

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον

Jaume Pòrtulas

Ja fa alguns anys, i prenent com a pretext la tan famosa intuïció nietzscheaniana (alhora pregonament errònia, però estímul per a reflexions fecundíssimes), en el sentit que protagonista únic de la més antiga tragèdia àtica ho fou Dionís, Kerényi afirmava de forma taxativa: “Not Dionysos pure and simple, as Nietzsche believed, but *Pentheus* was the subject and hero of the primordial tragedy... As a hero, only an enemy and victim of the god could bear this name”¹. La idea última que commovia tant Nietzsche com Kerényi és que, a fi que un dolor mereixi de veres el qualificatiu de *tràgic*, cal que brolli d’un déu sofrent, que s’encara al seu antagonista i, a l’ensem, en un sentit pregon, s’hi identifica: “The suffering Dionysos was at one time called “Pentheus”, “the man of suffering”². Tanmateix, la immensa majoria dels crítics contemporanis –els assenyats, almenys: aquells que miren de no confondre la problemàtica històrica de l’origen de la tragèdia amb formes més o menys vagües de misticisme– admeten que la commemoració d’esdeveniments llegendaris, en ocasió dels aniversaris dels herois, ha d’haver tingut una gran importància per a la prehistòria de la tragèdia; s’oposen en termes decidits a la tesi d’una “liaison première et fondamentale”³ entre Dionís i el gènere literari que les circumstàncies acabaren posant sota el seu patronatge; i titllen sobretot d’impossible que la dada inicial dels poemes tràgics “eût trait à une passion du dieu”⁴. Resten lluny els temps en els quals Jane Harrison podia permetre’s d’evocar l’ombra familiar de sir James Frazer i de la seva “fertility magic”, per apuntar l’arriscada hipòtesi que les “masqued dances and ritual combats” que havien estat els “forerunners of tragedy” es vinculaven de bon principi (l’evidència mateixa!) a Dionís, vist que llur missió era de “to impel fertility by

1. C. KERÉNYI, *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, Londres 1976, p. 329.

2. *Ibidem*.

3. H. JEANMAIRE, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris 1951, p. 312.

4. *Ibidem*, p. 313.

no està corromput, des del punt de vista teològic comporta una expressió quasi imitating the changes of the seasons and facilitating their proper succession"⁵. Com dubtar a aquestes altures que, en un moment determinat, Dionís es va retrobar com a patró de rituals que eren, de bon principi, del tot independents respecte d'ell: per posar els exemples quasi a l'atzar, les fal·lofòries de les Dionísies rurals, la processó passadorament caòtica del *κῶμος*, l'ús de les màscares. La seva és una personalitat complexa, per raó de les activitats religioses que han estat posades en contacte amb el seu nom. Potser no anirem del tot errats d'osques si rastregem una ombra de descoratjament en la conclusió a la qual arribava un dels últims crítics que ha maldat per dreçar el balanç de més d'un segle d'exegesi a propòsit de Dionís, A. Henrichs⁶, quan reconeixia que probablement una de les vies d'anàlisi més aprofitables és, encara, la que inicià W.F. Otto, "who summed up Dionysos as a god of paradox"⁷. I l'autora de la –per ara– darrera monografia sobre el déu⁸ ve a reblar el clau: "Totes aquestes conjuncions de contraris repeteixen a nivells diversos allò que ja és anunciat per la identitat contradictòria d'un déu mortal: "Dionysos est une autre façon de penser"⁹.

La gran paraula "un déu que mor" acaba d'ésser repetida; però això no vol dir, en absolut, que tinguem per què acceptar l'univers d'implicacions (religioses, simbòliques, antropològiques) que es vinculen amb el *dying god* de frazeriana memòria. L'associació de Dionís amb el més enllà és alhora més immediata i més complexa. El període de l'any en el qual se situen les festivitats dionisiàques és el d'una vida popular intensa, quan les "frairies", tan lúcidament estudiades per Louis Gernet¹⁰, aportaven joia i reconfort; però també d'una manera tradicional, és quan té lloc el contacte amb el món del més enllà, que constitueix alhora el món dels morts i la deu de les benediccions que provenen dels morts mateixos: riquesa de sentiments de la qual les Antestèries en particular donen testimoni. Dit d'una altra manera, entre el culte de Dionís i el dels herois (pertanyents, respectivament, a l'àmbit de les "fêtes de paysans" i a l'esfera dels prestigis aristocràtics: els dos pols de la religió dels grecs, segons l'aguda percepció de Gernet) hi ha una sèrie d'interseccions. El clamor de les dones elees invoca un cop l'any el retorn de Dionís (Plutarc, *q. gr.* 36); és veritat que hom ha remarcat que si el text

5. J. E. HARRISON, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge 1903 (reprint Londres 1980); EAD. *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1912 (reprint Londres 1977). Per valorar la contribució de Miss Harrison (així com les de Nilsson i W. F. Otto) a la intel·lecció de la figura de Dionís, he emprat llargament P. MCGINTY, *Interpretation and Dionysos. Method in the Study of a God*, La Haia 1978; cfr. Chapt. Three, "Jane Ellen Harrison and the Study of Dionysos", pp. 71-103 i 207-222.
6. A. HENRICHS, "Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard", *HSCP* 88 (1984), pp. 205-40; cfr. p. 209: "Virtually everybody who has an informed opinion on the subject seems to concede that a balanced and unified view of Dionysus and his place in history is not only difficult to achieve but is essentially incompatible with the complexity of the god and with his disparate manifestations... Dionysus defies definition".
7. HENRICHS, op. cit., p. 234, al·ludint a W. F. OTTO, *Dionysos, Mythos und Kultus*, Frankfurt 1933. (He tingut a l'abast la traducció francesa de P. LÉVY, Paris 1969).
8. M. DARAKI, *Dionysos*, Paris 1985.
9. Op. cit., p. 232.
10. L. GERNET & A. BOULANGER, *Le génie grec dans la religion*, Paris 1932. (Empro la reedició dins la sèrie "L'évolution de l'humanité", Paris 1970). Cfr. Chapitre premier, "Fêtes de paysans", pp. 35-67. Veg. també L. GERNET, "Frairies antiques" dins *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1968, pp. 21-61.

