

Tragic you really are. You're

About to walk into a scene

Of suffering so horrible

So awful, so cruel, so terrible,

Your story will be heard in heaven.

A tragedy. Your name in lights

For ever.

(p.62-3)

Het publiek is zich er vanaf het begin van bewust dat zij naar een Griekse tragedie kijken: de Griekse namen zijn behouden, de stad is Thebe en de cultus van Dionysos is onderdeel van de handeling. Dit weet het moderne publiek en valt dus binnen hun referentiekader. De cultus zelf betekent iets ander voor het klassieke publiek. Hoe wij de cultus op kunnen vatten, wordt bij het conceptuele aspect besproken. Bij het referentiële aspect hoort nog de volgende passage, deze woorden leiden de laatste interactie tussen P. en D. in, pijnlijk door de dramatische ironie:

D. So. You're in my hands. Come, let's go -

I'll take you there. Someone else

Will bring you home -

P. Yes. My mother.

D. How right you are.

P. I'll not come back

Without her.

D. I guarantee -

You will come home head held high.

P. Stranger,

It's strange but I feel excited,

Like I'm going to a feast

Tonight.

D. You are - Pentheus -

A banquet. Yes - home cooking.

P. Food fit for a Prince.

(p.61-2)

De toevoeging 'You will come home head held high.' is opvallend, omdat het publiek de letterlijke voorspelling van de uitspraak hoort. Bij Eur. vinden wij ook dramatische ironie, maar in mee neutrale woorden: 'Jij zal gedragen (terug) komen ...' (r.968).

¹⁹⁹ Perris (2016) 144.

Hoewel de plot niet verrassend is, kan Greig wel spelen met de verwachting die het publiek van de waanzin van P. heeft: hoe wordt deze weergegeven en (hoe) komt deze over?

Greig probeert zich in een artikel in *The Guardian* voor te stellen hoe een Atheens publiek gereageerd zou hebben op Pentheus als prinses: 'How many of those 15,000 men would see themselves in Pentheus? How many would feel uneasy about seeing this parody of masculinity and femininity played out in front of them, blurring boundaries?'²⁰⁰ Voor ons is het beeld van een man in een jurk vooral komisch. Er gebeurt iets wat tegen de norm ingaat en men begint te lachen. Lachen kan voortkomen uit ongemak, maar in deze Episode wordt op de lach gespeeld (het koor lacht letterlijk mee). P. speelt het vrouwelijke stereotype uit: zijn bewegingen zijn vloeiend en hij giechelt. Het contrast met de Pentheus die schreeuwt, de Bakkhische speer kapotslaat en zijn schouders breed houdt, is groot. De rariteit van P.'s razernij is niet alleen de jurk, maar ook het duet dat hij inzet. Dit is een toevoeging van Greig en Tiffany en zorgt voor een verfrissende verrassing. De humor van de scène ebt geleidelijk weg als de vreemde de pijnlijkheid ervan aanwijst 'Poor Pentheus' (p.61). P. blijft zichzelf serieus nemen gekleed als vrouw: hij ziet noch dat zijn omgeving hem uitlacht noch hun omslag naar ernst. De dramatische ironie van p.62 kan bijdragen tot een komische scène, maar de toon van de vreemde is vol medelijden en contrasteert met de vrolijke toon van P. die dromerig naar boven staart.

De verbeelding van het karakter P. komt hier tot een hoogtepunt. Ook denken we verder na over de betekenis van P.'s razernij.

Zoals hierboven genoemd is, betekent de verering van D. voor ons iets anders dan voor het klassieke publiek. Wel staat D. voor beide publieken symbool voor hetzelfde: D. staat symbool voor de wijn en het loslaten van de controle, dus het loslaten van controle is het toelaten van Dionysos.²⁰¹ In de razernij van P. zien we het loslaten van de conventies, dat leidt tot *cross-dressing*. Greig ziet hierin de belangrijkste hedendaagse betekenis van de tragedie: 'It is a play by a man, about men, for men. Throughout, Euripides shows that the values associated with masculinity - rationality, logic, control and articulacy - do not cancel out the "female" Dionysian forces of emotion, instinct and physicality.'²⁰² Even lijkt P.'s oude karakter de kop op te steken in zijn wens '(to) destroy the wood // And kill the women' (p.60). De knip van de Stranger die de muziek stil legt, lijkt ook dit laatste geweld uit te bannen: P. reageert met een toegeeflijk gebaar 'You're right.' (p.61). 'Stealth' zegt hij en heft zijn rechterhand op, 'not might' vervolgt hij en houdt zijn linkerhand omhoog. Dan begint hij te zingen. De verleiding is voltooid. De tragedie is dus nog immer relevant omdat sommige mensen (of mannen) niet in staat zijn zichzelf en eventuele vrouwelijke aspecten die daarbij horen te accepteren. De Dionysische Scream kan in deze gevallen destructief zijn.

²⁰⁰ Greig (2007).

²⁰¹ Een andere (moderne) lezing focust op het religieuze aspect van de cultus: D. is een charismatisch figuur, die P. kan overtuigen met zijn woorden en door zijn zwakte (het verlangen de vrouwen te zien) tegen hem te gebruiken. Greig en Tiffany hebben hier geen nadruk op gelegd, maar het blijft een onderdeel van de *Ba*. Zie voor meer informatie: Perris (2015) en Van Zyl Smith, B. *Bacchae* in the Modern World, in *Looking at Bacchae* (2016).

²⁰² Greig (2007).

The Sixth Episode & Exodus (p.71-88)

Descriptief aspect

In de Fifth Episode heeft de Second Messenger ons tot in detail verteld hoe het P. vergaan is op de Kithairon: hij is verscheurd door de Bakkhai, aangestuurd door zijn moeder Agave (p.65-70).

De Sixth Episode begint met Agave die opkomt en ontvangen wordt door het Chorus ('Can I join you?' p.71). Zij verschijnt blootvoets, gehuld in een zwarte jurk met lange donkere panterbontjas, haar rode krullen zitten in de war en haar armen en gezicht zijn met bloed besmeurd. In haar handen draagt ze een bloederig hoofd:

A. I bring you this wild flower
Cut fresh from the mountain
With our god's blessing,
This is my offering.
Ch. Sister, you're one of us,
You worship Dionysos,
Come now and talk to us. (p.71)

Dankzij het offer ('this wild flower', 'my offering') dat zij brengt wordt zij door het Bakkhanten-koor erkend en echt verwelkomd. Ze vertelt hen dat zij 'my lion so // Young, strong and wild' (p.71) gedood heeft en dat zij nu daarom 'Lucky Agave' (p.72) genoemd wordt. Wild zwaaiend met het hoofd, alsof ze niet goed weet wat ze ermee moet, tolt ze op haar benen, geil van adrenaline. Het koor vraagt wat ze wil met het hoofd: 'Eat him. // I think. // Eat him. // Yes. // Eat – go on.' (p.72) en het Chorus tast toe: ze likken het bloed van het hoofd ('tender - Like veal. / ... He's a young one.' p.72). Vervolgens bezingen Agave en het koor hun god, terwijl ze muzikaal worden begeleid. De zang stopt wanneer het koor de aandacht richt op Pentheus. Als ze zijn naam hoort, zegt ze:

He'll see what god gives us,
Be proud of his mother
For doing god's bidding,
For killing this lion. (p.73)

De razernij van Agave bereikt het hoogtepunt, wanneer ze benoemt dat ze 'Passed all my limits // And extinguished this life // This life that was given me.' (p.74) valt ze flauw. Greig heeft op deze plaats The Fifth Stasimon (p.70) geplaatst en zingt 'of your victory // Told of in history // Made into tragedy' (p.70). Agave komt op het eind van dit koorlied weer bij en de aansporing 'Sing to your people. // Sing of your victory.' grijpt ze aan om inderdaad voor de Thebanen over haar heldendaad te vertellen (p.74). Trots als ze is 'I bring you a sign of new glory, // A hunting trophy won by us.' (p.74), wil ze met haar vader en zoon '(the) gift – from the new god – to us, // To Thebes.' (p.75) delen. 'Gift' is de cue voor een blackout. Agave valt op de grond tussen het koor en Kadmos betreedt het podium met in zijn armen geklemd een zwarte vuilniszak, terwijl hij naar voren loopt maakt hij een bloedspoor.

Kadmos vertelt hoe hij met dienaren alle losse ledematen bij elkaar gezocht heeft. Het intense verdriet heeft hem overweldigd. Hij huilt zijn tekst liggend over de zak met het lijk van P. Het verdriet is tweeledig: hij is zijn kleinzoon verloren en zijn dochter heeft hem gedood: 'I heard my daughter had killed you - // Killed you - // You who I'm bringing home now – her child –' (p.75). Nu zoekt hij haar op 'Still dancing // In a Bakkhic trance. ... // I can't bear to look at her.' (p.76). Vanaf haar plaats binnen het koor zegt Agave tegen haar vader trots te mogen zijn 'your seed made // the best daughters' (p.76). Ze laat hem haar trofee zien en zet het hoofd voor hem op de grond: 'Raise it above your head and

cheer, // “My daughter did this – my daughter!” (p.76). Haar vader zegt haar ‘I look at you // And I just see pain - // You murdered him with these sad hands.’ (p.76) en Agave begrijpt en hoort hem niet: ‘Dear me – Father – you’re so grumpy.’ (p.76). Dan verplaatst ze haar focus naar P.: ‘I want to see his face // When I tell him what I’ve done, // The look on his face.’ (p.77). Kadmos is zich er maar al te bewust van dat Agave niet in haar normale doen is:

No. No. If you come to yourself
 All that will be left for you is
 Pain - beyond endurance - endless.
 Stay mad - stay in this state - stay last.
 You can tell yourself you're lucky,
 You can pretend the world is right. (p.77)

Toch besluit hij haar uit haar droom te halen: ‘Look up at the sky, Agave.’ (p.77). Ze luistert naar haar vader, al weet niet zo goed waarom (‘I don't understand. I'm confused, // I feel the leaving of something.’ En ‘has there been - some kind of // Forgetting here?’ p.78). Kadmos stuurt haar gedachte naar haar echtgenoot en kind, dan naar het hoofd in haar handen. Nadat hij haar de tweede keer heeft gezegd ‘Look’ (p.79) kijkt ze en breekt ze; langzaam.²⁰³ Net als iemand die wakker geschud is uit een droom, probeert ze te plaatsen wat er gebeurd is en bestookt Kadmos met vragen (p.79-80). Het lijkt alsof ze haar emotie nog nergens kwijt kan:

A. Dionysos has destroyed us.
 K. You insulted him, denied him,
 You doubted his mother.
 A. Where is the body – the body
 I bore – where is my boy? Father? (p.80)

De beschuldiging van Kadmos negeert ze en paniekerig kijkt ze om zich heen op zoek naar haar zoon. Ze pakt de vuilniszak en wiegt hem, terwijl Kadmos zijn rouw uitspreekt met zwaar hart en hangende schouders (niet bij machte iets te doen) in de vorm van feiten: ‘Pentheus denied a god. // So did you – so did your sisters. // So Dionysos punished you // He destroyed this house and me –’ (p.81).²⁰⁴ Zijn woorden klinken alsof hij een zoon verloren heeft: ‘you were my son’ en ‘O child, // You will never touch my cheek, // Never say my name, never ask // ‘Who’s hurt you, Father?’ (p.81).

Ruffell heeft ter invulling van de lacune alle mogelijkheden en fragmenten vertaald om Greig en Tiffany zo transparant en veel mogelijk opties te geven.²⁰⁵ De uiteindelijke tekst is dus van Greig (p.82-85).

Dan neemt Agave de rouwzang over, maar ‘How can I lament?’ (p.82). Ze heeft namelijk niet het complete lichaam van haar zoon en kan hem dus niet tegen zich aan trekken, want ‘Is it not every mother’s right // To grip her son’s flesh one last time // In lamentation?’ (p.82). Ze geeft zelf antwoord op deze vraag; ‘No – it is not my right to weep, // I must be denied my son, // My life, and even my own grief // Because I killed you.’ (p.83). De man die zij gemaakt heeft, heeft zij ook gereduceerd tot ‘a handful of flesh’ of ‘This stuff, this muscle, bone and blood’ (p.83).

²⁰³ De langzame dreiging en opbouw in haar verpletterende emotie wordt benadrukt door de inzet van een akelig en naar ambiance SFX. Het SFX zwelt aan tot ‘Pentheus denied a god’ (p.81) en stopt dan.

²⁰⁴ Net als bij Eur. heeft Kadmos veel aandacht voor de gevolgen voor hem: ‘But it turns out that I’m the one // To face the hardest punishment.’ p.81.

²⁰⁵ Ruffell (2008).

Dan neemt ze afscheid:

'At least I still have your face –
This dear face - your soft face - to kiss (*she kisses his face*)
Goodbye - Pentheus.
There - I'll hide your head with my veil
(*she puts her coat over the head*) (p.83)

Dan wordt er een trekroede naar beneden gelaten. Witte lampen bevestigd aan de trekroede vormen een lichtwand van ongeveer vijf bij vijf meter. Deze wand is gericht naar het publiek zodat de god D. in het felle tegenlicht verschijnt. Het effect wordt versterkt door hetzelfde akelige en nare ambiance SFX dat te horen was op het moment dat Agave haar prooi zag voor wie hij werkelijk was. Het koor – met hun wandelstokken, die dienst hebben gedaan als thyrsusstaf – vormt een halve cirkel rond Kadmos en Agave. De stem van D. heeft dezelfde mechanische vervorming en versterking die we hoorden toen hij de Bakkhai aanspoorde tot de aardbevingsdans. Het leed dat hij ziet, heeft hij zelf aangericht.²⁰⁶

This scene is hard to watch. This grief.
It brings no joy to me to see
...
I knew the ending when I wrote
The script, but still - to see it - here
In front of me, played out for real,
It's cruel. (p.83-4)

Zowel Kadmos als Agave herkennen hem nu. Ze vallen voor hem op hun knieën. Ze zien hem voor wie hij is, daarbij echter veroordelen zij zijn daden. Agave zegt: 'The god I knew would not do this.' en Kadmos vult aan: 'you're a god, and gods don't rage // Like this - it's too much - too human.' (p.85). D. is ongevoelig voor de woorden, hun smeekbedes en erkenning komt simpelweg 'too late' (p.85):

If you had all been wiser here
And learn to recognize the Scream
And welcome him willingly - or
Unwillingly - into your lives
You would not have had to know pain. (p.86)

Kadmos wil nog een argument brengen ('Must it be –'), maar D. wil hem niet meer horen: 'Yes, it must – Go! Go! Go!' (p.86). Bij iedere 'Go!' wordt het licht van de trekroede feller. Het is uiteindelijk zo fel dat de *exit* van D. onzichtbaar is. Het licht dooft. Zowel Kadmos als Agave moeten leven als 'Strangers – amongst barbarians. // We must wander through our lives now,' (p.86). Ze mogen niet samen vertrekken en dit is dus ook hun afscheid. Agave omhelst haar vader: 'I'm lost. Where will I go, Father?' (p.86) Kadmos: 'I don't know, child. Your poor father // Has no answers for you now.' (p.87)

²⁰⁶ Naast regisseur, kleedster en choreograaf wordt D. hier ook toeschouwer van zijn tragedie. Perris (2016) 145.

Exodus

De Exodus is gewijd aan afscheid. Vader en dochter maken zich zorgen om elkaar. Kadmos lijkt vooral berusting te voelen, zeker als Agave vraagt: 'Wish me farewell. Please. Will you?' – 'I'll wish, but you will not fare well, // Child. You will fare very badly.' (p.87). Dan vertrekt hij. Als laatst vraagt Agave of het koor haar wil begeleiden. 'Let me leave behind // The memory of woods, the dance, // The Bakkhic spears, the songs // ... and go.' (p.88). Dan gaat ze af en sluit het koor met de algemene wijsheid:²⁰⁷

No - you can't choose the gods that you worship
No - you just have to worship them all
No - you can't choose which prayers they will answer
No - you just have to answer their call
No - you can't choose the gods that you worship.

So you must learn to sing
You must sing this hymn
This hymn to the Scream.

Yes. Yes. Yes. Yes.

(p.88)

Referentieel aspect

Verondersteld wordt dat de ideale toeschouwer de plot van de tragedie kent. De ontknoping heeft dan ook geen verrassingen. De enige verrassing kan nog schuilen in Eur.'s lacune.

Kadmos' ego dat zo opvallend aanwezig is in zijn rouwrede (p.81-2) zien wij zowel bij Eur. als bij Greig. De toevoeging van Agaves rouwrede bij Greig vormt een mooie tegenhanger van zijn woorden. Waar Kadmos spreekt van de moord als straf en 'you will always be loved' (p.81), legt Agave een nadruk op het fysieke afscheid. Hij is dan ook verder in zijn acceptatie, terwijl zij nog vraagt 'how can I know it's real?' (p.82). Nu ze geen bacchant meer is, is ze moeder: 'the man I bore, I made, nursed // And saw to manhood.' (p.83) en in P. kwam haar plicht, liefde en hoop samen: 'You were my work. You were my love. // You were my dream.' (p.83). Aan het eind van haar rede maakt ze een wegwerpgebaar: 'See, father, see how all tomorrow's // Hopes have turned into today's black // Emptiness. // See. // Nothing.' (p.83). Greigs woorden van D. (p.83-4) lezen oprecht vol medelijden, ze klinken niet zo. In zijn woorden ligt een bestraffende toon. De kwinkslag van eerder is niet meer. Vooral als Agave hem aanspreekt en zegt hem dácht te kennen barst D. in woede uit. Deze woede wordt ook benadrukt door de anafoor 'Pentheus' (p.84); hij heeft schuld. Ook wijst Kadmos op p.85 Agave op haar schuld: 'You grieve now but I remember // When you would not grieve for me – for // Semele. I did not force you. // You chose your path, not me'.

