

Raakpunten tussen Euripides' *Iphigeneia te Aulis* en de Nieuwe Komēdie

door

PROF. DR. H. VAN LOOY

In de literatuur over *Iphigeneia te Aulis* van Euripides, als geheel beschouwd, hoort men bij mijn weten, maar één wanklank. Alle specialisten, Kitto uitgezonderd, vinden het stuk unaniem een meesterwerk. A. Lesky noemt het „eine seiner schönsten Schöpfungen”¹, M. Pohlenz onderstreept er de „erzieherische” waarde van en noemt Euripides niet alleen een groot kunstenaar maar tevens een „Volkserzieher der hier sogar nicht nur auf seine Athener, sondern auf ganz Hellas wirken will”², een opvatting die ik beslist niet onderschrijf. Alleen H. D. F. Kitto vindt het stuk „second rate ... because the whole idea was second rate”³; volgens hem heeft Euripides' zoon die het stuk liet opvoeren, geen dienst bewezen aan de grootheid van de roem van zijn vader. De argumentering van Iphigeneia om het offer toch te aanvaarden, noemt hij „all sorts of nonsense, Shakespeare at his most patriotic never wrote like this”; het woord „nonsense” acht hij gerechtvaardigd aangezien Menelaos zelf tot het inzicht gekomen is dat Helena alles samen genomen, de moeite van het terughalen niet waard is. Het hele betoog van H. Kitto, wiens *Greek Tragedy* overigens een lezenswaard boek is, is doorslecht gefundeerd. Een tragedie bespottelijk maken is geen moeilijke opdracht; de paratragēdie en tragedie-burleske hadden reeds in het Oude Griekenland een uitgebreid en dankbaar publiek⁴.

Aanleiding tot het formuleren van de volgende overwegingen in verband met *Iphigeneia te Aulis* was voor mij het herlezen van het hoofdstuk dat A. Rivier aan deze tragedie wijdt onder het veelzeggende moto: *δίδωμι σῶμα τοῦ μὲν Ἑλλάδι*⁵.

1. A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern 1971³, blz. 447.

2. M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*. Göttingen 1954², blz. 468.

3. H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*. Londen 1939 (div. herdrukken), blz. 366.

4. Vanaf de Oude Komēdie, men denke maar aan de talrijke parodieën in Aristophanes (de *Thesmophoriazoesai* bijna doorlopend), loopt de lijn door via de Middenkomēdie naar de *Hilarotragoedia* van Rhinton (ca. 300) en de *Phlyakes* in Magna Graecia.

5. A. Rivier, *Essai sur le tragique d'Euripide*. Parijs 1975², blzz. 65-74.

Elders in zijn werk reageert A. Rivier scherp en met reden tegen bepaalde uitwassen van de structuuranalyse en laat terecht opmerken dat „une œuvre d'art n'est pas seulement un organisme, elle a un sens qui n'est pas simplement donné avec la disposition et l'agencement de ses parties”⁶. Hij rekent *Iphigeneia te Aulis* tot „les drames les plus forts, les plus riches et les plus achevés sous le rapport de l'unité dramatique”, een eer die het stuk deelt met *Alkestis*, *Medeia*, *Hippolytos* en *de Bakchai*. M.i. wordt Rivier bij zijn beoordeling misleid door zijn eigen methode. Door zijn blik strak gericht te houden op wat hij „l'intention dominante” of „le dessein fondamental” noemt, ontgaan hem bewust of onbewust een aantal scènes en elementen die niet stroken met zijn inzichten, maar die m.i. van fundamentele betekenis zijn om het stuk te situeren en juist te beoordelen. Mutatis mutandis geldt dit trouwens ook voor de andere literair-historici waarmee ik deze uiteenzetting inleidde.

De fundamentele vergissing bij het bepalen van de aard van dit drama spruit voort uit een ongenueanceerde interpretatie van het offer van Iphigeneia. Aangezien zich hier een jong meisje offert, vergelijkt men al te gemakkelijk met Makaria uit de *Herakliden*, Polyxena uit *Hebake*, de dochter van Praxithea uit *Erechtheus* en Menoikeus uit de *Phoinissai*⁷: allemaal jonge mensen die zich min of meer vrijwillig voor het offer aanbieden. Er zijn echter essentiële verschillen die men niet mag over het hoofd zien: Iphigeneia aanvaardt het offer omdat er geen andere uitweg meer is en zij door de argumenten van haar vader geconditioneerd is; het is eerder berusting in een onontkoombare situatie dan vrije wil. Doordat ze bovendien op het ultieme ogenblik gered wordt, kan men de exodos van dit drama zeker niet tragisch noemen. Net als in het geval van *Alkestis* en van alle romaneske stukken⁸ hebben we hier een drama met gelukkige afloop.

Wanneer men nu diverse scènes van dit stuk analyseert, dat zeker geen gebonden structuur vertoont die vergelijkbaar is met *Medeia*, *Hippolytos* of *Herakles*, dan wordt men steeds weer getroffen door bepaalde elementen die preluderen op de Nieuwe Komedie.

