

Het antieke Griekse theater

drs. H.L. van Dolen

Inhoudsopgave

Het Attische toneel; tragedie en komedie	3
1. Feesten en festivals	3
2. De opvoeringspraktijk	6
3. Aanwezigen en deelnemers	15
4. Aankleding en muziek	18
5. Gang van zaken	26
6. De tragedie	29
7. De komedie	31
De Attische tragedieschrijvers	33
1. Aischylos	33
2. Sofokles	35
3. Euripides	39
De Attische komedie	44
De Attische komedieschrijvers	52
1. Aristofanes	52
2. Menander	56
Koning Oidipous	58
Aristofanes' <i>Lysistrata</i>	72
Griekse toneelstukken in Nederland	79

Het Attische toneel; tragedie en komedie

1 Feesten en Festivals

De antieke Atheners waren een feestvierende natie. De geschiedschrijver Thucydides verweet hun dat ze meer geld uitgaven aan feesten en toneel dan aan de oorlog. Inderdaad vonden elke maand minstens twee grote feesten plaats, waarin alle mogelijke goden, en ook de plaatselijke held Theseus, werden vereerd. Sommige feesten werden één keer in het jaar gevierd, zoals de *Panatheneeën*, ter ere van de stadsgodin Athena. Een volksaangelegenheid was ook de jaarlijkse tocht in september naar Eleusis om de mysteriediensten bij te wonen.

Er waren feesten die uitsluitend voor kinderen waren bestemd, zoals dat van Zeus de Kindervriend, vergelijkbaar met Sinterklaas, en het jaarlijkse kannetjesfeest in februari waarop elke driejarige zijn eerste wijnkannetje ontving en zijn eerste slok wijn dronk. Ook de vrouwen hadden hun eigen feesten, die voor de mannen strikt geheim werden gehouden, zoals de *Thesmoforia* in eind oktober. De mannen werden dan ook niet moe om te gissen wat daar allemaal kon gebeuren: er zouden volgens hen fallussen worden gebruikt en obscene grappen worden verteld.

Daarnaast waren er tal van festiviteiten. De fakkelloop bijvoorbeeld, maar ook de zaai-, graan-, oogst- en vruchtbaarheidsfeesten. Bovendien waren er in onze ogen merkwaardige vormen van folklore, zoals het vertoon van evenwichtskunst door jonge boeren, die op een geoliede, gevulde wijnzak stonden, het reinigingsfeest waarbij twee mannen in de straten werden afgetuigd, een optocht die zich het best met ons Palmпасen laat vergelijken en een maskerade die aan carnaval deed denken. In de zomer was er een dag waarop de slaven en meesters van rol wisselden en de heer des huizes zijn knechten aan tafel bediende. Het Adonisfeest in het voorjaar is ook met geheimzinnigheid omgeven: de vrouwen herdachten dan met klaagzangen de dood van Adonis, de jonge minnaar van Afrodite, en zetten op het dakterras potten neer met kort bloeiende planten zoals sla en venkel.

Maar het hoogtepunt van ieder jaar vormden de twee toneelfestivals, die in de winter en in het begin van de lente werden gehouden. Deze toneelmanifestaties waren in wezen religieuze aangelegenheden en werden gehouden ter ere van de god Dionysos. Het was een soort wedstrijd, *agon*, waaraan geselecteerde toneeldichters deelnamen, drie voor de tragedies en vijf voor de komedies.

Bezoekers die van het verre platteland kwamen, brachten de nacht vóór de voorstellingen door in het domein van de god.

Dionysos

Dionysos is vooral bekend als de god van de wijn. Zijn naam wordt wel uitgelegd als 'zoon van Zeus' en zijn andere naam luidt Bacchus. Al wilden de Grieken het doen voorkomen dat hij pas laat in hun cultuur was doorgedrongen, toch blijkt zijn naam al in de oudste, Mykeense teksten van het tweede millennium te lezen. Zijn geboorte was heel bijzonder, hij is namelijk tweemaal geboren. Toen zijn moeder Semele zwanger van hem was, had zij de onvoorzichtigheid om aan haar minnaar Zeus te vragen met al zijn goddelijke macht aan haar te verschijnen. Zeus kon haar nooit iets weigeren en kwam met bliksemflitsen en donderslagen aan, zodat de arme vrouw verbrand werd. Hun ongeboren zoontje liet Zeus net op tijd uit haar buik snijden en heeft het toen drie maanden lang in zijn dij gevoed. Zo is de kleine god uit een moeder én uit een vader geboren.

Volwassen geworden heeft hij een wereldreis gemaakt om de wijncultuur te bevorderen. Hij zat op een wagen, voortgetrokken door leeuwen of panters, en was vergezeld van een merkwaardig, meestal met dierenmaskers getooid volkje. Dat konden saters zijn (wezens met een geitenstaart en bokkenpoten), silenen die paardenbenen hadden en spitse oren, en dronken vrouwen, *maenaden* of bacchanten geheten.

Hij werd overigens niet overal enthousiast onthaald. In Thracië verzette koning Lykourgos zich tegen zijn komst en hij wilde zelfs de nieuwe god met een ossenprikkel te lijf gaan. Als straf werd zijn verstand verbijsterd zodat hij zijn eigen zoon aanviel, denkend dat de jongen een wijnstok was. Hij bestond het om de oren, neus en vingers van de knaap af te hakken. Later is hij door de bewoners gevierendeeld. Ook de koning van Thebe, Pentheus, hield de stadspoorten gesloten. Dionysos bracht toen alle vrouwen in extase en liet ze in een uitzinnige roes door de bergen dwalen. Toen Pentheus eens uit nieuwsgierigheid een kijkje wilde nemen, werd hij door de dolzinnige vrouwen levend aan stukken gereten. Zijn moeder zette zelfs zijn hoofd op een staak en kwam daarmee triomfantelijk de stad in.



Fragment op vaas

Behalve als god van de wijn en de levenssappen in de natuur, gold Dionysos ook als de bringer van de extase en de inspirator van het toneel. Het theater was dan ook aan hem gewijd en rond het jaar 530 v. Chr., onder het regiem van de zogeheten tirannen, is in Athene met opvoeringen begonnen. Het programma was toen nog zeer eenvoudig.