De invulling van de lacune heeft weinig verrassingen. Het meest opvallende binnen het referentiële aspect is misschien wel de onmiskenbare hardheid van D. Deze is tot uiting gekomen door de woorden van het bodeverhaal, het beeld van de bebloede, razende Agave en het excessieve leed dat Kadmos en Agave lijden. Door de voorstelling heen hebben we de vreemdeling horen schreeuwen, maar eindigde een uitbarsting altijd met een knipoog of een luchtkus. Daar is nu geen ruimte meer voor. Ook Hardwick en Ruffell bespreken de publieksrespons. Ze constateren dat het moderne publiek schrok van het geweld mede omdat ze dit niet verwachtten van het Griekse theater. Het moderne publiek ziet de Grieken eerder als rationeel dan gewelddadig, wat bij Ba. zeker niet het geval is.²⁰⁸

²⁰⁷ Deze algemene wijsheid is echter wel directer verbonden met de inhoud van de tragedie dan de uitsmijter zoals deze bij Euripides is overgeleverd.

²⁰⁸ Ruffell (2008).

De apotheose van de tragedie verwacht ook een emotioneel hoogtepunt, maar wordt deze gevormd? We kijken naar de verschillende karakters om deze vraag te beantwoorden.

Of de emotie van deze Exodus in alle sterkte over wordt gebracht is per definitie discutabel, omdat deze subjectief is. Zeker wanneer verschillende reviews naast elkaar worden geplaatst zien we een scala aan meningen en oordelen. Wat kunnen we dan zeggen over de participatie van het publiek? Het beeld dat gecreëerd wordt door Agave die zelf besmeurd kindsblij rondhuppelt met een druipend hoofd is ronduit naar. Zeker het moment dat het koor wordt uitgenodigd van hem te eten en het bloed van zijn wangen likken, legt een knoop in de maag. De waanzin is treffend neergezet. Het koor dat haar in haar razernij accepteert schept afstand.²⁰⁹ Deze afstand kan versterkend werken door de wrangheid, maar het is de vraag of deze ook zo is overgekomen. Perris noemt bijvoorbeeld dat 'P.'s death in Greigs *Ba.* is not cruel, hard to watch or tragic. Rather, it is more or less comic and not al little perplexing. Overloading *Ba.* risks overloading *sparagmos*. From flippant to sombre was too much for some.'²¹⁰ Dit punt wordt door verschillende reviews van de voorstelling opgepakt: 'All the fun and games do not, unfortunately, leave much room for the sense of impending horror that should be gathering force as the drama unfolds.'²¹¹ Isherwood is zeker lovend over verschillende aspecten van de bewerking, maar voor hem komen de vrolijk flirtende Dionysos en de wanhopig rouwende Agave niet goed samen: 'it seems to be happening in the wrong place, to the wrong people. Who changed the channel?'²¹² Er wordt zelfs geschreven dat er bij Agaves opkomst werd gelachen.²¹³

Het publiek ziet de pijn die Agave gaat voelen aankomen en wacht het moment af tot dit gebeuren gaat. Mogelijk anticipeert het publiek deze pijn en voelt met haar mee. Dan spreekt ze het publiek aan: 'Thebans' (p.74). Haar vreugde over de geslaagde jacht werkt aanstekelijk. Dan slaat de scène om bij de dramatische opkomst van Kadmos (p.75). Hij neemt de tijd – eerst met zijn opkomst, dan met zijn tekst – en voelt het gewicht van de vuilniszak. De spot op hem alleen zet hem ook alleen en laat zijn emotie gelden. Wanneer ze haar vader aanspreekt, klinkt Agave als een klein meisje dat de aandacht van haar vader opeist (p.76).²¹⁴ Op het moment dat ze de leeuwenkop niet meer ziet, sijpelt de realisatie langzaam binnen, maar wanneer zij haar emotionele rouwrede spreekt, voelt het publiek de volle zwaarte van haar verdriet. Kadmos' emotie lag bij zijn opkomst dus wanneer zijn rouwrede klinkt horen wij een meer afstandelijke oratie: zijn afscheid is officiëler.

Wat het publiek onthoudt van de dialoog tussen D., Agave en Kadmos (p.83-86) is de harde veroordeling. D. laat zijn woede klinken en heeft geen ruimte meer voor discussie of redelijke argumenten. Kadmos lijkt daartoe wel in staat, maar D. kapt hem af. Onze sympathie ligt bij de totaal verslagen grootvader en de versufte Agave die geslagen door verdriet nauwelijks lijkt te beseffen wat haar overkomen is ('I'm lost' p.86). Pas in de Exodus – als haar vader vertrokken is – maakt ze de bewuste keuze inderdaad te vertrekken en alles wat Bakkhisch is achter te laten (p.88).

²⁰⁹ Eerder in tragedie maakten de religieuze en vaak mooie geharmonieerde koorliederen het koor sympathiek en herkenbaar. Nu is het prettige verlangen naar religieuze harmonie doorgeslagen voor het publiek.

²¹⁰ Perris (2016) 146.

²¹¹ Isherwood (2008).

²¹² Isherwood (2008).

²¹³ Perris (2015) 533.

²¹⁴ Dit spel is extra opvallend omdat Paola Dionisotti ten tijde van de première 61 jaar oud was.

Is er een gedachte die blijft zweven na de Exodus? In de woorden van de makers hebben wij achterliggende gedachtes mee gekregen, zien wij deze inderdaad terug?

Er wordt uiteindelijk weinig aan de verbeelding over gelaten. De reden voor de wrede straf wordt meermaals gegeven en door alle spelers op het podium benoemd. De dood en ontkenning van Semele is gewroken en de god is erkend: hoe kan hij genegeerd worden? In de hele tragedie heeft D. met ons en het koningshuis van Thebe gespeeld en blijkbaar was de inzet hun levens. Het maniakale – de razendsnelle schakelingen die Cumming in zijn D. liet zien – doet vermoeden dat er geen enkele andere uitkomst mogelijk was dan degene die we gezien hebben. Toch heeft hij handreikingen tot P. gedaan, die P. heeft deze afgeslagen en hij is daarvoor gestraft. Kadmos en Agave hebben geen handreikingen gekregen; ze zijn gebruikt en tot slachtoffer vervallen. Dit roept een gevoel van onrechtvaardigheid op: hadden ze iets kunnen doen om hun lot, of dat van P., af te wenden? Nee, Dionysos was aan zet.

De laatste woorden van het koor vertellen ons waar de tragedie over gegaan is: 'You must sing this hymn // This hymn to the Scream.' (p.88) Dit is de schreeuw om bevrijding en of deze nu persoonlijk, sociaal, erotisch, fysiek of anderszins is 'the Scream is a multivalent, universal, iconic archetype' en dus voor iedereen persoonlijk herkenbaar.²¹⁵ Of in de woorden van Toby Zinman, theatercriticus en hoogleraar Engels: 'John Tiffany has made this Dionysian argument for losing control in a highly controlled, meticulously precise production. He seduces us, taunts us and terrifies us. Euripides, the great subversive dramatist, would likely be pleased'.²¹⁶ Dus hoewel bij Greig voor sommigen de climax niet lijkt te passen bij de rest van de tragedie, zien onderzoekers en critici dit "probleem" waardoor het beklijft: juist dit past conceptueel prachtig bij de god die rauw en ongerijmd kan zijn.

²¹⁵ Perris (2016) 139.

²¹⁶ Zinman (2008).

Hoofdstuk 4 - Euripides vs. Greig

Dit hoofdstuk vergelijkt beide versies van de Bacchae. Eerst wordt gekeken naar de publieksrespons van Euripides, vervolgens naar die van Greig.

De verschillende aspecten die de methode Oranje-Vos bespreekt, zijn grotendeels te halen uit de (overgeleverde) tekst. Bovendien vullen de aspecten elkaar aan: we hebben een tekst (= descriptief aspect), die plaatsen wij binnen een kader (= referentieel aspect). Zo proberen we te bepalen hoe de reactie hierop is geweest (= participatieve aspect) en welk oordeel de auteur ons mee heeft willen geven (= conceptueel aspect). De bespreking van Euripides steunt vooral op de overgeleverde tekst. Greigs *Ba.* bestaat naast tekst ook als videoregistratie en er zijn verschillende interviews die inzichten geven in de conceptie. Een moderne bewerking lijkt uit te gaan van de conceptie en past deze toe door middel van een vertaling/bewerking. Hierin wordt het (hedendaagse) referentiële aspect onbewust meegenomen. Aan de andere kant is er natuurlijk ook sprake van bewust kaderen, bijvoorbeeld door een bepaalde nadruk te leggen. Greig heeft dit vooral gedaan bij het Chorus. Het participatieve aspect wordt inzichtelijk door de videoregistratie: door intonatie en houding van de acteurs ontstaat er een helder beeld van het gevoel dat wordt opgewekt. Dit hoofdstuk vat de analyses uit hoofdstuk 2 en 3 samen en probeert de publieksrespons van Eur. en Greig te vatten om deze vervolgens te kunnen vergelijken en een eventueel verschil te zien. De twee analyses worden los van elkaar besproken. Natuurlijk is Greig geankerd in Eur.'s *Ba.*; daarom wordt Eur. wel genoemd bij de bespreking van Greig.

Verschillen

Zoals Greig en Ruffell ons hebben verteld is veel van Eur.'s spirit bewaard gebleven in hun Bacchae. Natuurlijk zeggen onderlinge verschillen veel over een mogelijke focus. Enkele verschillen zijn in de aspectenbespreking van Greig al aan bod gekomen, hier volgen enkele nog ongenoemde verschillen.

In beide tragedies introduceert D. zijn Aziatische bacchanten. Hierbij valt het op dat Eur.'s D. het podium verlaat, terwijl hij bij Greig blijft. Bij Eur. is er zo een duidelijke scheiding tussen de god die hij is (zoals hij zojuist in de proloog genoemd heeft) en de persoon die hij voor ieder lijkt te zijn: de *thiasos*-leider. Bij Greig zingt D. samen met het koor de Parados. Zo vervaagt de lijn tussen god en mens, maar is het voor het publiek duidelijk dat het Chorus het verlengde van D. is: samen verstoren ze de orde door een Parados-rockconcert (de andere Stasima klinken als christelijke hymnen zoals besproken). In hoofdstuk 2 is de vraag opgeworpen of Kadmos en Teiresias – verkleed als bacchanten – een humoristisch beeld vormden voor Eur.'s publiek. Greig laat hierover geen vraag bestaan. Op de woorden van Teiresias ('I feel young. I want to dance.' p.13) beginnen de twee een jolig dansje. Het Chorus roept: 'Shake it, Grandpa!' en Kadmos neemt nog een slok uit zijn heupfles. Ook spreken zij P. anders aan dan bij Euripides. Pentheus heeft bij Eur. de macht gekregen (r.213), maar wordt bij Greig consequent 'Prince' genoemd.²¹⁷ Zo wordt er een nadruk gelegd op P.'s jeugd en onervarenheid. Dit heeft mogelijk tot gevolg dat P. hard moet werken voor bevestiging in zijn rol als leider. Een andere toevoeging van Greig is te vinden waar Pentheus voor het eerst tot de Stranger spreekt. 'I could take you in a fight' zegt hij en laat zo een hang naar geweld horen (p.24). De agressie blijkt uit P.'s daden (bijvoorbeeld de fysieke straffen die hij D. geeft) en zijn woorden. De aanvallende toon klinkt ook in zijn uitroep 'I should have known – that god of drink // Who makes our women into sluts.' (p.42). Het Chorus noemt P. een 'madman' (p.38), waar Eur.'s koor hem *ἀνοσίτου* (goddeloos - r.613) noemt. Zijn temperament blijkt ook uit de ongeduldige aansporing ('Get on with it.' p.43) tegen de First Messenger, die twijfelt om tot de Prince zijn verhaal te doen. Deze interjectie vinden we niet bij Eur.

²¹⁷ In vertalingen van Euripides vinden we vaak 'King Pentheus', in het Grieks vinden we enkel de term *δεσπότης* in betrekking tot Pentheus wat eerder heerser betekent, misschien heeft Ruffell de term 'koning' daarom willen vermijden.

De klassieke tragedie heeft de gewoonte veel uitleg te geven: de moraal mag niet gemist worden. Zo volgt bij Eur. na het eerste bodeverhaal de moraal, die het koor verwoordt (r.775-7). Bij Greig is deze weggelaten, zodat er een stilte valt en het publiek in spanning P.'s reactie afwacht (p.48). Bij de Second Messenger is er ook een stuk tekst weggelaten voor dramatisch effect: Greig's bode opent met: 'Pentheus is death' (p.64) en slaat de dialoog over, die Eur. heeft geschreven tussen de bode en het koor (r.1024-42). Bij Eur. wordt op die manier de vreugde, die het koor om het bericht heeft, uitgesproken. Bij Greig is de vreugde niet verbaal maar wel visueel overgebracht. De beweeglijkheid van het Chorus maakt het ook mogelijk onder andere de *sparagmos* uit te beelden: ze scheuren de overjas van de Second Messenger aan stukken, waarbij bloed over haar/zijn armen stroomt. Het hoopje jas wordt verder verscheurd en het Chorus likt verrukt het bloed op (p.69).²¹⁸ Zoals te zien is, is de tekst van de klassieke tragedie bij de vertaling van Ruffell grotendeels in ere gehouden. Wel zijn er keuzes gemaakt om de inhoud treffend voor een modern publiek te maken. Soms schuilen deze aanpassingen in een vertaalslag (zoals de eerder besproken Bakkhische speer en de Scream),²¹⁹ soms in een versimpeling van de tekst, zoals te vinden bij Agaves realisatie. Bij Eur. zegt zij: 'ik, ongelukkige, zie het grootste verdriet' (r.1282), waar dit bij Greig samengevat wordt met het enkele woordje 'Pain.' (p.79).

Publieksrespons Euripides

Hier wordt antwoord gegeven op de vraag wat Eur.'s publiek uit de voorstelling meeneemt.

Eur.'s *Ba.* zet twee personages tegen over elkaar; de god Dionysos - wiens macht onontkoombaar, invloed onmiskenbaar en cultus noodzakelijk zijn - komt tegenover Pentheus te staan. Pentheus staat in zijn recht om zijn dominantie uit te oefenen, maar betreedt hiermee gevaarlijk terrein, omdat hij onontvankelijk is voor de (voor hem vermomde) god. Door Dionysos als (menselijk) personage op te voeren lijkt hij minder trefzeker als god: hij spreekt ironisch en geeft P. de kans zijn (doods-)lot af te wenden. Uiteindelijk leidt D.'s wraak tot P.'s ondergang: hij slaat P. met razernij, waardoor P. een gewillig offerdier wordt in de *sparagmos* van de bacchanten. Het publiek herkent de rituele handeling van dit offer en ziet de gruwel ervan in, omdat het ditmaal een mensenoffer is. P. wijst de hem aangereikte kans af om de god te accepteren en zijn moeder en grootvader moeten de gevolgen hiervan voelen. Door de moord van Agave wordt D.'s goddelijkheid in Thebe erkend. Zo ziet het publiek dat er geen ontkomen aan D. is. De sympathie, die D. in zijn proloog verdiende, is hij tijdens de tragedie verloren. In de dialogen tussen P. en D. blijkt dat P. een speelbal voor de god is: P.'s dominante houding houdt niet lang stand. Halverwege de tragedie heeft het publiek begrip voor zowel D. als P., wanneer het publiek hem in zijn noodlottige razernij ziet, overheerst het begrip ten behoeve van P. Mede door deze verschoven sympathie ziet het publiek de wreedheid van D. in. Er lijkt geen verklaring te zijn voor D.'s heftigheid, behalve zijn wispelturigheid: hij heeft gaandeweg bedacht dat de razernij alleen onvoldoende is. Ook D. heeft geen geruststellend eind: hij is er niet in geslaagd Pentheus zijn goddelijkheid te doen inzien. Een gevoel van ongemak is wat er bij het publiek overblijft: Dionysos en zijn cultus zijn onontkoombaar en beide zijn een gevaarlijk onderdeel van de samenleving.

²¹⁸ Dit visuele aspect vult de tekst aan. Ook wint Greigs tekst aan rauwheid bij de beschrijving van de *sparagmos*. Eur.'s bode noemt hier de ledematen en het vlees (r.1133-40). Greig benoemt deze onderdelen: 'They pulled out lung and liver, heart // And gut' (p.69).

²¹⁹ Nog enkele voorbeelden van wat mijns inziens goede/nodige vertaalslagen zijn *τελετάς* (r.465) – 'dances' (p.25), het offeren (*θύω*) in r.794-54 vertaald Greig met 'to kneel' (p.49) en *ἀβρότης* (r.967) wordt 'feast' (r.62).

Publieksrespons Greig

Hier wordt antwoord gegeven op de vraag wat Greigs publiek uit de voorstelling meeneemt.

Het opvallendste kenmerk van Greigs D. is zijn luchtige speelsheid. Ook zien we in zijn karakter een geldingsdrang in de oprechte woede die hij uit richting P. De normatieve P. krijgt sympathie door zijn onmacht tegenover de godheid. Hij verspeelt deze sympathie echter door zijn koppige tekortkoming om niet naar D. te luisteren. Zo verdient de man een straf waardoor hij zijn vrouwelijke zelf moet accepteren. Deze straf, met komisch effect voor het publiek, zou voldoende kunnen zijn: D.'s wraak zou voltooid zijn als hij P. weer bij zinnen zou brengen en hem zo zijn goddelijkheid zou laten inzien. De straf wordt echter vergroot. Dit is mogelijk gedaan, omdat P. hem keer op keer gekwetst heeft in zijn agressiviteit tegen hem en tegen de vrouwen en bacchanten. D.'s wispelturigheid is groot, maar zijn onverbidelijkheid of geldingsdrang blijkt groter: hij reikt zijn hand, en als P. deze koppig negeert, weet het publiek waar P. zal eindigen. De reden voor D.'s wraak is nergens onduidelijk of onverwacht. Wel is de wrede en groteske nevenschade aan Agave en Kadmos een overheersende gedachte die bij het publiek overblijft. Beiden hebben hun controle in de tragedie laten gaan en de Scream laten horen. Ze hebben dit echter deels of niet vrijwillig gedaan en D. dus niet echt geaccepteerd, daarom moeten zij hun verdriet voelen. Het is goed mogelijk dat het publiek met hen meevoelt, maar we hebben geconstateerd dat deze emotionele climax niet unaniem is overgekomen. Wat het publiek absoluut voelt, is de intensiteit van D.'s straf: de familie van P. is ten onder gegaan vanwege het te laat accepteren van de Scream. D. mag lang de sympathie van het publiek vasthouden. Hij verliest deze pas als de lach om P. in een jurk is weggestorven en het publiek zich realiseert wat P. te wachten staat. Agave, P. en Kadmos mogen ons medelijden verwachten, maar hebben te weinig krediet bij het publiek opgebouwd om ons in hun sentiment mee te krijgen. Zo kent de tragedie geen winnaars, enkel verliezers. Voor velen blijft de herinnering aan een komische D. over, die zijn gelijk komt halen en daarbij verderf zaait.