* * *

6. A. Rivier, *o.c.*, blz. XIII.

7. Ook *Phrixos* A en B kunnen hierbij gerekend worden, hoewel daar op het ultieme moment het offer verhinderd wordt door de tussenkomst van Nephelè, of de bekentenis van Ino betreffende het valse orakel; zie uitvoerig H. Van Looy, *Zes verloren tragedies van Euripides*. Brussel 1964, blzz. 132-184.

8. Romanesk dunkt me beter dan romantisch, omdat het woord tevens talrijke peripetieën en avonturen impliceert.

Iphigeneia te Aulis zet in met een zeer omstreden proloog die in het werk van Euripides unieke structuur vertoont⁹. Na een dialoog in anapesten tussen Agamemnon en de oude dienaar (vv. 1-48) debiteert Agamemnon vrij onverwacht een lange eentonige rthesis in jambische trimeters (49-114), waarna terug wordt overgeschakeld naar een dialoog in anapesten (115-163) die op zijn beurt gevolgd wordt door een parodos. Over deze proloog is zeer veel geschreven¹⁰ maar ons interesseren thans alleen de twee anapestische delen. Sommigen hebben in het metrum een argument menen te vinden om tot de athetese van deze delen over te gaan, maar het volstaat in dit verband te verwijzen naar het verloren drama *Andromeda* dat eveneens inzette met anapesten¹¹. Bovendien heeft Euripides een zwak voor dit metrum als het gaat om pathosvolle scènes. En pathos is er in overvloed van bij de aanvang.

Op de achtergrond staat alleen een indrukwekkende veldheersent¹². Agamemnon komt naar buiten met schrijftafeltjes krampachtig in de handen geklemd; hij loopt in zichtbare spanning op en af, kijkt naar de hemel, luistert of hij soms in de verte geklots van golven hoort, bewijs van een lichte bries. Nu roept hij de oude dienaar naar buiten: „Kom naar buiten hier voor de tent!” De oude antwoordt onmiddellijk: „Ja, ik kom. Maar, wat voor nieuwe plannen beraamt je, Agamemnon?” Agamemnon: „Dat zal je dadelijk vernemen.”¹³ De afwisseling van sprekers zoals ze in de twee handschriften voorkomt en door Murray en ongeveer alle uitgevers wordt overgenomen, is m.i. onaanvaardbaar¹⁴. De vraag vervat in v. 6 „Maar zeg eens, welk is die ster die daar haar baan aflegt in de hemel?” kan Agamemnon niet stellen. Zo wordt toch bij de toeschouwer de indruk gewekt dat Agamemnon de oude

9. Voor de structuur van de prologen van Euripides, zie nu H. W. Schmidt, *Die Struktur des Eingangs*, in W. Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München 1971, blz. 1-46 met bibliografie.

10. Het is onmogelijk hier in te gaan op dit netelige probleem; uitvoerige en recente bibliografie o.a. in: G. Mellert-Hoffmann, *Untersuchungen zur „Iphigenie in Aulis“ des Euripides*. Heidelberg 1969 (spec. blz. 91-155), verder B. M. W. Knox, *Euripides' Iph. in Aulide 1-163 (in that order)*, in: *Yale Class. Stud.* 22 (1972), blz. 239-261 en R. Van Pottelbergh, *Remarques sur l'Iph. en Aulide*, in: *L'Ant. Class.* 43, 1974, blz. 304-308.

11. Zie Nauck-Snell, *TGF*, blz. 393 sub 114.

12. Zie nu S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie*. München 1974, spec. blz. 138-143.

13. De zogez. correctie van Dobree *σπεύσεις* (voor het overgeleverde *πέυση*) door ongeveer alle uitgevers overgenomen, moet verworpen worden: primo, omdat de lezing van L en P volkomen sound is en het juiste antwoord op de vraag van de oude man bevat; secundo, omdat door de correctie een te sterk parallelisme ontstaat: *στειχε | στείχω* naast *σπεύσεις | σπεύσω*.

14. De handschriften en alle uitgevers attribueren v. 6 aan Ag., vv. 7-8 aan de oude dienaar en 9-11 aan Ag., daar waar de logica vereist dat de oude man de vraag van vers 6 stelt, waarop Ag. antwoordt met vv. 7-11.

