

## EURIPIDES: ΠΟΙΗΤΗΣ ΣΟΦΟΣ

Het volstaat de laatste jaargangen van *L' Année philologique* te consulteren om de nog steeds groeiende belangstelling voor Euripides te meten. Zowel in boek- als in artikelvorm leest men vaak apodiktische beoordelingen daar waar een zekere bescheidenheid en relativering beter zou passen. Daarom enkele voorafgaandelijke opmerkingen.

De eerste betreft het aantal tragedies dat te Athene werd opgevoerd in de loop van de 5e eeuw. Elk jaar werden er in de vroege lente de Grote Dionysia gevierd, naar aanleiding waarvan drie dichters, volgens de geijkte uitdrukking, "een koor kregen" van de bevoegde stadsmagistraat. Elk van die dichters liet vervolgens vier stukken opvoeren, drie al of niet tot trilogie verbonden tragedies, gevolgd door een burlesk saterspel. Dit betekent dat in de loop van de 5e eeuw zowat twaalfhonderd tragedies werden opgevoerd, waarbij dan nog de drama's dienen gevoegd die tijdens de Lenaia-feesten, eveneens ter ere van Dionysos, werden opgevoerd. Zonder overdrijving mogen we stellen dat ongeveer vijftienhonderd drama's een koor waardig werden bevonden. Daarvan zijn zeven werken van Aischylos, even veel van Sophokles en achttien van Euripides bewaard (als ik de onechte *Rhesos* niet meereken). Het hoge aantal voor Euripides is te danken aan een niet nader te situeren toevallige vondst van een aantal stukken. Van een totale productie van vijftienhonderd drama's lezen we er dus nog tweeëndertig of 2,14 procent! Aischylos schreef minimum tachtig stukken, Sophokles honderddrieëntwintig en Euripides waarschijnlijk achtentachtig. Van Sophokles' oeuvre lezen we dus niet eens zes procent, van Euripides' werken ca. twintig procent. Meer dan tweehonderdvijftig namen van tragedie-dichters zijn bekend, van wie een vijftigtal actief waren in de loop van de vijfde eeuw: van hun werken kennen we vaak alleen de titel naast zeer povere resten. Men noemt ze *minores*, maar de vraag is of ze dan werkelijk zo veel minder waren dan de drie Groten.

En hierbij past een tweede opmerking. Aristoteles heeft gedecreteerd dat *Oidipoes Koning* de meest volmaakte tragedie is en dat oordeel is totnogtoe herhaald en bestendigd, zodat Attische tragedie en Sophokles synoniem zijn geworden. Toch werd het stuk maar een tweede prijs waardig geacht: de eerste ging naar een *minor*, met name Philokles, die ook al ca 450 was bekroond geworden. In 431 viel Euphorion, de zoon van Aischylos, de eer te beurt vóór Sophokles en vóór Euripides die toen o.a. *Medeia* liet opvoeren. In 415 werd Euripides tweede gerangschikt met o.a. *De Trojaanse Vrouwen*, nà ene Xenokles: "Een lachwekkend resultaat", schreef eeuwen later Ailianos, "en dat met zulke drama's. Van de twee mogelijkheden dus één, ofwel waren de juryleden dom, of ze waren omgekocht. Ieder van beide veronderstellingen is misplaatst

en de Atheners onwaardig." Daar Ailianos in zijn tijd de werken van Xenokles niet meer kon lezen, kon hij in feite niet meer objectief oordelen.

De te geringe fragmenten van de *minores* laten niet toe een kwaliteitsoordeel te vellen, maar het vijftien verzen lange fragment van Neophron's *Medeia* mag wel met Euripides vergeleken worden. Hoe dan ook, het is een feit dat met tweeëntwintig tetralogieën op zijn actief, Euripides bij leven slechts viermaal een eerste prijs kreeg; postuum kwam er een vijfde bij met o.a. de *Bakchanten* en *Iphigeneia te Aulis*.

Zoals zijn twee oudere tijdgenoten put Euripides zijn stof uit de mythus. Wellicht had hij het, als zoveelste in de rij van de tragische dichters, moeilijker om het publiek te boeien. Hij springt echter zeer vrij om met de mythus die hij vaak zoekt buiten de traditionele verhalen, soms met een exotisch tintje (vb. *Helena*, *Andromeda*), hij verhoogt in grote mate het pathos, speelt via de omweg van de mythe in op eigentijdse gebeurtenissen en toestanden, of verlaat de eigenlijke tragedie om over te stappen naar het romantische drama met ingewikkelde intrige en goede afloop. Als een tragedie een "toneelspel is met een droevige afloop", zoals te lezen staat in de *Moderne Encyclopedie der Wereldliteratuur*, dan heeft Euripides weinig echte tragedies geschreven, ook al noemt Aristoteles hem "de meest tragische van de dichters".

De antieke biografieën van Euripides zijn een schoolvoorbeeld van *Wahrheit und Dichtung*, met de nadruk op het laatste. De komedie, op de eerste plaats die van Aristophanes, ligt aan de basis van de meeste anecdoten: zijn moeder was een groentevrouw, hij werd door vrouwen met de dood bedreigd wegens zijn vrouw-onvriendelijke stukken, hij was tweemaal gehuwd maar kwam telkens bedrogen uit, wat zijn misogynie verklaart, hij liet zich bijstaan nu eens door een trouwe slaaf, dan weer door Sokrates of door de modern-lyrische dichter Timotheos enz.