Vergelijkende conclusie

Gekeken naar de vier verschillende aspecten die ons tot de publieksresponsen hebben gebracht, komen we nu bij de vergelijking tussen de twee.

Beide karakters zijn op zoek naar erkenning: is deze gevonden bij Greig en Eur.? Greigs karakters ogen vlakker dan Eur.'s karakters. Hoewel het klassieke publiek weet dat het lot van P. onomkeerbaar is, wint hij de sympathie van het publiek. Ook bij Greig is P. de speelbal van de wispelturige D., maar bij hem behouden beide karakters hun koppigheid, waardoor de discussie tussen hen sneller op een impasse stuit. Bij Greig wordt de sympathie deels opgepakt door de emotie die Agave en Kadmos losmaken, maar zij lijken hier maar deels in te slagen. Bij Eur. verliest D. sneller de sympathie van het publiek, waardoor er meer ruimte voor het publiek komt om over de wreedheid van de god na te denken. Het publiek wordt goed meegenomen in de emotie en de betekenis daarvan. Bij Greig komt de conceptie goed over, maar was de impact op het publiek groter geweest als ook het participatieve geraakt was. Beide publieken blijven achter met een gevoel van ongemak. Bij Euripides omdat het publiek het gevaar dat D. in hun midden vormt heeft gezien en bij Greig omdat het niet weet waar het de wrede nevenschade moet plaatsen naast alle speelsheid van een god.

Greig heeft de nadruk gelegd op het *camp*-gehalte van de tragedie: Dionysos is komisch en overdreven en de dialogen bevatten veel (seksuele) grappen en komische ironie. Ook zien we hoe D. en het koor als één front tegenover een agressieve P. staan. Greig ziet in de hoofdpersonages een tegenstelling: de norm en de ander, man en vrouw, controle en Scream. Greig heeft zoveel uit Eur.'s tragedie behouden, dat in feite niets van zijn tragedie nieuw is. Het is mogelijk dat Eur. de concepties die Greig heeft uitgelicht ook in zijn hoofd had toen hij *Ba.* schreef: D. is niet voor niets god van het anders-zijn.

Greig heeft deze ideeën in Eur.'s tragedie gelezen en besloten hierop de nadruk te leggen. Beide tragedies leren het publiek de les de god Dionysos te vereren, inclusief alles waar hij voor staat. Want ook al is D. zo gemakkelijk als Greig hem getoond heeft, zijn wraak blijft excessief. Voor het klassieke publiek lijkt deze les achterhaald: de cultus maakte immers al deel uit van de samenleving. De les die Greig in zijn tragedie legt, is "durf de controle los te laten". Deze waarheid was voor het klassieke publiek waarschijnlijk lastiger te vinden, aangezien ze een individualistische klank heeft. Een dergelijke klank staat verder van het referentiële kader van een klassieke polis-bewoner valt dan van de moderne toeschouwer. De nadruk van Greig ligt voor het klassieke publiek verscholen in de Dionysische cultus.

Dus hoewel de twee stukken qua inhoud dichtbij elkaar liggen zorgt de blik van het publiek voor een andere ervaring. Het descriptieve aspect heeft in die zin niet veel geleden, het verschil schuilt in de andere aspecten. Het Atheense publiek van de vijfde eeuw heeft een ander referentieel kader, omdat het kijkt naar een voorstelling over een voor hen bekende cultus. Bovendien is Eur.'s *Ba.* niet de eerste tragedie over het conflict tussen D. en P. Daartegenover staat dat de (referentiële) verwachting van de plot bij beide publieken op een lijn ligt: we weten waar de tragedie gaat eindigen, we vragen ons alleen af hoe we er gaan komen. Voor het klassieke publiek was de tragedie van Eur. nieuw: de mythe en/of andere versies van de tragedie waren wel bekend. Het moderne publiek kent enkel Eur.'s tragedie. De twee aspecten die buiten het theater liggen, zijn wat Euripides betreft lastiger te vatten omdat we ons alleen op de tekst zelf kunnen beroepen. De waanzin van P. en de *sparagmos* die door zijn moeder, als hogepriesteres, is uitgevoerd, liggen in het verlengde van de rituelen van de Dionysische cultus. Deze rite is echter pervers, omdat het offerdier een mens is. De voldoening uit de les die een tragedie moet leren, volgens Aristoteles, komt vervolgens voort uit de exodus: het pijnlijke exces van D.'s wraak wordt verklaard door de berustende woorden van Kadmos. Deze woorden klonken voor het klassieke publiek als waarheid, omdat het thema van ὕβρις en de gevolgen daarvan hen niet onbekend was. Dit participatieve effect mist bij Greig. De berusting die te lezen is bij Eur. wordt bij Greig wel uitgesproken, maar in mindere mate als zodanig herkend. Dit is ook goed te verklaren door het alternatieve referentiële kader van het moderne publiek. Het publiek bij Greig vraagt zich af hoe de zware emoties van Agave en Kadmos in de Exodus beter tot hun recht hadden kunnen komen. Een antwoord hierop schuilt in de rauwe aard van D. Deze god wil grenzen verbreken, maar deze kant van hem is niet direct bekend voor het moderne publiek. Ten slotte is er nog de kwestie van de conceptie. Wanneer we de concepties van dit onderzoek naast elkaar leggen, is het grootste verschil dat Greigs concepties specifiekere zijn dan die bij Eur. Dit is grotendeels zo omdat Greig deze zelf besproken heeft. We hebben in de inleiding van hoofdstuk 3 aangenomen dat dichtersintentie bij het publiek overkomt, zoals deze bedoeld is. Het conceptuele aspect is dus gekleurd, of beter ingekleurd, terwijl Eur.'s concepties algemener zijn. Hieruit blijkt wederom dat de klassieke tragedie lastiger te vatten is of breder op te vatten is dan deze moderne uitvoering.

Bibliografie

Secundaire Literatuur

- Battezzato, L. (2005) *Lyric*. In: *A Companion to Greek Tragedy* (Blackwell).
- Beckerman, B. (1970) *Dynamics of Drama. Theory and method of analysis*. (New York).
- Billings, J. (2017) *The 'Smiling Mask' of Bacchae*. In: *The Classical Quarterly* 67.1. (Cambridge UP) 19-26.
- Carey, C. (2016) *Looking at the Bacchae in Bacchae*. In: *Looking at Bacchae* (Bloomsbury).
- Dodds, E.R. (1960) *Euripides Bacchae* (Oxford UP).
- Goldhill, S. (2007) *How to Stage Greek Tragedy Today* (University of Chicago Press).
- Greig, D. (2007) *Euripides. The Bacchae* (Faber and Faber Limited, London).
- Hall, E. (2016) *Perspectives on the Impact of Bacchae at its Original Performance*. In: *Looking at Bacchae* (Bloomsbury).
- Karamanou, I. (2016) *Family Reunion or Household Disaster? Exploring Plot Diversity in Euripides' Last Production*. In: *Looking at Bacchae* (Bloomsbury).
- Kovacs, D. (2016) *New Religion and Old in Euripides' Bacchae*. In: *Looking at Bacchae* (Bloomsbury).
- Mills, S. (2006) *Euripides: Bacchae* (Duckworth, London).
- Morwood J. (2016) *'A Big Laugh': Horrid Laughter in Euripides' Bacchae*. In: *Looking at Bacchae* (Bloomsbury).
- Oranje, H. (1979) *De Bacchae van Euripides: het stuk en de toeschouwers* (AP Amsterdam).
- Perris, S. (2015) *Bacchant Women*, In: Lauriola, R. and Demetriou, K. N. 2015 *Brill's Companion of the Reception of Euripides* (Brill, Leiden), 507-548.
- Perris, S. (2016) *The Gentle, Jealous God. Reading Euripides' Bacchae in English* (Bloomsbury).
- Roisman, H.M. (2014) *The Encyclopedia of Greek Tragedy. Volume I, II & III* (Wiley-Blackwell).
- Seaford, R. (1986) *Review: Euripides' Bacchae. The Play and Its Audience by Hans Oranje*. In: *The Classical Review. New Series* Vol. 36, No.1 pp 24-26 (Cambridge UP).
- Seaford, R. (2001) *Euripides Bacchae* (Aris & Phillips Ltd, Warminster).
- Seaford, R. (2016) *Mysteries and Politics in Bacchae*. In: *Looking at Bacchae* (Bloomsbury).
- Seaford, R. (2018) *Tragic Tyranny*. In: *Tragedy, Ritual and Money in Ancient Greece: Selected Essays*. (Cambridge UP) 90-110.
- Sommerstein, A.H. (2016) *Bacchae and Earlier Tragedy*. In: *Looking at Bacchae* (Bloomsbury).
- Stuttard, D. (2016) *Introduction – Bacchae in Context*. In: *Looking at Bacchae* (Bloomsbury).
- Versnel, H. (1990) *Ter Unus: Isis, Dionysus, Hermes: Three Studies in Henotheism* (Leiden. E.J. Brills).
- Wallace, C. (2013) *The Theatre of David Greig* (Bloomsbury).

Wiles, D. (2000) *Greek Theatre Performance. An Introduction* (Cambridge UP).

Wyles, R. (2016) *Staging in Bacchae*. In: *Looking at Bacchae* (Bloomsbury).

Registratie

The Bacchae (2008). DVD. Glasgow (Scottish Theatre Archive): National Theatre of Scotland.

Artikelen/Reviews

Billington, M. (13 August 2007) *The Bacchae*, The Guardian, <https://www.theguardian.com/culture/2007/aug/13/edinburghfestival2007.edinburghfestival3> (23 juli 2019).

Greig, D. (8 September 2007) *Lord of the dance*, The Guardian, <https://www.theguardian.com/books/2007/sep/08/classics.edinburghfestival2007> (22 juli 2019).

Grode, E. (7 July 2008) *Alan Cumming's Glammed-Out Demi-God*, New York The Sun <https://www.nysun.com/arts/alan-cummings-glammed-out-demi-god/81292/> (23 juli 2019).

Hurd, C.A. (15 February 2011) *John Tiffany's Evolving Theater*, The Harvard Crimson, <https://www.thecrimson.com/article/2011/2/15/john-tiffany/> (12 augustus 2019).

Isherwood, C. (5 July 2008) *A Greek God and His Groupies Are Dressed to Kill*, The New York Times <https://www.nytimes.com/2008/07/05/theater/reviews/05bacc.html> (22 juli 2019).

Jacobson, R. (2007) *The Bacchae, National Theatre of Scotland, Lyric, Hammersmith*, British Theatre Guide, <https://www.britishtheatreinfo.info/reviews/NTSbacchae-rev> (23 juli 2019).

Ruffell, I. en Hardwick L. (3 April 2008) *Ian Ruffell, Academis and Translator, in interview with Lorna Hardwick*, Practitioners' Voices in Classical Reception Studies Issue 2 (2010). <https://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2010/ruffell> (22 juli 2019).

The Herald Scotland (28 July 2007) *Wine, Women & Snogs* <https://www.heraldscotland.com/news/12761008.wine-women-and-snogs/> (22 juli 2019).

Zinman, T. (5 July 2008) *Greek classic gets modern twist*, The Philadelphia Inquirer, https://www.inquirer.com/philly/entertainment/arts/20080705_Greek_classic_gets_modern_twist.html (22 juli 2019).

Bijlage – Colofon: The National Theatre of Scotlands *The Bacchae*

Cast	2007	2008
Dionysos	Alan Cumming	idem
Pentheus	Tony Curran	Cal MacAninch
Teiresias	Joe Douglas	idem
Kadmos	Ralph Riach	Ewan Hooper
Agave	Paolo Dionisotti	idem
Man	Jessika Williams	idem
1 st Messenger	Sharon Duncan-Brewster	idem
2 nd Messenger	Gloria Onitiri	Hazel Holder
Chorus	Michelle Asante	
	Lynette Clarke	
	Sharon Duncan-Brewster	idem
	Marcia Mantack	Hazel Holder
	Gloria Onitiri	Melissa Keyes
	Denise Orita	Sally Amaka Okafor
		Lisa Davina Phillip
		Sarah Quist
	Ann-Marie Roberts	idem
	Jessika Williams	idem
	Emi Wokoma	
	Sandra Yaw	

Band

Production Musical Dir.	Nigel Lilley
Musician	Mike Porter
Musician	Nick Radcliffe

Creative Team

Director	John Tiffany
Associate Director/	
Choreographer	Steven Hoggett
Designer	Miriam Buether
Lightning Designer	Colin Grenfell
Composer/	
Musical Supervisor	Tim Sutton
Sound Designer	Christopher Shutt
Assoc. Sound Designer	Colin Pink
Casting Director	Anne Henderson
Trainee Director	Joe Douglas

Bijlage – Scènes David Greig *The Bacchae*

Proloog (p.7-10)

Dionysos

So, Thebes, p.7
I'm back.
Dionysos,
You do know me.
Semele
Was my mother,
Zeus my father,
Lightning my midwife.
I am, of course, a god.
But if you saw
Me as I really am – divine -
Your eyes would burn out of their sockets
So
For your benefit I appear
In human form. Like you. Fleshy.
Man? Woman? - it was a close run thing.
I chose man. What do you think?

Here I am in Thebes - a city
At the confluence of two rivers -
Always a bad sign.
Over there the stream of Dirce -
There the River Ismenos.
And there – entombed in the ruins
Of her own house - lies Semele,
My mother. You know the story.
Zeus seduced her. Hera found out. p.8
Furious - she tricked her husband.
“Why go to the girl disguised?”
She said. “ don't be so coy, big boy.”
Let your young lover see you
In all your divine glory. ”
So Semele waited naked
In the bedroom for her lover's
Coming and - when he came - he came
As lightning - a bolt so powerful
It killed her. She still smolders.

And Semele's blackened womb
Zeus saw me. Foetal. Pink. Alive
Desperate. He picked me out of her
And sewed me up into his thigh
Where I grew. Safe and warm
Until I could be born again,

Cut from his immortal crotch,
A chip off the old block.
Dionysos.
Divine.

Kadmos my grandfather decreed
This - his daughter's death place - sacred.
Me –
I think it needs livening up

He covers the tomb in flowers.

So,
Thebes, I've been away revealing
Myself in foreign places,
In Lydia where they're rich,
And in Phrygia where they're poor,
I've shown myself in Persia
On the sun-baked plains. I've climbed
The mountains of the Himalaya,
I've crossed Arabia and lingered
In the Levant. I've been everywhere
And everywhere I've been they've seen
Me for who I am - a new god.
Now Greece must know and kneel to me
And so I've set matters dancing
Here – in Thebes. It just seemed fitting.
Was it not in this city that
My mother's sisters put the word
Out that I was not a real god?
They told everyone my mother
Was nothing but a simple slut
Who just used Zeus as an excuse.
Oh aunts - you should have known better.

p.9

I have come back and stung you,
Driven you from your homes, I've taken
Hold of your minds and made you dress
In the finest skins and take up
The Bakkhic spears of my worshippers
And I've sent you to the mountains
To inculcate you to my cult.

So, Thebes,
Right now your royal women
Sit under the blue green pines
On the slopes of Kithairon
Worshipping me in mind-blasted

Ecstasy.

So,

Did I come home alone? No,

Not alone, I brought companions.

My mighty maenads - the women

Who walked with me through Asia,

The acolytes who first acknowledged

Me - my band who back me up

With drums and tambourines - my choir

Who sing me - into being.

My Bakkhai.

p.10

So, Thebes,

You will acknowledge me

Whether you want to or not,

You will acknowledge me

And love me because I am

Dionysos.

I am the Scream

Episode II (p.24-33)

Pentheus

Untie his hands. I have him now,
He won't escape. He's not as quick
As me - are you, stranger? No. No.
Oh, you are very good looking.
(at least that's what a woman
Would say.) The way your flowing hair
Frames your face would send a woman
Weak at the knees. (no doubt that's
The effect you were intending.)
Your pale skin is very soft.
(presumably you cultivate
Your complexion in the bedroom.
In the bedrooms of our wives.)
Oh yes, now that I have a chance
To look at you I see that you
Are a very beautiful man
But I could take you in a fight,
So tell me, stranger, first question:
Where on earth do you come from?

p.24

Dionysos

That's an easy one. Have you heard
Of mount Tmolos?

P.

I've heard of it.

D.

Famous for its fields of flowers.

p.25

P.

Is it near Sardis?

D.

Yes, it is,

In the lovely land of Lydia.

That's where I'm from - I'm Lydian.

P.

And these practices you pass off

As prayers - are they also Lydian?

D.

My prayers are not from anywhere.

My dances come direct from

Dionysos.

P.

Dionysos?

Who might he be?

D.

Zeus' son,

The divine one.

P.

Is he, indeed?
Do you have your own Zeus, then?
In Lydia? Busy - is he?
Popping out new gods for you?
D.

No,
We share the same Zeus as you,
The one who seduced Semele –
If memory serves me, somewhere
Very near here.

P.

You've met him then,
This Dionysos?
D.

p.26

In the dance,
His spirit enters us.

P.

Enters you -
Sounds nice.
From the front? Or from behind?

D.

Face to face - he comes to us
During our ceremonies when
He reveals his mysteries.

P.

Mysteries - what sort of mysteries?

D.

Mysterious mysteries.

P.