dienaar zou hebben gewekt om informatie te krijgen over een ster die hij niet onmiddellijk kan identificeren. In de mond van de oude is de vraag echter zeer begrijpelijk: hij drukt hierdoor zijn verwondering uit over het feit dat zijn meester hem voor dag en dauw uit zijn bed haalt. Vv. 7 tot 11 vormen dan het antwoord van Agamemnon. Hij spreekt hierin zijn ongerustheid uit: het vaarseizoen loopt op zijn einde¹⁵; de windstilte duurt voort, wat impliceert dat de Grieken, in casu Menelaos en Odysseus, met nog meer aandrang de voltrekking van het offer zullen eisen. Hij moet derhalve met spoed handelen. De oude dienaar herneemt daarop zijn vraag onder een meer precieze vorm (v. 12 vlg.) en onderstreept tevens de angstige zenuwachtigheid van Agamemnon. Daar waar zijn meester hem naar buiten had gecommandeerd, wenst hij terug binnen te gaan. Tegenover het bevel van v. 1 „Kom naar buiten hier voor de tent” stelt hij nu „Kom, laat ons naar binnen gaan” (v. 16). Daarop bekijkt Agamemnon hem met een zucht en zegt: „Ik benijd je, oude, ja, ik benijd elke man die zonder gevaar, onbekend en roemloos zijn leven slijt”. Het is wel erg duidelijk dat hij in feite niet goed weet hoe te beginnen; door dit algemene gezegde wil hij de oude tot meer precieze vragen dwingen. Deze reageert in de gewenste zin, licht de toeschouwers in over de scène die zich 's nachts heeft afgespeeld in de tent en vermeldt de brief. De brief waarom het gaat. Hoe hij het allemaal gezien heeft – was hij in de tent? – en waarom hij het vertelt in het praesens, is een moeilijk probleem dat voor onderhavige uiteenzetting echter niet essentieel is¹⁶. Tenslotte herhaalt hij nog eens zijn oorspronkelijke vraag: „Wat is er dat je zo kwelt? Vanwaar dat vreemde gedrag, vorst?”. Daarop vermeldt Agamemnon de eerste bedrieglijke brief waardoor Iphigeneia onder het voorwendsel van een huwelijk met Achilleus naar Aulis werd ontboden en vervolgens de tweede brief, die hij in zijn hand klemt, en die hij diezelfde nacht (die hier opzettelijk *εὐφρόνη* „van goede raad”, heet), heeft geschreven. Nog steeds in anapesten volgt dan de inhoud van de brief: Klytaimestra wordt verzocht haar dochter Iphigeneia niet naar Aulis te zenden, want het huwelijk is uitgesteld. Het bezwaar van de oude man „Hoe zal Achilleus daarop reageren?” wordt onmiddellijk ontkracht door de mededeling van Agamemnon dat Achilleus van niets weet. E. Fraenkel¹⁷ heeft als eerste gewezen op de

15. Met v. 7 wordt wel degelijk Sirius, de Hondster bedoeld en niet Aldebaran zoals soms werd voorgesteld. In de mythografie behoren Pleiaden, Orion en Sirius samen, ook al is dit astronomisch gezien onjuist.

16. De praesentia kan men best verklaren als beschrijvend en actualiserend, waarbij de oude man het gedrag van Agamemnon mimeert.

17. E. Fraenkel, *Ein Motiv aus Euripides in einer Szene der Neuen Komödie*, in: *Studi in onore di U.E. Paoli*. Firenze 1955, blzz. 293-304.

gelijkenis van deze proloog met die van Plautus' *Pseudolus*, een stuk waarvoor, naar Cicero's zeggen, de comicus een voorkeur had¹⁸. Ook hier gaat het om een meester in nood en een vertrouwde slaaf; ook hier klemt de meester krampachtig een brief in de hand. Verzen als:

*quid est quod tu exanimatus iam hos multos dies
gestas tabellas tecum, eas lacrumis lavis*

herinneren onmiddellijk aan v. 36 en 40 van *Iphigeneia te Aulis*:

*δέλτον τε γράφεις
τήνδ' ἦν πρὸ χειρῶν ἔτι βασιτάζεις
... Θαλερόν κατὰ δάκρυ χέων.*

Vers 12,

eloquere ut quod ego nescio id tecum sciam

roept v. 44 van IA op

φέρε κοίνωσον μῦθον ἐς ἡμᾶς

en v. 16

nam tu me antihac
supremum habuisti comitem consiliis tuis

herinnert aan v. 45 vlg. van Euripides. Fraenkel veronderstelt zeer terecht dat de proloog van *Iphigeneia te Aulis* een dichter uit de Nova geïnspireerd heeft¹⁹ die dan op zijn beurt Plautus in de openingsscène van de *Pseudolus* beïnvloed heeft. Vergelijkbaar qua sfeer zijn o.a. de inzet van de *Heros* van Menander en ook het fragment van een anonieme komedie op papyrus (Page, *Lit. Papyri* nr. 69 blz. 318), waaraan Page trouwens de titel meegeeft „Sympathetic slave”. Ook de *Misoemenos* van Menander zet in met een nachtelijke scène²⁰: Thrasonides komt uit zijn huis gevolgd door Getas die poogt zijn meester terug naar bed te krijgen²¹. Vooral

18. Cicero, *Cato mai.* 14.50: Quam gaudebat ... Truculento Plautus, quam Pseudolo.

19. Tijdens de Dionysiën van 341 werd *Iphigeneia* terug opgevoerd. De didaskalie vermeldt echter niet welke van beide, cfr. B. Snell, *Tr.G.F.*, blz. 13.

20. Cfr. F. H. Sandbach, *Menandri reliquiae* (OCT 1972), blz. 181 en Gomme-Sandbach, *Commentary* (Oxford 1973), blz. 436 vlg., spec. 442.