Geboren in 480 of 485 (zelfs zijn geboortedatum staat niet vast), beleeft hij de meest boeiende eeuw uit de geschiedenis van Athene: van de zo vaak verheerlijkte overwinnig op de Perzen in de zeeslag van Salamis tot de smadelijke nederlaag in de Peloponnesische oorlog, die hij net niet beleeft. In 406 sterft hij in Makedonië waarheen hij uitgenodigd was door koning Archelaos die zijn residentie culturele uitstraling wou bezorgen. Door sommigen (o.a. M. Lefkowitz) wordt dit verblijf naar de legende verwezen, maar een drama als de *Bakchanten* en de verloren *Archelaos* zijn enkel in deze context te begrijpen.

Euripides beleefde dus de versnelde doorbraak van de Atheense democratie, de strijd tegen de aristokratische Areopaag, de opkomst van de machtige

Attische zeebond, het optreden van Perikles, gevolgd door de langzame neergang tijdens de Peloponnesische oorlog, met als meest tragische gebeurtenis de volledig mislukte expeditie tegen Sicilië. Athene, "het Hellas van Hellas" zoals het opschrift op de kenotaaf van Euripides luidde, was een unicum in de Griekse wereld, tegelijkertijd een vreemd lichaam, een *corpus alienum*, en toch het centrum ervan. Euripides' tijd was er tevens een van zeer grote geestelijke onrust, die zich duidelijk weerspiegelt in zijn werk: het oude vertrouwde wereldbeeld wankelde, en een nieuwe rationaliteit drong zich op, gedragen door de zogenaamde sofisten.

Hun optreden omstreeks het midden van de vijfde eeuw betekende een volledige ommekeer niet alleen voor het Griekse denken, maar voor het westerse denken überhaupt. Zij hebben de mens in het centrum van de discussie gesteld en problemen opgeworpen die nog niets aan actualiteit hebben ingeboet: zij stellen vragen naar het wezen van de mens, zijn vrijheid, zijn verhouding tot de evenmens, hij zij Griek of barbaar, vrij mens of slaaf, vragen ook in verband met de kennisleer (is objectieve kennis mogelijk?). Niet langer de wereld, de kosmos of de natuur waren hun studieobject, maar de mens als sociaal wezen en zijn verwezenlijkingen: taal, cultuur, staat, politiek, de verhouding van *physis* tegenover *nomos*, natuur en natuurwet tegenover menselijke wetten en normen enz. Helemaal onvoorbereid kwam dit niet, maar de sofistiek fungeerde als katalysator van al het nieuwe. De tegenstelling tussen schijn en zijn was b.v. een oude verworvenheid, maar wordt nieuw leven ingeblazen. Euripides bouwt er zijn *Helena* op: Paris schaakt enkel een schijn-Helena (wat hij blijkbaar tien jaar lang niet opmerkt!), terwijl de reële in Egypte verblijft.

Daarbij komt nog dat de uitbreiding van het Atheense imperium, de verre handelsreizen naar de Zwarte Zee, Spanje, Egypte enz. leidden tot relativering van vroegere opvattingen en eigen cultuur. Wat vroeger algemeen geldend leek, werd plots herleid tot een lokaal verschijnsel. De tijd van Euripides was met andere woorden rijk aan allerlei spanningen op religieus, politiek, sociaal en ethisch gebied. De oudere Sophokles ondervond die eveneens, maar reageert veeleer als een serene toeschouwer met een ironische kijk op de dingen, hoewel de rhetoriek ook in zijn werk niet weg te denken is.

Uit de betrokkenheid van Euripides bij al deze problemen hebben de antieke biografen afgeleid dat hij een leerling was van de wijsgeer Anaxagoras, van Prodikos, Protagoras en zelfs van Sokrates en de physicus Archelaos. Chronologisch past echter geen enkele van deze namen. Toen Euripides een eerste koor kreeg in 455, was Sokrates veertien jaar oud; de vooral in taalkunde gespecialiseerde Prodikos ("het juiste woord") kwam pas in de dertiger jaren naar Athene en Anaxagoras nog later.

In de geschiedenis van de literaire kritiek zit Aischylos volledig fout als hij in de *Kikkers* van Aristophanes beweert dat "zijn dichtkunst niet met hem gestorven is, die van Euripides echter wel" (v. 867). Wellicht baseerde Aristophanes zijn oordeel op het geringe aantal prijzen dat Euripides behaalde (vier op dat ogenblik, tegenover twintig voor Sophokles en dertien voor Aischylos). Een feit dat nog steeds verwondert; een deel van het publiek - de intellectuelen en de jongeren? - had hij wel mee, en blijkbaar kreeg hij telkens wanneer hij zich aanbood, een koor toegewezen. Voor Aristophanes als comicus, en dus *laudator temporis acti*, was Euripides een dankbaar voorwerp van spot en dat blijkbaar van in zijn vroege jaren: het modernisme van Euripides in thematiek, de muziek (de vrij gecomponeerde monodieën), scenische inkleding (het gebruik van de *μηχανή*, de "kraan" die Perseus liet aanzweven, of een *deus ex machina* vanuit de Olympos deed neerdalen), de koningen in lompen (Telephos), de vrijere metriek (een stijgend aantal "ontbonden" jamber), het gebruikte vocabularium dat dichter bij de gesproken taal aanleunde (gebruik van colloquialismen), dat alles was een doorn in het oog van de komedie-dichter, maar tevens een rijke bron van inspiratie.