Fragment op vaas



Fragment op vaas

Toneelfestivals

Tweemaal per jaar werd in Athene het toneelfestival georganiseerd, eenmaal voor de eigen bevolking in de winter en eenmaal in het vroege voorjaar, eind maart of begin april. Vooral van de laatste gebeurtenis, de stads- of *Grote Dionysia* geheten, zijn we goed op de hoogte. Dan werden ook gasten van overzee uitgenodigd – in de winter werd nauwelijks gevaren – en vonden de belangrijkste plechtigheden plaats. Dat het een officiële feestdag was, blijkt ook uit het feit dat de gevangenen tijdens het festival op borgtocht werden vrijgelaten.

Het begon ermee dat het beeld van Dionysos uit de tempel werd gehaald en plechtig door de stad werd gedragen. Dit ging gepaard met een defilé waarbij houten fallussen meegevoerd werden, waarvoor heel wat exemplaren jaarlijks door de bondgenootsteden van het Attische imperium naar Athene waren gestuurd. De choregen (zie pagina 84) liepen mee met gouden kransen op het hoofd en met purperen kleren aan die met gouddraad waren versierd. Alle burgers waren in het wit gekleed en de 'allochtonen' in het rood. Onderweg werd herhaaldelijk gestopt om te bidden en/of te offeren. 's Avonds arriveerde de stoet bij het theater en daar werd het beeld op een opvallende plaats neergezet.

De volgende dag werden eerst de dienstplichtig geworden zonen van de mannen geëerd die in het afgelopen jaar op het slagveld waren gesneuveld: ze mochten met de wapens van hun vader paraderen en werden luid toegejuicht. Daarna waren de verdienstelijke burgers aan de beurt om gehuldigd te worden; zij kregen een gouden krans. Dan volgde er een wonderlijk gebruik: in het theater werden zakken met geld neergezet om te laten zien hoeveel er in het afgelopen jaar aan staatsinkomsten waren overgebleven. Ook werden de bijdragen getoond van de vertegenwoordigers van de staten die lid waren van de Delisch-Attische Zeebond. Om de zegen van de goden af te smeken werden stieren en biggen geslacht en de Dionysospriester voerde een reinigingsritueel met varkensbloed uit. Na deze reiniging werd er geloot in welke volgorde de toneelstukken tijdens de volgende dagen zouden worden opgevoerd. De ceremonies werden geheel in Griekse stijl afgesloten door een uitgelaten *komos* of optocht. Pas dan kon het eigenlijke festival, dat vijf à zes dagen duurde, beginnen.

2 De opvoeringspraktijk

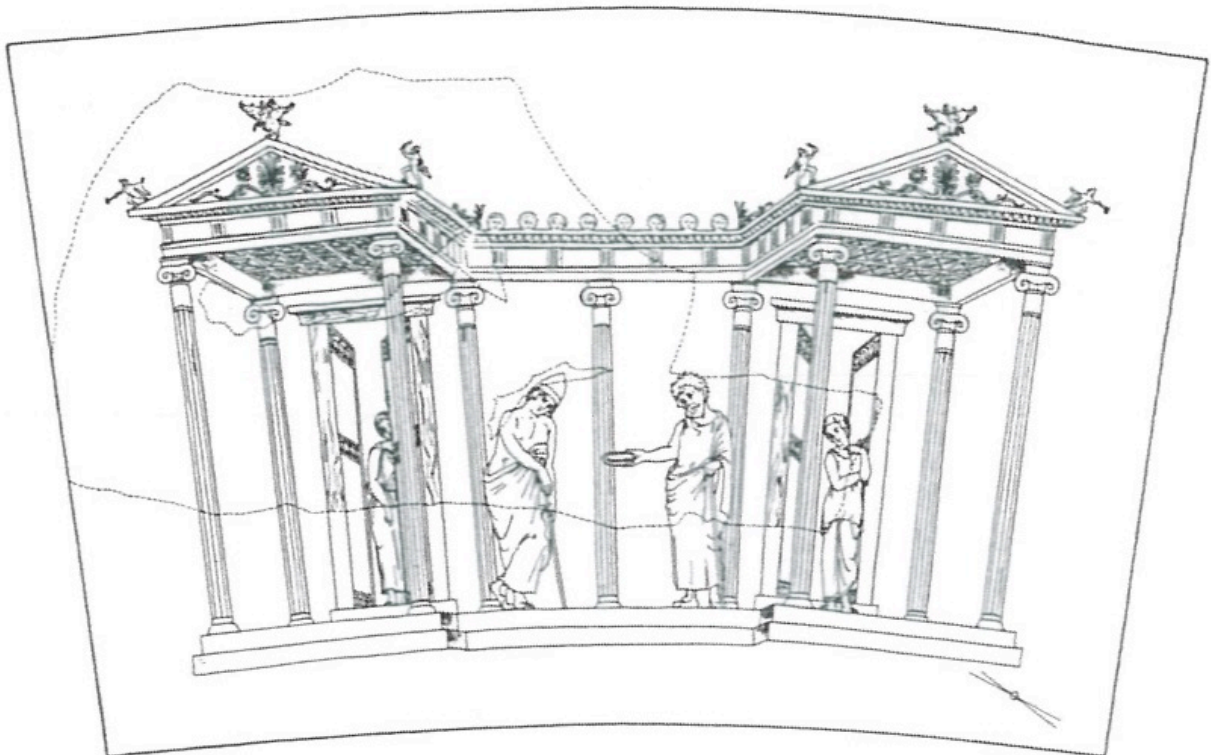
Het theater

Men vermoedt dat aanvankelijk alleen koorliederen, gezongen door dansende saters, werden uitgevoerd, de zogeheten *dithyramben* of hymnen ter ere van Dionysos en/of andere goden waarin zijn of hun macht werd bezongen. Dit gebeurde nog niet in een theater, maar er werd van rondrijdende wagens gebruik gemaakt. Een zekere Thespis zou in het jaar 535 v.Chr. hebben bedacht dat de leider van het koor zich van de rest moest losmaken en een individuele rol zou spelen. Mogelijk vond zo de eerste toneelopvoering plaats.