21. De *Misoemenos* zet in met een aanroeping tot de nacht zoals Euripides' *Andromeda* (TGF fr. 114); ook Elektra's eerste woorden in Euripides' gelijknamig stuk luiden „O duistere Nacht ...” (v. 54).

interessant in Platus' *Pseudolus* is het gebruik van de brief als informatiebron, ook al gaat het in *Iphigeneia* om een brief die Agamemnon zelf heeft geschreven en in de *Pseudolus* om een brief die de wanhopige minnaar zopas ontvangen heeft. Naast het briefmotief is er de beschrijving van de zenuwachtige handelwijze van Agamemnon door de oude dienaar, die daarbij zijn meester mimeert om de scène aanschouwelijk te maken voor het publiek. Ook deze techniek is typisch voor Menander, zoals T. B. L. Webster heeft opgemerkt: „The description of one person by another is one of Menander's chief methods of characterisation”²².

* * *

Onmiddellijk na het opkomen van het koor dat een zeer lange parodos zingt (vv. 164-302), sleurt Menelaos de oude dienaar van Agamemnon binnen. Hij stond uit te kijken op de weg die naar Argos leidt – waarschijnlijk links van de toeschouwers – en betrapte de bode met de brief. Het schema is eenvoudig: A betrapte B en wil van hem iets buit maken, maar B verzet zich uit alle macht ondanks de bedreigingen van A. Daarop komt C tussen. Deze korte scène waarbij men o.a. terugdenkt aan de scène tussen Daos en Syriskos in de *Epitrepontes* (Het Scheidsgerecht) van Menander²³, loopt uit op een harde woordenwisseling tussen Agamemnon en Menelaos, een *agon logon*, die dan plots afgebroken wordt door wat ik wellicht een voorafbeelding van een *servus currens* zou noemen. Uit de *agon* licht ik even de *passus* waarin Menelaos een parodie geeft van Agamemnon „op de verkiezingstoer”. Hierbij heeft zeker geen enkel toeschouwer nog aan Agamemnon gedacht maar wel aan de politieke leiders van zijn eigen tijd. De hele *passus* (vv. 337-345) is bewust anachronistisch en in elk geval eerder lachwekkend dan tragisch. Zoals gezegd wordt de *agon* die uitloopt op een *stichomythie*, onverwacht afgebroken door de *servus currens*, de bode die de orchestra binnentstormt en Menelaos brutaalweg onderbreekt in het midden van het vers (414) om dan zijn boodschap te debiteren in een geforceerd-deftige, bijna potsierlijke taal; om te zeggen dat de vrouwen hun voeten laten rusten bij een bron (hoewel ze de reis in een koets aflegden) zegt hij:

(vv. 420-422)

εἴρουτον παρὰ
κρήνην ἀναψύχουσι θηλύπουν βάσιν
αὐταί τε πῶλοί τ'

22. T. B. L. Webster, *Studies in Menander*. Manchester 1960², blz. 187.

23. Vv. 218 vlg. (Sandbach, blz. 101 vlg.).

(wat in feite onvertaalbaar is : ze laten hun vrouwelijk voetenstel op adem komen !). De uitdrukking heeft gelukkig geen navolgers gekregen en is een hapax gebleven. Bovendien worden op oneerbiedige wijze de doorluchtige dames in een adem met de paarden vermeld !

* * *

Bij het begin van het tweede epeisodion komt Klytaimestra de orchestra binnengereden ²⁴ (v. 607 vlg.). Haar aankomst voor het huis van Elektra in het gelijknamige stuk (v. 988 vlg.) is één brok tragiek ²⁵, in *Iphigeneia* werkt haar aankomst eerder komisch. Ze doet vreselijk druk waarbij ze zich in minder dan twintig verzen achtereenvolgens richt tot het koor met een dankwoord voor het vriendelijk onthaal, tot de dienaars met een bevel, tot Iphigeneia, tot de vrouwen van het koor, tot Orestes en tenslotte terug tot Iphigeneia. Ze doet opgewonden en gedraagt zich als een rijke bourgeoisie die meer dan ingenomen is met het voorname huwelijk dat haar dochter te wachten staat. In v. 626 spreekt ze van de zoon van de Nereïde, maar even later veinst ze tegenover Agamemnon niet te weten met wie Iphigeneia zal huwen ; ze wil blijkbaar nog eens van Agamemnon horen, wat voor een edele schoonzoon ze zal krijgen ²⁶.

Men ontkomt niet aan de indruk dat ook Klytaimestra in dit stuk volledig „entmythologisiert” en ontluisterd wordt tot een rijke burgersvrouw uit Euripides' eigen tijd, tuk op al wat uiterlijk vertoon is. Door zijn permanente observatie van de mensen in hun dagelijkse doen en laten en van de menselijke natuur in het algemeen heeft de oude Euripides het blijkbaar lastig om zijn personages op het traditionele hoge niveau van de tragedie te handhaven. Kleinmenselijke gebreken, ijdelheid, egoïsme, schrik primeren bestendig. Alleen jonge mensen als Ion en Menoikeus stijgen hierboven uit omdat ze nog ongerept zijn.