Het modernisme van Euripides uit zich ook in het feit dat het geloof in de onverbiddelijke en onontkoombare krachten van het noodlot (de *ἀνάγκη*, *anankè*) en in de door de vloek overgeërfde schuld (cf. *Aischylos' Oresteia*) plaats gemaakt heeft voor de opvatting dat het lot van de mens bepaald wordt door eigen aanleg, eigen hartstocht, eigen daden, de eigen daimon die in hem huist. Tevens wordt aan de *τύχη* (*tuchè*), het lot en het met het lot verbonden toeval, een steeds grotere plaats toegekend, vooral in de romantische stukken (*Ion*, *Iphigeneia te Tauris*, *Augè*, *Alopè*, *Antiopa*, *Andromeda* enz.).

De vierde eeuw mag de eeuw van Euripides heten: zonder hem geen Midden- of Nieuwe Komēdie, en voor zover we kunnen nagaan, was hij ook het grote voorbeeld voor de tragici van die tijd. Door een reorganisatie van de Grote Dionysia in 387/386 werd een opvoering van een "oude" tragedie verplicht gesteld: voor zover de getuigenissen reiken, was het meestal een werk van Euripides dat op de affiche stond. De papyri leveren verder het overtuigend bewijs van zijn succes: er zijn meer papyrus-fragmenten van zijn werk bewaard dan van Aischylos en Sophokles samen. Nog in de vijfde en de zesde eeuw van onze jaartelling werden sommige stukken (die later verloren gingen) gecopieerd. Ook in Magna Graecia (Z.-Italië) bleef hij lang populair: van minimum dertig stukken zijn afbeeldingen op vazen bewaard en drieëntwintig stukken behoorden tot het traditionele repertoire. Bij de Romeinse dichters Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Accius en Pacuvius ging de voorkeur naar stukken uit de Trojaanse cyclus. De *modestia* en *pudicitia* van de oude Romeinen à la Cato accepteerden geen overspelige vrouwen als Phaidra, Stheneboia

of Pasiphae, geen incest zoals in *Aiolos* of homoërotische relaties zoals in *Chrysippos*. Phaidra kwam pas op het toneel met Seneca en Nero zong graag in vrouwenklederen de monodie van de hoogzwangere Kanaké uit *Aiolos*.

Op naam van Euripides staat geen enkele vernieuwing van de opvoeringstechniek; de oudste stukken, *Alkestis* en *Medeia*, kunnen zelfs nog met twee acteurs gespeeld worden. Bij hem geen vernieuwing op de scène, geen Aischyleïsche Prometheus die met koor en al op het einde verdwijnt in luid gedruis; alleen een, volgens Aristophanes, overdreven gebruik van de *μηχανή*. In feite nam Euripides de tragedie qua vorm en opvoering *grosso modo* over zoals die gegroeid was onder zijn voorgangers, en zoals ze door de technische beperkingen van het Dionysos-teater werd bepaald.

Aristophanes verwijt hem de lange en eentonige prologen met uitgebreide genealogieën, die echter hun rechtvaardiging vinden in de innovaties die hij aanbracht in de mythus; zo weet ook het publiek vaak méér dan de personages op scène, wat de dichter toelaat heel wat ironische opmerkingen in te lassen die anders onverstaanbaar zouden zijn. Hierdoor neemt Euripides enerzijds vaak het verrassingselement weg, maar spitst anderzijds de nieuwsgierigheid van de toeschouwer toe op het handelingsverloop. Een innovatie is dan weer het gebruik van anapesten in de proloog (*Andromeda* [met echo-effect], *Iphigeneia te Aulis*). Aristophanes spot verder met de lange, sentimentele monodieën in zeer gevarieerde versmaat, waarvan ons helaas de muziek ontgaat: die waren echter in latere tijd bijzonder geliefd en werden als solo-zang of *chanson* uitgevoerd.

Typisch voor de latere stukken is eveneens een naar ons gevoel overdreven gebruik van de *stichomythie*, vraag- en antwoordspel of discussie waarbij ieder van beide deelnemers telkens één vers zegt. In *Ion* komt een dergelijke dialoog van meer dan honderd trimeters voor, waarbij eerst Ion vragen stelt en Kreoesa, koningin van Athene en zijn onwetende moeder, antwoordt, waarna de rollen worden omgekeerd in bijna perfecte symmetrie. Het geheel doet kunstmatig aan, maar het Atheense publiek dat tuk was op de agonale discussies, vond hier zeker zijn gading.