Op een gegeven moment werd jaarlijks op de grote markt of Agora een houten schouwburg gebouwd die na afloop werd afgebroken. In het jaar 498 zou het bouwsel met fatale gevolgen in elkaar zijn gestort en toen besloot men een theater te maken langs de zuidoostelijke helling van de Akropolis, waar zich ook de tempel van Dionysos bevond. Daar waren de toeschouwers beschermd tegen de noordenwind die in de winter en de vroege lente koud en guur kon zijn. Ook nu weer was de constructie eerst van hout, en sinds 449 v.Chr. van steen.

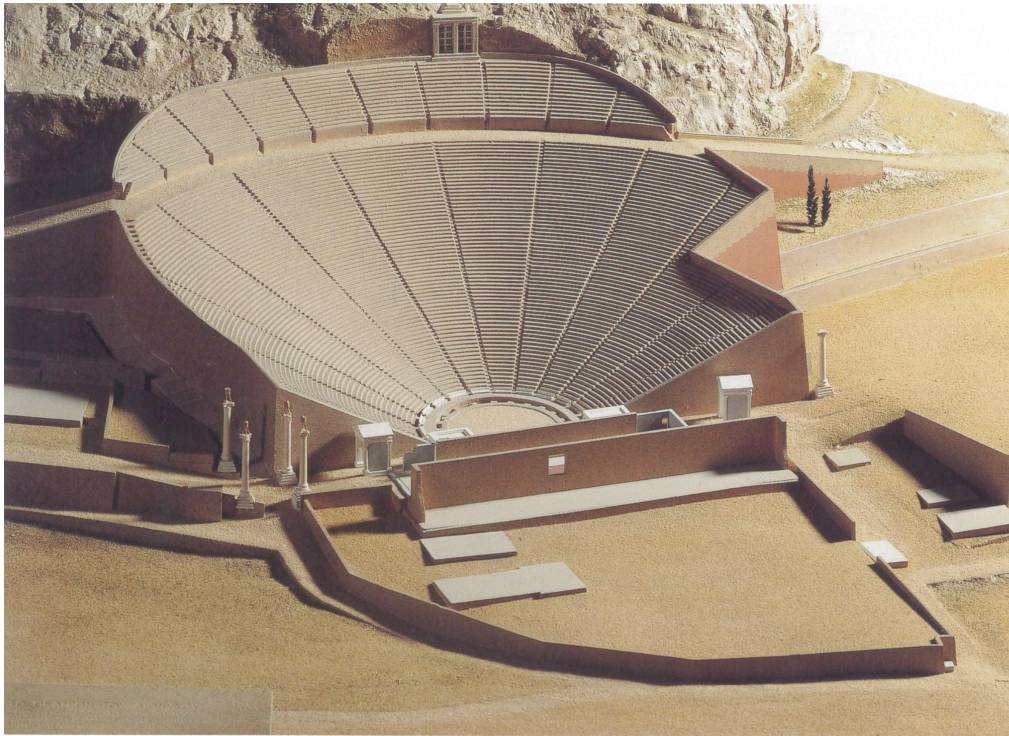


Houten skènè op vaas. Fragment uit Jason en Pelias ca. 340 v.Chr.
(Martin von Wagner Museum, Würzburg)