impossible¹¹: ἦρω Διόνυσε; i hi ha hagut una pluja d'esmenes que responien a la constatació que, per bé que Dionís comporta aspectes inequívocament subterrànics, sens dubte és un déu, no un heroi (cfr. Pausànias VI 26, 1: θεῶν δὲ ἐν τοῖς μάλιστα Διόνυσον σέβουσιν Ἥλειοι). Però probablement A. Brelich¹², el millor expert en el tema, té raó de donar entenedent que aquestes intervencions sobre el text responen a una noció reductiva i empobridora del sentit religiós del terme "heroi": el déu assegut en un tron amb un κάνθαρος a la mà de certs relleus sepulcralers espartans¹³ és en aquest sentit emblemàtic.

I és per aquí que aniria la resposta al greu enigma –que intrigava ja els antics, els quals encunyaren l'expressió proverbial οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον– de per què la tragèdia grega formava part, inequívocament, del culte dionisiac, mentre que evocava, de manera gairebé exclusiva, mites heroics. Entesa rectament, com una forma de culte, la tragèdia proclama en termes simultanis, com deia Brelich¹⁴, que *tots* els herois són, fins a cert punt, dionisiacs, mentre que Dionís és l'única divinitat que hom pot invocar amb l'apel·latiu de ἦρωος. O sigui que la tragèdia comportava una interferència entre l'esfera dels herois i la dionisiaca; i, si autors com ara Kerényi tenen raó, ni que sigui parcialment, aquesta construcció implica, a més a més, el mite d'un Dionís que davalla al món subterrani. De manera que, de l'època de Nietzsche ençà, la situació tampoc no ha canviat tant com això: la cèlebre injunció en el sentit que calia comprendre amb més rigor la natura de Dionís si hom volia de debò entendre quelcom dels grecs¹⁵ (inclòs, naturalment, llur teatre) encara pot trobar ressò en les nostres oïdes. I, tanmateix, els moderns sovint han intentat deslliurar-se de la frase, tan incòmoda com famosa, οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, amb mitjans dubtosos. Si hom sosté, per exemple, l'origen de la tragèdia a partir del culte heroic, s'acostuma a negar la seva connexió original amb Dionís; pel seu costat, els factors de l'origen dionisiac tendeixen a considerar les relacions de la tragèdia amb la mitologia heroica com a secundàries. Això, si hom no dóna a la malaventurada expressió un sentit completament banal¹⁶.

La societat de grans déus que són els Olímpics es caracteritza per una oposició intensa a la mort: no és que no hi tinguin cap llei de relació, però experimenten una repulsió pregona envers ella. Dionís n'és l'única excepció, tot i formar part d'aquesta societat –més ben dit, d'haver-hi fet un ingrés espectacular. Cosa que no vol pas dir que Dionís sigui un déu de la mort; ni de la immortalitat¹⁷, tampoc. "Il n'est pas chez lui dans le royaume souterrain... et il serait inexact également

11. W. R. HALLIDAY (ed.), *The Greek Questions of Plutarch*, Oxford 1928 (reprint Nova York 1975), p. 157.

12. A. BRELICH, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma 1958.

13. Els menciona C. KERÉNYI, op. cit. (a la n. 1), p. 327 n. 172, on dóna com a referència TOD & WACE, *A Catalogue of the Sparta Museum*, p. 102 i figs. 1-3 i 10.

14. BRELICH, op. cit., p. 368.

15. F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig 1872 (empro la traducció espanyola d'Alianza Ed., Madrid 1973); p. 41.

16. Tot un KERÉNYI, op. cit., pp. 329-30, sosté que, quan una tragèdia desplaïa els atenesos, aquests solien rebutjar-la dient: "Res a veure amb Dionís!"; i que el sentit de la frase hauria estat obliterat posteriorment.

17. L. GERNET, "Dionysos et la religion dionysiaque: Éléments hérités et traits originaux" dins *Anthropologie* cit. (a la n. 10), p. 86.

de parlar à son sujet d'un sejour paradisiaque où se rassembleraient ses élus"¹⁸. La seva familiaritat amb el món dels difunts és la pròpia d'un déu de la ubiqüitat: la seva simple presència imposa la idea d'un "més enllà". Quan subratllem aquesta connotació dionisiaca (relació amb el món dels morts) no és per donar ententent que els altres déus n'estiguin absolutament privats, sinó que la seva és una relació *diferent*. L'himne eleu recorda massa la invocació dels argius al déu perquè sorgeixi de les aigües del llac Alcioneu a Lerna¹⁹, on llancen un jove vedell per al "Guardià de la porta", bo i fent ressonar les trompetes (Plutarc, *Is. Os.* XXXV 364 F; *q. conviv.* IV 671 E: καὶ γὰρ σάλπιγξι μικραῖς, ὥσπερ Ἀργεῖοι τοῖς Διόνυσοις, ἀνακαλούμενοι τὸν θεὸν χρῶνται ...). Cosa que implica probablement una contalla de com el déu morí i habità, durant l'hivern, el món subterrani. Amb l'arribada de la primavera, el déu era desvetllat, al so de les trompetes, del somni de la mort, a una vida nova.