* * *

De merkwaardigste scène is ongetwijfeld de eerste ontmoeting van Achilleus en Klytaimestra of de ontdekking van het huwelijks-

24. Melchinger, *o.c.*, blzz. 186-190 wijdt een afz. hoofdstuk aan het probleem van wagens en paarden in de orchestra. Hij meent dat de wagens door mannen getrokken werden ; daar vv. 619-20 hiermee in volmaakte tegenspraak zijn, wil hij ze liever in navolging van Kirchhoff schrappen !

25. Ook in de beroemde verfilming door Kakoyannis (1962) maakt de regisseur een dankbaar gebruik van deze aankomstscène.

26. Wanneer Ag. uitweidend over de stamboom van Achilleus, vermeldt dat „Peleus huwde met Nereus' dochter”, vraagt Klytaimestra „waar huwde hij ze ? Toch niet onder in de zee ?”, wat m.i. veeleer als een speels-humoristische vraag van Euripides dient geïnterpreteerd !

bedrog. De opbouw ervan is in feite een tragedie onwaardig. Bij het begin van het derde epeisodion komt Achilleus opgewonden naar de tent van Agamemnon; hij debiteert voor de gesloten tent een monoloog die moet illustreren dat Agamemnons vrees voor het leger inderdaad gegrond is (vv. 801-818). Hij wordt afgeluisterd door Klytaimestra die achter het tentzeil staat en nu naar buiten komt. De monoloog wordt dialoog; het volgend gesprek wordt op identieke wijze afgeluisterd door de oude dienaar zodat uit een dialoog met twee nu een gesprek met drie ontstaat. De scène tussen de insinuerende Klytaimestra en de onwetende argeloze Achilleus is té bekend dan dat ze hier dient geanalyseerd. Zelfs A. Lesky moet bekennen dat „die Szene ... trotz der tragischen Stimmung (maar deze tragische stemming kan alleen de toeschouwers gelden die meer weten) die Elemente jener Situationskomik enthält, ohne weder die neue Komödie noch ihre europäische Nachfahren denkbar wären”²⁷. De ijdelheid van Klytaimestra die zichzelf voorstelt als „dochter van Leda, Klytaimestra, echtgenote van vorst Agamemnon „wordt opgevangen door een lichte ironie van Achilleus „καλῶς ἔλεξας ἐν βραχεῖ τὰ καιρία”. Wanneer ze hem vervolgens vertrouwelijk wil inpalmen, hem aanspreekt als „ὦ θεᾶς παῖ πορνίας Νηρηΐδος – wat zoet klinkt in haar oren – en tenslotte zelfs een excuus uitvindt voor zijn ietwat generende schroomvalligheid die ze niet goed kan verklaren, dan bevinden we ons toch zeer ver van de traditionele status van de tragedie! Voorgewende huwelijken treffen we later aan in de Nieuwe Komedie o.a. in *Perinthia* van Menander²⁸, in Terentius' *Andria*, misverstanden in *Perikeiromene*, *Samia* enz.

* * *

Er rest tenslotte nog één punt waarop reeds Aristoteles gedeeltelijk kritiek uitbracht waar hij de plotse omkeer in de houding van Iphigeneia citeert als een voorbeeld van het anomalon: „de voor haar leven smekende Iphigeneia heeft niets gemeens met de latere (heldhaftig het offer accepterende) Iphigeneia”²⁹. W. Schmid, Lesky, A. Rivier, M. Pohlenz, G. Mellert-Hoffmann en zovele anderen³⁰ hebben gepoogd deze psychologische *ommekeer* – psychologische *evolutie* kan men het onmogelijk noemen – aanvaardbaar te maken, maar niemand kan ontsnappen aan de realiteit van

27. A. Lesky, *o.c.*, blz. 434.

28. z. Gomme-Sandbach, *Comm.*, blz. 533 vlg.

29. Aristoteles, *Poet.* 15. 1454 a 26.

30. Uitgezonderd H. Funke, *Aristoteles zu Euripides' Iph. in Aulis*, in *Hermes* 92, 1964, blzz. 284-299.

de tekst. In v. 1252 verklaart Iphigeneia nog nadrukkelijk dat „roemloos leven beter is dan roemvol sterven”; met v. 1279 heft ze een gevoelige monodie aan waarin ze nog verklaart