In het gebruik van het koor constateert men een sterke evolutie: van een emotioneel participerend koor (b.v. in de *Smekelingen* en de *Trojaanse vrouwen*) of een min of meer medeplichtig koor (zoals in *Medeia*, waar het door zwijgplicht gebonden is), evolueert het in latere stukken naar een koor van emotioneel niet bij het gebeuren betrokken personen of zelfs toevallige vreemdelingen, zoals in de *Fenicische Vrouwen* en *Iphigeneia te Aulis*: in plaats van

reflectie over het gebeuren, gepaard met angst en hoop, staan dan veeleer niet-emotionele, narratieve liederen over de voorgeschiedenis of over mythische parallellen.

Aristoteles reageerde hiertegen in zijn *Poetica*: "de dichter", schrijft hij, "moet ook het koor als één der acteurs opnemen: het moet een integrerend deel zijn van het geheel en een aandeel hebben in de handeling op de wijze waarop dat bij Sophokles, daarentegen niet bij Euripides het geval is". In de verdere evolutie tijdens de vierde eeuw verliest het koor volledig zijn belang, om uiteindelijk herleid te worden tot een kort *embolimon*, een tussenspel.

Veel belangrijker is echter de vernieuwing van de thematiek binnen de vaste vorm die de tragedie had aangenomen, en binnen de mythus als inspiratiebron. Op dit gebied genoot de dichter grote vrijheid - of eigende zich deze toe. Twee voorbeelden: Sophokles heeft aan de Antigone-mythe haar definitieve vorm gegeven: Antigone verzet zich op grond van de natuurwet tegen het staatsgezag van Kreon, de opvolger van haar vader Oidipoes. Tegen het uitdrukkelijk verbod in van Kreon, strooit zij zand op het lijk van haar broeder Polyneikes, en wordt daarom levend begraven. Haar verloofde Haimon, Kreons zoon, pleegt daarop zelfmoord. Zo ontstaat de paradoxale situatie dat Kreon verbiedt de doden te begraven, maar wel de levenden begraaft. Euripides behoudt het basisgegeven, met name de weerstand van Antigone tegen het begrafenisverbod, maar dank zij de tussenkomst van Dionysos worden Antigone en Haimon gespaard en kunnen huwen. Euripides verlaagde het stuk tot een romantisch huiselijk drama, waarbij wederzijdse liefde het haalt op de strijd tussen de door de goden gegeven natuurwet en het staatsgezag (*physis* tegenover *nomos*). Antigone was duidelijk geen sterk stuk en waarschijnlijk dient het verlies niet betreurd.

In zijn eveneens verloren *Oidipoes* behield Euripides het basisgegeven: Oidipoes heeft in onwetendheid zijn vader gedood en huwt onwetend zijn moeder bij wie hij vervolgens kinderen verwekt. Kreon speelt een actievere rol dan bij Sophokles. Hij is het die de dienaars van Laios beveelt Oidipoes' ogen uit te steken. Iokasta pleegt echter geen zelfmoord maar blijft als liefhebbende moeder-echtgenote voor haar zoon-echtgenoot zorgen.

In andere gevallen deed Euripides beroep op minder bekende legenden uit Thessalië, Arkadië, Zuid-Italië... Zo stamt de *Alkestis*-mythe - het stuk werd opgevoerd in 438 en is het oudst bewaarde drama - uit Thessalië. Admetos, koning van Pherai, was gedoemd om jong te sterven; hij kan echter dank zij een gunst van Apollo aan een vroege dood ontsnappen, mits iemand anders

bereid is in zijn plaats te sterven. Zijn ouders weigeren en alleen zijn echtgenote is bereid zijn plaats in te nemen. Het stuk diende als vervanging van het saterspel, vandaar het happy end en de figuur van Herakles als een Falstaff avant la lettre: hij zal in een gevecht met Thanatos Alkestis aan de dood ontrukken en haar aan Admetos terugbezorgen.

De diepere zin van het stuk ontgaat ons ten dele en is aanleiding tot zeer uiteenlopende interpretaties: wil Euripides aantonen dat het ingrijpen in de natuurlijke orde verkeerd is en leidt tot onmogelijke situaties of wil hij eenvoudig een oud sprookje dramatiseren en ironiseren, zodat de toeschouwer vergeet dat het om een sprookje gaat? Admetos is in het stuk niet alleen een egocentrische, maar tevens een dubbelzinnige figuur. Hij houdt in feite geen enkele van de beloften, die hij in een zeer pathetische scène aan het sterfbed van zijn vrouw had gedaan: een lange rouw zonder muziek of zang, maar Herakles wordt, met als excuus de heilige gastvriendschap, wel feestelijk onthaald; hij zou nooit nog een vrouw tot zich nemen, maar bezwijkt vrij vlug voor het aanbod van Herakles, niet wetend dat het om zijn eigen vrouw gaat. Keerpunt in het drama is het plots besef van Admetos als hij het lege paleis (het belang van de οἶκος, *oikos*, het huis, als *inner space*) aanschouwt (ἄρτι μανθάνω, v.940).