How intriguing.
You're a charlatan, stranger,
But your act's a good one. Yes –
You almost make me curious
To know your secrets.

D.

Our secrets
Can't be told to unbelievers.
If you want to know the truth
You must become one of us.

P.

And if one wanted to become
One of you - what would one do?

p.27

D.

One
Would practice in the dance.

P.

What do dancers get to see, then?

D.

Everything.

P.

Tell.

D.

I can't.

P.

Tell.

D.

Sorry. I'm sworn to secrecy.

P.

During these rites - this dance -would
Dionysos' spirit try to
Enter me? Like he does with you?

D.

Only if you enter the dance
In the right spirit, only then
Will Dionysos enter you
Spiritually, just like he does
With me.

P.

What does he look like?

D.

What he looks like doesn't matter.

p.28

The question's what you choose to see.

P.

That's a clever sidestep, stranger,
But you can't fool me.

D.

Only fools

See sidesteps when the simple truth
Is right there in front of their face.

P.

Are we the first city to which
You've brought these Bakkhic practices?

D.

You are not the first. Everyone
Around the world is dancing
To our tune now.

P.

Foreigners, ha,

That's no surprise, foreigners
Have no self-control. Greek men, though,
Greek men know better.

D.

Do they?

Or maybe foreigners just know
The truth - that every man must lose

His self-control sometimes.

P.

Not me.

Your secret ceremonies,
Your rites, do you hold them at night
Or in the day?

D.

At night mostly.

p.29

In the dark a person's soul is
More easily opened.

P.

Really?

Or is it that in the dark
A woman's hole is more easily
Opened?

D.

Your imagination,
Pentheus, would shame the daylight.

P.

You twist your words cleverly, stranger,
But I'll make you pay a high price
For this preening performance.

D.

I'll pay, but you'll pay too, my friend,
A fine for failing to applaud
A theatrical god.

P.

He's bold,

This Bakkhic actor from abroad.
His learning his lines - I'll give him that -
But now I'm in charge. I'm writing
The script.

D.

Are you? What happens next?
Do tell.

P.

Punishment -

D.

Punishment -

Well well well.
What awful torments
Have you dreamt up for me?

P.

First,

I'll crop your pretty hair.

D.

Careful:

This hair belongs to Dionysos,

p.30

It's styled just away he likes it.

Pentheus. pulls off Dionysos' wig

P.

Now - your Bakkhic spear, I'll break it.

Give it here –

D.

 This weapon belongs

To my god - you'll have to take it.

He takes and breaks the mic stand

P.

Next I'm putting you behind bars.

I want you to see your lovely

Body bruise and bound.

D.

 Lock me up.

Do what you like. I come and go

At Dionysos' divine will –

Not at your mortal command.

P.

 Bring him away.

Call for your god now - scream. Go on,

The way your women do - scream - scream –

D.

I'd rather not in front of you.

p.31

P.

You won't call. You know he won't come.

D.

Oh he'll come. He's already here.

He's near me now.

P.

 Is he? Where?

I can't see him.

D.

 Really? He's here.

Don't you recognize him?

P.

 No.

D.

Maybe he just doesn't feel

Like revealing himself before

Your unappreciative eyes.

P.

Enough, I'm sick of wordplay,

This man mocks me and he mocks Thebes.

D.

I mock your mockery, that's all.
I spin words playfully but still
I think it would be wise for you
To listen to me - carefully.

P.

Idiot! I decide what's wise.
I decide. Don't you realize
Who is under whose control here?

D.

Oh, poor prince, you still don't see
The position you're in, the reality,
What you're doing here,
How strong I am and your fragility.
You have no idea
Of the part you're playing in this
Tragedy.

p.32

P.

I am Pentheus. My part is
Prince and yours is prisoner.

D.

Pentheus - in Greek your name means
Grief - do you think your namers maybe
Knew what was in store for you?

P.

Go - lock him up in the stables,
Shutter him up in the dark part
So his soul is more easily
Opened to the meaning of
His punishment. Let him dance
Among the horse throughs alone.
Meanwhile I'll catch his women
And silence their drums. Some I'll sell
Off as slaves in other cities
And some I'll keep to work the loom
In servile domesticity.

D.

I'll go gladly. Your punishment
Is meaningless to me - empty.
But I tell you this, Pentheus,
The god you do not recognize
Has his spies. What you do to me,
You do to us - you do in fact
To Dionysos - and for that
Your punishment will be harsh. Harsh
Beyond your recognition
Your own mother won't even recognize you!

p.33

Episode III (p.48-56)

Pentheus

These Bakkhai humiliates us. p.48

Their story will spread like fire

And stand as an open insult

To the men of Greece. Go - men – go,

We must not delay further - run

To the Elektran gate - gather

The soldiers - grab your shields - tell

The men who own fast horses – write p.49

To assembly in the square - call

The bowmen - tell them to fetch

There bows and their gauntlets - muster

All the men of Thebes and we will

March

To do battle with the Bakkhai.

Any insults should provoke

A quick response from real men.

Never more than when we are

Humiliated by women.

Dionysos

Pentheus. Sometimes you seem

To hear the things I say to you but

You don't seem to listen. You are

Utterly contemptuous - So

Again I warn you - think - hold back.

Dionysos will never let

You drive the Bakkhai from their den

Where they worship on the mountain.

P.

How dare you try to bridle me?

You're lucky you're still walking free.

Shut up or I'll shut you up

Permanently.

D.

Pentheus,

However hot you presently

Feel the prick of shame - hide your pride.

It's better not to kick but kneel.

He is a God and you are not.

P.

There will be kneeling, yes - kneeling

Women pleading for their lives

Before I cut open their throats

On the slopes of Mount Kithairon. p.50

D.

Pentheus, you will be routed

and your worst fears realized.

You will see your men broken
By women holding Bakkhai spears.

P.

Who do you think you are, stranger?
Whether I have you in chains
Or I let you stand here free
You seem determined to advise me.

D.

My friend, it's not too late to listen.

P.

Listen? And then do what? Submit?
Kneel to a woman's bidding? No.

D.

Let the women come to you here
Unarmed and talk. That's all.

P.

Oh no.

I'm not so stupid as to fall
For whatever trap you're setting.

D.

It's not a trap, I'm offering
My good offices to save you.

P.

I'll not have Bakkhos here in Thebes!
It's very simple. Him or me?

D.

My loyalty's already pledged.

P.

Then I have no more words to say.
Bring me my sword.

P.51

Pentheus tucks his shirt back in his pants

D.

Pentheus,

Would you like to see a Bakkhic
Ceremony?

P.

To see women

Dance blind drunk - debauched - degraded -
Would bring me no pleasure.

D.

We could spy on them?

It might be fun.

p.

See? You mean watch,
Watch the women? See what they do?
For that view I'd willingly pay

Any price.

D.

No. No.

I'm sure it would be hard for you

But still –

P.

If that's what it takes

To know the bitter truth, I will.

We could - what? - Hide amongst the trees?

D.

They'd see us –

P.

Even in the dark?

P.52

D.

Better to be open.

P.

Open.

Yes. That's clever. Act normal,

Walk among them openly.

D.

So

You let me take you? You're quite sure

It's what you want?

P.

Of course.

Take me now. Come. I'm impatient,

Let's not wait a minute more.

D.

No,

You want to go soon, I know,

But slow down. Wait. Before we go

I need to see you in a skirt.

P.

A what?

D.

Or a dress.

Linen, say.

P.

Dress up in women's clothes? But –

I'm a man.

D.

My point exactly

If the Bakkhai catch a man amongst

p.53

Them he'll certainly be killed.

p.

Of course!

You're good - you get inside their heads.

I don't want to end up dead.

D.

Who does?

That's why you should listen to

Dionysos.

P.

So what's your plan?

How can I become a woman?

Temporarily –

D.

Of course.

Let's look inside the palace wardrobe

And see what dresses suit you.

P.

A woman's dress though - it seems so

Wrong.

D.

But so right.

Perhaps you're right, maybe

It's a sight you ought not to see,

The women dancing secretly.

P.

I didn't say that! I'll wear a dress

Or skirt - whatever women's things

You think look best on me.

D.

Let's see,

Looks best, yes - let your hair down

For me? Let me see. Hmm -

P.

What? What?

p.54

Do I need something to complete

The look?

D.

Something's missing, yes,

A wee accessory - for your hair -

You don't happen to have a tiara?

Do you?

Chorus

Hm-hmm.

P.

Will that be all I need to pass

As a woman?

D.

Not quite - a Bakkhant

Always holds a Bakkhic spear

And next to her body she wears

The softest finest skin.

P.

I can't!

I can't carry this off.

D.

You can.

P.

I don't know how to do the straps.

D.

Learn! You'll die dressed in your own blood

If you try to meet the Bakkhai

In battle.

P.

You're right. I must spy first,

Scout out the women's weaknesses.

D.

Yes - violence is just what they

p.55

Expect. In disguise -

P.

I'll maintain

The element of surprise. But

How will I get out of Thebes

Unrecognized?

D.

I'll let you down

Some dark and quiet roads I know.

P.

I'm not sure - when I see myself

All dressed up, then I'll decide.

The very worst thing would be

To have women laughing at me.

D.

I agree. I'll make sure they don't

Realize who you really are.

P.

Right. I will meet these women

Either as a man with my sword

Raised or - as you advice - unarmed,

A woman in disguise.

Exit Pentheus.

D.

Ladies,

The trap is set, the bait is laid,

Pentheus will meet the Bakkhai

And he will die at their hands.

Dionysos! If you want him dead -

Which I somehow sense you do -

We will enact your vengeance for you.

But first we ask you - take his mind
And open it - make him giddy,
Bring out his feminine side.
Ordinarily he wouldn't
Be seen dead in women's clothes.
He's too desperate to impress us
But when young men get drunk don't they
Just love to put on dresses.
I want to make a joke of him,
Parade him rather prettily
Through the city to the sound
Of Theban laughter. Sweet revenge
After his threats of fire and slaughter.
Me - I'll go to the palace now
And fit the party frock
On Pentheus - the dress he'll wear
For his denouement. I will stage
A gorgeous end for him. Tonight
He'll die,
Torn apart by his own mother,
And as he dies, he'll recognize
The son of Zeus can sometimes be
Quite nice to us and sometimes he
Is quite cruel, but Dionysos
Is a god
And he's very powerful.

p.56

Episode IV (p.58-63)

Enter Dionysos.

Dionysos

Pentheus!

P.58

Come out!

You know you want to.

Enter Pentheus.

Pentheus

I'm seeing

Double - there's two suns in the sky

And there seems to be two Thebes.

Can seven city gates become

Fourteen? And you - you've got two horns

On your head - have you always

Had horns? You seem to have become

A bull?

D.

Don't worry, you're seeing

The world through Dionysos' eyes.

p.59

He's making sure you see a more

Spiritual reality.

P.

How do I look?

In the mirror I thought I caught

A glimpse of Ino, my aunt,

Or is it more Agave?

D.

Oh,

I look at you and I see all

The royal women of Thebes.

But look - your hair's come all undone.

I spent ages arranging that.

P.

I know, I was dancing in front

Of the mirror. Bakkhically,

You know - shaking my head forward

And back - up and down - just to see.

D.

Let me fix it - hold your head straight.

I feel like your maid, Pentheus.

P.

Thank you, stranger - you're a help.

You know all about women's things.

D.

Look here, your girdle's come loose,

And the dress should hang like this -
Above the ankle -

P.

But I thought
It did - it's such a fankle fixing
Pleats -

D.

Truly, you'll thank me when you see
The women in the ceremony.

p.60

P.

I know. I want to look right.
Do Maenads hold their sticks like this?
Or this?

D.

That stick's a sacred one,
A Bakkhic spear. You hold it
In the right hand - that's it - there.
Now you dance -

Yes -

It's nice to see
You coming out of yourself finally.

P.

I feel strong - stranger - like I could
Move mountains - lift Kithairon, carry
The Bakkhai away on my back.

D.

You could, You can, maybe you will.
When a Bakkhant opens her mind
She's capable of anything.

P.

Show it take crowbars to tear
Open the mountain? Or should
I put my shoulder to the ridge
And push? Just destroy the wood
And kill the women.

D.

Don't you dare!
Nymphs live in those woods and Pan
Plays his music there. There's no need
For violence -

P.

You're right. You can't
Use force against women. No,
Stealth - not might - (*sung*) *I'll hide myself
In the pines.*

p.61

D.

*This soft fine skin hide
Is all the hiding place you'll need*

*For this transvestite mission
To spy on women.*

P.

*Imagine,
What will it be like - just think?
Like catching sight of forest birds,
Sweet naked birds caught in the act
Of making love, unaware
Of my eyes watching.*

D.

*That's the plan,
To catch sight of them before they
Catch sight of you.*

P.

*Lead on, stranger,
You must take me through Thebes
Secretly. No one else can come
With us. This lonely task is mine
Alone.*

D.

Poor Pentheus. Tonight
You'll represent Thebes alone.
Alone you'll witness the truth and
Alone your struggle. Alone
You will come to your understanding.
So. You're in my hands. Come, let's go -
I'll take you there. Someone else
Will bring you home –

p.62

P.

Yes. My mother.

D.

How right you are.

P.

I'll not come back
Without her.

D.

I guarantee -
You will come home head held high.

P.

Stranger,
It's strange but I feel excited,
Like I'm going to a feast
Tonight.

D.

You are – Pentheus -
A banquet. Yes - home cooking.

P.

Food fit for a Prince.

Exit Pentheus.

D.

Tragic.

Poor Pentheus, you're such a star,
But you have no idea how
Tragic you really are. You're
About to walk into a scene
Of suffering so horrible
So awful, so cruel, so terrible,
Your story will be heard in heaven.
A tragedy. Your name in lights
Forever.

p.63

The Sixth Episode & Exodus (p.71-88)

Agave

Bakkhai of Asia – I am Agave.

p.71

Chorus

Where have you come from?

A.

Down from Kithairon

Can I join you?

Ch.

You can.

What do you bring us?

A.

I bring you this wild flower

Cut fresh from the mountain

With our god's blessing,

This is my offering.

Ch.

Sister, you're one of us,

You worship Dionysos,

Come now and talk to us.

A.

Look at him – my lion so

Young, strong and wild.

Ch.

Where did you trap him?

p.72

A.

Up on Kithairon,

But we didn't need traps for him.

Ch.

Who was it who killed him then?

A.

Me – he had life and I took it.

His death was a gift to me,

My sisters all call me now

Lucky Agave.

Ch.

Which sisters were with you?

A.

The daughters of Kadmos,

There's no braver hunters.

I was the first though -

I was the first of us.

This huntress was lucky.

Ch.

What will you do with him?

A.

Eat him.

I think.

Eat him.

Yes.

Eat – go on.

Ch.

Which bit is the best of him?

A.

He's all good – tender – like veal -

Pink. Soft hair. He's a young one.

Ch.

A young one, a wild one.

p.73

A. *(sung)*

Our god's a great hunter,

This beast was his target.

He conjured a scream in us,

We Maenads were fearless.

Ch.

Our god's a great hunter.

A.

He gives us the good things.

Ch.

He gives us the good things.

A.

Now Thebes will know him.

Ch.

Thebes, yes, and Pentheus.

A.

He'll see what god gives us,

Be proud of his mother

For doing god's bidding,

For killing this lion.

Ch.

What more could he ask of you?

A.

Exactly – what more?

Nothing more.

Ch.

How do you feel now?

Now it's all over?

A.

Feel? I feel happy.

It's a dream – I've done something,

p.74

Gone further – gone far away,

Passed all my limits

And extinguished this life

This life that was given me. *(she faints)*

Ch. *(sung)*

Poor woman, the battle

Has obviously scarred you.

*Show us – show Thebes this,
The proof of your victory,
Raise up your trophy,
The head you've been carrying.*

(she comes to)

Yes! Yes! Yes!
Sing to your people.
Sing of your victory.

A.
Thebans,
We live in this city,
Whose fine tower stand watch over
Our fields and our meadows. Thebans,
I bring you a sign of new glory,
A hunting trophy won by us. We –
The daughters of Kadmos - caught him
And we didn't use javelins,
No - not like in Thessaly - nor nets,
No - not even knives. We woman used
No blades but these - our own bare hands.
So men,
Don't go boasting of catching Lions
When your gussied up in armor,
Holding your big sword proudly.
We sisters did it bare-handed,
Caught', killed and dismembered - this lion,
This beast.

Where is my father? Where's Kadmos?
And where is Pentheus? Call them.
And have them bring ladders. Let's nail
This lions heads to the lintel
Above the gates of the city,
A gift - from the new god - to us,
To Thebes.

p.75

Enter Kadmos. Carrying the body of Pentheus in a sack.

Kadmos

Here. Will leave him here for now.
In front of the palace. Leave him.
We've carried this sad burden
Long enough. Poor Pentheus.
What's left to us? You were scattered
All over the forest. We looked and looked,

It was a hard search. Hard for us,
But we gathered you - what we could.
The rest of you - that lies lost
In the skirts of Kithairon

It was here that they told me - here –
Of the horror that happened to you.
I had just come back from the dance
We dance with the Bakkhai last night,
Then Teiresias and I walked
Back through the gates of the city.
Here - in front of the palace -
I heard my daughter had killed you –
Killed you –
You who I'm bringing home now - her child –
Dead at the hands of Maenads.
I went back to the mountain - me
And our men - and found the women,
Poor Autonoe, poor Ino.
Still lost in their wildness, still mad,
And as for Agave, they said
She was coming back here. Still dancing
In a Bakkhic trance. Well, they were
Right because this is her - here - now.
I can't bear to look at her.
A.

p.76

Father,
Tonight you can see your friends
And raised the boast that your seed made
The best daughters of any born
On earth. Especially me.
A woman who left her weaving
And pushed herself beyond limits,
Hunting beasts with her bare hands.
Look - I brought back the proof for you.
It's a mountain lion - take it –
Hang it on the lintel - hold it –
Raise it above your head and cheer,
“my daughter did this - my daughter!”
K.

O Agave - I look at you
And I just see pain –
You murdered him with these sad hands.
You've offered you're proud sacrifice
To the god and now you call Thebes
And me to join you in a feast.
No. No. That you must face your fate –
That this is true - that I am here –

No.