*φρονέομαι διόλλυμαι
σφαγαίων ἀνοσίοισιν ἀνοσίον πατρός.*

Op dat ogenblik heeft ze de argumentatie van haar vader rond het panhelleense thema (dat hij zelf heeft overgenomen van Menelaos) reeds gehoord. Bij v. 1343 wil ze wegvlugten in de tent maar Klytaimestra houdt haar op de scène voor het gesprek met Achilleus ... en dan plots v. 1368 (antilabe !) verklaart ze zich offerbereid en herneemt de argumentatie van haar vader, die ze nu uitbreidt met enkele verzen over de minderwaardigheid van de vrouw en over het gevaar dat Achilleus zal lopen als hij haar wil beschermen. In haar boek over de vrijwillige zelfopoffering bij Euripides schrijft Johanna Schmitt dat Euripides „mit groszer psychologischer Feinheit” de ommekeer tekent ... „durch das nur eben angedeutete erotische Motiv”³¹. Gedreven door een plotse liefde wil Iphigeneia Achilleus redden en biedt zichzelf spontaan voor het offer, waarbij zij het panhelleense motief als schijn-argument gebruikt. Uit de tekst kan dit *nergens* blijken. Alle argumenten die door welwillende filologen ter verdediging van Euripides werden naar voren gebracht zijn schijnargumenten: feit is dat de dichter de evolutie in Iphigeneia's innerlijke *niet* toont, omdat hij dit eenvoudig niet kan binnen de toegemeten tijd: hij toont alleen twee volkomen tegen- gestelde toestanden zonder enige overgang; de omkeer is dan ook onwaarschijnlijk snel en psychologisch niet aanvaardbaar. Aristoteles had dus gelijk, maar hij had zich niet moeten beperken tot Iphigeneia: deze tragedie, beter: dit drama, is er een van psychologische omkeringen. Agamemnon eerst offerbereid, vervolgens offerweigerend, dan terug offerbereid. Menelaos eerst offereisend, dan – en bijna even plots als Iphigeneia offerweigerend. Klytaimestra's koele en zakelijke houding tegenover Agamemnon slaat om in diepe haat – maar deze ommekeer is gemotiveerd en psychologisch volmaakt aanvaardbaar. Ook Achilleus' houding evolueert tijdens het verloop der handeling: op het einde druipert hij af, duidelijk de mindere van Iphigeneia³². Kenmerk van de psychologie van alle personages uitgezonderd de oude dienaar, is

31. J. Schmitt, *Freiwilliger Opfertod bei Euripides*. Giessen 1921, blz. 22 vlg.

32. De rol die Achilleus bij het offer vervult, zoals beschreven door de bode v. 1568 vlg., is o.i. onmogelijk te rijmen met de evolutie van deze figuur in het stuk en kan moeilijk origineel zijn, tenzij Euripides ook Achilleus een volledige ommekeer wou laten doormaken.

dus onstandvastigheid en zeer terecht heeft R. Goossens dit drama dan ook „la tragédie des revirements” genoemd. A. Lesky staat in bewondering voor deze *metabolai* die hij m.i. ten onrechte „ein neuer Reichtum und eine neue Beweglichkeit des seelischen” noemt³³. Hij wil blijkbaar niet inzien dat deze *metabolai* kenmerk zijn van romaneske stukken – ik denk hierbij aan *Ion*, *Iphigeneia in Tauris*, *Kresphontes*, *Antiopa* enz. en rechtstreeks preluderen op de Nieuwe Komēdie, waar ze legio zijn: men denke slechts aan *Samia* en *Aspis* onder de meest recente vondsten³⁴.

Alvorens uit het voorgaande betoog de passende besluiten te trekken, moet nog even de figuur van Agamemnon belicht worden. Wat boven gezegd is van Klytaimēstra die „entmythologisiert” en volkomen verburgerlijkt wordt, geldt insgelijks voor Agamemnon. Euripides heeft de aftakeling hier zelfs systematisch aangepakt. Laten we de proloogscène met de angstige onbesliste Agamemnon terzijde: niemand blijft immers koning voor zijn kamerdienaar. Als leider en vorst wordt hij grondig ontluisterd door Menelaos in de agon (vv. 337-375), als echtgenoot door Klytaimēstra (vv. 1146-1205), als vader door de situatie zelf, ofschoon Iphigeneia de enige is die kinderlijk-naïef in hem blijft geloven. Alles mislukt hem en zijn enige en belangrijkste bestreving is zijn plannen zo lang mogelijk verborgen te houden voor zijn vrouw. Na de ontluistering van Elektra in het gelijknamige stuk, van Orestes die als een pathologisch wrak wordt getekend in *Orestes*, van de Trojaanse oorlog zelf in de *Troades*, verlaagt Euripides hier Agamemnon tot een zwakkeling, een man die op de eerste plaats zijn vrouw vreest. De ontluistering van de episch-tragische wereld is hiermee voltooid; tevens ligt hier een van de grote oorzaken van het verval van de tragedie. Euripides heeft ze in feite onmogelijk gemaakt en tegelijkertijd de weg gebaad naar het burgerlijke drama. Typisch is verder dat in *Iphigeneia te Aulis* de hele offerproblematiek van de religieuze naar de politieke sfeer is verschoven, zoals reeds W. Schmid heeft laten opmerken³⁵, en daardoor van haar fundamentele grootheid en tragiek werd beroofd.

* * *

Wanneer ik nu de balans opmaak van alle hier behandelde punten: de pathetische proloog met de brief als *expositio*-middel;

33. A. Lesky, *o.c.*, blz. 433.

34. In dit verband moeten ook de bijna woordelijke overeenkomsten genoteerd tussen *Samia* vv. 673-4 en *I.A.* vv. 1601-2 wat tegen de athetese van het laatste deel van de exodos door ongeveer alle uitgevers, ingaat. In zijn comm. op de *Dyskolos* ad vv. 708-747, citeert Handley ook de woorden van Iphigeneia (v. 1368 vlg.) als mogelijk vergelijkingspunt.