Patrò sobrenatural dels festivals dels morts, mostra similituds pregones amb Hades, senyor del reialme subterrani. Heràclit (fr. 15 D.-K.) els identificarà tots dos: ... ὡυτὸς δὲ Ἄιδης καὶ Διόνυσος, ὄτεω μαίνονται καὶ ληναΐζουσιν. Moltes de les actuacions de Dionís i dels seus sequaços no són fàcils de distingir de les divinitats de l'altre món. Però l'horror de la mort no és simplement un espantall que brandi davant dels ulls dels mortals. Recordem les tradicions que parlen de la seva pròpia tomba a Delfos²⁰ i de la de la seva amant, Ariadna. En efecte, d'acord amb el mite òrfic de la desmembració de Dionís, Zeus porta els membres mutilats a Apol·lo, el qual els sebolleix en el seu propi santuari, vora el trespeus. Resulta clar que també Dionís participa del mateix destí de destrucció que les seves víctimes.

Parlant de les múltiples funcions que Dionís comparteix amb els herois, les hem relacionat, temptativament, amb les relacions privilegiades que, únic entre els déus, manté amb la mort. La tradició de les dones eleees i del clamor de trompetes argiu ens han posat sobre la pista; però podia haver-ho fet igualment el mite òrfic per excel·lència: la mort, esquarterament i consumpció de l'infant Zagreu per obra dels Titans²¹, seguit de la contalla sobre la seva tomba a Delfos (*vide supra*) i/o la seva resurrecció. Altres indicis, encara: a la illa de Ténédos, un vedell calçat amb els coturns dionisiacs era occit en honor de Dionís Anthorporraistes –denominació prou expressiva– d'un cop de destrat al bescoll²²; cerimònia seguida de la fugida a tot córrer del sacrificador i que, d'acord amb Martín Nilsson²³, evocava, inequívocament, la mort violenta del déu mateix. Un sacrifici tan seriós constituïa el mitjà per donar una expressió adequada a l'ombrívola presència que

18. H. JEANMAIRE, op. cit. (a la n.3), p. 273.

19. PAUSAN. II 37, 5: τὴν Ἀλκυονίαν λίμνην, δι' ἧς φασιν Ἀργεῖοι Διόνυσον ἐς τὸν Ἄιδην ἐλθεῖν Σελμῆν ἀνάξοντα, τὴν δὲ ταύτη κάθοδον δεῖξαι οἱ Πόλυμνον.

20. CALLIM. fr. 643 Pf. = *Schol.* LYK. 207; fr. 517 Pf. in *Et. Gen.* = *Et. M.* 255, 14-16; FILÒCOR, *FGrHist.* 328 F 7 Jac.

21. Fr. 210 Kern.

22. AEL., *Nat. An.* XII 34. Hom triava una vaca prenyada, que era embolcallada de cures, com una partera; el vedell acabat de néixer esdevenia la víctima del sacrifici.

23. M. P. NILSSON, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen*, Leipzig 1906, p. 308; citat amb aprovació per W. R. HALLIDAY, op. cit. (a la n. 11), p. 155. Recordem també que en el ritual argiu suara mencionat, hom s'adreçava a Dionís amb l'epítet βουγενής, nascut de la vaca.

hom percebia actuant rere del món i a través d'ell. El sacrifici expressava alhora aquesta presència sinistra i deslliurava emocionalment l'home del seu poder, a base de *donar-li forma* mitjançant el culte. Més tard, quan la força originària de la percepció s'esvaeï, els comentaristes grecs buscaren explicacions més utilitàries; però la necessitat de pervenir a una coneixença simbòlica i a una expressió lliure de capficaments pragmàtics tenen una importància fonamental en la gènesi de qualsevol religió. Cal pensar que, amb la celebració activa dels processos de la vida i de la mort, els grecs no es lliuraven a cap operació de màgia simpàtica que hagués de reportar-los alguna mena d'avantatge material (com assenyalaven les teories evolucionistes de la religió), sinó que més aviat maldaven per participar d'un aspecte fonamental de determinada activitat divina²⁴. Com encarnació de l'esdevenir, tanmateix, Dionís no s'esvaeix per sempre. De la mateixa manera que hom creia en la seva mort, hom creia igualment en una renaixença de bell nou. En altres ocasions, quan desapareixia brusquement, sense morir per això, de la mateixa forma abrupta reapareixia.

El mite de la mort de Dionís a mans dels Titans, al qual ens referíem suara, no resulta documentat fins una època força tardana; però Pausànias VIII 37, 5 és explícit: Onomàcrit va manllevar a Homer el nom dels Titans i va compondre ὄργια per a Dionís, considerant-los factors de les sofrències (el mot, παθήματα, és prou significatiu) d'aquest. Tanmateix, ja hem vist com aquest no era l'únic mite de mort de Dionís. Hom contava²⁵, per exemple, que a la vora d'Argos, hauria estat vençut en combat per Perseu i la seva despulla llançada a les aigües del llac de Lerna. Pausànias²⁶ ha descrit la tomba de les dones del seu "exèrcit"; pel que fa al déu, segons testimoniatge de Plutarc²⁷, era invocat ritualment perquè ressorgís de les aigües del llac sense fons: ἀνακαλοῦνται δ' αὐτὸν ὑπὸ σαλπύγγων ἐξ ὕδατος. La mort, però, no afectava la seva immortalitat, ni hi incidia per res; ara, que precisament per aquest motiu, fou identificat aviat amb Osiris, el mort immortal de l'antic Egipte²⁸. En realitat, potser resulta més correcte de considerar la mort de Dionís com una κατάβασις, que trova la seva contrapartida en l'ἀνάβασις corresponent²⁹. I probablement cal parlar de κατάβασις en sentit propi quan el déu baixa a rescatar Sèmele, la seva mare, de l'àmbit infernal. No resulta pas poc significatiu que aquest mite tingui el seu correlat ritual precisament a Delfos, en la festa Herois que, segons Plutarc (*q.gr.* XII), commemorava

24. La redacció d'aquest passatge, i els punts de vista que s'hi exposen, deuen força a P. McGINTY, op. cit. (a la n. 5), el qual, a la p. 215 n. 39 discuteix amb cura i simpatia la perspectiva de les obres de joventut de J. E. HARRISON (per exemple, *Myths of the Odyssey in Art and Literature*, Londres 1882), quan aquesta interpretava la connexió entre Dionís i els morts com una prova de profunditat conceptual, més que no pas veient-hi una barreja propiciada pel culte i el seu desenvolupament evolutiu: "The Greek mind, in its early freshness at least, was little troubled by the dualism of this world and the next [...] No doubt this close connection of Bacchus and Aphrodite with the dreadful gods of Hades had a deep mystic significance, of which much is lost to us, only the lighter aspect remaining..." (op. cit., p. 160).

