

AISCHULOS' ORESTEIA EN DE WEDERGEBOORTE VAN DE CULTUUR

Peter De Graeve

'Alles is zoals het is en gaat zijn voorbestemde gang.'

Deze woorden vormen het commentaar waarmee Aischulos de actie van de *Oresteia*-trilogie inleidt. Na een jarenlange wacht op het dak van Agamemnoons paleis in Argos heeft een slaaf het vuursein opgemerkt, dat het teken is van de Griekse overwinning bij Troje. De vijandige stad is genomen en verwoest, na tien lange oorlogsjaren kunnen de Griekse legers eindelijk naar huis terugkeren. De slaaf haast zich naar binnen om het goede nieuws te melden aan Klytemnestra, de 'vrouw van zijn meester', zoals hij het zelf uitdrukt. Op dat ogenblik betreedt het koor - nog nietsvermoedend - de scène. Het is de eigenlijke *aanhef* van de trilogie, -de *parodos*, zoals het in het theaterjargon heet: dansend bewegen de koorleden zich naar het middelpunt van de theatrale ruimte, waar ze het verdere verloop van het drama zullen bijwonen en mee beleven, en het met hun gezongen of gesproken tussenkomsten van commentaar voorzien, ja zelfs beïnvloeden en sturen.

Deze plechtige, rituele intrede van het koor vormt de *epifanie* van de tragedie; het is geen christelijke epifanie, in de zin van een 'evangelische openbaring', maar een 'verschijning' in de Griekse betekenis van het woord: de *actie* van het tonen of het *zich-vertonen*. Het koor doet z'n rituele intrede, gaat plaatsnemen rond het altaar van de god Dionysos en voltrekt daarmee de rite zelf van de intrede: het koor nodigt de goden als het ware uit om getuige te zijn bij de opvoering van het stuk.

Het is tijdens deze intrede dat het genoemde commentaar gegeven wordt: *alles is zoals het is en gaat zijn voorbestemde gang*¹.

Deze uitspraak zou men gemakkelijk kunnen beschouwen als de basisformule van dat typisch Griekse levensgevoel dat in de tragedie wordt vertolkt: het befaamde fatalisme, de werking van een duister en onbedwingbaar noodlot dat de gedachten en handelingen van de tragische mens stuurt. *Alles is zoals het is en gaat zijn voorbestemde gang*. Aischulos was de grondlegger van de tragedie en dus hoeft het niet te verwonderen dat dit soort commentaren in zijn teksten opduikt. Nochtans is de *Oresteia* zelf geen stuk over de fatale en onvermijdelijke ondergang van een tragisch personage. Het is daarentegen - samen met Sophokles' *Oidipous in Kolonos* - één van de weinige stukken uit de Griekse tragische literatuur die ondubbelzinnig eindigen met een positieve noot². Orestes wordt in het laatste deel van de trilogie, *Eumeniden*, immers vrijgesproken van schuld, het Huis van Atreus ontkomt aan de vloek die al eeuwenlang op haar rustte en zelf kan de laatste telg van het geslacht als een vrij man naar Argos terugkeren en er de troon van Agamemnoon in

zijn bezit nemen. Zo wordt het drama een sprookje: volgens de mythe leefde Orestes nadien nog lang en gelukkig.

De fatale en vernietigende logica waarmee het noodlot het menselijk leven stuurt - *in de war* stuurt - lijkt hier dus 'opgeheven', letterlijk en figuurlijk *buiten spel* gezet: de aloude Noodlots- of Wraakgodinnen, de Erinyen, worden aan het einde van het stuk gedwongen de voogdij te aanvaarden van de nieuwe, olympische goden Apollo en Athena. Hun wraakzucht, hun kwaadheid, moet wijken voor de redelijkheid van een politiek georganiseerde rechtspraak. De Erinyen ondergaan dan ook een gedaanteverwisseling en worden Goede Geesten, Eumeniden.

De moderne cultuurtheorie heeft vaak problemem gehad met het soort 'tragiek' die in de *Oresteia* wordt verwoord en belichaamd. Sedert de Romantiek hebben twee figuren - beter gezegd twee modellen - onze voorstelling van de Griekse tragedie beheerst: *Antigone* en *Oidipous*. Het gaat daarbij telkens om een tragisch wereldbeeld dat door Sophokles werd beschreven. *Antigone* vormt een horizontaal model, *Oidipous* een verticaal. In het ene geval staat de relatie tussen broer en zuster - Antigone en Poluneikes - centraal. In het andere geval gaat het om de relatie tussen kind en ouders - tussen Oidipous enerzijds en Laios, de vader, en Jokaste, de moeder, anderzijds.

De moderne interpretatie van het tragische is op een van beide modellen gebaseerd. Men weet hoe Freud, rond het begin van de twintigste eeuw, de klemtoon legde op de verticaliteit: het Oidipous-complex (de neurotische verlangensstructuur die bestaat tussen kind en ouder) verdrong de horizontale interpretatie van *Antigone*, die zowat de gehele negentiende eeuw door richtinggevend was geweest voor de benadering van de Griekse werkelijkheid³.

Hegel

Het was de Duitse filosoof Hegel die een eerste ernstige poging ondernam om het Griekse fatalisme voor de moderne tijd te recupereren⁴. Zijn model was, zoals gezegd, *Antigone* van Sophokles. In dit stuk staan, volgens Hegel, twee vormen van menselijk bewustzijn diametraal tegenover elkaar. Antigone vertegenwoordigt de familie, de telurische of chtonische krachten, met andere woorden de verbondenheid met de aarde (en dat in en door de zorg voor het lijk van haar broer). Ze symboliseert de macht van de *immanentie*. Kreon daarentegen vertegenwoordigt de stadstaat, de hogere politieke orde; hij symboliseert de heerschappij van de *transcendentie*. Kreons verbod om het lijk te begraven (Poluneikes was immers gesneuveld als een vijand van de stad Thebe) is een verordening, een wet, in de positieve betekenis van het woord: het is de stadstaat of *pólis*, met andere woorden: de 'politiek', die vanuit een eigen logica de werkelijkheid wil bedwingen, die haar waarden aan de wereld probeert op te leggen. Antigone handelt, steeds volgens