35. W. Schmid, *Geschichte der Gr. Lit.* I, 3, blz. 655.

het begin van het eerste epeisodion met het optreden van de twee mannen die twisten voor de brief, „ein Mittel der Szenenöffnung das später in der Komödie häufig ist” zoals A. Lesky zelf opmerkt³⁶; de plotse tussenkomst van de boodschapper die doet denken aan de latere *servus currens*, zijn opgeblazen taal die eerder paratragedia dan tragisch is; de aankomst van Klytaimestra als inzet van het tweede epeisodion; de ontmoeting passend in een *comedy of errors* waarmee het derde epeisodion inzet; de plotse psychologische ommekeer van Agamemnon, Menelaos en vooral van Iphigeneia; de secularisatie van het offermotief; de verburgelijking van Klytaimestra, en de aftakeling en volkomen ontluistering van Agamemnon en ten slotte het *happy end* dat het drama afsluit³⁷; wanneer men met al deze punten rekening houdt, dan moet de traditionele beoordeling in alle handboeken van Griekse literatuur herzien worden. *Iphigeneia te Aulis* behoort o.i. onweerlegbaar tot de reeks van romaneske stukken die zulke sterke invloed hebben uitgeoefend op de latere komedie. Het is dus uiteraard verkeerd deze stukken te willen beperken tot de drama's met de te vondeling gelegde kinderen, verstoten jonge vrouwen, anagnorismos, totale *metabolè* van de situatie en dergelijke³⁸. Indien nu *Iphigeneia te Aulis* als minder geslaagd dient beschouwd dan sommige andere romaneske stukken – ik denk aan *Ion*, *Iphigeneia in Tauris*, *Antiopa*, *Alexandros* enz. – dan komt dit doordat het stuk wel goed begint, maar vervolgens uit de hand is gelopen omdat er een zekere incompatibiliteit bestaat tussen het essentieel tragische gegeven en de geplande romaneske uitwerking ervan.

Euripides schreef dit stuk in zijn oude dag – hij was de zeventig alleszins voorbij – op een ogenblik dat het Atheense publiek blijkbaar geen smaak meer vond in de tragedies in de oude trant; wel wilde men de oude traditie bewaren door heropvoeringen van oude stukken spec. van Aischylos toe te laten, maar als we mogen voortgaan op onze bronnen in casu de bewaarde stukken en de titels en fragmenten van de andere drama's na ca. 418, dan constateert men duidelijk een evolutie. Zo voerde Sophokles in die periode *Elektra*³⁹ op, een aangrijpend drama waarin echter het fundamen-

36. A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen 1972³, blz. 474.

37. Net zoals de proloog stelt de exodos zoals bewaard, onoplosbare problemen (cfr. a.34); hoe dan ook, of men de traditionele versie aanvaardt of de tussenkomst van een *dea ex machina*, in casu Artemis (cfr. het door Ailianos bewaarde frg. in TGF 857 en Murray in fine), Iphigeneia werd alleszins gered.

38. Tot deze stukken behoren o.a. *Antiopa*, *Auge*, *Hypsipyle*, *Kresphontes*, *Melanippe Desmotis*, *Melanippe Sophé*.

39. De chronologie der beide *Elektra's*, die van Sophokles en die van Euripides is een veel omstreden probleem. Persoonlijk ben ik van oordeel dat Sophokles antwoorde op Euripides; op grond van de metriek (de *solutiones* in de jambische trimeter) valt Euripides' *Elektra* in de *stilus semiseverus* van Zielinski, i.e. tussen

teel morele probleem van de moedermoord niet eens gesteld wordt, Orestes voorgesteld wordt als een moderne killer („une machine à tuer” noemt Gilberte Ronnet⁴⁰ hem) en Elektra uiteindelijk bevrijd wordt van haar dwangidee. In 409 volgde *Philoktetes*, een psychologisch drama met gelukkige afloop volgens het euripideïsche recept van de *deus ex machina*⁴¹. Euripides zelf liet ca. 418 zijn *Elektra* opvoeren met een verburgerlijkte, ontlusterde en in haar haat pathologische Elektra en een bange door zijn twijfel afgeremde Orestes; in 415 volgde de Trojaanse trilogie, een definitieve afrekening met de Trojaanse oorlog en met de oorlog überhaupt, duidelijk geïnspireerd door de eigentijdse gebeurtenissen; het eerste stuk ervan, *Alexandros*, vertoont alle kenmerken van de romaneske drama's; in 412 werd *Helena* opgevoerd, een tragikomedie, samen met *Andromeda*, een romanesk stuk, beide met goede afloop, daarna *Iphigeneïae in Tauris* en *Ion*, dit laatste ongetwijfeld het meest romaneske drama uit het hele bewaarde oeuvre. In 411 was het de beurt aan de *Phoinissai*, de laatste echte tragedie die hij te Athene schreef, een afrekening met de Thebaanse cyclus veredeld door het vrijwillige offer van Menoikeus, maar tevens een stuk waarvan de algemene lijn en structuur verdoezeld worden door te veel overbodige episodes⁴². De twee stukken die wellicht samen met de *Phoinissai* opgevoerd werden of alleszins dateren uit de jaren 411-408 behoorden tot het romaneske genre: *Hypsipyle* en *Antiopa*. In 408 liet Euripides *Orestes* opvoeren, een spektakelstuk met morbiede, pathologische karakters, dat afrekent met Menelaos en Orestes; hier worden alle moeilijkheden uiteindelijk opgelost via een *deus ex machina* die een aantal huwelijken beveelt, wat het traditionele einde van de komedie is! Ook *Auge*, een romanesk stuk dat grote invloed uitoefende op de