25. *Schol. ad Il.* XIV 319.

26. PAUSAN. II 22, 1: ἀπέθανον δὲ αἱ γυναῖκες ἐν μάχῃ πρὸς Ἀργείους τε καὶ Πελοῖα, ἀπὸ νήσων τῶν ἐν Αἰγαίῳ Διονύσῳ συνεστρατευμέναι καὶ διὰ τοῦτο Ἀλλίαι αὐτὰς ἐπονομάζουσιν.

27. *Is. Os.* XXXV 364 F; cfr. *q. conviv.* IV 671 E.

28. HDT. II 42: "no veneren a l'ensems els mateixos déus, amb l'excepció d'Isis i Osiris, el qual és, segons diuen, Dionís"; cfr. PLUT. l.c.

29. A. BRELICH, op. cit. (a la n. 12), p. 366.

el retorn de Sèmele per obra del seu fill³⁰; inversament, el ritual de Lerna troba traducció mítica en l'episodi de Polimne (Paus. II 37, 5).

Convé, però, de retornar a la qüestió central: aquestes connexions, tan riques i complexes, entre el nostre déu i l'àmbit dels herois –ens ajuden a donar raó de per què el teatre (i no pas per motius de tipus argumental: recordem el proverbia “Res a veure amb Dionís”, del qual partíem) es vincula al culte públic d'aquest déu, i no de cap altre? Per intentar de respondre a la pregunta, Brelich³¹ suggereix de repensar alguns dels famosos “mites de resistència”, tan sovint debatuts en aquest context. La sobtada aparició de Dionís en un indret per imposar el seu culte –llançant a la follia o al suïcidi aquells que li planten cara– fa entrar en crisi un ordre preexistent, una societat que encara no coneixia el déu. Pel que fa al domini cultural, Dionís és celebrat sovint sota formes molt divergents de les manifestacions ordinàries de veneració pels altres déus: formes orgiàstiques, extàtiques, que subverteixen temporalment, per a aquells que hi participen, l'ordre natural de les coses. Però de la mateixa manera que en l'àmbit dels mites, a partir de l'acceptació del déu, cristal·litza un ordre nou i més ric, que engloba també realitats desconegudes fins llavors, igualment els rituals orgiàstics, una volta celebrats, permeten la recomposició de l'ordre sobre bases i amb perspectives més amples i pregones. Desvetllant els ulls dels homes a l'abisme potencial implícit en cada crisi, Dionís ensenya el camí vers una existència més plena.

Afirmava Gernet³² que si Dionís ha esdevingut el símbol per excel·lència de l'activitat teatral “c'est qu'il est un dieu qui joue” (en el doble sentit del mot francès) “et qu'il fait jouer”. Fins i tot d'una festa tan pregonament popular com les Antestèries, hom podria dir-ne que recolzen sobre un *joguineig*, una llei d'equívoc entre el món “real” i l'altre. El calendari festiu d'Atenes dóna entenent que les Dionísies Urbanes, amb les manifestacions artístiques concomitants, constituïen una prolongació de les Antestèries; però aquestes formes artístiques aviat aparegueren a les Lenees, també. L'apertura de l'àmbit dels esperits (*mundus patet!*) es prolongava durant les Dionísies; en la mesura que el festival no es vinculava només a Dionís mateix, derivava de l'obertura vers el pretèrit, vers allò que havia estat³³. L'aspecte ombrívol de Dionís, en la figura del qual la mort i la destrucció de la vida comunicaven amb la vida mateixa, es manifestava millor, i de la manera més impressionant, després de la solemníssima processó que portava el déu des d'Eleuteres fins Atenes³⁴. A banda d'ésser un festival de les ànimes, les Antestèries pertanyien sobretot a dones i infants; les Dionísies Urbanes, en canvi, esdevingueren autènticament un festival d'homes. El vi s'hi consumia en grans quantitats: hom començava a beure ja al matí, de bona hora³⁵.

30. ἐκ δὲ τῶν δρωμένων φανερώς Σεμέλης ἂν τις ἀναγωγὴν εἰκάσειε. Cfr. J. E. HARRISON, *Prolegomena* cit. (a la n. 5), pp. 276 s.; APOL·LÓDOR III 54; PLUTARC, *de sera num. vind.* XXII 566A.

31. A. BRELICH, *I Greci e gli dei*, Nàpols 1985, p. 111.

32. L. GERNET, “Dionysos” cit. (a la n. 17), p. 83.

33. KERÉNYI, op. cit. (a la n. 1), p. 317.

34. *Ibidem*.

35. FILÒCOR, fr. 171, Jacoby, *FGrHist*, 328 (III, B, p. 148): Ἀθηναῖοι τοῖς Διονυσιακοῖς ἀγῶσι τὸ μὲν πρῶτον ἡρισθηκότες καὶ πελωκότες ἐβάδιζον ἐπὶ τὴν θέαν καὶ ἐστεφανωμένοι ἐθεώρουν, παρὰ δὲ τὸν ἀγῶνα πάντα οἶνος αὐτοῖς ἀνοχοεῖτο.