Dionysos has destroyed us,
His own house he's broken apart.
The punishment was just - but - no.

A.

Dear me - Father - You're so grumpy.
Honestly - I know you're old but
Cheer up!

p.77

I know that Pentheus can't hunt
As well as me - I wish he could.
Is that what's put you in a mood?
I know it is but - look - my boy
Seems to like picking fights with gods,
No hunting beasts. You should tell him,
Father - guide him about this - yes.
Call him,
Bring him here.
Can someone call Pentheus?
I want to see his face
When I tell him what I've done,
The look on his face.

Yes.

Pentheus.

Pentheus!

K.

No. No. If you come to yourself
All that will be left for you is
Pain - beyond endurance - endless.
Stay mad - stay in this state - stay last.
You can tell yourself you're lucky,
You can pretend the world is right.

A.

What part of the world is not right?

K.

Look up at the sky, Agave.

A.

I'm looking up - what should I see?

K.

Look at the blank sky - clear your mind.

A.

It's so white today - so clear –

K.

The sky's clear but is your thinking?

p.78

A.

I don't understand. I'm confused,
I feel the leaving of something.

K.

I'm going to ask you some questions.

Will you answer them for me?

A.

Yes.

Father - has there been - some kind of
Forgetting here?

K.

Yes, forgetting.

What was the name of your husband?

A.

I married Ekhion - didn't I?

K.

Yes.

And what was the name of your son?

A.

Pentheus, of course. Pentheus.

K.

And who's head are you holding now
In your hands?

A.

A lion.

K.

Look at it.

A.

I said was a lion.

K.

Look.

p.79

A.

I said -

K.

Look.

Agave looks.

A.

No.

K.

Now you know.

A.

Pain.

K.

No lion.

A.

Oh no. No. No. No. Pentheus. No.

K.

Love, I've held your sorrow for you.

Now it's yours.

A.

Who killed him? Why? How

Did I come to be holding him?

K.

What happened is too hard for truth.
You could pair it more easily
If it were just a story.

A.

Tell me.

My heart's pounding - something bad - what?

K.

You killed him. You and your sisters.

p.80

A.

Where did he die? At home? Here? Where?

K.

Kithairon.

A.

Oh poor Pentheus.

Why was he up there? Why was I?

K.

He came to spy on the Bakkhai
And mock your god, Dionysos.

A.

Why did we kill him? I don't see.

K.

The Scream took you out of your minds,
You and all the royal women.

A.

Dionysos has destroyed us.

K.

You insulted him, denied him,
You doubted his mother.

A.

Where is the body - the body
I bore - where's my boy? Father?

K.

Here - we looked for him - we found him.

A.

My boy - he was so beautiful –
Is he still?

K.

No –

p.81

You would not recognize him now.

A.

Why Pentheus? Why me? Why us?

K.

Pentheus denied a god.

So did you - so did your sisters.

So Dionysos punished you.

He destroyed this house and me –

I have no male heirs - this son

Who came from your womb was mine

And you killed him - poor woman - you –
 Shamefully - terribly - killed him.
 Poor Pentheus - you were my son -
 You sustained me - you led the house –
 Protected me - my daughters boy.
 No one dared insult this old man
 When you were present in the room.
 They knew you would punish them heart.
 But it turns out that I'm the one
 To face the hardest punishment.
 I must expel myself from Thebes.
 Instead of fame I will bear shame
 Until the last of my days past.
 I - great Kadmos - who sowed this line
 Will reap the harvest of my seed.

Dearest of men - you are no more,
 But you will always be loved, child,
 By this old man at least. Oh child,
 You will never touch my cheek,
 Never say my name, never ask
 "Who's hurt you, father - who, father?
 Who's causing you pain - who, father?
 Who is wronging you - say, father.
 Who is disturbing your heart? Who?
 Tell me so I can punish them."
 But who is punished now, my son?
 Me? I am destroyed. Your mother?
 Her suffering will be endless.
 Your family is nothing now,
 And you - poor Pentheus - you're gone.
 If any gods are watching me,
 Look at my dead son and ask
 Yourself what does it mean to be
 Divine? This is what it means. This.

p.82

A.
 Poor Pentheus, how can I grief
 [For you? How can I lament? < lacune
 When I can't even hold you in my arms.
 When I can't pull you to my breast
 And keen over your body, weep
 On your shoulders which you held with
 Such a proud royal bearing
 On the days when you led your men.
 Is it not every mothers right
 To grip her sons flesh one last time
 In lamentation?
 How can I know your death is real

When I haven't felt the warmth leave
 You with your dying breaths? Poor son,
 Can't I even wash your body
 Tenderly, and lay out your corpse
 According to our old customs?
 Is it not every mothers right
 To look after her son one last time?
 No - it is not my right to weep,
 I must be denied my son,
 My life, and even my own grief
 Because I killed you. I did this.
 I was a mother and a queen.
 It was my work to make you - you,
 Who would, one day, rule Thebes as king.
 You were my work. You were my love.
 You were my dream. You. Now nothing -
 Not a particle is left to me.
 Even if I crawl to my knees
 In the forest I would not find
 Enough of you to gather up
 And form a handful of flesh
 For me to hold, and kiss and weep.
 This stuff, this muscle, bone and blood
 Is the man I bore, I made, nursed
 And saw to manhood. Now he's dust.
 Gone –
 At least I still have your face –
 This dear face - your soft face - to kiss
 Goodbye - Pentheus.
 There - I'll hide your head with my veil
 And put a rough blanket over
 Your ploughed up limbs.
 See, father, see how all tomorrow's
 Hopes have turned into today's black
 Emptiness.
 See.
 Nothing.

p.83

Dionysos enters, a god, in all his glory.

Dionysos

This scene is hard to watch. This grief.
 It brings no joy to me to see
 A mother weeping for her boy.
 A grandfather destroyed. A house –
 A great city - spoiled forever.
 I knew the ending when I wrote
 The script, but still - to see it - here

p.84

In front of me, played out for real,
It's cruel.

A.

Dionysos!

D.

That's me.

A.

My god.

D.

You recognize me now.

A.

Yes.

D.

You know me.

A.

I thought I did.

D.

Thought?

A.

The god I knew would not do this.

D.

Do? I didn't do anything.

Pentheus did. Pentheus mocked

My divinity, Pentheus

Came to spy on my rituals,

Pentheus demanded to see

The Bakkhai lose themselves in dance,

So if he lost himself last night

Is it my fault? You lost yourself

As well - and all your sisters.

You grieve now but I remember

When you would not grieve for me - for

Semele. I did not force you.

You chose your path, not me.] < lacune

K

Dionysos - we did wrong you -

We know that now - we beg you - please.

D.

You know me now, but now is too late.

When you could have given honor

To Semele - to me - your house

Turned its back on us - Shut us out.

K.

We've learned it now, but so much pain,

Must it be so much -

D.

Yes - it must.

You denied me - I was yours - new,

p.85

A god - and you denied me –

K.

Yes, you're a god, and gods don't rage

Like this - it's too much - too human.

D.

Zeus knew what I'd do - he oversaw

My plans for Pentheus - he knows

Now what I've done to you - he knew.

A.

O my father - there's no hope here,

Where exiles now - we must go.

D.

Yes.

p.86

Yes, go – go on - It's your fate.

You can't hide from it any more.

If you had all been wiser here

And learn to recognize the Scream

And welcome him willingly - or

Unwillingly - into your lives

You would not have had to know pain.

You and me - us - we could have been

Are happy family but no –

K.

Must it be –

D.

Yes, it must - go! Go! Go! Go! (*exit*)

K.

Child - our destiny is pain - come.

You - poor creature - your family

And me - destroyed – we'll go away

And find a home as refugees –

Strangers - amongst barbarians.

We must wander through our lives now,

Bearing a grief which will endure

To hades - no rest from its pain

Even in death.

A.

I must face my fate alone now –

Robbed of you - my poor father!

K.

You cling to me, child - why do you?

Like a swan winding her neck round

A tired grey-feathered old heron.

A.

I'm lost. Where will I go, father?

K.

I don't know, child. Your poor father

p.87

Has no answers for you now.

EXODUS

A.

The palace, the house, the city,
Everything you built is gone.
My marriage bed is lost to me.
All I can do now is say
Goodbye to everything I've known.

K.

Go to Cyrene – in Libya –
The relatives of your sister's
Husband – Aristaos – maybe
They'll take you in.

A.

Maybe. I'll see.

Father, I'm afraid for you - I'm scared.

K.

And me for you, child - afraid for
You and your sisters, sad. Sad.

A.

Wish me farewell. Please. Will you?

K.

I'll wish, but you will not fare well,
Child. You will fare very badly.
Still - I'll see it, I'll wish it. Fare well.

A.

Leave me out of the city walls,
Help me find my sad sisters there
And together we'll walk and walk
Until I can no longer see
Kithairon, and Kithairon can
No longer cast her vile shadow
Down on me. Let me leave behind
The memory of woods, the dance,
The Bakkhic spears, the songs,
The soft fine skins, let me leave
Those things to other Bakkhai - yes,
I leave those things behind and go.

Ch.

No - you can't choose the gods that you worship
No - you just have to worship them all
No - you can't choose which prayers they will answer
No - you just have to answer their call
No - you can't choose the gods that you worship.

So you must learn to sing
You must sing this hymn
This hymn to the Scream.
Yes. Yes. Yes. Yes.

p.88

Bijlage – Reviews The Bacchae

Michael Billington, *The Bacchae*

The Bacchae, King's Theatre, Edinburgh

Michael Billington, Mon 13 Aug 2007 11.43 BST

Directors at the Edinburgh International Festival have long wrestled with the problem of how to kick off the drama programme. Should it be with a foreign classic or a local company? Jonathan Mills has astutely combined the two by getting the National Theatre of Scotland to present a new version of Euripides' *The Bacchae* by David Greig, directed by John Tiffany. Whatever my reservations, the result is a spectacular piece of theatre with palpable audience appeal.

Tiffany, who last year directed *Black Watch*, has a showman's eye for big effects and he begins the evening with Alan Cumming's bare-bummed Dionysus being ritualistically lowered from the flies. Restored to earth, Cumming announces "So, Thebes, I'm back" subtly reminding us that the actor is returning to his native Scotland after 16 years. Sporting a golden mini-tunic and a dark, curly wig, Cumming proceeds to give us a Dionysus who, while of divine origin, has adopted a flirty, sportive, sexually equivocal human form.

Nothing wrong with that except that for too much of the time Euripides' complex drama is reduced to a coming-out party. The central conflict is clearly between Dionysus, who represents both the liberating and destructive aspects of the instinctual, and Pentheus, who embodies the ruthless intolerance of the supposedly rational. But, although Pentheus famously dresses as a woman in order to spy on the Bacchic rituals, it is not exclusively a drama about sex. If Freudians can claim the play is about the dangers of repression, puritans can equally well say it shows the fatal result of surrendering to animalistic impulses.

Greig and Tiffany, however, lay great stress on the story's sexual quality. The results can be very amusing, as when Tony Curran's stiff-backed Pentheus, eyeing up Dionysus, announces: "You're very good looking - at least that's what a woman would say." But there's more than a touch of camp when after a truly astonishing burst of flame, symbolising the destruction of Pentheus' palace, Cumming strolls on and says "Too much?" And later, coaxing the uptight Theban ruler into donning a slinky green cocktail dress, Cumming cries, "Pentheus, come out, you know you want to." All one can say is that being savagely torn to pieces by murderous Bacchantes seems an excessively high price to pay for being reluctant to emerge from the closet. Even if the first half of the evening sometimes owes more to Julian Clary than Attic tragedy, Tiffany's production builds up a formidable head of steam later on.

The description of Pentheus' death is powerfully delivered by an unnamed member of the chorus who, in their feathered red dresses, possess a foot-stamping, hot-gospelling fervour. From the entrance of Paola Dionisotti as the hapless Agave who, in a fine Bacchic frenzy, has hunted down and killed Pentheus, we are in the realm of gut-wrenching emotion. What makes the scene so moving is the delusion of Agave. "Look at him, my lion," she says defiantly holding up her son's head. And when Ewan Hooper's fine Cadmus tries to intervene, Dionisotti mutters "Dear father, you're so grumpy."

All this is first-rate: camp has been struck and we are into the realm of high drama. Tiffany also pulls off another coup by blinding the audience with a bank of light for Dionysus's final appearance so that we seem to be dazzled by his divinity. We are also reminded that the once fey charmer has now turned into a savage god. On surveying the catastrophic violence around him, he says: "I did not force you - you chose your own path." It seems a deeply disingenuous argument confirming Euripides' cynicism about the gods.

So one is left with a production that is highly theatrical and that looks good as far as I could tell from my seat in the appallingly unraked King's Theatre stalls. But, precisely because so much of it is played as camp comedy in the vein of Carry On Up Cithaeron, Tiffany's production never achieves the unity of purpose you find in the very greatest revivals of Greek drama.

David Greig, Lord of the dance

David Greig, whose new version of The Bacchae swept the Edinburgh festival, explains why we need to listen to the words of Euripides now more than ever.

David Greig, Sat 8 Sep 2007 23.46 BST

I hadn't been working on my new version of The Bacchae for long when I came across some lines that resonated very strongly with me. In the chorus, the Bacchae sing a hymn to the good things that come of accepting Dionysus and warn of what happens to those who don't. In the middle of this song, they sing: "To sophon d'ou sophia." It's a piece of Euripidean wordplay that Ian Ruffell, in the literal translation I adapted for the National Theatre of Scotland production, rendered as: "Wisdom is not cleverness."

Throughout The Bacchae, Euripides contrasts the two different ways of experiencing knowledge. One is the intellectual, rational, linguistic knowledge we might call "cleverness"; the other is a more organic knowledge born of physicality, instinct and custom, which we might call "wisdom". So wisdom is not cleverness. In fact, though, even the terms "cleverness" and "wisdom" seem too simplistic for the opposition that forms the spine of this great play. It is best brought out in the long, witty scenes between Pentheus and Dionysus. Pentheus is "a clever and persuasive man", but he is not "wise". He comes to embody a cluster of attributes that are held in opposition to Dionysus, the god, hero of the play. Pentheus is wholly male. Dionysus is both male and female. Pentheus is Greek. Dionysus is foreign. Pentheus is "rational". Dionysus is "playful".

Dionysus was the last god to arrive in the Greek pantheon. It has been suggested that his assimilation to Olympus came with the arrival of wine in Greece. Wine originated from Persia, and the Greeks felt unsatisfied that a substance central to their culture should be foreign. So they devised their own god of wine, Dionysus, who, although born in Greece, was not recognised by his family and hence was exiled to Persia. There he converted the foreign barbarians to his religion. Finally, he returned to Greece at the head of a band of foreign women worshippers - the Bacchae - and claimed his rightful place among the gods.

The cult of Dionysus quickly became one of the most important in Greece and spread throughout the ancient world. As well as being the god of wine, he also became the god of dance, of music, of "otherness" and, most crucially for The Bacchae, of "release". One of the god's key names is Bromius, which is usually translated as The Roarer. I found that the word "roarer" sat badly in an actor's mouth, and I don't feel the English word "roar" conjures the right sense of ecstatic release, so I chose to call him The Scream. With this word I wanted to capture the fearful power of "release" and also its strength. It brought to mind, for me, Arthur Janov's Primal Therapy or the screams of teenage girls at Beatles concerts. It also had connotations of effeminacy that seemed to connect with Dionysus's crossing of gender boundaries.

Dionysian "release" comes when worshippers gather and take part in sacred dances in the wildness of the mountains. In the play, Pentheus associates these secret dances with sexual orgies. He worries that the women of Thebes - his women - are being corrupted by the new cults. His old adviser, Tiresias, contradicts him:

Dionysus doesn't force women to have sex - Pentheus - no, when the women dance their bodies are - for once - their own. God's gift to do with as they please.

Tiresias makes the point that Dionysian release - whether it be through wine, sex or dancing - is a release from the constricting bonds of our own selfhood. Dance worshippers transcend the boundaries of their own bodies and become one with the god, one with each other and with nature. In this moment of ecstatic release they become part of The Scream.

Like all Greek tragedies, The Bacchae was written to be performed in Athens, at the festival of Dionysus. Dionysus was also the god of theatre, after all, and the performance of plays was an important part of his worship. The festival playwrights would create works to compete for prizes in just the same way as ancient Greek athletes would compete at the early Olympic games.

As I worked on Euripides, I came to realise that he was using a very new technology when he wrote for the stage. He was inventing the rules of this new medium and breaking them as he went along. Compared with the complex stagecraft we have available to us today, The Bacchae might seem simple, primitive and sometimes even crude: the action happens offstage, the choruses do not "move the action on", and scenes remain as static dialogues. But the basic storytelling is full of drive and energy, and in every scene there is a moment when we get a real sense of the playwright's delight in his own stagecraft. A good example of this is the scene where Dionysus persuades Pentheus that he should put on a dress to go and spy on the women dancing on the mountain.

Pentheus is desperate to see what happens on the hillside when the Bacchae worship their new god, but he refuses to experience the dance himself. He wants to gain access to Dionysian sexual mystery, "to see everything", but he is afraid of losing himself. Dionysus suggests that the best way to see the mysteries without losing himself would be for Pentheus to dress up as a woman. The prince is worried: "Dress up as a woman? But - I'm a man!" Eventually, his desire to see overcomes his fear and he goes offstage, into the palace, to look for a dress.

Greek tragedies would be performed in the daytime, in the open air, to an audience of up to 15,000 men. By all accounts these audiences were noisy and participative. Fifteen thousand men - that's basically a football match. Imagine 15,000 men, on a hot afternoon in Athens, watching this new play called The Bacchae written by the most senior writer of his day. The play is reaching its climax when Dionysus, who has had all the comedy so far, calls for Pentheus - a straight man in every sense of the word - to re-enter for the climactic dialogue. At last Pentheus enters, dressed like a princess, with the plaintive, eager line: "How do I look?"