Admetos heeft niets meer van een heros, hij is in Euripides' oeuvre het eerste duidelijke voorbeeld van de "ont-heroïsering". De lijst die zal volgen is lang: Jason, Agamemnon, Orestes, Menelaos, Odysseus, Eteokles, Pentheus...! Alkestis zelf behoort tot de reeks van sterke vrouwen, een categorie die rijkelijk vertegenwoordigd is in het werk van Euripides: Medeia, Hekuba, Iphigeneia, Elektra, Alkmene, Melanippe enz. Een "sterke" vrouw betekent tegelijkertijd een transgressie van de gangbare normen. De vrouw behoort immers tot de *inner space*, het huis; de man tot de *outer space*: hij wordt verondersteld de sterke held te zijn. Elke transgressie in de tragedie - die een mannenaangelegenheid is, gespeeld door de mannen, voor een mannelijk publiek (of vrouwen toegelaten waren is nog steeds een twistpunt) - betekent gevaar. Alkestis gedraagt zich voor een deel mannelijk: zij is zich bewust dat haar roem groot zal zijn, maar de "goede faam" (κλέος, *kleos*) is op de eerste plaats een mannelijke bestreving; haar begrafenis is dan ook een heroïsche begrafenis, die niet bij een vrouw past. Het hele stuk is in feite één lange inversie van de traditionele man-vrouw-rol.

*Medeia* biedt een mooi voorbeeld van aanpassing van de mythe en tevens van opposities en transgressies allerhande. Het verhaal is bekend: om zich te wreken op de ontrouw van haar echtgenoot Jason, doodt Medeia de jonge bruid en haar vader, de koning van Korinthe, en ten slotte haar eigen twee kinderen. Het stuk dateert uit 431, de tijd waarin Euripides zich vragen stelde over de

liefde en de relatie man-vrouw. Hij had voordien reeds tweemaal de niet-griekse Medeia ten tonele gevoerd, met name in de *Dochters van Pelias* uit 455, en in de evenmin bewaarde *Aigeus*. Wellicht sprak het passionele, tot gewelddadigheid neigende karakter van deze on-griekse Helios-kleindochter, hem sterk aan. Het thema van *Medeia* is wellicht beïnvloed door eigentijdse toestanden. Door de drukke handelsrelaties met de streken rond de Zwarte Zee hadden heel wat Atheners - en niet van de minsten - in de loop van de vijfde eeuw vrouwen uit het noorden gehuwd. Problemen in dat verband waren gerezen door de strenge wet van Perikles (451-450) die het burgerrecht sterk inperkte voor gemengde huwelijken. Huiselijke en familiale conflicten konden niet uitblijven en menig vreemde vrouw moet net als Medeia gedacht hebben "zwaar heb ik gefaald toen ik mijn vaderhuis verliet, op 't woord vertrouwend van een man, een Griekse man ...", terwijl de echtgenoot zichzelf herkende in de woorden van Jason: "Thans zie ik klaar, ik die blind was toen ik uit verre landen woonst jou bracht in 't griekse huis..."

*Medeia* is vaak nagevolgd, nooit echter geëvenaard. Euripides heeft hier intuïtief de psyche van de diep-gegriefde vrouw aangevoeld en uitgebeeld. Als vreemde kan Medeia zich niet neerleggen bij haar lot. Ze is gekwetst in haar trots. Haar *kleos*, haar goede faam, is verloren: Medeia is een voorbeeld van normen-transgressie. Het past een vrouw in de Atheense mannenmaatschappij te berusten in haar lot; zij vecht echter terug als een man. In het normale Griekse beeld is de Griek trouw, de barbaar ontrouw. Hier verbreekt Jason de eden uit puur egoïsme, en blijft Medeia de trouwe echtgenote. De Griek blijft traditioneel dankbaar, de niet-Griek niet. Hier is Jason de ondankbare die alles wat Medeia voor hem gedaan heeft, vergeet. De zogenaamde barbaarse is in alle opzichten superieur, terwijl Jason nooit op enige sympathie kan rekenen. Medeia is wijs en listig (*σοφῆ*) en weet Jason in zijn ijdelheid om de tuin te leiden. Het gevoel van haar eenzaamheid, het erkennen van haar anders-zijn (*πολλὰ πολλοῖς εἰμι διάφορος*, v.579), anders dan de Griekse vrouw die haar verdrukking gelaten draagt, drukt op haar. Door haar vroegere misdaden, gepleegd om Jason te helpen - de dood van haar broer Apsyrtos, de moord op Pelias -, is een terugkeer naar haar geboorteland onmogelijk. Die onmogelijkheid van terugkeer wordt al gesuggereerd in de eerste verzen, waar de oude voedster zegt: "Was nimmer maar naar Kolchis 't Argoschip | gezeild dwarsdoor de blauwe Symplegaden", de mythische rotsen van de Bosporus die zich sluiten na de doorvaart.

Wanneer Euripides een "sterke" vrouw als hoofdpersonage kiest, komt ze aanvankelijk sympathiek over en kan rekenen op het medelijden van het publiek, halverwege het stuk wordt deze houding in sommige gevallen gewijzigd: als het koor van Korinthische vrouwen het moordplan van Medeia verneemt, worstelt het met een probleem: "Hoe kan bij die heilige stromen (met name van



Athene) | een stad of een land, | zo gul voor zijn vrienden, | een vrouw die haar kinderen vermoordt, | een gruwel voor allen, | ontvangen?" Hier merkt men duidelijk dat het koor de richting aangeeft waarin het publiek moet denken.