Hegel, niet op basis van een wet, maar van een 'gebruik': haar gedrag - de begrafenis van Poluneikes, tegen Kreoons wetsbepaling in - gaat niet uit van een politiek maar van een ethiek, sterker zelfs: het is gebaseerd op het naakte feit van haar broeders dood (op het *pure zijn*, zegt Hegel). Poluneikes' politieke strijd was immers geëindigd in de vernietiging van zijn persoon: zijn dood onttrekt hem dan ook - en definitief - aan de tegenstellingen en de versplintering van het politieke leven, brengt hem voorgoed in de schoot van de familie terug. Antigone begraaft Poluneikes en respecteert daarmee weliswaar de familiale gebruiken, maar komt tegelijk in aanvaring met de politieke machthebbers. Kreoon van zijn kant bestraft Antigone's inbreuk op de politieke orde, maar treedt zo de traditionele familiemoraal met voeten. Deze tegenstelling tussen het recht van de familie en het recht van de staat of nog tussen de onderaardse sfeer van de familie en de bovenaardse politieke orde vormt een sluitstuk in wat men de hegeliaanse 'dialectiek' noemt. De grondslag van zowel Antigone's als Kreoons optreden is een *onvolledige* visie op de werkelijkheid -, anders gezegd een onvolledig en dus vals bewustzijn. Het ware, stelt Hegel, kan immers alleen in de volledigheid, in het geheel gevonden worden. Dit 'geheel' wordt gevormd door de strijd die *onvermijdelijk* moet losbarsten waar twee mensen - Antigone en Kreoon - een partiële en tegenovergestelde visie verdedigen als de enig juiste. Een bewustzijn van de onvolmaaktheid van hun standpunten hebben zij niet en dus evenmin een bewustzijn van de onvermijdelijkheid van hun conflict. Dat is volgens Hegel precies de reden waarom hun gevecht zo tragisch, zo *fataal* verloopt.

Tragisch is volgens Hegel het feit dat twee onverzoenlijke aanspraken op totaliteit met elkaar in aanvaring komen. Twee onvolledige visies op het geheel botsen en deze botsing zelf vormt de totaliteit die die visies elk afzonderlijk niet in staat zijn te bewerkstelligen, hoe hard ze ook te keer gaan. Het lijkt hetzelfde te zeggen als datgene wat ook Aischulos al bij de aanvang van de *Oresteia* had beweerd: *alles is zoals het is en gaat zijn voorbestemde gang*. Zo is het noodlot niets anders dan de conflictuele samenhang van het geheel. Elke particuliere kijk - het dictaat van Kreoon - en iedere particuliere daad - Antigone's begrafenisritueel - vormen onvervangbare onderdelen van de universele strijd die in de Griekse tragedie wordt opgevoerd.

Deze analyse van het universele karakter van de strijd in de tragedie heeft een onuitwisbare stempel gedrukt op de grootste geesten van de moderne tijd. Zowel Nietzsches aristocratische kunstfilosofie als Heideggers ontologische existentialisme zijn diepgaand beïnvloed door Hegels tragische schema van het bewustwordingsproces van de mens. Beide filosofen zullen van die conflictuele aanspraak op het geheel dan ook de toetssteen van hun denken maken⁵. Maar ook de psychoanalytische denkbeelden van Lacan bijvoorbeeld - meer bepaald zijn analyses van het *discours* van het verlangen - zijn ondenkbaar zonder het hegeliaanse begrip van de tragische totaliteit.

Hegel heeft met andere woorden het moderne, historische bewustzijn vorm en inhoud gegeven op basis van het tragische model dat hij in het Atheense theater aantrof.

Zoals gezegd is dit model afkomstig van Sophokles. Nochtans had Hegel zich in zijn zoektocht naar een tragisch model voor de moderne mens aanvankelijk meer aangetrokken gevoeld tot Aischulos - en meer bepaald tot de *Oresteia*⁶. Het conflict tussen de duistere, archaische krachten die de familie beheersen en de verlichte, olympische macht van het staatsbestel wordt immers nergens treffender uitgebeeld dan in de slottaferelen van de aischuliaanse trilogie. De Erinyen, bloedgodinnen die waken over het heil van de familie, worden er in een ophefmakend proces onderworpen aan de civiliserende kracht van de politieke gemeenschap. Dat is de boodschap van *Eumeniden*. De vraag waarom Hegel deze klare en duidelijke verwoording van het fundamentele conflict tussen natuur en cultuur, tussen familiale verbondenheid en staatkundige organisatie op een bepaald ogenblik verving, als model, door de ingewikkelder en veel symbolischer interpretatie van Sophokles' *Antigone* is tot nu toe uitsluitend verklaard vanuit de hegeliaanse dialectiek zelf⁷. De *Oresteia* kent een goede afloop, *Antigone* niet; en dus moet Hegels 'tragische waarheid' - het onvermijdelijke en voortdurende conflict tussen twee onvolmaakte bewustzijnen - eerder bij Sophokles dan bij Aischulos gezocht worden. Bij Sophokles woedt het gevecht tot het bittere einde, de strijd overstijgt de vormgeving in grote mate, overspoelt en overrompelt het strikt dramatische kader van het stuk; bij Aischulos daarentegen worden alle ruzies bijgelegd, die 'voorbestede gang' van zaken komt op het einde tot rust; vervloeking, verderf en noodlot doven als het ware uit. Bovendien, zo wordt daar meestal aan toegevoegd, wordt de strijd tussen de Wraakgodinnen en de Olympiërs - 'de strijd tussen de oude en de nieuwe goden', zoals ook Heidegger die noemde - in de *Oresteia* bóven de hoofden van de mensen gevoerd: deze laatste staan er bij en kijken er naar, maar lijken zelf nauwelijks betrokken partij. In *Antigone* daarentegen lijkt elk personage een vleesgeworden vloek, de mens zelf is het strijdtoneel geworden - hier zijn het veeleer de goden die stilzwijgend toekijken.

Het zijn allemaal redenen waarom de *Oresteia* Hegel bij nader inzien wel ongeschikt moest lijken voor een interpretatie van de moderne wereld volgens het tragische model. Met andere woorden: sedert Hegel wordt het antieke wereldbeeld (waaronder dus de *Oresteia*) gewogen op de waardenschaal van een *moderne* tragiek, zoals die ontstond uit de hegeliaanse lectuur van Sophokles' *Antigone*. Deze specifieke, historische lectuur werd verder uitgewerkt en verfijnd, maar zelden of nooit is onderzocht om welke preciese redenen het wereldbeeld van Aischulos onverenigbaar was met Hegels dialectiek, anders gezegd: met die typisch *moderne* noodlotsgedachte van de vooruitgang, met het *absolute* geloof in de verbeterbaarheid van mens en samenleving.