Com remarca S. Goldhill³⁶, “it is the *interplay between norm and transgression* enacted in the tragic festival” allò que en fa una ocasió dionisiaca. Dionís actúa com un principi que destrueix les diferències; el seu és el domini de les múltiples inversions i contradiccions. A més de les il·lusions i transgressions de l'experiència teatral, a més del desencadenament de l'èxtasi menàdic i de l'embriaguesa, l'esfera dionisiaca engloba precisament un sentit de la paradoxa i el capgirament que es deixa percebre molt bé, per exemple, en les relacions entre els actes de les Dionísies Urbanes que precedeixen l'ἄγων i el fet teatral mateix. No cal esperar la plenitud del teatre per capir que un dels mitjans d'acció bàsics del dionisisme és constituït per la importància i el valor dinàmic de l'“espectacular”. Els executants, els actors no són ni els únics ni els primers a explorar les possibilitats de la κάθαρσις en el si de la cultura grega; la prioritat correspon, probablement, a aquells que maldaven per guarir la μανία a través de la mateixa μανία. El vertigen dionisiac dona accés a un món sobrenatural: així ens ho confirmen els testimoniatges sobre la vigència i els efectes (i sobre el caràcter específic) d'un tipus de dansa pròpiament bàquic. La debatudíssima qüestió “què deu el teatre àtic al culte de Dionís?” no sabia deixar de banda l'element de μίμησις (cfr. Plató, *Lleis* 815 C) que les danses bàquiques comporten, amb finalitats de “purificació” i de “iniciació”. La història del culte permet de discernir un esforç constant per integrar (car *calia* que fossin integrades³⁷) les realitats més típiques del dionisisme: per assuaujar-les i moderar-les, bo i deixant subsistir, marginal, l'anarquia del menadisme independent.

La tragèdia, entesa com a part integrant del culte de Dionís, eixampla la consciència del món i del jo, a través de l'activitat de “playing the other”³⁸, mitjançant un joc que presenta afinitats mítiques i culturals amb el déu; l'evocació teatral esdevé possible a través de la màgia d'aquest. Mercès a això, hom manipula els efectes teatrals, teixeix la trama, agença les escenes i controla el joc mimètic entre la il·lusió i la realitat. El poder il·lusionista de Dionís, déu alhora de la follia i del teatre, radica en la capacitat de crear, gràcies a l'art, les ficcions fetilladores de la representació³⁹. Fent parlar i moure les màscares, el seu símbol predilecte, aquest senyor de les aparences i les aparicions inspira en l'espectador l'estremiment d'un terror sacre. Es tracta també de la capacitat del poeta de teixir un món de fantasia, on hom pot deslliurar-se dels terrors i desigs reprimits en l'inconscient. Com a manifestació del poder de Dionís (i amb la finalitat, alhora, de reflexionar sobre aquest poder), l'obra tràgica revela de primer la capacitat hipnòtica del poeta, torsimany del déu, per embolcallar-nos en el vel de la il·lusió i, tot seguit, la capacitat del coneixement conscient de trencar el fetill i de retornar-nos a la realitat,

36. S. GOLDHILL, “The Great Dionysia and Civic Ideology” dins J. J. WINKLER & F. I. ZEITLIN (edd.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press 1990, pp. 126-7.

37. GERNET, “Dionysos” cit. (a la n. 17), p. 87.

38. Cfr. el molt significatiu títol que F. I. ZEITLIN dona a la primera de les seves contribucions al recull esmentat a la n. 36: “Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama”, pp. 63-96.

39. CHARLES SEGAL, “Euripides' *Bacchae*: The Language of the Self and the Language of the Mysteries” dins *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Cornell University Press 1986, p. 296.

amb el guany afegit d'una reintegració novella entre conscient i inconscient⁴⁰. I l'equilibri que es reinstaura entre aquests dos dominis esdevé més sòlid. Tanmateix, aquest déu resulta inquietant: en el camp de les seves competències hi entra la follia. Es tracta d'evasió, certament, però el motiu de l'"evasió" es correspon amb el d'una "presència" divina que, en sentit estricte, ens *aliena* a nosaltres mateixos. Aquesta follia prové d'una *imitatio dei* per part dels seus devots. Hom qualifica d' ὄργια del déu les seves crisis o moments paroxístmics— moments que comporten un estat de suspensió provisional de la realitat corrent, car l'autoconsciència del devot esdevé completament aïllada i posseïda pel déu. L'exaltació és tan intensa que el terme de "follia divina" li escau ben bé, i és amb mostres inequívokes de respecte, sobretot per part d'aquells que hi simpatitzen més, que hom li aplica. El mateix Plató se sent obligat a referir-s'hi amb la deferència deguda al seu prestigi; ho i reconeixent la seva acció a nivells diversos, la troba en la seva forma més autèntica inextricablement associada al nom del déu. Quan el món es revela a si mateix, en la seva natura primigènia, l'única resposta humana adequada és de prendre part en aquesta realitat⁴¹. Quan el déu que desapareix bruscament retorna de manera sobtada dels abismes de la mar o de les goles pregonas de la terra, la vida i la mort s'entortolliguen i es combinen entre elles, sobretot en el moment que el renéixer de la primavera esclata amb el record de tots els difunts. Els devots enfolleixen i en la seva follia esdevenen testimonis de la interpenetració entre vida i mort; fins i tot prenen part en aquesta confusió i barreja, car això és el que feia Dionís μαινόμενος, el déu foll. Participar d'aquesta realitat implicava transcendir el minso, compartimentat fragment d'existència pròpia i ingressar en un domini on la destrucció i la creació brollaven absolutament⁴². Es tracta de l'adhesió a pràctiques rituals destinades a provocar estats de transport, viscuts com una possessió per obra del déu i com una comunicació extàtica amb ell, el potent senyor dels esperits. Aquí hom se sent temptat de fer cas de les observacions de Walter Otto⁴³ i, en comptes d'interpretar la μανία dionisiaca des de l'exterior, maldar per imaginar la realitat tal com l'experimentaven aquells dels quals l'èxtasi s'havia ensenyorit. En el seu estat d'exaltació, el devot devia percebre el món com fetillat: el seu esguard, engrapat per la pregonesa, travessava la superficialitat natural i ben endreçada i fitava el poder esplèndid subjacent a l'existència.