Hekabe, in het gelijknamig stuk, is een gelijkaardig geval, Phaidra en Elektra zijn andere voorbeelden. Euripides is er als enige in geslaagd om in zijn Medeia-figuur alle karakterelementen tot een homogeen geheel te verwerken, zodat men in zijn Medeia gelooft, veel meer dan in de creatie van vele moderneren die telkens één facet te sterk in de verf zetten: zo is bij Hans Jahn Medeia een negerin, elders wordt ze "la bonne sauvage", de eenvoudige vrouw uit het verre onbeschaafde land, die plots in de dekadente, neurotische grootstad wordt geprojecteerd.

In de jaren voor en na 430 was Euripides ongetwijfeld geboeid door de vrouwelijke psyche. In 428 werd *Hippolytos Stephanephoros* bekroond met de eerste prijs: de geschiedenis van de (jonge) stiefmoeder die verliefd wordt op de zoon van haar echtgenoot, in casu Theseus, en hem om zijn weigering valselijk beschuldigt, waarna hij de dood vindt (het *Potifar*-motief uit het Oude Testament). Bijzonder interessant is te weten dat het hier om een tweede versie gaat, omdat de eerste slecht was onthaald. In de antieke *hypothesis*, d.i. de korte samenvatting van het stuk, leest men: "Dit is de tweede versie van het stuk, die duidelijk later geschreven is: al wat onpassend was en een veroordeling verdiende, is hier rechtgezet." Het "onpassende" was de openlijke bekentenis van Phaidra van haar passionele liefde voor Hippolytos: een onaanvaardbare transgressie van de *inner space*, en een onaanvaardbaar vrouwenbeeld naar de normen van die tijd. Phaidra verhangt zich, maar ook Hippolytos was schuldig: door Aphrodite volledig af te wijzen begaat hij een onduldbare transgressie die gesanctioneerd moest worden. Door zijn vrouwenhaat behoort Hippolytos tot de marginale personages die uit de eigen sfeer gestapt zijn, waartoe ze zouden moeten behoren. Sexuele transgressie van de vrouw is telkens in de tragedie een destructieve kracht die niet alleen de *oikos*, maar de hele gemeenschap treft. Een zelfde thema nam Euripides later terug op in *Stheneboia* (niet bewaard).

In *Aiolos*, opgevoerd ca 425, ging Euripides nog een stap verder in de analyse van afwijkend liefdesgedrag. Het thema is in dit geval de incestueuse broeder-zuster relatie. De zoon Makareus poogt in een gewaagd pleidooi zijn vader Aiolos te overhalen zijn dochters aan zijn zonen uit te huwen met o.a. het argument "wat kan er nu schandelijk zijn als het zo niet schijnt voor wie het bedrijft" (m.a.w. het verder doortrekken op het ethische vlak van de

stelling van Protagoras ("de mens is de maat van alle dingen"). In het eveneens verloren stuk de *Kretenzers* kwam de liefde van Pasiphae voor de stier als thema voor en de daaruit voortspruitende geboorte van Minotauros, waarbij de schuld op Aphrodite werd afgeschoven. In *Chrysis* (verloren) kwam de paederotische relatie tussen Laios, de vader van Oidipoes, en Chrysis, de zoon van Pelops, ter sprake. Hieruit stamt een veelzeggend fragment: "Niets van dat alles waarop jouw vermaningen slaan, is mij onbekend, maar mijn natuurlijke aandrang (*physis*) is sterker dan mijn redelijk inzicht" (m.a.w. het omgekeerde van de stelling van Sokrates dat "wie het goede kent, het ook doet").

Dat deze stukken niet bewaard zijn, op enkele gnomische fragmenten na, is best te begrijpen: ze werden ongeschikt geacht als schoollectuur toen in de loop van de tweede eeuw van onze jaartelling de tragedie voor een groot deel naar de school verwezen werd en men de lectuur noodzakelijkerwijze beperkte tot een keuze.

Dat Euripides belangstelling had voor dergelijke problemen, vloeit voort uit zijn gedrevenheid om beklemmende vragen te stellen naar het waarom en de drijfveren van de menselijke handelingen: de intensiteit van de vraagstelling is daarbij groter dan de zekerheid van het antwoord. Persoonlijk geloof ik niet in de stelling dat de tragicus een opvoeder van het volk was, zoals zo vaak beweerd wordt. Bij Euripides - en dit duidelijk onder invloed van de sofistiek - worden de personages enkel gedreven door hun passies en instincten als zelfbehoud, moederliefde, wraakzucht, en niet door de onveranderlijke wil der goden en de *ἀνάγκη* (Aischylos) of de onveranderlijke plichten die op hen rusten en hen neerdrukken (Sophokles). De tragedie van Euripides is volledig gesecculariseerd zodat enkel nog de proloog en de exodos (vaak met *deus/dea ex machina* die de toekomst voorspelt en bepaalde rituelen en offers instelt, die zo een aitiologische verklaring krijgen) de laatste binding uitmaken met de wereld van goden en heroën.