Zo treedt de moderne versie van de tragiek vooral naar voor als een bewust-

zijnsvorm: het bewustzijn namelijk van een totaliteit die zelf echter onbereikbaar moet blijven. Deze tragiek verschijnt bijvoorbeeld onder de vorm van de hegeliaanse hunkering naar de Absolute Geest of de heideggeriaanse nostalgie naar het oorspronkelijke Zijn of nog in de gedaante van de nietzscheaanse Overmens... De moderne mens is metafysisch verscheurd, versplinterd: dat is zijn tragiek. Hij leeft met het bewustzijn van een niet te verwezenlijken totaliteit; hij hangt boven die onoverbrugbare kloof tussen gedachte en daad, tussen idealisme en werkelijkheid, zich vastklampend aan de wolk van zijn bewustzijn. In deze hegeliaanse verscheurdheid, in deze moderne tragiek, ligt de geschiedenis vervat van twee eeuwen economische en politieke agressiviteit, eeuwen van conflicten, oorlogen, uitbuiting,- een geschiedenis waaruit we ternauwernood zijn ontwaakt.

We herinneren ons dat ook het koor in de aanhef van de *Oresteia* uit de oorlog te voorschijn kruipt. Agamemnoon, de Griekse leider, is er uiteindelijk in geslaagd Troje te veroveren en zijn terugkeer naar Argos is imminent. Maar daar wacht hem Klytemnestra, zijn op wraak beluste vrouw, die niet heeft vergeten hoe haar man hun beider dochter Ifigeneia had geofferd voor het welslagen van de militaire expeditie tegen de stad van Priamos. De moord op Agamemnoon levert het volk van Argos uit aan politieke agitatoren en Orestes, de wettige opvolger van Agamemnoon, zal uit ballingschap terugkeren om op zijn beurt de dood van zijn vader te wreken door zijn moeder te doden. Na de moedermoord vlucht Orestes naar Athene, waar hij door een volksrechtbank zal vrijgepleit worden.

We kunnen Aischulos' verhaal lezen als een uitwerking van de homerische mythe over het huis van Atreus, zoals die in de *Ilias* en de *Odyssee* beschreven staat. Moderne commentatoren wijzen erop dat de actieve rol die Aischulos de goden in de *Oresteia* laat spelen juist verwijst naar de geestesverwantschap met Homeros. Ze spreken in dat verband van het archaische karakter van Aischulos' trilogie.

Te vrezen valt echter dat dit 'archaïsme' slechts begrijpelijk kan gemaakt worden vanuit het 'klassieke' statuut dat de tragedies van Sophokles - met vooraan *Antigone* en *Oidipous* - in de moderne tijd hebben verworven. Concreet betekent dit dat we de *Oresteia* eigenlijk lezen door een hegeliaanse bril; we gaan op zoek naar de dialectiek van het stuk en - toeval of niet - slagen er ook in die te vinden. Zo zou het eerste gedeelte van de trilogie, *Agamemnoon*, het standpunt van Klytemnestra vertolken; het tweede deel, *Dodenoffer*, vormt daarvan een tegenbeweging (Orestes verslaat Klytemnestra) en het derde deel, *Eumeniden*, brengt de verzoening of 'synthese' tussen de eerste twee delen tot stand in en door de goddelijke figuur van Athena, die effectief alle tegenstellingen oplost. Er is dus een these (Klytemnestra), een antithese (Orestes) en een synthese (Athena), dialectischer kan het niet⁸. De belangrijkste reden waarom de *Oresteia* niet voldoet aan de vereisten van de hegeliaanse *tragische* dialectiek moet dan gezocht worden in het feit dat de synthese te volmaakt is, te volledig, en het menselijke bewustzijn dus té gelukkig... Met andere

woorden de aischuliaanse verzoening biedt geen ruimte voor een nog hoger conflict - dat moderne 'totaalconflikt' -, waarin ieder zogenaamd gelukkig bewustzijn niet meer is dan een onderdeel van een breder plan, de verlangensstructuur, die in haar geheel genomen vernietigend werkt en dus geacht wordt on-gelukkig te maken.

Tegen deze moderne lezing van de *Oresteia* zou heel wat in te brengen zijn. Ik beperk me hier tot twee argumenten.

Het eerste heeft betrekking op een algemeen niveau en betreft de 'dwang' die men de lectuur laat ondergaan. In feite stelt men de hegeliaanse lezing van *Antigone* voorop als een ultiem interpretatiekader, waarin vervolgens - zo goed en zo kwaad als het kan - de overige tragedies worden ingepast. Dit lijkt op z'n minst een gemiste kans met betrekking tot precies die tragedie, de *Oresteia*, waarin Hegel *tevergeefs* zijn dialectische tragiek had gezocht. De moderne interpretatie haakt Aischulos' trilogie vooralsnog, post factum, aan diezelfde dialectische trein vast. Alsof bewezen moest worden dat Hegel hoedanook gelijk heeft gehad en er bijgevolg geen ontkomen is aan de absolute aanspraken van het moderne bewustzijn.

Het tweede argument weegt zwaarder. De dialectische lectuur van de *Oresteia* wordt beperkt tot louter formele kenmerken. Daar waar de mythen van *Oidipous* en *Antigone* door Hegel - en na hem door Freud, Heidegger en Lacan - verrijkt werden met tal van toespelingen op filosofie en psychologie, wordt de *Oresteia* hooguit getoetst aan de reeds verworven inzichten. Een *zelfstandige* lectuur (of wat daar zou moeten voor doorgaan) is niet echt aan de orde.

Aischulos

Aischulos waagt zich in de *Oresteia* niet zomaar aan een heruitgave van de mythologie van Homeros. Een vraag die er centraal staat is, of het hoedanook nog mogelijk is om homerische koeien uit de sloot te halen. Het optreden van Apollo en Athena - overweldigend in *Eumeniden*, maar niettemin al aangekondigd in *Agamemnoon* en *Dodenoffer* - vormt als dusdanig reeds een duidelijke verwijzing naar het homerische epos: geen Griek die niet wist dat de gebeurtenissen van de *Ilias* ontketend waren door de god Apollo, of dat de moeizame terugkeer van Odysseus naar zijn verre eiland Ithaca slechts gelukt was dankzij de niet aflatende hulp van de godin Athena. Apollo en Athena slaan in de *Oresteia* de brug naar Homeros.

Het eerste deel, *Agamemnoon*, is dan ook een regelrechte evocatie van het homerische verleden, vanaf het allereerste koorlied, waarin het verhaal van de oorlog tegen Troje nog eens wordt samengevat, tot ver voorbij de plechtstatige thuiskomst van de legeraanvoerder⁹. Zowel de thematiek als de vormgeving zijn er bedoeld om de wereld van de *Ilias* op te roepen.