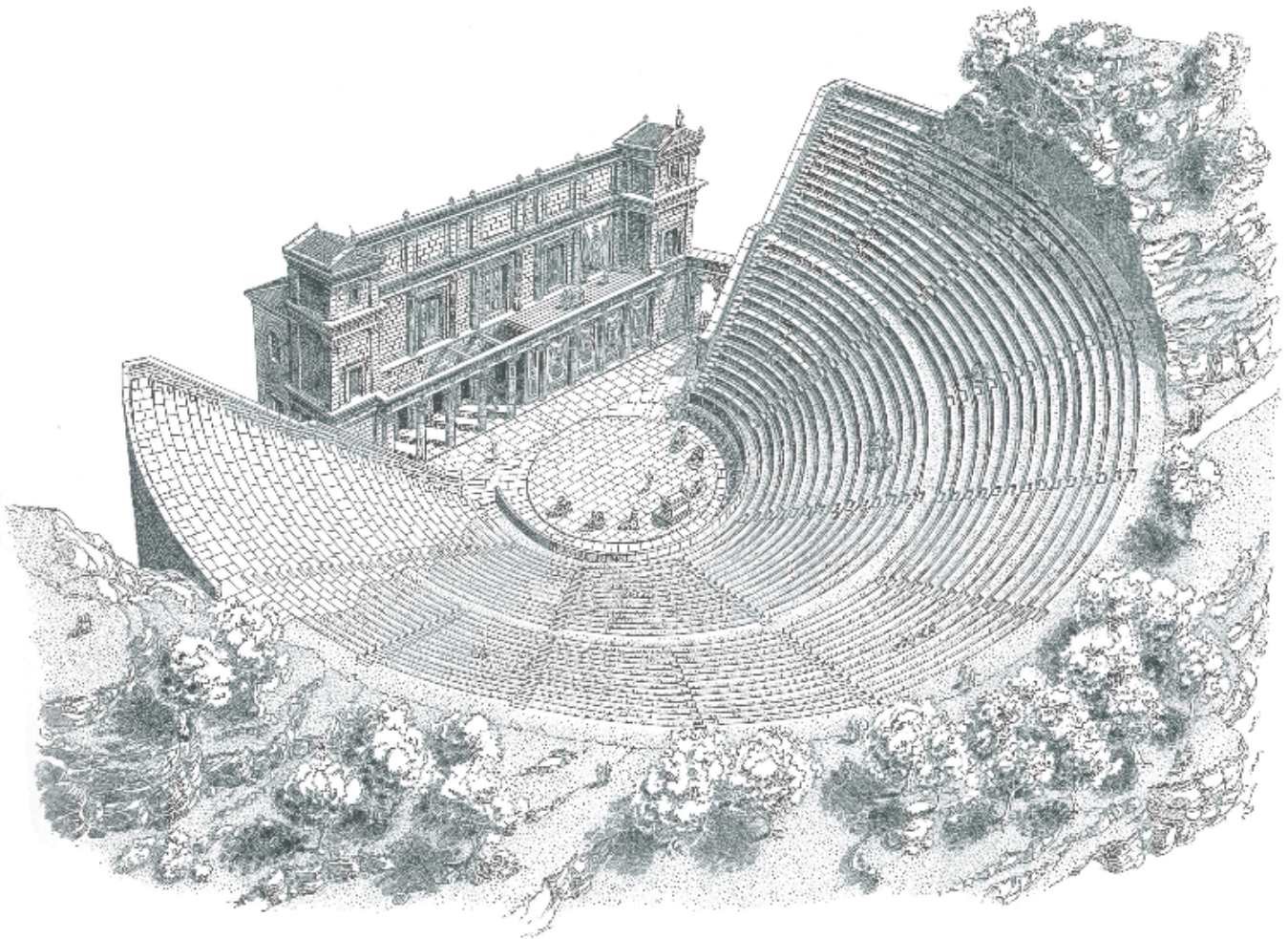


Reconstructie van afb. 18

Omdat de ruimte voor de zitplaatsen tegen de heuvel was gebouwd, waren de akoestiek en het zicht voortreffelijk en sindsdien heeft dit theater als model gediend voor alle andere Griekse theaters. Het bood plaats aan 17.000 toeschouwers.



Maquette van Grieks theater



Grieks theater

A. Koilon

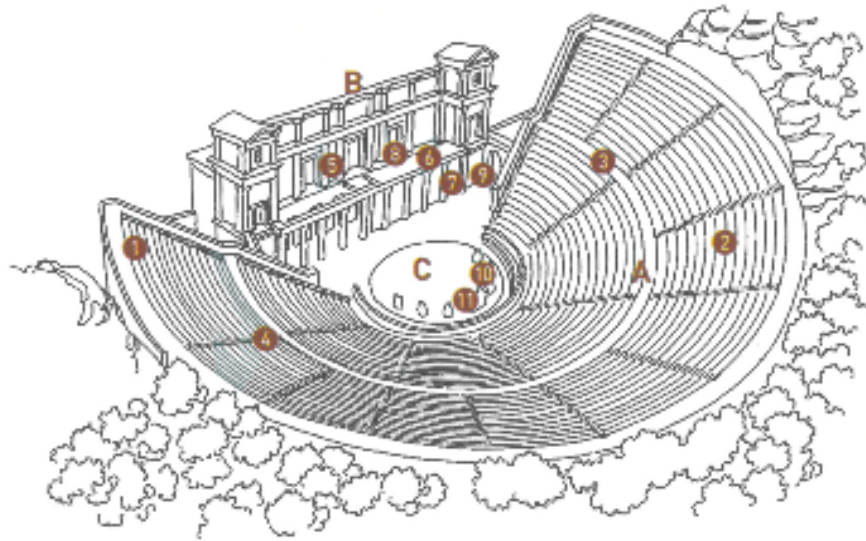
1. Analemma
2. Kerkides
3. Diazoma
4. Klimakes

B. Scena

5. Skènè
6. Proskenion
7. Pinakes
8. Thyromata

C. Orchestra

9. Paradoi
10. Prohedrie
11. Thymele



Opbouw Grieks theater

In het midden bevond zich de ronde ruimte van twintig meter doorsnede waar het koor optrad, in het Grieks *orchestra* (dansplaats) geheten – ons woord *orkest* is hiervan afgeleid. De bodem bestond aanvankelijk uit vast gestampte aarde en werd later met marmer bedekt. Ergens opzij was een trap naar beneden, de zogeheten Charonische trap, en van daaruit kon de geest van een dode of een god uit de Hades opstijgen of zich laten horen. Precies in het midden stond de *thymelè* of het altaar van Dionysos. Opzij daarvan was de verhoging waarop de muzikant plaatsnam die met zijn blaasinstrument de gezangen en recitatieven begeleidde.

Het publiek zat in een ronde boog voor driekwart daaromheen, het eigenlijke *theatron* (toeschouwersruimte), die ook wel *koilon* (holte) of in het Latijn *cavea* werd genoemd. In *Kikkers* van Aristofanes verbeeldde de orchestra de vijver waarin de kikkers leefden, en Dionysos kwam daar aangevaren op een boot die waarschijnlijk met wielen werd aangedreven.



Dionysos in zijn vaarmachine. Reconstructie van Atheense vaas ca. 500v. Chr.

Aan de vierde zijde was het toneelgebouw of *skènè* (denk aan ons woord *scène!*), dat vaak, maar niet altijd, een paleis of een tempel voorstelde. In de *skènè* bevonden zich drie deuren. Uit de rechterdeur kwamen de mensen naar buiten die geacht werden uit de stad, van de haven of van de Agora te komen en door de linkerdeur traden de spelers op die van het platteland kwamen. Het woord *skènè* dat eigenlijk 'tent' of 'hut' betekent, herinnert aan het

improvisatie-karakter, want de constructie kon na afloop iedere keer gemakkelijk worden weggehaald, totdat in het jaar 338 door de staatsman en redenaar Lykourgos (390-324), een leerling van Plato, de *skènè* van steen werd gemaakt. Hij zorgde tevens voor de plaatsing van de bronzen beelden van de drie grote tragici, maar helaas niet van de comici. In de beginjaren was de houten *skènè* bedekt met rood beschilderde doeken als achtergrond. Door Aischylos werden ze van afbeeldingen voorzien. Volgens de overlevering liet hij bij de opvoering van zijn tragedie *Perzen* de tent van de Perzische koning Xerxes die buitgemaakt was na de slag bij Plataiai in 479 v.Chr. op het toneel neerzetten. Hij kon gebruik maken van de diensten van een kundige schilder, Agatharchos geheten. Deze zou pogingen hebben gedaan om perspectief aan te brengen. Zijn roem was zo groot dat Alkibiades hem liet ontvoeren en vier maanden lang vasthield om zijn eigen huis te laten decoreren. Aan Sofokles is te danken dat aan de zijkanten draaibare prisma's werden geplaatst die een decorwisseling in een tragedie konden aangeven of die gebruikt werden als nieuw decor bij een volgende tragedie.