La dualitat dionisiaca resulta especialment colpidora en la utilització de la *màscara*, un dels modes més importants de l'epifania del déu⁴⁴. Com que té rostre, però no esquena, la màscara serveix perfectament per expressar la proximitat del déu, que és, alhora i de manera paradoxal, remot. Com a divinitat de la màscara,

40. Ibidem.

41. P. McGINTY, op. cit. (a la n. 5), p. 174, on parafraseja W. F. OTTO (op. cit. a la n. 7).

42. Ibidem.

43. P. McGINTY, op. cit., p. 172, amb una parafrasi lliure de W. F. OTTO.

44. W. F. OTTO, op. cit. (a la n. 7), pp. 93-98 (de la traducció francesa, per la qual cito. El capítol s'intitula "Le symbole du masque"). Hom no pot pas minimitzar el paper que la màscara ha jugat en un estadi primitiu; cfr. G. DUMÉZIL, *La question des Centaures. Étude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris 1929, particularment el primer capítol (pp. 1-53).

Dionís és un déu que hom s'encontra; per al seu devot, no hi pot haver realment cap experiència que vagi més enllà que la de l'instant de la confrontació amb la màscara⁴⁵. De fet, per mitjà de la màscara, es pot dir amb la mateixa raó que el déu "és aquí" com que "no hi és"; d'aquesta manera, la religió dionisiaca ens obre uns nivells de realitat que, altrament, ens romandrien closos. Presència i absència simultànies conformen la dualitat d'aquesta forma del diví. La iconografia de la ceràmica, com s'ha observat sovint, resulta aquí ben expressiva: tan sols Dionís fita de dret, amb el seu esguard d'ulls fixos, aquell que el mira. Brollant de la fosca, la seva màscara s'ensenyoreix instantàniament de la seva presa, atrapada per un encanteri del qual ningú no pot fugir.

La tragèdia presenta sobre l'escena personatges i esdeveniments que assumeixen, en l'actualitat de l'espectacle, tota l'aparença d'existir realment. Hi ha algú que es presenta fingint d'ésser un altre, responent al cor des de darrere la seva caracterització. El poeta tràgic *actualitza* realment allò que el drama conta. Gràcies a la màscara, al vestit, l'actor es transforma en algú que fou, temps era temps⁴⁶. La invenció del teatre, gènere literari que posa en escena la ficció com si fos realitat, no podia tenir lloc més que en el quadre del culte de Dionís, del déu de les il·lusions, de la confusió i de la barreja incessants entre la realitat i les aparences, entre la veritat i la ficció⁴⁷. Rere la màscara, l'actor parla com si fos el mateix heroi: es fa *altre*, podríem dir. Allò que Dionís duu a terme i que la màscara, quan l'actor la revesteix, provoca, és la irrupció, en el centre de la vida pública, d'una presència novella –una dimensió de l'existència totalment aliena a l'univers quotidià⁴⁸. Arrabassat per l'acció, arrossegat per allò que veu, l'espectador no deixa de reconèixer que es tracta d'aparences, de simulacions il·lusòries –de μίμησις, per emprar el mot just⁴⁹. Transformar qui parla en una altra persona, mitjançant la màscara o el truc, té la seva raó d'ésser en l'àmbit del déu que aliena i transforma la gent, en l'àmbit de l'alteritat dionisiaca. Heus aquí el que Soló⁵⁰ jutjava "finzione, novità fallace che, introdotta da Tespi nella festa di Dioniso, avrebbe finito per invadere l'intera vita degli ateniesi"⁵¹.

En moltes societats, l'ordre, a fi de reafirmar-se, ha d'ésser contestat periòdicament, capgirat per la durada breu del Carnaval, quan l'inversió de papers és sobirana: dones disfressades d'homes, homes que prenen la disfressa de dones o d'animals, esclaus ocupant el lloc dels seus amos, reis de burles que expulsen

45. P. McGINTY, *ibidem*.

46. C. MIRALLES, "La creazione di uno spazio: la parola nell'ambito del dio dell'alterità", *Dioniso* LIX 2 (1988), p. 28.

47. J.-P. VERNANT & F. FRONTISI-DUCROUX, "Figures du masque en Grèce ancienne" dins J.-P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie* II, Paris 1986, p. 42; passatge comentat per C. MIRALLES, *Gnomon* 60 (1988), p. 578.

48. J.-P. VERNANT, "Le dieu de la fiction tragique" dins J.-P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *op. cit.* a la n. anterior, p. 23. Val la pena de citar el passatge *in extenso*: "En l'instant mateix que els espectadors els tenen davant dels ulls, saben, nogensmenys, perfectament que els herois no hi són ni podrien ésser-hi, puix que, ancorats en una època del tot passada, pertanyen com per definició a un temps que ja no existeix, a un "enllà" inaccessible. La "presència" que l'actor encarna en el teatre és sempre, per tant, el signe o la màscara d'una absència, pel que fa a la realitat quotidiana del públic".

49. *Ibidem*.

50. PLUTARC, *Vida de Soló* XXIX 6-7.

51. C. MIRALLES, *art. cit.* (a la n. 46), p. 28.

simbòlicament el capítost. Al llarg d'aquests dies, l'obscenitat, la bestialitat, el grotesc, l'aterridor, el còmic, negació de totes les vàlues establertes, cuiden afogar el món de la cultura⁵².