Het tweede deel, *Dodenoffer*, lijkt ons in meer dan één opzicht naar de Odyssee terug te voeren. Al in het eerste deel waren enkele referenties aan de figuur van

Odysseus opgenomen. Het was Agamemnoon zelf die er, in de derde akte (de scène van zijn thuiskomst), heel even naar de hoofdfiguur van de *Odyssee* verwees. Agamemnoon verkeert op dat ogenblik nog steeds in de onzekerheid of Odysseus wel veilig thuis is geraakt, - wat een rechtstreekse verwijzing is naar het thema van de zogenaamde *nóstos*, het thema van de moeizame terugkeer van Odysseus uit Troje, onderwerp van de *Odyssee*¹⁰. *Dodenoffer* brengt ons dan helemaal in de sfeer van dit homerische epos. Eerst en vooral doordat de figuur van Orestes juist in dit stuk haar intrede maakt. Het verhaal van Orestes wordt namelijk verteld in de *Odyssee*. Hij is er degene die in Griekenland orde op zaken stelt na de verwarring die ontstond door het einde van de Trojaanse oorlog en door de moord op Agamemnoon. Over een moedermoord wordt in de *Odyssee* evenwel met geen woord gerept: Orestes neemt er enkel weerwraak op Aigisthes. Zijn daad zal een voorbeeld zijn voor Telemachos, zoon van Odysseus, die uit de moord op Aigisthes de moed put om op zijn beurt met de belagers van zijn vader op Ithaca de strijd aan te gaan. Bovendien valt in de *Oresteia* de thuiskomst van Orestes niet te vergelijken met die van Agamemnoon. Bij deze laatste gaat het om de terugkeer van het *slachtoffer*; in het geval van Orestes hebben we te doen met de terugkeer van de *wreker*. Maar ook de aard of de natuur van de terugkeer is verschillend. Agamemnoon heeft bij wijze van spreken een *heen-en-terug* naar Troje afgelegd. Orestes daarentegen - en het taalgebruik van het tweede deel laat op dat punt weinig twijfel bestaan - is heel die tijd *op de dool* geweest. Ook zijn verhaal is dus een *nóstos*: een moeilijke, pijnlijke terugkeer en geen plechtige intrede, zoals in het geval van Agamemnoon¹¹.

Het homerische referentiekader waarin de eerste twee delen van de *Oresteia* begrepen zijn, wordt pas in het derde deel verlaten, daar waar Aischulos de mythe van het huis van Atreus van een zuiver Atheense ontknoping voorziet. Traditioneel wordt deze ontknoping beschouwd als de symbolische herdenking van de instelling van een democratische rechtspraak in Athene. De aloude familievetes die het roemrijke huis van Atreus volledig met de grond gelijk dreigden te maken, worden er vervangen door een vorm van juryrechtspraak, ingesteld door de beschermgodin van de stadstaat.

Historisch klopt deze voorstelling van zaken natuurlijk wel. Maar er is meer aan de hand. Dat Aischulos overtuigd moet zijn geweest van het feit dat de homerische wereld tot het verleden behoorde (en er dus nieuwe structuren in de plaats waren gekomen) lijkt als conclusie al te evident opdat men de betekenis van het derde deel van de trilogie zou beperken tot dit erg lauwe herdenkingsritueel. Ook de *Oresteia* vraagt om een *volledige* lectuur. Dat betekent dat de veelvuldige verwijzingen naar Homeros in de eerste twee delen en de zoniet verrassende dan toch vernieuwende ontwikkeling in het laatste deel samengenomen en samen *gelézen* moeten worden.

De tragedie was in eerste instantie een kunstuiting. Ze behoorde en behoort nog steeds tot de *poëtica*. Dus bleef Aischulos' boodschap niet beperkt tot de poli-

tieke en juridische sfeer, ze had evenzeer een esthetische dimensie. Niet alleen de vraag naar de maatschappelijke verandering wordt in de *Oresteia* gesteld, maar ook die naar de *culturele vernieuwing*. Het poëtische model van de *Ilias* en de *Odyssee*, dat generaties lang het grote voorbeeld was voor de Grieks dichtkunst, stelde ook Aischulos voor de opgave de dingen te zeggen op een nieuwe manier, volgens nieuwe poëtische normen. Daarin ligt het belang van de *Oresteia*: deze tragedie stelt, voor het eerst in de literatuurgeschiedenis, expliciet de vraag naar de vernieuwing van de cultuur, de vraag naar de verjonging van haar krachten en middelen, en ze doet dit bovendien zelf op een vernieuwende manier. De Atheense tragedie, waarvan geen ander zo zeer gehalte en gestalte heeft bepaald als Aischulos, toont hier allicht één van haar meest essentiële kenmerken: de vraagstelling naar en tegelijk de poging tot verwezenlijking van de '*wedergeboorte van de cultuur*'. Het is geen toeval dat deze theatervorm juist onder de hoede van Dionysos, de god van de wedergeboorte, was geplaatst. Gelet op het feit dat iedere periode van 'Renaissance' in de westerse cultuur gepaard ging met een terugkeer naar de Griekse tragedie, kan men zich de vraag stellen of Aischulos met zijn vernieuwende aanpak van de poëzie niet het mechanisme zelf van de culturele herbronning heeft uitgevonden. Hij zou Europa op deze manier voorzien hebben van een van haar taaiste - en wellicht ook een van haar fraaiste - overlevingsstrategieën.

Dit thema van de wedergeboorte of wederopstanding komt letterlijk ter sprake in de *Oresteia*. Het bevreemdende maar erg mooie 'gebed aan de woning' in het tweede koorlied van *Agamemnoon* (waar de leegte van Menelaos' paleis na het vertrek van Helena schitterend verwoord wordt, vv. 410 e.v.) wordt als het ware verhoord in *Dodenoffer*, waar het koor zingend scandeert:

(...) Sta op, nu, woning, / al te lang lag je daar maar / in het stof.

Al gauw zal de tijd / die alles voltooit / de poort van de woning passeren, / wanneer van de haard / elke smet is verdreven / door een zuivering / die vervloeking verdrijft. / De dobbelstenen van het lot, / die zo schitterend leken te liggen, / zullen nu tot verdriet / van de vreemde indringers in huis / opnieuw worden geworpen.

Licht is in zicht, / uit de mond van het huis / is het grote bit weggehaald. / Sta op, nu, woning, / al te lang lag je daar maar / in het stof (vv. 963-72)¹².

Het is het refrein en de tweede antistrophe van het vierde koorlied uit *Dodenoffer*. Opnieuw spreekt het koor deze 'epifanie' uit, de vermaarde Griekse *verschijning*: 'licht is in zicht'. Maar de ogenschijnlijke volmaaktheid van het licht, van de schoonheid, wordt in de tekst van Aischulos doorbroken, als in een prisma, door de bede van de heropstanding.