In het onderste gedeelte van het *theatron* zaten de mannen over 78 rijen verdeeld in tien vakken, voor elke 'stam' (of district) een. Drie vakken waren bestemd voor anderen. Anders dan in de Romeinse theaters was er geen stenen muurtje tussen de *orchestra* en de zitplaatsen, maar wel een goot om het overtollige regenwater af te voeren. De zitplaatsen hadden een uitholling in de rug zodat er plaats voor de benen was en de zetels waren zo laag dat er een kussentje nodig was. Eenmaal op zijn plaats gezeten, kon de toeschouwer niet gemakkelijk weggelopen. Dat blijkt uit een passage van Aristoteles' *Vogels*: 'Stel je eens voor, beste kijkers, dat je vleugels hebt, dan hoef je nooit bij een tragediekoor te blijven zitten als je honger krijgt of moe wordt. Wanneer het je verveelt, kun je je vleugels uitslaan en wegvliegen om pas terug te komen na je lunch voor een komediespel.' (vers 768-9)

Bovenaan vond de rest een plaats en onder rest dienen we te verstaan: de vreemdelingen die in de stad woonden, jongens, vrouwen en laatkomers.

Vooraan zaten op erezetels de belangrijke magistraten, de hoge buitenlandse gasten die *prohedria*, het voorrecht om vooraan te zitten hadden. Helemaal in het midden, naast de priesteres van Athena, zat de priester van Dionysos. In *Kikkers* doet de bange god Dionysos een beroep op deze priester: 'Toe, priester, red mij, toe, dan drinken we samen een borrel.' (vers 297) Boven hun hoofden bevond zich een baldakijn die op houten staken steunde. Direct achter hen mochten de hierboven besproken oorlogswezen plaatsnemen. Links en rechts tussen de *skènè* en de *orchestra* waren gangen. *parodoi* of *eisodoi*, van twintig meter elk, waardoor de spelers en koorleden konden opkomen.



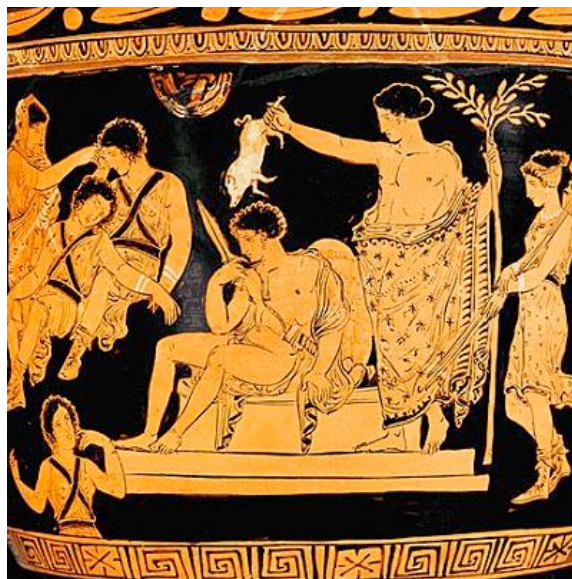
Erezetels in theater van Dionysos (Athene)

Vrouwen als toeschouwers?

Het is een strijdpunt onder de geleerden geweest of vrouwen wel of niet bij de voorstellingen aanwezig mochten zijn, maar tegenwoordig denkt men doorgaans van wel. Ook bij de komedies waar buitengewoon grove taal werd uitgeslagen en seksuele organen en handelingen onverbloemd bij hun naam werden genoemd. Enige (Victoriaanse) classici waren daarom van mening dat de blijspelen wel taboe voor de Atheensen moeten zijn geweest, maar hierover bestaat geen enkele uitspraak uit de Oudheid. Er zijn twee indirecte aanwijzingen dat vrouwen bij de tragedies present waren. In een getuigenis wordt verteld dat vrouwen zich na het zien van de treurspelen van Euripides thuis van schaamte oophingen, en in een andere dat een stel vrouwen na het aanhoren van het bloedstollende koorlied van de wraakgodinnen in Aischylos' *Eumeniden* spontaan een miskraam kreeg.



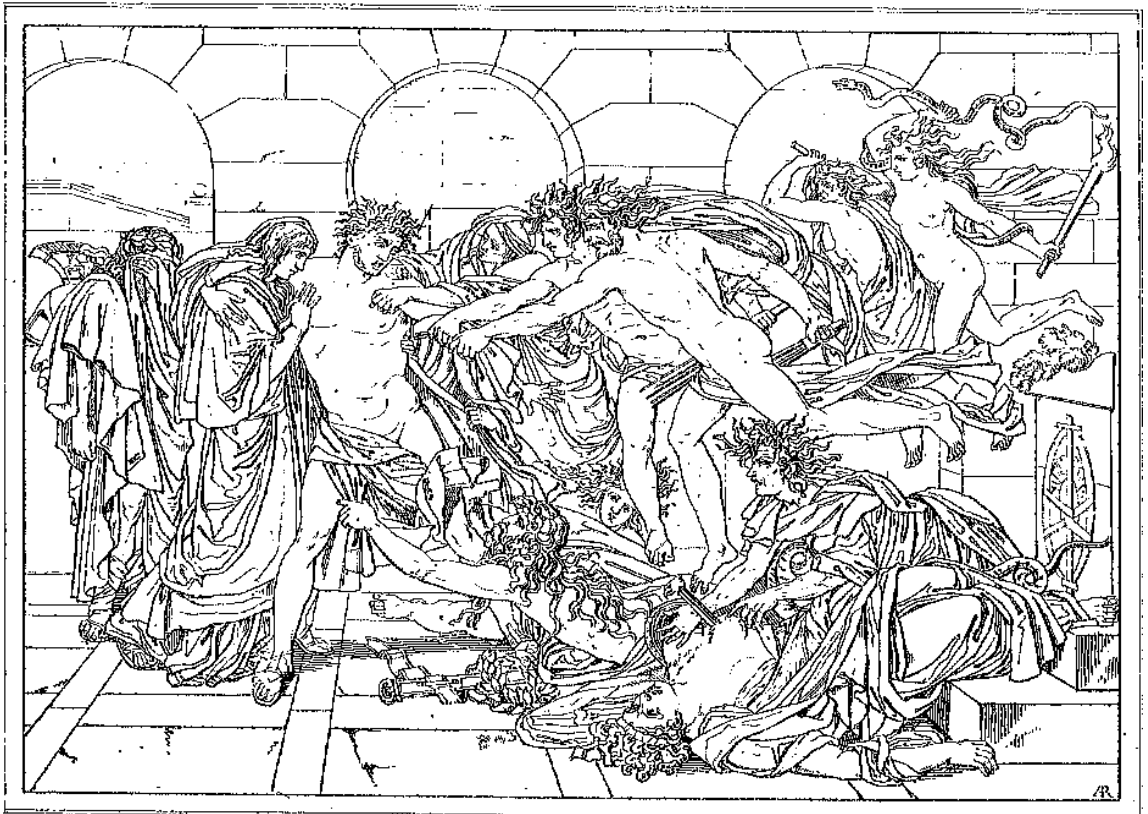
Scène uit Aischylos' *Eumeniden* (Museo Nazionale, Napels)