Pentheus - dressed as a woman - is being humiliated on his way to a horrible denouement, all because he refuses to lose himself in the dance. How many of those 15,000 men would see themselves in Pentheus? How many would feel uneasy about seeing this parody of masculinity and femininity played out in front of them, blurring boundaries?

This moment, for me, holds the key to the contemporary meaning of The Bacchae. It is a play by a man, about men, for men. Throughout, Euripides shows that the values associated with masculinity - rationality, logic, control and articulacy - do not cancel out the "female" Dionysian forces of emotion, instinct and physicality. Pentheus constantly associates Dionysian attributes with women and foreigners. "Greek men know better," he says. He believes real men can and must defeat these Dionysian forces. But Pentheus is wrong. The chorus warn him: "Intellect must always submit to the power of the scream." Pentheus cannot defeat the Dionysian because it is already within him. Euripides shows that if you do not recognise the Dionysian spirit within yourself, or in your society, then it will surely return and destroy you in ways more horrible than you can imagine.

As a drama student at Bristol University in the late 1980s, I was a little late to belong to ecstasy culture, but I do believe that for a brief moment sometime around 1990 there was something truly Dionysian abroad in Britain. Illegal dances held in the open air, in nature; strange new songs that encouraged the participants to lose themselves in each other; and a culture in which masculinity and femininity evaporated into something much more ambiguous, open and strange. Of course, that culture quickly degenerated into a horrible consumer parody of itself. But there was a moment, I think, when something transcendent, something sacred even, something Dionysian, was part of popular culture.

Whenever a Greek tragedy is revived today, the question is asked: "Why now?" For me, Euripides's concerns remain as relevant as they were 2,000 years ago. There are still men who would control women in order to bolster their shaky sense of self. There are still men who are lost because they refuse to lose themselves in dance. And so we still live with the psychotic and uncontrolled violence that will appear whenever a repressed Dionysian force reasserts itself - as it always will.

Eric Grode, Alan Cumming's Glammed-Out Demi-God

By ERIC GRODE | July 7, 2008

The pairing is irresistible: Alan Cumming, who honed his ambisexual, Pied Piper stage persona through works such as "Cabaret" and "Design for Living," taking on the role of Dionysus, the pansexual god of wine and revelry. Dionysus is also commonly known as Bacchus, and the National Theatre of Scotland's uneven Lincoln Center Festival production of "The Bacchae" has added another pseudonym, one that the god himself gleefully announces — "the Scream." In harnessing Mr. Cumming's impish fervor to Euripides's late-career tragedy, director John Tiffany has cobbled together a bit of a scream himself, complete with racy theatrics and a half-dozen sprightly R&B songs — performed, as it happens, by a fabulously gowned nonet of black women.

Mr. Tiffany, who coached the National Theatre of Scotland into breathtaking feats of precision and multimedia trickery with the Iraq war drama "Black Watch" (due back at St. Ann's Warehouse in October after last year's unforgettable visit), shows a similar confidence in the play's earlier passages, conveying Dionysus's allure with infectious delight. But this frothy, even campy approach has a suspiciously lulling effect, and when the action segues inevitably into retribution and intra-erfamilial murder, the imbalance gives Euripides's stabbing drama a lopsided feel. The preceding good times feel less like a respite and more like a miscalculation.

For much of the evening, Mr. Cumming, clad in a gold lamé kilt and precious little else, offers the sort of scandalous release that entices the women and enrages the law-and-order types, particularly the Theban king Pentheus (the superb Cal MacAninch), who refuses to acknowledge Dionysus and pays dearly for his intransigence. "Now Greece must know and kneel to me," Dionysus announces upon arriving in Thebes, an open challenge to the Pentheuses of the world. (The Scottish playwright David Grieg has tailored his chatty, fleet-footed adaptation from a literal translation by Ian Ruffell.)

This insistence is something of a misreading. The idea of "worship" in terms of Greek gods meant something very different from our modern-day concept of reverence; with the exception of warlike Ares, whom mortals and immortals alike were free to despise, all that the gods required in the broadest sense was that mortals respect them and acknowledge them as part of the natural order. This impulse to be legitimized, to be seen, would have a particularly strong pull for Dionysus, whose heavenly parentage was in question. (His mother, a Theban mortal named Semele, was first impregnated by Zeus and then immolated after his jealous wife, Hera, found out.)

Mr. Tiffany supplies his glammed-out demigod with a smattering of tricks to gain the world's respect, including a (literally) cheeky entrance from the rafters — a visual that gets Mr. Cumming's seemingly obligatory flash of nudity out of the way nice and early — and a magical spray of flowers that descend onto Semele's grave. This last effect is notable in that it plays up the limitations of Miriam Buether's austere set, a pair of curving walls that force several tentative, protracted entrances and exits. Euripides wrote "The Bacchae" shortly after leaving Athens and moving to the mountainous frontier territory of Macedon; after decades spent in the fractious city, the natural world, both nurturing and savage, seems to have tantalized but also unnerved him. This ambivalence toward

nature — and, by extension, toward the ungovernable nature of man — is sadly missing in this production's aesthetic, which is in part why Dionysus's act of reverence is so affecting.

Ms. Buether has more luck with her costume design, notably a gorgeous green gown for the ripe scene in which Dionysus tricks Pentheus into dressing as a woman for a fateful reconnaissance mission. This stunning number is rivaled by the nine scarlet gowns for the Bacchae, with their hauteur and second-nature sensuality. Sadly, however, a lack of specificity pervades Mr. Tiffany's conception of the Bacchae themselves. When the women aren't launching into one of Tim Sutton's gospel-inflected R&B numbers, they toggle between hovering wantonly and hovering ominously on the periphery, and Mr. Cumming's few unconvincing moments come during his interactions with them. It doesn't help that a handful of the nine women are considerably more proficient than the others, particularly during the vocal sequences, and these shortcomings become more apparent as a few of them don overcoats to play supporting male roles. (Strong concluding work by Paola Dionisotti, as Pentheus's mother and unwitting assailant, only serves to spotlight the disparity further.)

Still, the concept of the Dionysian escapades as a glam-rock-meets-R&B love-in gone sour proves remarkably pungent for a large chunk of "The Bacchae." If Mr. Tiffany and his puckish leading man never quite follow through on the final lurch into tragedy, the attempt is an intriguing one. Turning a Greek tragedy into a delicious romp and then back again proves to be a feat that not even a god in gold lamé can muster.

Herald Scotland, Wine, Women & Snogs

28th July 2007

"PLEASE help yourself to my nuts." Alan Cumming, Carnoustie native and sex God, is sitting in the café of a London theatre, resplendent in cut-off combats, grey woolly socks (slightly holed), Harry Palmer specs, and a white vest through which his nipples are just visible, like prunes at the bottom of a bowl of semolina pudding. Before him on the table is a large bottle of water, a mug on which "Denise" has been scrawled in felt-tip, and three large paper sacks. When he reaches into one of these and removes a cashew, I can see that his silver bracelet is embossed with the legend Clock Sucker, or something along those lines. He really is a most unusual Hollywood star. You wouldn't catch Matt Damon daundering about like that.

This is day nine of a six-week rehearsal period leading up to the premiere of *The Bacchae*, the hot ticket of the Edinburgh International Festival. The latest show from the National Theatre of Scotland is being created by some of the country's most celebrated talents. Starring Cumming and Tony Curran, both of whom have successful careers in America, the play is directed by John Tiffany, who staged the phenomenon that is *Black Watch*.

Euripides wrote *The Bacchae* shortly before his death in 406BC, and it was performed the following year at the Dionysia, the Athenian drama festival, where it took first prize. The play concerns Dionysus, the Greek god of wine and theatre, whose late mother Semele was a member of the Theban ruling family and whose father Zeus is king of the Gods. As the play begins, Dionysus is returning to Thebes after seducing and converting much of what we now know as the Middle East.

To take revenge on his aunts, who called his mother a slut and mocked her claims that she was involved with Zeus, he has driven them into a kind of mad hedonistic ecstasy which will end in bloody murder. That bit was easy, but he faces a greater challenge from his nemesis and cousin Pentheus, prince of Thebes, who considers the liberal pleasure cult of Dionysus a direct challenge to his own steely rule.

The original text has been translated by Ian Ruffell of the classics department of Glasgow University, and then adapted by David Greig, arguably the pre-eminent Scottish playwright of the last decade. It is the staging, however, which will really distinguish *The Bacchae* from most productions of these ancient classics.

"It's quite out there, what we're doing," says Cumming. "For a start, I don't think anyone will be expecting a chorus of 10 black girls singing gospel numbers."

I certainly wasn't, but from the performance I see in rehearsal at the Lyric theatre, Hammersmith, it is certainly an effective idea. The chorus and Cumming sing and dance through their opening number - "Yes, yes, yes, we are the Bacchae!" - with all the vigour of James Brown and The Famous Flames live at the Apollo. The women of the chorus are a vision in tracky bottoms and leg-warmers. One in particular, Gloria Onitiri, fetching in knee-length mulberry socks, is an awesome singer. Cumming wields a broom handle in place of the mic stand he will have during actual performances. At one point he holds it between his legs and thrusts the other end toward Onitiri's mouth.

Steven Hogget, the choreographer, has some advice for the cast: "The more Tina Turner you can make it, the better." Director John Tiffany wanders over to me. "This is a Greek tragedy," he grins. "Honest."

He explains why he has decided to present the chorus in this way. "I have an allergic reaction to Greek choruses and the received way of doing them, which is that they wear masks, chant and kind of waft around a bit. I think audiences find that very alienating.

"That's what has stopped me doing this play before now. I've wanted to direct it for 15 years, but I didn't know how to do the chorus. I knew I needed a big idea. Then a couple of years ago I decided that if I didn't like that part of the play I should turn it into something brilliant. That got me thinking about religious ecstasy and worship and how that could be shown through music."

The answer, of course, was reinventing the chorus as a gospel choir. Gospel has its roots in African music and is therefore a hybrid of Christian and pagan forms, which also works well for this particular play; the Dionysus myth is thought by some scholars to have been a model for descriptions of the life of Christ.

Casting Alan Cumming as Dionysus is a coup. He is a highly regarded stage performer whose recent credentials include *The Threepenny Opera* in New York and an acclaimed performance in *Bent* in London. Back in 1998, he was the Emcee in Sam Mendes' Broadway production *Cabaret*, an iconic turn for which he won a Tony award and which established him as a star in America.

The *Bacchae* will be the first time in 16 years that he has been on stage in Scotland, and he is perfectly cast in the role. His stardom, bisexuality, 1000-volt charisma and candour about his own drinking and drug use make him an ideal Dionysus, and there has always been a dark side to his personality and to the roles he plays which chimes with the idea of a god whose commitment to hedonism can easily tip over into destructiveness.

I ask Cumming whether we are right to identify him so closely with the character he plays. "I suppose so," he says, slightly reluctantly. "I think Dionysus understands the importance of letting go, and I certainly advocate that too. I do think it's important to be free and to not have inhibitions and go out and embrace the world, and that's what he represents.

"Also, you bring the baggage of what people know about you to a part, and that adds to the event. So I understand that people see me as a wacky druggy boy. I get that. He's the god of wine and altered states and stuff like that, and I'm this poster boy for debauchery."

It was precisely this idea of the play as a celebration of hedonism which first drew John Tiffany to *The Bacchae* while studying classics at Glasgow University in the early Nineties. "I still am really attracted to that," he says, "but we've found another way to do it, thank God, rather than setting it in a nightclub with everyone taking E, which was my first thought. In these 15 years I've become much more interested in that central relationship between Pentheus and Dionysus."

Pentheus is played by Tony Curran, the Glaswegian actor who has spent the last few years living in Los Angeles, playing football with Robbie Williams and Rod Stewart, and making popcorn movies. He recently starred in the multi-award winning *Red Road*, but remains seared on the national psyche as the kilt-wearing plumber who had it away with Ferdy in *This Life* all those years ago.

"I don't think I've ever felt more exhilarated or inspired than when I've been in a play," says Curran, who played a tough SAS man in ITV's *Ultimate Force*, but is today missing rehearsal due to a yoga-related injury. "It's your roots. It's like a carnival. You're a gypsy. Prostitutes and actors are the oldest jobs in the world.

"People in Los Angeles, bless 'em, some of them don't understand doing a play. They say to think about your career. But forget all that. What's important is the subject matter and working with people to create something that's very old but made fresh."

The *Bacchae* marks Curran's first time on stage since David Greig's *Victoria* seven years ago. "Pentheus reminds me of so many people," says Greig. "I think he is the typical male political leader in his 40s. Paranoia is a way of life for these guys. To get there, they've had to be top dog and now they're trying to preserve their top-doggery."

"I half-jokingly had an idea of Tony Blair as Pentheus, particularly in terms of the war-like belligerence and the paranoia, and then I read Alastair Campbell's diaries and realised the testosterone that was swilling around in that environment, and it made me think even more of Pentheus. Then you might also think of someone like Tommy Sheridan, one of these hard guys of Scottish politics."

The contemporary parallels are there to be found. For example, Dionysus's female followers, the Maenads, have come to Thebes from Persia, modern day Iran. "Yes, there is that resonance," says Greig. "There's a line in the play which I thought resonated through history to Tony Blair, where Tiresias says that the power of persuasion, married to an inexperienced intellect, is a very dangerous thing. I think that is an almost precise diagnosis of the last few years of our foreign policy."

The *Bacchae*, therefore, taps into current anxiety about immigration and terrorism, but Tiffany and his team insist that in a more significant and general sense it's about male fear of the other', whether that be femininity and sexuality, or unfamiliar cultures, religions and political systems.

It's important to stress, though, that it's supposed to be a fun show, a kinetic theatrical event not weighed down by ideology. "I didn't know the text very well, and expected it to be quite intense, but I found it was terribly funny and terribly camp," says Greig. "Dionysus is the god of theatre, after all. You can really lose jokes in translation, but what I found was that once you started to understand it in terms of what is happening on stage, it's just really genuinely funny. I've not added any of that at all. The humour was absolutely there, waiting to emerge. That was a great revelation to me and a very pleasing one."

It's useful to understand this production, just as *Black Watch* before it, as a harmonious marriage of the visceral and cerebral. It is designed to make the heart beat faster and no doubt some of that blood will be pumped to the brain. These twin impulses are perhaps exemplified by the fact that during the rehearsal I watch, the song and dance routine is followed by a lecture on ancient Greece.

During that lecture, Ian Ruffell explains that the theatre of the time would have performed to audiences of up to 15,000 people. The atmosphere would have been akin to that of a stadium rock concert. This is key to the look of the production, which leans more towards sequins and feathers than togas.

"I think of Dionysus like a rock star with his groupies," says Cumming. "He's had number ones all over the world except the one place he really wants one - Thebes - and he's come back to get it."

Is Cumming's Dionysus modelled on anyone in particular? "Visually, we're looking at Michael Hutchence, but really it's a collage of people. It's the strutting and the confidence, and also a lot of those rock stars are quite femmey. Their feminine side is very up-front. It's quite a girly thing to do, in a way, stomp around with your top off."

Exactly what Cumming will be wearing in the production is a closely-guarded secret. Do not be misled by the poster which shows him in an elaborate red frock. That's a picture by the American photographer David LaChapelle, known for his outré celebrity portraits.

In the original photograph, it is Cumming's bare derrière which is oot, poking peachily out from the back of the dress. However, on the front of the Theatre Royal's brochure, which advertises the Glasgow run of *The Bacchae*, his bottom is mysteriously covered, thanks to some computer trickery.

"Shut up!" Cumming exclaims when I break this news. "Have you got it there?"

I take the booklet from my bag. He stares at it. "How disappointing. That's censorship. That's terrible. That's shabby. I'm very disappointed in the Theatre Royal. How dare they? Jesus Christ. It's an insult to David LaChapelle. He's an amazing photographer, and if he found out he'd be furious."

Within the brochure, the photograph remains undoctored. Cumming suggests some kind of enticing sticker on the front cover: "It should say, Bum inside'."

Of course, the fact that the pert rear end of a man from Angus was considered offensive does suggest that *The Bacchae*'s attack on puritanism is relevant and necessary. It is also a production which consciously stands against the idea perpetrated by fundamentalists of various religious stripes that humans are utopian, perfectible creatures.

"The play's message is that to be human is to be irrational and uncontrolled and Bacchic, as well as rational and controlled and logical,"

says Greig. "If we don't recognise the part of ourselves that is dance and wine and sex then that will come back to haunt us. I really engaged with that idea, and felt it didn't matter that the play was written thousands of years ago. It could have been written yesterday."

John Tiffany agrees. "What I really hope is people come and see this and realise that Greek tragedy is not boring. Because it really isn't. They are the most exciting stories, and they're brilliantly tense and bloody and gory and dramatic plays. *The Bacchae* has lasted 2500 years - that says something, doesn't it? But there is no reason why we have to keep returning to the original form these plays were done in. Theatre isn't an archaeological exercise. It's about connecting with an audience now. This is the fantastic realisation of a dream for me, so it had better be good."

Charles Isherwood, *A Greek God and His Groupies Are Dressed to Kill*

NATIONAL THEATRE OF SCOTLAND: THE BACCHAE

By CHARLES ISHERWOOD JULY 5, 2008

A god deserves a great entrance. And Dionysus, the god of wine and party boy of Mount Olympus, whose celebratory rituals got the whole drama thing rolling in the first place, surely merits a spectacular one.

He receives his full, flamboyant due in this regard in the opening moments of “The Bacchae” at the Rose Theater, the first theatrical offering from this year’s Lincoln Center Festival. Behold Alan Cumming, the Scottish stage and film star, arriving from on high, upside-down, his gilt kilt flapping softly as he speeds to earth, head of dark Shirley Temple curls dangling like bunches of grapes.

This, ahem, cheeky arrival sets the tone for the director John Tiffany’s playfully irreverent staging of this Euripides play, a tragedy that expresses in stark imagery the potentially gruesome consequences of irreverence. First seen at the Edinburgh International Festival last summer, the production comes from the National Theater of Scotland, which scored a critical sensation in New York last season with its Iraq-theme play, “Black Watch.” (Also directed by Mr. Tiffany, “Black Watch” returns to St. Ann’s Warehouse in the fall.)