Dit alles vormt een eerste afwijking op de moderne interpretatie van de Griek-

se tragedie. Niet de metafysische of metapsychologische totaalstructuur van mens of wereld is het centrale thema van de *Oresteia*, maar een concreet streven naar hervorming en hernieuwing. In die optiek zou de tragedie alvast veel minder *idealisme* bevatten dan de moderne commentator zou hebben gewild. In de *Oresteia* is de band met het verleden concreet, de toekomst ligt niet zo ver verwijderd; ook haar aanspraken zijn alles behalve absoluut¹³. De *Oresteia* is inderdaad geen 'hegeliaanse' tragedie.

In feite had de 'verabsolutering' van het tragische te maken met een vernauwing van de perspectieven waarin het Duitse Idealisme het Griekse theater heeft gedrongen. Zoals gezegd was het Hegel die de totaliteit tot maatstaf van het tragische verhief. In zijn ogen bestond de waarheid van de tragedie precies in die 'conflictuele samenhang van het geheel', de twee bewustzijnen die elkaar op leven en dood bekampen. Deze tragische botsing tussen mens en bewustzijn beschreef Hegel als volgt: "Beide partijen zoeken mekaar op en ontvluchten mekaar. Ikzelf ben en in mij is het bewustzijn voor mij deze afkerigheid en deze vereniging. Ik ben de strijd. Ik ben niet iemand die in de strijd begrepen is, maar ik ben beide strijders en de strijd zelf."

Het is deze typisch moderne verscheurdheid die Hegel ook in de tragedie gaat zoeken. De 'verlangensstructuur' die achter de tragedie schuilgaat is daarmee eveneens aangegeven: het is wat Hegel de 'verzoening van de strijd' noemt.

Daarmee raken we de kern van de zaak. In deze 'verzoening' ligt namelijk de voornaamste oorzaak waarom Hegel - en de moderne mens met hem - het tragische model van de *Oresteia* verlaat voor dat van *Antigone* of *Oidipous*. Beide laatste tragedies zijn immers volledig op de thema's van verzoening en onverzoenlijkheid gebouwd. We hebben er telkens te maken met een *zondebok* die moet betalen voor een begane fout. *Oidipous* en *Antigone* zijn dan ook tragedies waar de 'expiatie'- of verzoeningsriten centraal staan. In het geval van *Oidipous* is dat duidelijk: hij alleen is de oorzaak van de pest in Thebe, en zodra deze waarheid tot hem doordringt, trekt hij er zijn conclusies uit en verlaat stad, na zich eerst de ogen te hebben doorboord. In *Antigone* liggen de kaarten moeilijker: de eigenlijke zondebok, Poluneikes, is al dood wanneer het stuk begint. Antigone neemt deze functie van haar broer over (wat in grote mate haar eigen onverzettelijkheid of onverzoenlijkheid verklaart). Daardoor wordt in deze tragedie de verzoeningsritus op een andere scène gespeeld: de eigenlijke zondebok is dood, en dus machteloos, maar zijn rol (zijn macht) wordt geïsurpeerd door Antigone, tot verbijstering en woede van Kreon. Uit deze specifieke situatie ontstaat het explosieve conflict tussen beiden¹⁴.

De *Oresteia* daarentegen lijkt in veel mindere mate gebaseerd op het thema van de verzoening, - ook al zou Orestes' vrijspraak in het laatste deel van de trilogie het tegendeel laten vermoeden. In feite worden hier meerdere ritens beschreven. De eerste wordt bij de aanvang van het stuk in herinnering gebracht: het is het mensenoffer, de dood van Ifigeneia, waartoe Agamemnon gedwongen wordt met het oog

op een gunstige afvaart naar Troje. In zekere zin gaat het hier om een zoenoffer: het leven van Ifigeneia wordt geruild voor de *good-will* van de goden. Nochtans is Ifigeneia in dit stuk geen 'zondebok' zoals Oidipous of Antigone dat waren. De eigenlijke zondebok is namelijk Agamemnoon, die zijn fout (de moord op zijn dochter) moet bekopen met het leven. Met de moord op Agamemnoon is het thema van de verzoening in de *Oresteia* zo goed als uitgespeeld. De wraak van Orestes, de moedermoord, heeft veel meer weg van een initiatieritus dan van een zoenoffer¹⁵. De rest van het stuk staat dan in het teken van de dooltocht of de dwaling van Orestes na de moord op zijn moeder. Samengevat komen er dus vier aspecten van de Griekse ritualiteit in de *Oresteia* aan bod: de opoffering in de aanhef, de verzoening in *Agamemnoon*, de initiatie in *Dodenoffer* en de dwaling of vervreemding in *Eumeniden*.

Dit laatste thema, de dwaling is ook de centrale invalshoek van de *Oresteia*. Het wordt reeds in de proloog van *Agamemnoon* aangeslagen wanneer de wachter op het dak, net voor hij het verlossende vuursignaal opmerkt, uitroept: "we zijn op de dool in de nacht (*nuktiplagton*, v. 12)". Deze beeldspraak wordt onmiddellijk door het koor beantwoord bij de reeds genoemde intrede:

Alles is zoals het is en gaat zijn voorbestemde gang. En wij, wij wachten..., we zijn sprakeloos en hebben niet de minste kracht... Strompelend zoeken we een weg... Maar we dwalen, betekenisloos als dagdromen. (vv. 72-82)

Tijdens het eerste deel van de trilogie blijft dit thema van de dwaling op de achtergrond - wat begrijpelijk is, aangezien hier de thuiskomst van Agamemnoon nog centraal staat. Maar reeds in de slotakte van dit zelfde deel brengt Aischulos de thematiek opnieuw ter sprake, in het tweede deel treedt ze volledig op de voorgrond, om in het derde en laatste deel de actie zelf te dragen.

Orestes is de verstotene, de balling.

Ook zijn zwerftocht kan op basis van Griekse rituele praktijken worden verklaard. Wie een moord gepleegd had, was immers bezoodeld en moest gereinigd worden. Deze reiniging of zuivering vond plaats in en door het contact tussen de moordenaar en de anderen (een vreemd volk bij voorkeur). Dezen nemen de bezoeiding op zich, verdelen haar als het ware onder elkaar, en wissen haar op die manier uit: het vuil wordt opgenomen en verdund in de 'zee van de gemeenschap'.