Scène uit Aischylos' *Eumeniden* (Museum Louvre, Parijs)



Scène uit Aischylos' *Eumeniden* (British Museum, Londen)



Les remords d'Oreste, P.A. Hennequin (Museum Louvre, Paris)

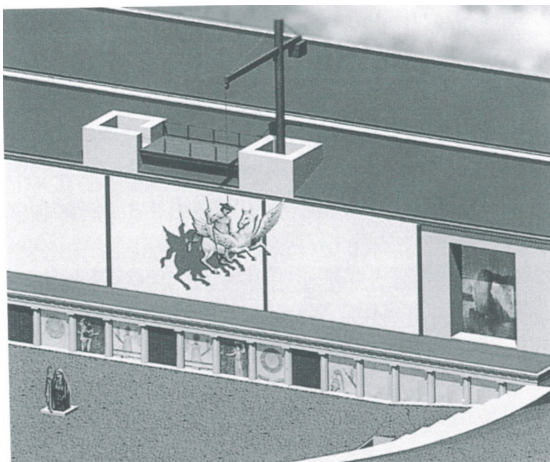
Het toneel

De uitvoeringen speelden zich altijd in de open lucht af, gordijnen kende men niet. De toeschouwers kregen een trompetstoot te horen zodat ze wisten dat het geheel zou beginnen. Meestal was het voldoende als er werd gesuggereerd dat het nog donker was. Wanneer het stuk op het toneel in de nacht of vroege ochtend begon, werd dit door een van de spelers gezegd of er werd een olielampje neergezet. Zo ziet de wachter in het begin van Aischylos' *Agamemnon* in de verte de toortsen branden die de komst van zijn meester aankondigen terwijl de toeschouwers er met daglicht bijzitten.

Er stonden ook een paar toneelmachines ter beschikking. Zo stond er achter de *skènè* een grote bronzen bak of *bronteion* waarin stenen werden gegooid om donderslagen na te bootsen. Ook werd hiervoor een grote met dierenvel bespannen trommel gebruikt waarop ballen van lood werden geworpen. Met spiegels werd het zonlicht weerkaatst en dat gaf het effect van bliksemstralen of er werd op die manier de komst van een godheid aangekondigd. Een donkere plank, met een bliksemschicht beschilderd, werd soms uit een kist geschoten naar een lager staand vat om eveneens het weerlicht aan te duiden. Bloedige scènes speelden zich nooit op het toneel af, maar er kon wel een 'tableau vivant' getoond worden: dan werd er een rijdende sofa uit het toneelgebouw

gereden en zagen de toeschouwers het lijk of de verminkte spelers. Dit rekwisiet werd *ekkyklèma* genoemd.

De bekendste toneelmachine is wel de *mèchanè* of hijskraan. Vaak trad een god aan het einde van het stuk op om orde op zaken te stellen en de ontstane verwarring op te heffen. Onze uitdrukking *deus ex machina* (*machina* is het Latijnse woord voor *mèchanè*) herinnert hier nog aan. Wij bedoelen hier iemand mee die als 't ware uit de lucht komt vallen en aan een gecompliceerde toestand een einde maakt. Ook in het klassieke toneel verscheen de godheid vanuit de lucht, maar dan letterlijk: hij werd aan een hijskraan opgetrokken en neergezet op het dak van de *skènè*. Het is voor ons niet goed in te denken dat deze luchtreis de goddelijke waardigheid niet heeft geschaad. Euripides schijnt als eerste gebruikt te hebben gemaakt van de *mèchanè* en wel in zijn tragedie *Medea* waarin de hoofdrolspeelster op een vurige wagen door de lucht wegvlucht. De eerste god aan de machine komt voor in zijn *Hippolytus*. In een andere tragedie werd zelfs de held Bellerophon getoond die op zijn gevleugelde paard Pegasus een luchtreis maakte.



Viegende Pegasus aan hijskraan



Reconstructie van *ekkyklèma*

Sofokles heeft de kunstgreep van zijn collega overgenomen en wel in *Filoktetes* waarin Herakles in de lucht verschijnt. Door de komedieschrijvers zijn deze tragedie-elementen dankbaar benut om de lachers op hun hand te krijgen. Zo rijdt in *Vrede* van Aristofanes de hoofdrolspeler op een mestkever door de lucht, op weg naar de hemel. Hij krijgt uiteraard last van hoogtevrees en roept de man die de machine bedient toe: 'Hé jij daar aan die hijsmachine, let goed op, het rommelt zo van angst hier in mijn buik. Als jij niet oppast, krijgt de kever nog een warme hap.' (vers 174-6)