Voldríem precisar aquestes reflexions amb una ullada menys cursòria a *Les Bacants* d'Eurípides. En el context de la "modernitat" deliberada d'aquesta obra de les acaballes, s'afirma (com ho ha remarcat correctament Charles Segal⁵³) l'homologia entre l'experiència dionisiaca i la representació tràgica; dit altrament, a través de l'epifania del déu se'ns revela la dimensió genuïnament tràgica de l'existència de l'home. A *Les Bacants*, Dionís hi figura a l'ensems con un personatge entre els altres i com a organitzador de l'espectacle, secret maquinador de la intriga que mena finalment a la seva reconeixença. Tot al llarg de l'espectacle, alhora que apareix en escena al costat dels altres personatges, Dionís actua en un nivell distint, nuant els fils de la intriga i maquinant-ne el desenllaç. El seu paper d'actor del drama no tan sols crida l'atenció sobre la manera com la tragèdia i el mite tràgic esquincen les estructures estables de la societat i les obren al canvi i a la fluïdesa que són inherents al déu⁵⁴, sinó que, a més a més, mostra com la tragèdia mateixa delimita davant dels nostres propis ulls allò que Victor Turner⁵⁵ denominava l'"espai liminal", un espai entre l'ordre i el desordre, un domini –pertorbador, però alhora potencialment fecund– de desintegració dels límits i identitats familiars.

Però hi ha quelcom que ens interessa de forma més concreta: tot el drama en el si del qual Penteu es debat, encara que no sigui capaç de prendre'n consciència, té relació amb el "mirar" i el "veure". Dionís l'acusa (v. 912) de *πρόθυμον ὄνθ' ἄ μὴ χρεῶν ὄραν*. Però quan el rei és subtilment atret a l'esfera de Dionís, disfressat de bacant, adquireix un mode de veure-hi divers del d'abans, que el porta a percebre dos sols, dues Tebes i Dionís en forma de brau (vv. 918-920)⁵⁶. Penteu hi veu doble: com un home estripat, esqueixat entre dues maneres contràries de veure-hi i que oscil·la, la mirada extraviada i desdoblada, entre la seva vella "lucidesa" perduda i la visió dionisiaca⁵⁷. Per als espectadors, l'efecte havia de resultar potenciat, multiplicat per la presència simultània en escena de dos personatges de la mateixa edat, de la mateixa aparença, vestits de forma idèntica: cara a cara de dos éssers tan semblants per l'aspecte, però que pertanyen a dos àmbits radicalment enfrontats⁵⁸. La impressió havia de resultar comparable a la que produeix una ceràmica famosa, la cratera Hope, en la qual Dionís, desdoblant, assisteix a la iniciació màgica d'un dels seus devots: l'aparença d'aquest mostra un doble exacte del déu, un altre si mateix. Penteu, a despit de la seva ceguesa incu-

52. J.-P. VERNANT & F. FRONTISI-DUCROUX, art. cit. (a la n. 47), p. 37.

53. CH. SEGAL, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton University Press 1982, passim.

54. CH. SEGAL, "Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy" in *Interpreting Greek Tragedy* cit. (a la n. 39), p. 285.

55. V. TURNER, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Cornell University Press 1982, Chapter Three: "Liminality and Communitas", pp. 94-130.

56. M. MASSENZIO, *Cultura e crisi permanente: la "xenìa" dionisiaca*, Roma 1970.

57. J.-P. VERNANT, "Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide" dins J.-P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, op. cit. (a la n. 47), p. 252.

58. *Ibidem*.

nable davant la presència del diví, adquireix una percepció de la realitat que ultrapassa els esquemes habituals i és, per tant, capaç de veure com es desdoblen els objectes que li estan davant: llur ambígua essència precòsmica. És en relació amb aquesta capacitat que, sarcàstic i ambigu, Dionís li etziba (v. 924): $\nu\tilde{\upsilon}\nu \delta' \acute{\omicron}\rho\tilde{\alpha}\zeta \acute{\alpha} \chi\rho\tilde{\eta} \sigma' \acute{\omicron}\rho\tilde{\alpha}\nu$. Segons M. Massenzio⁵⁹, $\acute{\omicron}\rho\tilde{\alpha}\omega$ és emprat aquí per indicar “una facultà di vedere diversa da quella normale, che non è rivolta ad un oggetto specifico e che potremmo definire “dionisiaca”. I segons el Cor de les *Bacants*, Dionís és llum que permet una altra llei de visió a qui, precisament per aquest motiu, esdevé bacant; cfr. v. 608:

$\tilde{\iota}\Omega$ φάος μέγιστον ἡμῖν εὐίου βακχεύματος.

Dionís crebranta l'oposició, en l'acte de veure, entre qui mira i qui és vist. Relació simètrica, però desigual: l'esguard del déu atrapa el de l'home, el fascina per posseir-lo. Ulls esbatanats de la màscara de Dionís, en facialitat perfecta, que fiten l'espectador, col·locat, per aquest sol fet, en la posició d'aquell que és iniciat en els misteris del déu⁶⁰. La màscara d'ulls esbatanats –màscara fascinant, màscara buida– expressa i resumeix totes les formes diverses que aquesta terrible presència divina pot adoptar; car l'epifania de Dionís és la d'un ésser que, a despit de la seva estranya proximitat, a despit de la intimitat misteriosa del seu tracte amb l'home, resta inaferrable i ubicu.

L'episodi, difícilíssim d'interpretar davant d'un públic modern i, tanmateix, ben atroz, de Penteu ritualment disfressat de bacant per Dionís, comporta un conjunt de significacions més vast i més emblemàtic⁶¹. Hi ha, per una banda, les referències subtils, subterrànies, al propi ritual dionisiac, metamorfosat aquí en una mena de versió macabra de la iniciació en els misteris de Dionís; així, Penteu ha d'ésser revestit com una dona, per a la seva consagració al déu com a víctima substitutòria en el ritual de la muntanya. Per l'altre cantó, hi ha les referències internes a les condicions del teatre de Dionís i a les modalitats de representació artística que hom hi acceptava. Penteu vestit de dona ens recorda la importància en el teatre de la disfressa mimètica; a través d'aquest episodi podem entrellucar alguns secrets de la prehistòria ritual del gènere, puix que la tècnica dramàtica (amb un grau d'autoconsciència admirable) els evoca i els reproduïx, en certa mesura.