Deze ritualiteit van de zuivering, - hoe belangrijk ze ook moge geweest zijn in het Griekenland van Aischulos¹⁶, - verklaart echter niet de omvang van het fenomeen van de dwaling in de *Oresteia*. Er werd al gewezen op het feit dat de thematiek van de zwerftocht (dwaling, verbanning) de hele trilogie omvat. Ook lang voor de zuiveringsrite van Orestes wordt het verschijnsel ter sprake gebracht. De beeld-

spraak waarmee Aischulos het fenomeen beschrijft is gevarieerd (en kan vaak slechts in het oud-Grieks ten volle worden begrepen). In ieder geval is duidelijk dat Aischulos, met zijn metaforische en thematische behandeling van de 'dwaling' in de tekst van de *Oresteia* zowel de rituele, politieke als ethische aspecten van de zaak wilde benadrukken.

Op het rituele aspect kom ik hier niet terug: het betreft de genoemde religieuze techniek van de zuivering na de moord¹⁷. De ethische en politieke aspecten eisen daarentegen meer uitleg.

Aischulos gaat uit van een aantal basisgegevens – 'socio-politieke waarden' zouden we vandaag zeggen – waarop hij het thema van de dwaling laat variëren: om een muzikale beeldspraak te gebruiken: hij brengt in de marge een aantal sleutels aan waarin hij zijn 'dooltochtsymfonie' toondicht. Deze sleutels zijn: 1. het *génos* of de familie in de biologische betekenis van het woord: de ouders en de kinderen, de voorouders en hun afstammelingen; 2. de *oïkos* of het 'huis' als economische grootheid: het dagdagelijks functioneren van de familie in de ruime betekenis van het woord (dus inclusief de dienaren, de slaven, de familierijkdommen, enzovoort); het *dôma* (de *dómos*) of het 'huis' als politieke grootheid, letterlijk: de maatschappelijke 'constructie' die voor de buitenwereld wordt opgebouwd en rechtgehouden, in zekere zin de 'luister' van huis en familie; en 4. de stadstaat of *pólis*.

Om te beginnen bedient Aischulos zich van deze 'sleutels' of basisgegevens om hetzelfde thema, de dwaling, in verschillende registers te bespelen. Van de weersomstuit laat dit overkoepelende thema toe, deze gegevens op onderling verschillende wijzen tegenover mekaar te stellen, ze elk een andere intensiteit, een andere 'modus' toe te kennen. Een zwerverslot wordt anders ingekleurd naarmate het tegenover de achtergrond van verschillende waarden als de familie, de *oïkos*, het *dôma* of de stadstaat wordt gehouden. Anderzijds verwerven deze waarden zelf telkens een andere, aparte dimensie doordat ze tegenover het centrale thema van de dwaling kunnen geplaatst worden. De relaties zijn ongelijk, maar lijken niettemin harmonisch.

Wat onmiddellijk opvalt is de dubbele betekenis die wordt toegekend aan het begrip 'huis', door het dubbel gebruik van de Griekse termen *oïkos* en *dôma*. Een nadeel van moderne vertalingen is, dat dit verschil niet langer functioneert. De vertaler moet immers noodgedwongen gebruik maken van synoniemen als 'huis', 'paleis', 'haard', enzovoort, maar dat zijn termen die als dusdanig eveneens in de Griekse tekst voorkomen, waar ze buiten of 'rondom' de oorspronkelijke juxtapositie van *oïkos* en *dôma* opgesteld staan. Anders gezegd, het aischuliaanse onderscheid tussen *oïkos* en *dôma* is voor de meeste moderne vertalingen verloren gegaan.

De *oïkos* (het huis als economische grootheid) vormt de concrete uitvalsbasis voor het welslagen van man of vrouw, jongen of meisje in de wereld, voor de materiële welstand (in de ruime betekenis van het woord). Hij vormt als het ware het

micro-politieke milieu van de familie. Hij is nauw verbonden maar niettemin onderscheiden van de familie als dusdanig (het *génos* of de afstamming), waar in eerste instantie de *filía*, de liefde tussen ouders en kinderen, tussen broer en zuster als regel geldt¹⁸. Bovendien is de *oikos* verbonden én onderscheiden - maar op een ander niveau - van het *dôma*, van het huis als zuiver *politieke* grootheid. Zo beginnen de domeinen elkaar dus stilaan te overlappen; maar wat meer is: het aanvankelijk harmonische geheel blijkt gaandeweg in een subtiel, maar betekenisvol on-evenwicht gestoten te worden. Wanklanken wellen op uit het orkest, er ontstaat een disharmonie, alsof de componist ongemerkt was overgegaan van een polyfoon naar een atonaal systeem.

Om een voorbeeld te geven: het 'economisch' succes (functie van de *oikos* dus) is een van de leidmotieven van het tweede deel, *Dodenoffer*. Orestes en zijn zuster Elektra laken er de verspilling van hun vaders bezittingen door Klytemnestra en Aigisthes: ze betreuren dus de crisissituatie waarin het huis van Atreus terecht is gekomen. Een huis in verval betekent voor de betrokkenen meteen gebrek aan 'prestige' - Orestes en Elektra klagen hierover uitvoerig - wat direct leidt naar politieke onmacht, naar de ontluistering van het *dôma*. We voelen aan dat het ene aspect (*oikos*) het andere (*dôma*) in negatief opzicht beïnvloedt. Maar de richting waarin deze beïnvloeding werkt zou evengoed omgekeerd kunnen worden.

Bovendien is Orestes teruggekeerd; het betreft de eerste woorden die hij uitsprekt in de trilogie:

Hermes van de doden, die op mijn vaders macht toeziet / weest u mijn bondgenoot en redder, vraag ik u, / nu ik dit land bereikt heb en ben teruggekeerd (*Dodenoffer*, vv. 1-3).

Zijn zwerftocht lijkt dus ten einde, en toch is de beeldspraak van de dwaling nergens zo rijk en zo overweldigend als in dit deel van de *Oresteia*.

Oppervlakkig bekeken hebben we in dit deel dus te maken met een loutere *oppositie* tussen *oikos* en *dôma*, maar als we even dieper graven merken we dat de harmonie zelf tussen het leidmotief (de dwaling) en de verschillende neven thema's bedreigd wordt en in dissonantie overgaat. De familie is geen familie meer (want er is niet langer *filía*), de *oikos* is een ruïne en het *dôma*, een graf.