Een stuk als *Hekabe* (*Hecuba*) kan enkel begrepen worden in het licht van de Peloponnesische oorlog. Om een inzicht te krijgen in de wreedheden die in beide kampen (Sparta en Athene) begaan werden, dringt de lectuur van Thoekydides zich als vanzelfsprekend op, maar ook de huidige oorlog in ex-Joegoslavië kan als achtergrond dienen. Hekabe, eens koningin van Troje, is nu gevangene en slavin in het Griekse kamp. Haar dochter Polyxena wordt geofferd op het graf van Achilleus, waarbij Odysseus (zoals steeds in het werk van Euripides) een nefaste rol speelt. Haar zoon Polydoros, die ze had toevertrouwd aan de Thrakische koning Polymestor is door deze laffelijk vermoord om zijn goud. Voor Hekabe is het plots te veel: zoals Medeia in de eerste helft

van het gelijknamige stuk de klagende is, zo ook Hekabe, om dan plots te verworden tot een echte wraakgodin. Door list - zoals Medeia - lokt ze Polymestor en zijn zonen in de tent. Samen met haar vroegere dienaressen, nu haar medeslavinnen, doodt ze de kinderen en steekt Polymestor de ogen uit.

Hier dus weer het beeld van een vrouw die een transgressie begaat en als een man wraak neemt. Het stuk is rijk aan polarizingen en opposities: de onderdanige dochter (Polyxena, een personage dat Sophokles voor de geest roept) tegenover de opstandige moeder, de weifelende Agamemnon die zijn verantwoordelijkheid ontvlucht (zo ook in *Iphigeneia te Aulis*) tegenover de listige Odysseus enz. Hekabe ontpopt zich als een in de retoriek van de vijfde eeuw geschoolde vrouw: driemaal laat Euripides haar optreden als een geslepen advocaat: tegenover Odysseus om Polyxena te redden, tegenover Agamemnon om haar wraak te kunnen voltrekken en een tweede maal tegenover Agamemnon om zich te rechtvaardigen.

*De Trojaanse Vrouwen*, opgevoerd in 415, betekent een keerpunt in het oeuvre van Euripides. In de vroegere stukken overheerst meestal een dominerende figuur, vaak een vrouw in de mannenwereld, wier lange lijdensweg duidelijk uitgebeeld en geanalyseerd wordt: Alkestis, Medeia, Phaidra, Hekuba, Andromache. In de latere stukken vragen meer personages om de aandacht van de toeschouwer: de belangstelling is meer diffuus, het stuk meer episodisch met sterke pathos en ten top gedreven spanning.

Dit laatste geldt zeker voor de talrijke stukken met ἀναγνωρισμός (*anagnorismos*) wederzijdse herkenning van moeder en zonen na jaren van scheiding. Deze stukken met happy end waren zeer populair en brachten wellicht voor een oorlogsmoe publiek soelaas in de harde jaren na de mislukte Siciliaanse expeditie. Jammer genoeg zijn de meeste stukken van dit genre op fragmenten na verloren. Het stramien is steeds hetzelfde: een god, Zeus, Poseidon, Apollo, verleidt een meisje, meestal een koningsdochter; die bevalt in het geheim, maar wordt ontdekt. De kinderen, vaak een gezonde tweeling - denk aan Romulus en Remus - worden te vinden gelegd, dankzij goddelijke bemiddeling door een of ander dier gezoogd (een hert, een koe, een hond, een merrie...), opgenomen en opgevoed door herders. Intussen is hun moeder in gevangenschap of slavernij geraakt, maar wordt uiteindelijk verlost door de volwassen zonen. Einde goed, alles goed. Voorbeelden hiervan zijn o.a. *Ion* (bewaard), *Antiope*, *Alope*, *Auge*, *Danae*, *Hypsipyle*, *Melanippe*.

In deze stukken had Euripides de mythe toepasselijk gemaakt op het dagelijkse leven en meteen een rijke bron van inspiratie geschonken aan de dichters van de Nieuwe Komedie. De σεμνότης (*semnotes*), de grootsheid van de mythe zoals vertolkt door Aischylos, ging hierbij verloren, niet alleen in de thematiek maar ook in de taal en de scenische uitbeelding: een koning in

lompen (reeds in 438: *Telephos, Alkmaion*), Elektra, als een echtgenote van een arme landbouwer, verschijnt met een waterkruik op het hoofd. Doordat de figuren uit de heroïsche tijd dezelfde passies en gebreken kennen als de mensen uit de eigen tijd, is hun rol als moreel exemplaar uitgespeeld: vandaar de verwijzen van Aischylos in Aristophanes' *Kikkers*. Het verst in deze ontluistering van de mythus gaat Euripides in *Iphigeneia te Aulis*, waar het de figuur van Agamemnon en Menelaos betreft, en in *Orestes* (opgevoerd in 408).

*Orestes* werd al in de Oudheid als een probleemstuk beschouwd en zo is het gebleven; Aristophanes van Byzantion noteerde in de *hypothesis* dat "het drama een eerder komische omkering van de situatie (*καταστροφή*, *katastrophè*) inhoudt" en dat het behoort "tot de drama's die het wel goed doen op de scène", maar dat het "zeer slecht (*χειρίστον*) is wat de karakteruitbeelding betreft: behalve de figuur van Pylades zijn alle personages minderwaardig (*φάυλοι*). Deze veroordeling stoelt deels op Aristoteles die, in zijn *Poetica*, tweemaal constateert dat "Menelaos in *Orestes* een schoolvoorbeeld is van een slecht karakter, waar dit (door de intrige) niet vereist is" (1454<sup>a</sup>29 en 61<sup>a</sup>21).