3 Aanwezigen en deelnemers

Publiek

Het Griekse publiek, dat zich een week lang voor dag en dauw naar het theater begaf, zat er allesbehalve stil bij. Het had een twaalfuurtje en kussentjes bij zich, waarmee bij vlagen van ongenoegen werd gesmeten, er werd gestampvoet en een al dan niet staande ovatie was niet ongebruikelijk. Er werd *authis* (bis) geschreeuwd of luid gesis, de liederen en liedjes werden al gauw meegezongen. Er liepen in het theater speciale ordebezoekers rond die zo nodig met de wapenstok erop lossloegen. In het algemeen werden de toeschouwers van de komedie door de spelers of het koor juist aangemoedigd om luid te lachen, terwijl het theaterpubliek geacht werd zich stil te houden. Meer dan eens lieten de komedieschrijvers zelfs nootjes of gedroogde vruchten uitdelen om de gunst van de toeschouwers te winnen. Er zijn gevallen bekend waarin de spelers, die niet naar behoren presteerden, werden gemolesteerd. Aristoteles schreef dat in het theater mensen die van zoetigheden hielden, zich met snoep volpropten vooral als er slecht geacteerd werd (*Ethika Nikomacheia*, X, 5) Dat de spanning hoog kon oplopen blijkt uit het verhaal over de dood van de dichter Pindaros die in circa 438 v. Chr. in het theater van Argos is gestorven, geleund tegen de schouder van zijn geliefde knaap Theoxenos. Van het uithoudingsvermogen van de toeschouwers werd wel wat gevegd, maar de aandacht moet intens zijn geweest. De komediedichter Timokles (circa 350 v. Chr.) schreef tenminste: 'Wie aan het ongeluk denkt dat anderen hebben meegemaakt, klaagt nauwelijks over zijn eigen noodlot en wordt tegelijk gevormd.'

Waarschijnlijk waren er korte pauzes tussen de toneelstukken die bij elkaar op een tragediedag zeker vier uur in beslag namen. In totaal werden zeventien stukken opgevoerd, zo'n 20.000 verzen. Over sanitaire voorzieningen wordt nergens gesproken of geschreven.

Jury

Een speciale positie namen de juryleden in. Daarvoor werden uit elk van de tien stammen van Athene tien mannen uitgekozen, honderd dus in totaal. Hun namen werden gegrift op een bronzen plaat die voor iedereen zichtbaar op de Markt was neergezet. Vlak vóór het begin van het festival werden uit deze honderd kandidaten door loting tien mannen geselecteerd en zij zouden de uitslag bepalen. Dit gebeurde doordat ieder in één urn zijn voorkeur, geschreven op een potscherf, deponeerde. In een tweede urn zaten tien kubusjes, vijf witte en vijf zwarte. De dienstdoende magistraat stopte zijn twee handen gelijktijdig in de urnen en pakte zo telkens één scherf en één kubus: was de kubus wit, dan telde de stem en anders niet. Op die manier werd de eerste prijs bepaald, en waarschijnlijk ook de tweede en derde prijs (maar daar weten we het fijne niet van). Alleen bij het toneel en niet bij andere wedstrijden, zoals in sport en muziek, werd meer dan één prijs uitgelooft, al gold de derde prijs als een ietwat vernederende troostprijs.

Partijdigheid lijkt op deze ingewikkelde manier onmogelijk te zijn geweest. Niettemin probeerde het publiek de juryleden voortdurend te beïnvloeden en het boegeroep na de bekendmaking was vaak niet van de lucht. Mocht achteraf blijken dat een van de leden zich had laten omkopen, dan stond hem de doodstraf te wachten.

Koor

In de tragedie bestond het koor, dat na opkomst voortdurend aanwezig blijft, uit 12 leden en later (na een voorstel van Sofokles) uit 15. In de komedies was dit getal van meet af aan 24. De rol die het koor in het stuk speelt werd in de loop van de jaren steeds minder belangrijk. Behalve zingen was ook dansen een vereiste en vooral in de komedies moest een koor veel activiteiten ontplooiën.

De bijdrage van het koor in de tragedies is in het verleden verkeerd begrepen. Het zou dan de spreekbuis van de dichter zijn geweest of de ideale toeschouwer moeten voorstellen. Natuurlijk kunnen de meningen van het koor en het publiek dicht bij elkaar liggen, maar dit is lang niet altijd het geval. Beter is het om het koor als een van de personages te zien. In *Koning Oidipous* wordt het koor gevormd door een groep bejaarde Thebanen die het hele volk vertegenwoordigen. Hun bijdrage beslaat éénvijfde deel van de hele tragedie, in totaal 322 verzen.

Meer dan eens splitste Aristofanes de koren in twee halfkoren. Dit deed hij onder meer in *Lysistrata*, waarin het halfkoor van grijsaards het aan de stok krijgt met het halfkoor van de oude vrouwen. Ook kon het voorkomen dat het koor halverwege het stuk plotseling een ander karakter kreeg.

De koorliederen werden in de komedies na Aristofanes niet meer uitgeschreven en hoogstwaarschijnlijk ook niet meer door de dichters zelf bedacht. We weten dat in de vierde en derde eeuw v. Chr. bepaalde schrijvers in Athene van het componeren van koorstukken voor het toneel hun beroep hebben gemaakt. Deze specialisten zouden voortaan de teksten schrijven en de muziek verzorgen voor de komediekoren. Het ging dan om liederen die als een soort van entr'acte fungeerden en door een geschoold mannenkoor werden uitgevoerd. Vanaf 350 v. Chr. waren de koren professioneel geworden: het aantal deelnemers was kleiner dan voorheen, volgens de inscripties aan het einde van de derde eeuw werden hooguit zeven *choreutai* ingezet.

Muzikant



Muzikant

Wanneer het koor opkwam, werd het altijd voorafgegaan door een hobospeler, *aulètès* in het Grieks. Deze muzikant was zeer rijk gekleed en had onder zijn schoen een dikke houten zool om stampend de maat aan te geven. Als enige droeg hij geen masker. Zijn instrument was een dubbele hobo of *diaulos*, die met een leren mondstuk op z'n plaats werd gehouden. Het was niet de bedoeling dat er twee verschillende melodieën konden worden gespeeld, wel dat het geluid versterkt werd.