De vraag kan gesteld worden - en dit is meteen het eerste probleem - of de moedermoord in de *Oresteia* niet in eerste instantie te maken heeft met de tegenstelling die zou bestaan tussen twee van onze basiswaarden (familie en *oikos*) en de beide andere (*dôma* en stadstaat). Zowel Agamemnon als Orestes keren uit een vijandige buitenwereld in het Huis van Atreus terug. Dat het hier telkens om een anderssoortige terugkeer ging werd hoger al gesteld. Wat hier nader bekeken moet worden is de figuur van Klytemnestra: zij is immers de enige die heel die tijd *in* het

Huis is gebleven. Klytemnestra's wraak op Agamemnoon is een wraak ten gunste van de familie (waarvan haar dochter, Ifigeneia, in haar ogen het symbool is) en van de *oïkos*. Het *dôma*, het huis in de politieke zin, wordt in de figuur van Agamemnoon juist vernietigd. Nu zal de wraak van Orestes er precies op gericht zijn deze vernietiging weer ongedaan te maken: Orestes wil het *dôma* herstellen¹⁹. (In *Eumeniden* zal uiteindelijk de stadstaat naar voor treden als een grootheid die de luister van het politieke op een nog ander niveau dan het *dôma* zal instellen.)

In *Dodenoffer* - en bij uitbreiding eigenlijk in de hele trilogie - vormt de familie (en het huis als economisch basispatroon van die familie) het symbool van het *eigene*, van datgene wat onwrikbaar blijft wat (en vooral *wáár*) het is²⁰. Orestes komt dit soort 'eigenheid' verstoren. Het is dan ook logisch dat hij van buitenaf komt. Maar wat meer is: eens hij dit 'eigene' van familie en huis heeft vernield (in de persoon van de moeder Klytemnestra), moet hij opnieuw verdwijnen in dat 'vreemde', in dit 'buiten-familiale' en 'buiten-huiselijke', in een nieuwe dooltocht. Zo kan de dwaling slechts zichzelf opvolgen²¹.

Deze 'logica van de dwaling' zal Aischulos vervolgens toepassen op een ander niveau, dat van de stadstaat of *pólis*. Het is de inzet van het derde deel, *Eumeniden*. Dit vormt meteen ons tweede probleem: de verklaring van de notie van het tragische bij Aischulos.

De klassieke lezing van de *Oresteia* heeft er zich, zoals gezegd, toe beperkt om in deze *Eumeniden* hoofdzakelijk - zoniet uitsluitend - een herdenking van de instelling van de democratische rechtspraak in Athene te zien.

Vanuit onze lezing van het hoofdthema van de dwaling moet deze visie sterk genuanceerd worden. Het feit dát het recht en de staat werden gedemocratiseerd interesseerde Aischulos minder dan de redenen waaróm dergelijke wijzigingen in zijn ogen onvermijdelijk waren. Het was precies de aanwezigheid van die 'bezoelede vreemdeling' Orestes, waardoor de stad volgens de dichter verplicht werd om het politieke roer om te slaan. Deze nuance lijkt me dooslaggevend. De aanwezigheid van de vreemdeling brengt ook binnenin de stadstaat dwaling, vervreemding teweeg. De vernietiging van het 'eigene' in *Dodenoffer* maakt dat de dwaling - waarover ook de proloog het al had (het '*nuktiplagton*') - zich tenslotte ook op het politieke vlak gaat doorzetten. De aankomst van de verdwaalde en verstoten enkeling brengt in de gemeenschap van de stadstaat de nodige 'dwalingen' met zich mee. De politieke hervormingen die Aischulos in beeld brengt zijn bedoeld om de diverse dwalingen een halt toe te roepen.

Dat is precies de betekenis van de metamorfose die de Wraakgodinnen in het stuk zullen ondergaan: van *Erinyen* worden ze *Eumeniden* of 'Goede Geesten'. Deze gedaanteverandering is letterlijk een ver-vreemding; het is via deze laatste invalshoek, de aliënatie, dat het thema van de dwaaltocht vooralsnog wordt vastgeknoopt aan de leidmotieven van de trilogie,- aan die verhakkelde, verwoeste 'waarden' van familie, *oïkos* en *dôma*. De woning die, zoals het koor in *Dodenoffer* zong,

in het stof neerlag, zal pas in de gedaante van de *politieke gemeenschap*, onder de vorm van stadstaat of *pólis*, weer uit haar as kunnen verrijzen.

Dwaling en vervreemding kunnen slechts in een politieke context worden opgevangen. Kortom de culturele wedergeboorte waarvan Aischulos de pleitbezorger was, wordt op deze manier gekoppeld aan de noodzaak van politieke hervormingen.

Besluit

De versplintering van de mens of de verscheuring van diens bewustzijn maakt niet het unieke model van het tragische uit; de vervreemding vormt er minstens een geldig alternatief voor. Maar het is wel een *aischuliaans* type van aliënatie, dat bestaat uit de metamorfose die de gemeenschap doormaakt - en *moet* doormaken -, wil ze niet verpletterd worden onder haar 'eigenheid'. Hierin ligt een van de grote verschillen met het hegeliaanse, moderne, mens- en wereldbeeld, waar juist het rusteloze *zoeken naar eigenheid* de motor van het tragische vormt. De thematiek van de 'eigenheid' heeft onze visie op de tragedie inderdaad tot diep in de twintigste eeuw bepaald (zowel het heideggeriaanse zijnsdenken als - tot op zekere hoogte - Sartres existentialisme hebben er de invloed van ondergaan).

Dat Aischulos zijn bevreedende tragiek een *positieve* bijklank gaf, heeft vooral met die *alternatieve* benadering van de aliënatie te maken. Bij Hegel (en ook bij Marx) bleef het concept van de vervreemding immers ingekapseld in die 'aanspraak op totale verzoening' die we kennen uit *Oidipous* en *Antigone*. In moderne taal uitgedrukt: in het in wezen onverzadigbare streven naar absolute harmonie (de klassenloze maatschappij, bijvoorbeeld, een soort 'superfamilie', waar bovendien een vorm van 'superliefde', verwant aan de Griekse *filía*, werkzaam is).

Daartegenover stelt Aischulos de concrete inwerking van de aanwezigheid - hier en nu - van het vreemde element in onszelf, in onze cultuur, in onze steden en gemeenschappen. Het is deze concreetheid die zijn tragiek zo positief maakt en zijn 'positivisme' zo... vreemd. Aischulos gaat niet uit van duale tegenstellingen (goed versus kwaad, rijk versus arm, man versus vrouw, immanentie versus transcendentie...) maar van de veelzijdigheid van de relaties waar de mens noodzakelijkerwijs door gevat wordt.