In dit stuk, dat wellicht een antwoord is op Sophokles' *Elektra*, waarin Orestes en zijn zuster geen enkel schuldgevoelen koesteren na de moedermoord, wordt Orestes voorgesteld als een door de Wraakgodinnen achtervolgd menselijk wrak. Menelaos is de egoïstische en cynische mooi-prater die uit vrees voor zijn schoonvader Tyndareus weigert zijn neef Orestes te helpen. In het nauw gedreven en met de dood bedreigd, ontpopt Orestes zich plots, en gans onverwacht, tot een op wraak beluste terrorist die Helena wil vermoorden en haar dochter Hermione kidnap. Al even onverwacht zet Apollo als *deus ex machina* de hele situatie recht, geeft Elektra ten huwelijk aan Pylades en Hermione... aan Orestes!

Eigenaardig genoeg is *Orestes*, ondanks de kritiek, het succes-stuk bij uitstek gebleven, bewaard in meer dan honderd handschriften en opgenomen in de byzantijnse *trias*, samen met de *Fenicische Vrouwen* en *Hekabe*. Moderne kritiek bouwt meestal verder op de antieke en wijst op het inconsistente in het karakter van Orestes, door sommigen als een "pathologisch misdadiger" voorgesteld, en op de chaotische structuur met de talrijke en ongemotiveerde omkeringen van de situatie (verwant met het moderne absurde theater). Maar juist deze gebreken zijn volgens J.R. Porter (1994) door de auteur gewild: "in *Orestes* Euripides elevates the complexity of the *mechanema* plot to new levels, presenting a bewildering series of unexpected twists and reversals unparalleled in even the most frenetic of his earlier works" (p.49). In zijn interpretatie is Orestes een uitgestotene, een paria, die door omstandigheden die hij niet controleert en als hoogst onrechtvaardig aanvoelt, tot het uiterste wordt gedreven.

Ook *Iphigeneia te Aulis* lokt nog steeds uiteenlopende interpretaties uit: een "bitter oorlogsdrama" (B.M.W. Knox), een "phantastisch-sentimentales Rührstück" (Wilamowitz), "a beautiful play" (Zuntz)... Naar mijn gevoelen preludeert het duidelijk op het drama van de vierde eeuw: zoals *Orestes* is het rijk aan onverwachte peripetieën en bevat het verscheidene scènes die typisch zijn voor de Nieuwe komedie: het briefmotief, de slaaf met-de-brief die, door Menelaos betrapt, de scène opholt (de *servus currens* uit de Latijnse komedie), de afluisterscène aan de deur, de komische ontmoeting van de niets vermoedende Achilleus met Klytaimestra, de sentimentele scène tussen vader en dochter, de plotse offerbereidheid van Iphigeneia enz.

Ongetwijfeld is Aischylos grootser en Sophokles evenwichtiger en zijn zijn tragedies beter gestructureerd dan die van Euripides. Onder invloed van de sofistiek wilde Euripides de hele problematiek van zijn tijd in zijn werk ter sprake brengen, ook daar waar ze soms minder past. Maar er zijn ook tragedies als *Medeia* en de *Bakchanten* die de vergelijking met zijn twee voorgangers gemakkelijk doorstaan. Want dit is wel merkwaardig, dat Euripides op het eind van zijn leven, en wellicht onder invloed van de orgiastische cultus van Dionysos, zoals die in Makedonië werd beleefd, terugkeert naar de oorspronkelijke mythus van de tragedie, hiervoor bewust archaïserende elementen inlast en terug het koor volledig integreert in de dramatische actie.

Euripides is in de moderne literatuur getooid met de meest tegenstrijdige epitheta: *der Dichter der Aufklärung* (Nestle), *Euripides the Rationalist* (Ver-rall), *Euripides the Irrationalist* (Dodds), *Euripides héritier d'Eschyle* (Aélien); bij de enen militant atheïst, bij de anderen romanticus of misanthroop, vrouwenhater of vervuld van groot medelijden met de mens: elk van deze epitheta bevat een deel van waarheid want hij was het ergens allemaal. Het enige epitheton echter dat deze Proteus in al zijn facetten tekent, ontleen ik aan de titel van het oude boek van D.F.W. van Lennep (1935): *ποιητῆς σοφός* (*poietes sophos*).

Herman VAN LOOY

- De bibliografie, zelfs de meest recente, is zo overweldigend, dat hier verwezen wordt naar de recensies en kronieken in *L' Antiquité Classique*; een goed overzicht in:

J. Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 1993, p. 413-416, en in:

S. Saïd, *Bibliographie tragique*, in: *Metis. Revue d'anthropologie grecque*, 3, 1988, 485-512.

- Bewaarde drama's met datering:

*Alkestis*, 438; *Medeia*, 431; *Hippolytos*, 428;

tussen 427-417: *Herakliden*, *Hekabe*, *Elektra*, *Andromache*, *Smekelingen*; *Trojaanse Vrouwen*, 415; *Helena*, 412;

tussen 412-406: *Fenicische Vrouwen*, *Antiopa*, *Herakles*, *Ion*, *Iphigeneia in Tauris*;

*Orestes*, 408;

postuum: *Bakchanten en Iphigeneia te Aulis*.