La temàtica visual no perd pas relleu ni significació en els episodis finals de l'obra. Dionís, difonent una “llum de foc sagrat” (v. 1083: $\phi\tilde{\omega}\zeta \sigma\epsilon\mu\nu\tilde{\omicron}\upsilon \pi\upsilon\rho\tilde{\omicron}\zeta$), condiona la visió menàdica; Penteu, des del cim de l'arbre, $\acute{\omega}\phi\theta\eta \delta\acute{\epsilon} \mu\tilde{\alpha}\lambda\lambda\omicron\nu \eta \kappa\alpha\tau\epsilon\tilde{\iota}\delta\epsilon \text{Μαινάδας}$ (v. 1075); l'enfolliment d'Àgave s'expressa $\acute{\epsilon}\nu \delta\iota\alpha\sigma\tau\rho\tilde{\omicron}\phi\omicron\iota\varsigma \delta\tilde{\omicron}\sigma\sigma\omicron\iota\varsigma$ (v. 1165): en efecte, l'estat de bacant es caracteritza per una manera diferent de veure-hi. L'eixida d'Àgave, per fi, del món dionisiac té lloc,

59. M. MASSENZIO, op. cit. (a la n. 56), p. 80.

60. J.-P. VERNANT & F. FRONTISI-DUCROUX, art. cit. (a la n. 47), p. 39.

61. Cfr. ibidem, p. 40: “Accessoris –la màscara barbuda, la corona d'heura, el vestit flotant– que són signes de la divinitat amb la qual l'home es pot fondre, en la fascinació d'un cara a cara; a més a més, pot revestir les marques del déu, embolcallant-se'n, prenent-les sobre el seu propi cos per deixar-se posseïr millor. Esdevenir altri, afontant-se en l'esguard del déu, o bé assimilant-se a ell per contagi mimètic; heus aquí les fites del dionisisme, que posa l'home en contacte immediat amb l'alteritat divina”.

paral·lelament, a través de la recuperació de la visió ordinària. Cadmos és l'artífex de la desacralització dels ulls de la seva filla: de l'esclat sacre de Dionís, els recondueix a la llum quotidiana (cfr. vv. 1264 ss.).

Sembla, doncs, que la religiositat dionisiaca imposa, de manera preliminar, el rebuig de les condicions normals de la vida; i que, a *Les Bacants*, aquest rebuig és formulat a través d'un "codi visual"⁶², en el si del qual "no veure-hi" o bé "veure-hi diferent" s'equivalen, com a expressió d'una actitud idèntica de negació enfront de la realitat constituïda. A aquells que li planten cara, el déu se'ls imposa i els arrabassa a les condicions normals del viure; o bé els priva de la visió normal, cosa que equival a dir el mateix en altres termes. Com observa oportunament Marcello Massenzio⁶³, "la relazione di Dionysos con la sfera visiva, radicata nel pensiero greco, [...] non può non essere significativa per chi voglia studiare *all'interno della cultura greca* i rapporti tra questa divinità e i fenomeni spettacolari, le forme teatrali in particolare. Ecco uno degli argomenti ai quali il metodo storico-religioso può offrire una via d'aggancio inedita, strettamente aderente alla sostanza del fenomeno considerato..." En l'instant mateix que Dionís força el seu adversari a adquirir una nova manera de veure-hi, crea per a ell, en el si mateix de la realitat, una realitat nova, li crea un "espectacle" en l'accepció més rica i més plena del terme. Ara bé: ¿no ens veiem forçats a reconèixer, amb Massenzio, que allò mateix que Dionís fa amb Penteu és precisament el que el poeta tràgic fa amb aquells que, en el context de la festa dionisiaca –en un espai i un temps, doncs, *aliens*, al marge de la normalitat–, són "espectadors" del seu drama –drama el contingut del qual va "més enllà" de la realitat, pervé a l'esfera, primigènia i fundacional, del mite–?

Barrejant les categories, cancel·lant les prohibicions, desintegrant la societat i els seus quadres, Dionís s'insereix en el cor de la vida humana com una alteritat tan greu que, si bé pot llançar els seus enemics vers el caos, la destrucció i l'horror, a l'ensem, eleva els seus devots fins un estat d'èxtasi, de comunió plena i joiosa amb ell mateix⁶⁴. Es tracta d'una divinitat que esberla totes les mediacions familiars, esborra les diferències entre un nivell i l'altre en un furor d'identificació; en el seu àmbit, la fusió pren el lloc del límit, i les oposicions de la nostra lògica de cada dia, que s'exclouen mútuament, s'ensorren en termes pertorbadors⁶⁵. Però allò que *Les Bacants*, mercès a una imbricació entre una *μίμησις* pervertida i il·lusòria (la disfressa de Penteu) i una acció ritual col·lectiva, ciutadana –el joc teatral mateix–, expressen amb una claredat enlluernadora és que Dionís, el déu de la tragèdia i de la màscara tràgica, desafía fins i tot la capacitat del mite i del llenguatge per mediar entre les contradiccions. I el fet que Eurípides, en tractar el tema de Penteu, centri el drama sencer sobre l'àmbit visual dóna un testimoniatge espectacular del grau d'autoconsciència crítica que, en aquesta obra final i suprema, havia pervingut a assolir.

62. M. MASSENZIO, op. cit. (a la n. 56), p. 83.

63. Ibidem, p. 84.

64. J.-P. VERNANT & F. FRONTISI-DUCROUX, art. cit. (a la n. 47), p. 43.

65. CH. SEGAL, *Interpreting Greek Tragedy* cit. (a la n. 39), p. 284.