Mr. Tiffany’s “Bacchae” shares with that production a full-blooded theatricality, a desire to harness all the elements of theater — dance, music, comedy and drama — to cast a potent spell. Lively, funny and rich in invention, the production keeps you entertained almost to the end. But its insistent playfulness makes the transition to the horror of the final scenes troublesome. When the blood begins to flow, and the lamentations begin, you’re more likely to be simply let down — hey, why’d the party have to stop? — than shattered to the core.

Dionysus has taken mortal form and marched on Thebes to punish its leaders for the bad publicity they have been spreading about him — namely that he’s a mere man, not the son of Zeus. As portrayed by the ever impish, naturally captivating Mr. Cumming, he is a preening pop-star androgyne with a mean streak, the Boy George of yore crossed with Malcolm McDowell of “A Clockwork Orange.”

Dionysus has arrived with his regular squad of backup singers, the Bacchae, or Maenads, dressed in feathered and beaded red evening gowns and singing his praises in stirring R&B pop songs whose seductive music is by Tim Sutton. Dionysus and the Bacchae as the new Diana Ross and the Supremes? It sounds gimmicky and glib, but in truth there are smart equivalents here.

The chorus members in “The Bacchae” play a curious role. They sing in celebration of their god and his wild rites, but they have their reasonable moments, too, scolding the overly ambitious and the speciously wise, and generally exuding the kind of common sense you don’t expect from dance-loving, wine-crazed revelers. What is pop music, after all, but the channeling of the ecstatic urge into a form that puts a limit on its excesses? It works.

“The Bacchae” turns on the conflict between Dionysus and Pentheus (Cal MacAninch), the young king of Thebes, who scorns the Bacchae, denies the god’s divinity and seeks to stamp out the rampant religious fever sweeping his city. In sleek dark suit and tie, Mr. MacAninch plays Pentheus as an officious chief executive unable to countenance even an ounce of insubordination, his angular face snarling into knots as he mocks the effeminate creature instigating all this unrest.

The Scottish playwright David Greig’s casual, very colloquial new version of the text (from a literal translation by Ian Ruffell) also puts a subtle emphasis on Pentheus’ horror of “real men” being “humiliated by women.” In combination with Mr. Cumming’s glittery camping, it underscores the

psychological interpretation of “The Bacchae,” just one of the many approaches to this slippery, elusive play, which defies straightforward exegesis. (Scholars still can’t agree if Euripides was at last extolling the virtue of religious belief in this late play, a view at odds with his more skeptical attitude in earlier works.)

Because Pentheus reviles the feminine, Dionysus wickedly draws out just this element in his nemesis’ nature — in human nature — to exact his revenge. The scene in which Dionysus coyly coaxes Pentheus into dressing as a woman so that he can spy on the Bacchae at play in the hills is among the weirder in the extant Greek tragedies, and Mr. Tiffany and Mr. Cumming extract all its freaky comic potential here.

Fussing like a celebrity stylist faced with a big, red-carpet day, Dionysus has his assistants pull a series of gowns from the closet, dithering as he tries to find the right match. “A bit clashy,” he says, tossing one aside. “The hair’s a problem.” Turning to his assistants: “A wee accessory, maybe, you don’t happen to have a tiara, do you?”

All the fun and games do not, unfortunately, leave much room for the sense of impending horror that should be gathering force as the drama unfolds. Mr. Cumming charms us with his flirtatious smiles; those finger-snapping songs lull us pleasantly; and Mr. Greig continually tosses in foreshadowing jokes that undercut the tension. As Dionysus and the cross-dressed Pentheus head off to the hills, the god assures his victim, “Your own mother won’t recognize you” — a mordant allusion to the brutal death he will face at the hands of his crazed mother, Agave (Paola Dionisotti), who has joined the Bacchae in their lusty rituals.

And so when Agave finally enters, joyously waving her son’s decapitated head, believing it to be that of a mountain lion, the lurch into tragedy throws you out of the action. (The blatant fakery of the plastic head doesn’t help either.) Mr. Tiffany’s staging has put such a pronounced emphasis on the absurd, comic elements in the play and the alluring side of Dionysus’ persona that the brutal truth of the god’s excessive vengeance feels like a coda somehow appended to the wrong play.

The smeared blood, the bag of body parts, the abject despair of a mother who slowly comes to realize she has murdered her beloved son — it seems to be happening in the wrong place, to the wrong people. Who changed the channel? Bring back Carson Kressley and the Dreamgirls, please.

Rivka Jacobson, *The Bacchae*, National Theatre of Scotland, Lyric, Hammersmith
Euripides, in a new version by David Greig, National Theatre of Scotland, Lyric,
Hammersmith (2007), Alan Cumming as Dionysus

An intoxicating God capable of alluring, charming and manipulating body and soul is manifested in Alan Cumming's realisation of Dionysus in this inspired production, directed by John Tiffany.

David Greig's version of the 2500 years old Greek tragedy may compromise something of conventional translations of the play, yet it achieves lucidity and poignancy. It successfully conveys humour and brutality in a world where a new God demands and receives recognition and followers.

The flamboyant entrance of Dionysus, a gentle descent head down, arms outstretched and showing bare buttocks, reveals little of the vile events to come. His cheeky and seductive feminine face is rather endearing and disarming. Dressed in body-hugging gilded top exposing muscular arms and a matching 'kilt', he confidently and almost casually informs us that we are in the presence of a god who, out of utter consideration for our wellbeing, reveals himself in human form. His followers are women, the Bacchae, who confess to leaving their homes to submit themselves to the 'Scream' which is 'sweet work,' akin to debauchery with a divine blessing.

In Tiffany's production Dionysus' retinue is a team of ten black female Soul singers. They wear hot red dresses where the skirt parts are a mixed collection of glamour in a form of sequins to some embellished with feather-like designs reminiscent of goat-like Satyrs. They are the "moderate" Bacchae, who also represent the traditional Greek chorus. Their songs and dance exude a distinct and at times eerie religious resonance.

The opposing power to Dionysus is the Prince, Pentheus, superbly performed by Tony Curran. He is dressed in a modern dark City worker suit with a matching tie. He deals with City business until he discovers the impact of the new religion that corrupts wives and daughters. The conflict is alarmingly familiar. We are faced with a clear fusion of 21st century and 405 BC issues.

Pentheus' endeavour to challenge head-on the new God is met with defiance. Teiresias, the blind prophet (Ralf Riach) warns him. "The god you mock is beyond you - beyond our words - beyond anything you can imagine, beyond the reach even of your intellectual rhetoric".

Tiffany's direction is suffused with fun and humour throughout the first part and into the second part of the play. The audience is amused by the new god. He is funny, charming and disarming like many religious and political despots. The encounter between the two outstanding performers, Cumming and Curran, treads a fine balance between comedy and tragedy. Dionysus dupes his arch opponent Pentheus into going into the lions' den, namely, the realm of the Bacchae high on 'Scream'.

Cynical humour turns into black humour in the macabre scene as the final, unravelling tragedy, when an intoxicated Agave, movingly performed by Paola Dionisotti, mutilates her own son, Pentheus.

This production exploits the topical and theatrical potential of this brilliant play, giving the theatregoer a memorable experience.

(Glasgow, 3rd April 2008)

Ian's main interests are in Greek drama (especially comedy), Roman satire and cultural and political theory. His DPhil was on the absurd in Attic Old Comedy (1999), and an expanded and revised version is due to appear in 2010 with OUP, entitled *Politics and Anti-Realism in Attic Old Comedy*. In 2007, he provided the literal translation for the National Theatre of Scotland's production of the Bacchae, adapted by David Greig and directed by John Tiffany, which opened the 2007 Edinburgh International Festival.

LH. Ian I'd like to start off by asking you about your general approach to the place of translations in the study of classical texts and how you would set about using and evaluating them.

IR. In some ways the translation is, I suppose, necessary rather than useful, certainly from the point of view of a university teacher in classics, given that most of our students here in Glasgow do access the classics more through translations - they're a fact of life. I think there are different criteria that one uses in selecting and evaluating them – it does depend on what you're trying to do with them. There are big differences between performance texts and texts you might want to study. And I think something our students get very anxious about is what they lose by not having access to the original text and a number of them, particularly as they go on actually, get quite alarmed about what they are missing by using the translations, and so part of it is actually about giving a sense of security to the students when we teach with them. But that's very different from seeing a performance.

LH. As far as the students are concerned do you encourage them to compare different translations – translations dating from different literary periods? Or do you find that makes them more alarmed?

IR. [Laughs] I think it does. But that doesn't mean we shouldn't do it. There are some courses here where that happens. It's not something I've spent a great deal of time here doing, though I have in the past. I think a sense of discomfort and alarm is always good in a student, to some extent, as long as there is always a support network around it. This is something we tend to talk about explicitly in trying to thrash out what you can and can't do with a text and translation, and what kinds of translation and looking actually at the sort of translation you've got in front of you. Because students get access to, I mean even on just the drama course, to the difference between say a Penguin, and Oxford World Classics and the Loeb. The Loeb Aristophanes – the students say 'we think this is the best translation', which is probably actually true in some ways... for a complete set. I think they feel quite secure with it, they know what's going on.

LH. I'm very interested in this question of the balance between security, and raising literary and cultural awareness and so on. When you're choosing a translation to work on, with beginning students especially, do you go for something which seems to have an identity of its own in literary terms, a value in literary terms, or are you looking for something that closely follows the ancient text.

IR. I suppose I tend to follow more the ones that tend to have a close relationship to the original text. And it's also partly because I have anxieties about classical texts where, shall we say, there is a definite literary identity. I mean, maybe the Fagles translation is good example where there is. We had a dispute in the department recently, about the text which should be used for Homer, about whether it should be Fagles or whether one of the more literal ones. I think Michael Silk's made some arguments about translation and the idea that a faithful translation doesn't necessarily mean it's a literal translation, and I have a lot of sympathy for that idea, but it's actually finding the ones that are faithful in that way, and that's the problem.

LH. Yes, and it then requires more sophistication from students, and more experience from students, to actually be able to discuss those kinds of more nuanced issues. You mentioned just now that performance translations of drama raised additional issues – what do you think the most important of those are?

IR. I think there is a tendency in the production of Greek drama to be archaeological in the approach, which is a bit odd when it's on a proscenium arch stage, but still.... If it's going to be a piece of living drama for a contemporary audience then it needs to be in some kind of relationship with contemporary stage vernacular, or stage rhythms or idioms. To be honest, it's not something I thought immensely about, until I started to get involved in this project and when it became much clearer to me that seeing a translation on stage is very different to seeing a living play on stage, and I think that's what a performance text needs to be aiming at. And that may mean being quite violent to the actual literal syntax, and the literal translation in order to create something that sounds like English. And not a periodic latin-esque English, which has its tradition in English, but is not really the current vernacular.

LH. You've talked about the particular project you've been involved with, which was your work with the David Greig playtext of *The Bacchae* which took the Edinburgh Festival by storm, last year, in 2007. How did you get involved in doing the translation for that?

IR. Well, the director, John Tiffany, is an old student of the department, and phoned up Dr. Knox, one of my colleagues here, and said 'do you remember me?' in a slightly sheepish ex-student way, and 'would anyone be interested in doing a translation' and Ronald sent me, as the drama person, an email saying would you be interested, saying no-one else would be, which is rather odd as I don't see why no-one would be interested, particularly with the National Theatre of Scotland, given its role in I mean it's really quite high profile in Scotland. It's really awfully important.

LH. And David Greig had done previous work with Greek drama.

IR. Yes, although I have to confess I had never seen a David Greig before this time out. So I didn't know his previous work because I don't think he'd used a commissioned literal translation previously.

LH. So you expressed interest in participating – what happened then?

IR. Oh, we met for coffee, we had a long coffee, I met David and John together to talk about what their aims were in doing the play. I think that was in fact the single most important meeting we had. It was about an hour and a half – talking about John's ideas particularly, for the play, and David talked about what he needed, as a writer. And he was saying that at that point he didn't particularly have a clear idea of what he wanted to do with the *Bacchae*.

LH. Right, because he doesn't have Greek presumably?

IR. No.

LH. Was he fairly familiar with the play?

IR. Well, he knew the play pretty well when we talked, and there were a number of issues around some of the contextual stuff about Greek drama...and historically... and one of the things they kept saying, they really stressed, when we met, is that they wanted to be authentic, they wanted to be faithful and they wanted to be as close to the spirit of it as they could be. And to what it would have been like to watch Greek drama without it being an archaeological activity.

LH. So the relationship with the audience would be an important part of the translation, both in terms of communication and also in terms of providing a sort of analogue with the relationship between the Euripides and the Athenian audience?

IR. Yes, very much, and it's a modern analogue for Greek drama, particularly with the Chorus. They needed a translation quite soon, so that the composer could get to work on the lyrics ... or get to work on the music to go with the lyrics for the Chorus. I think that was one of the things that attracted me to the project ... I mean I hadn't committed myself until we actually met ... that it was going to be a full scale musical production as well as a dialogue. That really did attract me to it.

LH. What sort of time-scale did you have to work to?

IR. It must have been the beginning of January or beginning of February. I'd made certain over-optimistic claims about how quickly I could do it thinking I could knock it off in maybe 10 weeks ... but it took a little bit longer. I mean, as far as I recall, it was something like April, and I didn't get it to them until May.

LH. What then happened about the rehearsal process ... were you also involved in that and were there any adaptations that had to be made in terms of your translation to Greigs acting script to what the actors actually worked with?

IR. When David emailed me a couple of times to query some stuff, particularly the sewing up in the thigh, which he got very, kind of, anxious about, is this true, and is this actually right, and what does it mean, and why. I think I referred to Dodd's analysis of this and so on, and then we had another meeting in Edinburgh, at the Traverse, where we talked about the draft that David had come up with, and we talked about some of the issues arising from that. Particularly David and John were both anxious about ... they were very anxious that it would get trashed by classicists in some ways. There was a certain sense in which they wanted a 'bill of health' I suppose ... or at least if they were going to get into trouble for it then it was for things they were prepared to get into trouble for. And we had a long discussion about thyrsus and the translation for thyrsus, which David went for as Bacchic spear, and it was making some of the innuendo a bit more explicit than it is in the text. But they were aware of that and that was one of the things they wanted to be clear about – that what they had done to the text was ... what they thought they had done to the text if you see what I mean.

LH. Some of which presumably might have been for theatrical reasons...

IR. Oh yes, they said that for a contemporary audience they felt it needed to be slightly more upfront than it would be in the original text and that was really a translation from one tradition to another than an attempt to recast it.

LH. You mentioned this question of directors and writers slightly looking over their shoulders at what the classics establishment might say. Which actually I find incredible, because surely theatre practitioners do what they do...

IR. Well, partly it's John Tiffany's relationship with the department, and he wanted to do Greek drama because he wanted to show how it should be done rather than necessarily how he'd been taught it. Perhaps it's this idea of authenticity.... which is not the same as, shall we say, what critics would expect of Greek drama.

LH. Yes!

IR. I think that was one of the things they were very clear on. That they wanted to strip away a lot of the, kind of, baggage around Greek drama and go back to something as close to what it was. So, yeah,

not in an archaeological spirit but in its analogical spirit, and in that sense it was useful for them to have that kind of 'bill of health' shall we say.

LH. Yes, I can see that. But surely in the end some of the decisions had to be theatrical and aesthetic? For instance, I wanted to ask you about when you were dealing with areas of the text that were problematic or corrupt, particularly the epiphany of Dionysus, and so on. I mean, you can't sort of flag up a surtitle saying well, for academics ... it has to stand on its own. How did you set about deciding what to do over such things?

IR. Well, it must be one of the most heavily footnoted translations in history! I'd never done a literal translation before and I didn't know what they expected... so, it's not going to win any prizes I think as a translation in its own merit, but I kept very closely to the lines, and also even the word order in some places, as far as it made sense in English. I tried to keep the word order and the emphasis of the original text, and also there are a number of points where I just couldn't translate it literally because it wouldn't actually make sense. And so there are extensive footnotes which say 'this is what it actually says... what it actually means' and so on. I translated all the extant fragments as well, and so they had all that material as well as the existing text, at the end of the play. And also fairly extensive notes on what we think happens there, and why, and so on. They did cut the ending quite radically, well not radically, but they did cut quite a lot out of the ending.

LH. So you were in a sense also acting as an academic advisor, and interpreter, as well as translator.

IR. yes...

LH. Some people say that any act of translation is also one of commentary anyway so...

IR. Yes, there were occasions where I said this is the text I'm using, and there is this other one and it means this in the other version... I thought my role was to give them as much information as possible, to try and make it as transparent as possible. And while my translation is obviously going to push it in a certain direction, to try and be completely honest and upfront about what was there and to try, if you like, be as neutral as possible – a filter between David and Euripides. But really also all the sort of stuff that they really wouldn't get if what they were going to use instead was an out of copyright Victorian translation ... which just fills me with horror.... I mean, I'm sure they would have done good work with it.... so, the sort of things they wouldn't get off the shelf.

LH. And you mentioned they discussed with you the kind of audience they had in mind and you said why using an out of copyright Victorian translation would, you know, not play well in a modern context, quite apart from doing violence to the text. But what kind of audience do you have in mind. I mean it was commissioned really for an Edinburgh International Festival production – did that influence you at all? What expectations did you bring to it, what sort of frame of reference and knowledge did you think the audience might have?

IR. We did talk about when we had this meeting in the coffee shop, about how we saw the play, particularly John and I, I suppose at that point, and particularly seeing it in a Scottish context, that was one thing that really did come out of it at that meeting, and carried through to the performance. Very much in terms of Scottish masculinity, and what John described as quite conservative trends in Scottish culture, I mean they are there, some of Scottish Labour has a very conservative aspect to it. So, some of the ways in which Pentheus was characterised as very West of Scotland masculinity, was very much up there in the air when we talked about it. And I think again, when we talked about the way we saw the play in terms of masculinity and power and so on, and politics, that was one of the reasons why I was attracted to do it, not simply because it was the National Theatre of Scotland but also because I was very much sold on the way they wanted to do it, and the way they saw it, and bringing out those

kinds of issues seemed to me to be very important. I don't necessarily think that coloured my translation that much.... One of the things actually that coloured my translation... because I work on comedy much more than tragedy ... one of the goons, the spear carriers in the messenger scene is described as a henchman in the play script and that's one of mine. So the *dramatis personae* in my translation has a slightly comic air to it. Also, one of the things I'm always quite keen on with *The Bacchae* was emphasising the comedy in the Tiresias and Cadmus scene and I can't claim any great influence there because I think John had a very clear idea of how he wanted to do that stuff.