Volgens Aischulos is alleen de mens op zijn of haar beurt in staat dit soort veelzijdigheid te vatten - tastend, zoekend, *dwalend* -, haar allicht meer belevend dan begrijpend; maar het is slechts vanuit deze beleving van het veelvoud dat wij er in slagen iets te veranderen, weze het onszelf of onze samenleving. Die beleving van het veelvoud is, alvast in de *Oresteia*, tegelijk een *ondergáán* van vreemdheid en een *óndergaan* in vreemdheid. *Deze ervaring is het tragische volgens Aischulos.* Fataal, omdat ze nu eenmaal voortkomt uit een *noodzakelijkheid* van het menselijk

leven, maar tegelijk positief, omdat ze tegelijk onze enige kans vormt op de mogelijke *vatbaarheid* van dit leven.

Tussen deze noodzaak en haar levende kracht wil Aischulos, zoals hij het zelf formuleert aan het eind van de trilogie, een *verbond* sluiten:

Een eeuwig verdrag is in het huis / van het volk van Athene gesloten. / Zeus, die alles ziet, / en de godin van het lot / zijn zo samengegaan. // Juicht u nu bij dit lied²².

Een eeuwig verdrag dus tussen de oppergod Zeus, de god 'die alles ziet', beschermheer van het recht, en de godin van het noodlot, - 'opdat ze voor altijd zouden samengaan'. Alles is zoals het is en gaat zijn voorbestemde gang, stelde Aischulos helemaal aan het begin van de *Oresteia*. Aan het einde heeft deze noodlots-gedachte haar dreigende fataliteit grotendeels verloren. De samengang van recht en noodlot stelt de mens voor de voortdurende opgave de cultuur en de samenleving te vernieuwen. Zo moet op de twee genoemde domeinen, die van de culturele heropstanding en die van de politieke hervorming, de vrijheid herwonnen worden. In deze creatieve vrijheid ligt dan ook de grootste uitdaging die de mens zichzelf kan stellen. Ze vormt in Aischulos' ogen zijn meest 'goddelijke' taak.

Noten

¹Aischulos, *Het verhaal van Orestes*, vert. G. Koolschijn, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1995, p. 25 sq.

²Dubbelzinnig zal de goede afloop pas worden bij Euripides, die de techniek van de *deus ex machina* gebruikt om een positieve ontwikkeling te bewerkstelligen in de vaak verwarde intriges, waarmee Euripides - naar het woord van Aristoteles (*Poëtica*, 1453a29) - al tē tragische effecten beoogde.

³Zie George Steiner, *Les Antigones*, Parijs, Gallimard, 1992.

⁴We denken hier vanzelfsprekend aan zijn analyse van de 'zedelijkheid' in deel VI van de *Fenomenologie van de geest* (zie Boom Meppel, Amsterdam, 1981, pp. 118-143).

⁵Zie Jacques Taminiaux, *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand*, Den Haag, Nijhoff, 1967; *Lectures de l'ontologie fondamentale, Essais sur Heidegger*, Grenoble, Millon, 1989; *Le théâtre des philosophes*, Grenoble, Millon, 1995.

⁶G.W.F. Hegel, *Über die wissenschaftliche Behandlung des Naturrechts*, Leipzig, 1913.

⁷Zie George Steiner, *op. cit.*, pp. 28 sq.

⁸De vraag of deze ordinaire voorstelling van de dialectiek (these, antithese, synthese) zonder meer aan Hegel kan worden toegeschreven laten we hier buiten beschouwing.

⁹*Het verhaal van Orestes*, *op. cit.*, pp. 25-52.

¹⁰*Het verhaal van Orestes*, op. cit., p. 53.

¹¹*Het verhaal van Orestes*, op. cit., pp. 91 sq.

¹²*Het verhaal van Orestes*, op. cit., p.131-32.

¹³Ze zou, zoals Aristoteles stelde in de *Poëtica*, ergens tussen filosofie en feitenrelaas in zitten ('filosofischer dan de geschiedschrijving', schrijft de Stagiriet, maar niet: filosofischer dan de filosofie, zoals Hegel soms lijkt te suggereren...).

¹⁴Voor een algemene analyse van het zondebok-fenomeen in de Griekse cultuur, zie : Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, in : *La dissémination*, Parijs, Éditions du Seuil, 1972, alsook Ph. Lacoue-Labarthe, *Le dernier philosophe, Oedipe comme figure*, in : *L'imitation des modernes*, Parijs, Galilée, 1986.

¹⁵Zie de tweede akte met beurtzang uit *Dodenoffer*, in: *Het verhaal van Orestes*, op. cit., pp.103-14.

¹⁶En zelfs daarna: men kent het belang van de 'zuivering' *kátharsis*, in de *Poëtica* van Aristoteles.

¹⁷Men neemt aan dat Aischulos zelf behoorde tot een familie van zogenaamde 'Eupatriden', rechters bevoegd voor doodslag en voor de 'bezoedeling' die er voor de gemeenschap uit voortkwam. Zie P. Mazon, *Introduction*, in: *Eschyle*, t.I, Parijs, Les Belles Lettres, 1984, p. ii.

¹⁸Het is trouwens deze *filía* die het onderwerp vormt van de dialoog tussen Orestes en Klytemnestra net vóór de moedermoord in *Dodenoffer* (vv. 894-917, *Het verhaal van Orestes*, op. cit., p. 127-28). Het feit dat Orestes zijn moeder hier tot twee maal toe verwijt een man, Aigisthes, te *beminnen* (*fileîn*) die niet tot de *eigenlijke kern* van de familie behoort, maakt deze dialoog erg particulier: de 'symfonische klank' wordt uiterst schraal, minimaal, maar de klank krijgt er des te meer kracht door.

¹⁹Wat hegelianen uiteraard zouden kunnen omschrijven als 'vernietiging van de vernietiging' en dus als een 'negatie van de negatie'.

²⁰Men kan stellen dat de figuur van Klytemnestra past binnen een paternalistische visie op de vrouw (de hele *Agamemnoon* door wordt deze visie trouwens luidruchtig door het koor geventileerd). Maar dit beeld van een 'Klytemnestra-bij-de-haard' zal volgens een sublieme dramatische logica gedeconstrueerd worden: Klytemnestra zal in en door de vernietiging van het *dôma* uiteindelijk zichzelf vernietigen; ze zal zichzelf en daarmee ook het ('familiale' en 'economische') *beeld* van zichzelf verwoesten.

²¹Deze dramatische ontwikkeling laat toe te besluiten dat het Klytemnestra en Orestes zijn die in de *Oresteia* de hoofdrol spelen. De tegenstelling tussen de waarden die ze belichamen is juist bij hen immers het grootst.

²²*Het verhaal van Orestes*, op. cit., p. 184.