427-416. T.B.L. Webster ziet de chronologie als volgt: kort voor 423 (*Wolken* van Aristophanes) was Aischylos' *Choëphoren* terug opgevoerd, waardoor Euripides geïnspireerd werd tot zijn *Elektra*. Ca. vijf jaar later replikeerde Sophokles met zijn *Elektra* en nog eens vijf jaren later (408): „Euripides answered ... with a neurotic wreck in the *Orestes*”. De vv. 1347 vlg. van Euripides' *Elektra* die meestal geïnterpreteerd worden als een allusie op de hulpexpeditie van Demosthenes in Sicilië, vormen wel een aanzienlijke moeilijkheid (T. B. L. Webster, *The tragedies of Eur.*, Londen 1967, blzz. 15 en 143).

40. G. Ronnet, *Sophocle, Poète tragique*. Parijs 1969, blz. 209.

41. De postume *Oidipoes te Kolonos* (401) eindigt weliswaar met Oidipoes' dood, maar deze is in dit geval een bevrijding en geen tragische ondergang. Van de andere Sophokleïsche tragedies onderscheidt deze zich niet alleen door de lengte (1779 vv.), maar vooral door de bijna idyllische landschapsbeschrijving, de talrijke aan de natuur ontleende beelden en de losse structuur.

42. De hypothesis noemt het stuk terecht „parapleromatikon”, overrijck aan episodes, die gedeeltelijk overbodig zijn.

Nieuwe Komedie dateert uit deze periode⁴³. Hoe groot het populaire succes was van de romaneske stukken met de talrijke peripeteïën, „verkrachtingen van jonge meisjes, het onderschuiven van kinderen, herkenningsscènes door middel van ringen en armbanden”, zoals Satyros het uitdrukt in zijn „Leven van Euripides”, blijkt onder meer uit het feit dat ook Aristophanes zich aan deze thematiek waagde in zijn *Kokalos* waarin eveneens „een verkrachting en daarop volgende anagnorismos voorkwamen en al het overige dat Menander nabootste”⁴⁴.

Bekijken we nu de postume trilogie waartoe naast *Iphigeneia te Aulis*, *Alkmeon te Korinthe* en de *Bakchai* behoren. Het was Euripides' zoon die de drie stukken bijeenbracht en liet opvoeren: twee romaneske drama's, *Alkmeon* een romantische, bijna sentimentele geschiedenis van twee verloren kinderen met anagnorismos⁴⁵, en *Iphigeneia*, en daarnaast de wellicht mooiste en meest authentieke tragedie, die teruggrijpt naar de oerstof waaruit de tragedie zelf geboren was, de mythos van Dionysos. Persoonlijk zie ik maar één mogelijke verklaring voor de heterogene samenstelling van deze laatste trilogie. Toen Euripides ca. 408 naar Pella bij Archelaos vertrok, had hij de smaak van zijn publiek involgend – smaak waarvoor hij grotendeels zelf verantwoordelijk was – twee drama's ongeveer voltooid, nl. de twee romaneske stukken. Het contact met het Noorden, met de natuur, met een andere meer primitieve en dionysische sfeer die volledig verschilde van die waarin Euripides ongeveer zeventig jaren geleefd had, het contrast natuur-stad – hoe voorzichtig men deze term ook moet bezigen voor het 5e eeuwse Athene! – het volledig verschillende publiek dat hij daar aantrof, dat alles werkte vernieuwend en verfrissend in op zijn geest en creativiteit en zo ontstond de *Bakchai*. Indien Euripides de uitnodiging van Archelaos niet aanvaard had, dan zou de Attische tragedie uitgebloeid zijn in de romaneske stukken en bijna onmerkbaar zijn overgegaan in het burgerlijke drama, nu echter eindigde ze zoals ze begonnen was, met een mysterie.

43. Cfr. *Epitrepontes* v. 1123 (Sandbach) waar uit de *Auge* geciteerd werd; ook thematisch zijn beide stukken verwant, cfr. Gomme-Sandbach, *Commentary*, blzz. 382 en 396.

44. Cfr. *Vita Aristophanis* XI.

45. Cfr. H. Van Looy, *o.c.*, blzz. 103-131.