LH. Yes, and they played it as a music hall

IR. And it was something I was very much in sympathy with ... so it was coming out of that meeting It didn't affect what I was interested in the play for. I don't think my conversation pushed them in any direction.

LJ. Can I ask you, when you actually saw the thing being staged, and you saw the very positive audience reaction ... I remember on the occasion I saw it the *parodos* was actually applauded... how did that relate then to the earlier work you'd done - were you pleased with the production.... were there things you would have like to have seen done differently? Were there ways you might have changed your own approach with the advantage of hindsight?

IR. In the middle of the various meetings we had, I went down to London when they were rehearsing it, in Hammersmith, and I spent a day with them . I talked to them there, and I talked to the cast , and I saw the rehearsals, particularly the chorus actually. So I knew roughly how it was going to go, in various ways, although I hadn't seen any dress rehearsals, for example, so I was very nervous. I hadn't been this nervous since, I don't know, possibly since my viva. It was a really new experience for me, something you wish you had a stake in, being up there on the stage, I mean it was the first time for me. So, I got terribly, terribly nervous. It was a slightly weird position... not being massively involved, in the production side of it... or only tangentially ... so having no clear idea of what the final shape of it was going to look like ...

LH. Did you know how stunning the special effects were going to be?

IR. No, no. The wall of flame was a complete...

LH. And the flowers... the flowers popping up...

IR. John had said that he was going to do the flame, or a flame effect, and they had really turned the wattage up on the flamethrowers. When I saw it the chorus were done with, either with a piano, or even without a piano, and basically the composer was drilling them when I was down there and I think they were actually far more scary without the musical accompaniment. I think the musical accompaniment slightly killed, slightly drowned the chorus and I think it would have been even more powerful if they'd stripped it down even more with the chorus.

LH. When you say stripping down, that also strikes a note with me because one of the things that came over quite strongly to people who knew the play before was the way in which some of the mythological context was stripped away. I'm thinking particularly of the prologue for instance which is actually much shorter in the production and went direct to what was going to happen rather than all sorts of mythological illusions which maybe will puzzle people. Did that come from your recommendation or was it something that evolved in rehearsal?

IR. Oh no, that was a policy decision on David's part. One of the things he was quite explicit about was that ... one of his guiding principles was that he would cut out anything that would be inexplicable to

a modern audience. He was very much trying to make it intelligible to pretty much an ordinary audience.

LH. It's very interesting this question about what modern audiences expect, isn't it. One of my colleagues who was reporting back to me on audience response, said that on the occasion that she went there were people who were 'quite shocked by the level of violence' and so on, at the end of the play, and were actually commenting on the fact that this must be because 'the author had messed around with the Greek', the Greeks didn't do things like that... the expectation being that the Greeks were rational and so on...

IR. Yes... My favourite response was Michael Billington in The Guardian. He complains about when Pentheus says to Dionysus that 'you're not bad looking at least where women are concerned', and that whole scene where basically there's an extended riff on his hair and appearance – which is actually cut quite a bit in the translation, and not all of it's in the Greig version – and Billington complains that this is camping up. And I thought you don't know the text do you, you've no idea what The Bacchae is actually about. I thought a certain amount of the critical response was doing almost exactly what everyone was hoping which was that they didn't really know what Greek drama was about. I think that's exactly what they were after, which is to say, to go back beyond expectations.

LH. I think that's a very interesting point because it's come up, I think, on several occasions recently with political reaction to translations and productions of Greek drama – for instance of some of the criticism Tony Harrison got for his Hecuba, for being anachronistic. But the way in which that play approached sending up the democratic process, and so on, was when actually it was being at its most Euripidean – but it didn't square with what critics expected. So I think it's quite interesting that Euripides should be being particularly prominent at destabilising that kind of expectation.

IR. Yes, by being most faithful it's being most radical...

LH. Yes, yes, which is a nice irony.

IR. Yes, and I think it's good for us as classicists because I think it shows what we can bring to the process – which is.... mainly by giving people a safety blanket and saying look actually this stuff is as radical as you're saying or making it... but ... well, more so

LH. Exactly, more so....

IR. In a sense I think my role in the whole translation and what sort of consultation I did on it, was very much to kind of egg them on I suppose

LH. Interesting. Clearly it's a lot of work for academics who are involved in this kind of way. Did you feel that you gained from the experience?

IR. Oh, totally. I think one of the things.... having been in Oxford with Oliver Taplin and then being supervised by Oliver Performance is something one always talks about – but there is a complete difference between talking about it in the abstract and then actually seeing the difference that performance can do to the stuff you've actually had a hand in and seeing how actually it can create meaning – or steer meaning – in a way that brings out the meaning in a much more strong way than it does on the page. And I think that is something that really came out for me watching the performance.

LH. So is that going to feed back into your teaching?

IR. Oh, very much so, yes. The level two courses I did on The Bacchae the next term was very much influenced by my experience. But also... my honours course on interpreting Greek tragedy which is quite theoretical, that's been very helpful for that too.

LH. And what about future research directions too. I mean will that actually feed into the way you formulate research questions, or the areas you choose to investigate? Or is it too early to say?

IR. I don't know. I'd be more happy – more confident – doing translation than reception. So I don't know if that side of things would feed into my research. I think I would be much more alive to the performance dimension. I think there is a danger of paying lip service to it, and I think I'm going to be much more alive to the visual and the issues around movement and gesture than I have been. I think that's coming through when teaching at the moment. Actually the mask project that they did here in Glasgow was also sort of relating to this.

LH. The Richard Williams one?

IR. Yes, those two elements I suppose, are coming out more in my teaching side that perhaps my research side. I think I'm doing more reading ... more into Greek tragedy than comedy, and I think in the future that may come through more.

LH. What about plans for the future, for more translations in the future – whether for performance or for other purposes? Do you think you will do any more?

IR. I'd love to! I think this is a bit more starting at the top and working my way down... I think not all the ones I'll do afterwards will be such high profile. A local community group has asked me to do one for the West End festival next year, so I may well do that but I need to have a chat with them about what they want.... But that's not going to be a literal translation that's going to be the actual performance one ... which will be more of a challenge I think... and that's on The Trojan Women

LH. Which would be a logical next step really.... from what you've been doing with this one

IR. Well, ... the only thing is we have a tradition in the department to the staff student committee.... have a tradition of doing a play every year and this year was The Trojan Women. We used the Penguin translation ... I started a translation but never really finished it so we ended up going back to the Penguin ... so I'm now trying to approach The Trojan Women without those rhythms in my head because I've got the Vellacott translation bouncing around in my head still for the moment. I'd like to do more, I think next time we do a staff student play we might put it on at the Gilmore Hill and actually advertise it properly as this year it went rather well.

LH. So, a new tradition of the Glasgow Greek play....

IR. Yes, well, definitely not in Greek...well it might not be Greek it might be Latin as well.... I think I'm at least going to try to translate the play for this year. Anyway we'll see how it goes. It depends partly on how keen the students are. If they want to go public...

LH. It seems to be quite a major feature of recent productions of Greek plays at commercial theatres that academics in various ways are quite closely involved. I thought it was interesting that in the publicity for the David Greig Bacchae, and in the published playtext as well, your role was very fully acknowledged.... in the programme ... and there was input from you and so on. And that's not always the case and it was actually good to see that kind of collaboration getting a bigger profile. How important do you think it is to have scholars to prepare close translations for reworking by dramatists that don't know Greek or Latin?

IR. Well,... I think there are a number of issues there. One is that they were actually very generous, and I'm certainly not expecting same amount of profile out of it– I must say I was very alarmed to see my name in the subway going to work, that was slightly freaky.... and they said to me a) you'll get paid and b) we'll make sure we credit you .. and I said ... and this may sound trite.... That's not why I'm doing it.... It's more for the outreach role. I'm very keen to see classical plays put on and performance and all the rest of it. Or are we as intermediaries? I went to see an Oresteia in Edinburg on Saturday which was an experimental piece of theatre and they were talking in the notes about how they'd used an 1866 . It was the Lazzi theatre company doing... Oh - I'm not sure – it was a verse translation. [Ed's Note: Based on an original translation by Robert Potter, 1866, the Lazzi Experimental Arts Unit adapted the trilogy to a solo performance given by Scottish actor Sandy Grierson, directed by David WW Johnstone (Source: company website - www.lazzi.co.uk/oresteia.htm)] What they were trying to do was very different to what we were trying to do with The Bacchae clearly. I don't know if you know the experimental theatre episode in Spaced ... which is quite a funny take on experimental theatre.... But it was taking quite a fossilized version of Greek tragedy and trying to apply a radical theatre with appropriate 'hedging' in quotes.

LH. So they particularly wanted a translation text that was going to sound distant and alien and...

IR. Well, one of the things that came up in it was that there were a number of passages where they were clearly using language where they were not making sense in contemporary terms. I mean, a lot of the judicial language had been translated in a way that would make sense in the 19th century but would not necessarily make sense to a 20th ... 21st century audience.

LH. You mean in the Eumenides?

IR. Yes, well it was very odd because they'd condensed it all down to a 50 minute thing with Orestes in pain and that was basically the thrust of it. The audience needed to know the plot in order to understand the torture chamber ...it was an extremely elitist piece of theatre in all sorts of ways which were kind of annoying. I think that in some ways the dish-making factory that we have of saying that you can go to these texts and you can find all sorts of radical things in them does mean that.... I guess you get better theatre out of it than if you... are trying to radicalise something by, if you like, coming from the outside and not being sympathetic to it. And I suppose it's that sympathy that is the key thing.... The only thing is, it does rather put quite a lot of onus on the translator you... to be quite self-effacing. If you're doing a literal translation where you're not trying to interpose yourself, you want to give the playwright as much rope as possible and as much space and as much freedom to take it in the direction they want to take it, but with all the information at their fingertips. And so the final version is their responsibility but you're giving them as much information and power as possible. I suppose that would be one way to say it.

LH. And finally, just to finish... a lot of your academic work has been with comedy , and you spoke just now about feeling drawn perhaps now more to tragedies as a result of this particular experience. What strikes you though about the differences in challenge between translating comedy for performance and translating tragedy for performance. I know it's an impossible question....

IR. That's horrible.... It's always the Lysistrata isn't it... if it was just Aristophanes then I mean one of the things is the choice of play and some of the plays would be really difficult to make sense of ... for an audience to make sense of. I'm working on The Knights this Easter and so it's in my head.... Obviously the translation from one political context to another is difficult, with the distancing that there is in Greek tragedy, that makes it much easier for a modern audience to have access to. So, I think there would need to be a lot of negotiation about just what you're actually doing with the characters.

LH. As soon as you've got contemporary issues, you know, the Athenian audience was expecting clearly contemporary humour in the comedy. If you tried to translate that into modern terms, even in the run of a play things can get outdated.

IR. Of course there are a number of very contemporary satires I mean I've just been doing a few things on contemporary politics. They do date very quickly and I think it would be an interesting challenge to do it, but again, what are you trying to do? Are you trying to do it as an archaeological exercise or are you trying to do it as a translation into a modern political context? Those in a modern political context are very difficult to achieve. But again that is a question of, are you going to be doing a literal translation and be clear that ok so this character is Kleon and he equates to... well, I'm not sure there is a modern analogue, and so on and so forth.... And the council chamber equates to this or the character who sits in the council chamber is ... I think it would be slightly more heavily footnoted, especially if you're doing a literal translation it would be an extensively annotated one. I think it would be an interesting challenge on the playwright side. And one of the things you always get... I mean the number of Lysistratas that I've seen is immense compared with anything else. And there other plays you could do, the Ecclesiazusai would easily be doable, or the Thesmophoriazusae. But in terms of the ones that tended to get a lot of exposure in terms of, especially around the time of the invasion of Iraq, there were a number of Lysistratas in Glasgow, for example.

LH. I think that is something we certainly might look forward to seeing you involved with in the future. Ian Ruffell, thank you very much.

Terry Teachout, Happiness on the Hudson

July 11, 2008 by Terry Teachout

Most of today's Wall Street Journal drama column is devoted to a report on the Hudson Valley Shakespeare Festival's productions of *Cymbeline* and *Twelfth Night*, followed by a few testy remarks about Lincoln Center Festival's presentation of *The Bacchae*.

* * *

What makes a festival festive? To answer this question, hop in your car and head for Garrison, the small town across the Hudson River from West Point that is home to my favorite outdoor summer Shakespeare festival. The Hudson Valley Shakespeare Festival, founded in 1987, is that rarity of rarities, an artistic enterprise that gets everything right. Impressive as its productions are, the real secret of the festival's success is that it offers its patrons a total experience that adds up to more than the sum of its admirable parts. The shows are bright and lively, the performers engaging, the setting gorgeous, the atmosphere joyous. I won't say that it's impossible to have a bad time at the Hudson Valley Shakespeare Festival—some people are inexplicably resistant to pleasure—but I've been going to Garrison for four summers now, and my annual visit has become one of the most eagerly awaited dates on my theatrical calendar.

It's impossible to talk about the festival without first mentioning the site. The company performs in a huge tent pitched on the lawn of the Boscobel House, a lovingly restored Federal-style 1808 mansion located on a bluff overlooking the Hudson River. The performances get underway just as the evening sun slips behind the mountains of the Hudson Highlands. Wise playgoers dine on the lawn an hour or so before curtain time—tasty catered picnic baskets can be ordered in advance—and enjoy a spectacle that has been capturing the imagination of American landscape painters for the better part of two centuries.

Sunset on the Hudson can be a hard act to follow, but Hudson Valley pulls it off. The company's productions are models of uncondescending theatrical populism, reaching out to contemporary audiences without watering down Shakespeare beyond recognition....

I've never found Lincoln Center Festival to be especially festive, though it often presents memorable performances. Part of the problem—maybe most of it—is that the festival takes place in the middle of a bustling, art-crammed city, thus making it difficult to turn off the hum and buzz of urban life and immerse yourself in its wide-ranging fare. Sometimes, though, the fare itself is the problem. This year's festival, for instance, opened with the National Theatre of Scotland's tiresomely transgressive production of "*The Bacchae*," which struck me as a good working definition of Eurotrash at its trashiest. Picture Alan Cumming in a kilt, being lowered to the stage by his ankles and flashing his buttocks all the way down. Then imagine him as an ultra-campy Dionysus in drag who sashays through a wink-wink-nudge-nudge rewrite of Euripides' classic Greek tragedy ("Don't be so coy, big boy") in which the chorus consists of nine school-of-Motown backup singers decked out in fire-engine red. Get the idea? I did—it took me about 30 seconds—and spent the rest of the night looking at my watch....

Toby Zinman, Greek classic gets modern twist

Lincoln Center Festival gets off to a good start with Alan Cumming in 'The Bacchae'

Posted: July 5, 2008 - 3:01 AM

Toby Zinman, For The Inquirer

NEW YORK -

The Bacchae

launches this summer's Lincoln Center Festival spectacularly. Staged as a rock opera but faithful to Euripides' ancient text, the National Theatre of Scotland's production is both a wildly entertaining tragedy and a shockingly grim comedy of sex, violence and rock-and-roll.

As Dionysus, Alan Cumming enters the blazingly white stage shackled, upside-down and bare-bottomed. With a snap of his fingers (and there is much finger-snapping, signifying both magic and street-smart approval), the handcuffs disappear and the god is revealed in all his glory, his black curls sparkling, his gold lamé kilt sexily bulging.

Dionysus is angry at Thebes for having failed to recognize him as a new god and having disrespected his mortal mother, so he has returned in human form to teach the Greeks that uninhibited sexuality cannot be denied.

Aiding his mission are his "mighty Maenads," the chorus (literally) of nine black women in red gowns and feral hair who sing and dance and electrify. Tim Sutton's music is sometimes soul, sometimes gospel, sometimes tribal, sometimes winking at pop clichés, but never succumbing to them.

Pentheus (the excellent Cal MacAninch), current ruler of Thebes, is an uptight guy whose approach is always to lock up, chain down, shut away anything that disturbs the order. There is a wonderful tiny moment when Pentheus tears a flower from its stem, one of the red poppies memorializing Dionysus' mother, and we watch a sudden flash of anger and disgust cross Cumming's face.

Unable to persuade Pentheus, Dionysus tricks him by tapping his lurid nature: Want to spy on the royal women of Thebes, already intoxicated by wine and freedom, who are performing the secret Bacchic rites in the woods? Pentheus is torn to pieces by the women, and his mother, Agave, (Paola Dionisotti) returns wild-eyed and blood-smeared, carrying his head, in the play's most famous scene.

Dionisotti has the kind of trick voice born for comedy, and her grief and horror seem to lack weight. The show's second half, in which we hear and see the results of human beings being stupid, is necessarily grimmer and duller, Dionysus having left them, and us, to learn the lesson.

The prophet Tiresias (John Bett) and Thebes' founding king, Cadmus (Ewan Hooper), appear as a pair of geriatric vaudeville hoofers in tuxes. Theater is the play's sly metaphor: The standing mike becomes the Bacchic spear, and, later, to prove the unspoken point, the whole stage goes up in flames. We are all following the scripts of our personalities and cultures, and change is the only option to destruction.

David Greigs script (from Ian Ruffell's literal translation) is full of delicious rhymes and puns ("inculcate you to my cult") and manages to make the bizarre plot make sense.

John Tiffany (who also directed last year's *Black Watch* for the National Theatre of Scotland) has made this Dionysian argument for losing control in a highly controlled, meticulously precise production. He seduces us, taunts us and terrifies us. Euripides, the great subversive dramatist, would likely be pleased.