In de komedies werd hoogst zelden een ander instrument dan de hobo bespeeld. Alleen in *Kikkers* komt een lier ter sprake. De lier werd met de vingers of een plectrum bespeeld en het geluid dat dit tokkelinstrument voortbracht klonk volgens Aristofanes als *toflattothrat toflattothrat*.

Spelers

Aischylos is de eerste geweest die twee spelers, in plaats van één, liet optreden, en Sofokles heeft in 460 dit getal tot drie uitgebreid. Daarna zijn er nooit meer bijgekomen. In de komedies waren het steevast vier of vijf. De acteurs (dit woord komt overigens uit het Latijn, *actor* is 'handelend persoon') waren professioneel. Ze moesten kunnen zingen, dansen en vooral over een geoefende, welluidende stem beschikken die elk type kon verbeelden, van jong tot oud en van man tot vrouw. De dichters drongen er dan ook op aan dat de vocalisten hun best deden zo zuiver mogelijk te zingen en een helder geluid voort te brengen. Daarvoor moesten zij zich heel wat ontzeggen: vasten, diëten, dagelijkse training, en elke kans aangrijpen om te oefenen, het liefst met een nuchtere maag, want voedsel zou een kwalijke invloed op de zangprestaties hebben. Tevens moesten zij muzikaal zijn en goed kunnen dansen. Bij een lyrische solo of in samenzang met het koor moest de acteur zijn emoties laten blijken. In de literatuur lijken de verwijzingen naar toneelspelers op die van huidige operazangers, want op hun stem kwam het aan. Hun uiterlijk, bewegingen, gebaren kwamen, hoe belangrijk zij ook zijn, op de tweede plaats.

De vrouwenrollen werden altijd door jongens of mannen vervuld. Dit is nog altijd in zwang bij het Japanse Nō- en Kabuki-theater. De tragicus Frynichus, leerling van Thespis, heeft het eerst vrouwenkoren toegevoegd en dus de vrouwenmaskers. Hij schepte op dat hij daarvoor meer danspassen had bedacht dan er golven waren op de woelige zee. Pas in het jaar 1570 is ene Lucrezia van Siena de eerste vrouw geweest die op de planken kwam. Of de antieke spelers een hoge of falset-stem hebben opgezet, is niet overgeleverd, maar het lijkt niet erg voor de hand te liggen. In de meeste blijspelen van Aristofanes traden naakte vrouwen op. Het waren dan hoeren, hobospeelsters en zinnebeeldige figuren als 'Vredesvoorwaarden' en 'Vredeskus'. Ook deze personen werden door mannelijke spelers, de jongste deelnemers waarschijnlijk, uitgebeeld: zij droegen vleeskleurige strakke kostuums met opvulsels voor de borsten en duidelijk zichtbaar schaamhaar.

De hoofdrolspeler werd *protagonistes* genoemd, vergelijk ons woord *protagonist*. Elke speler had een grondige opleiding en probeerde zijn spel te vervolmaken. Van hen werd veel gevergd en Aristofanes merkte in dit verband terecht op: 'Wie het roer in zijn handen wil nemen, die begint maar als roeier, van onder af aan, om vandaar carrière te maken.' (*Ridders* vers 541-2) Zo maakte de bekende Kallipides een studie van de bewegingen van de prostituees voordat hij een vrouwenrol op zich nam. En Polos, die befaamd was om zijn vertolking van de tragedies van Sofokles, kwam als *Elektra*, vertwijfeld vanwege de vermeende dood van haar broer Orestes, op, terwijl hij een urn tegen zijn borst gedrukt hield waarin zich de as van zijn pas gestorven zoon bevond. Het publiek was geschokt door deze realistische weergave. Deze Polos gold als een superstar. Men vertelt dat hij één talent kreeg voor een opvoering van twee dagen, een vorstelijk honorarium. In de klassieke tijd hebben de tragische spelers nooit een rol in de komedie gespeeld en omgekeerd. We weten dit op gezag van Plato. Dit houdt in dat er bij deze twee toneelgenres verschillende kwaliteiten van de acteurs werden verondersteld. Wat die verschillen precies waren, is met het ons beschikbare materiaal moeilijk te achterhalen. Het enige wat we weten, is dat de komediespelers getraind waren om stiltes in te lassen zodat het publiek de gelegenheid kreeg om na een grap te lachen of te applaudisseren. In de tragedies werd alleen na een hoogst dramatische scène de adem even ingehouden.

Het getal drie betekent niet dat er dus ook maar drie rollen te vervullen waren, integendeel. Het spelen van dubbelrollen ('jongejannen' luidt dit in vaktermen), soms wel zes, is heel gewoon in de antieke toneelstukken. In het treurspel *Fenicische Vrouwen* van Euripides komen maar liefst elf rollen voor. Het getal van de spreekrollen in de ons overgeleverde komedies kon oplopen tot 25; daar heeft de speler soms maar tien seconden de tijd om van rol te wisselen. In *Koning Oidipous* werden de rollen van de priester, koningin Jokaste en de herder door een en dezelfde acteur gespeeld. In *Hippolytus* van Euripides worden drie uiteenlopende rollen, Afrodite, Theseus en Faidra, door één man vertolkt, en in *Bacchai* doet de acteur dat met de persoon van koning Pentheus en later met zijn moeder Agaue die met het bloedende hoofd van haar zoon, dat ze eigenhandig heeft afgerukt, op het toneel verschijnt. We zullen straks zien hoe die wisseling werd gerealiseerd. Soms moest een rol door verschillende acteurs achtereenvolgend worden gespeeld. In *Oidipous in Kolonos* moet dit het geval zijn bij de vertolking van de rol van Theseus.

Zo nu en dan traden kinderen op het toneel op, als figuranten of met een zeer korte tekst. 'Ai, ai' roepen de kinderen van *Medea* als ze door hun moeder worden neergestoken en de twee meisjes die in *Kolenbranders* door hun vader als biggen waren verkleed en te koop werden aangeboden om ze eerder aan de man te brengen, beperkten zich tot een herhaaldelijk knorren. De baby (pop?) die in *Lysistrata* een belangrijke rol vervult, roept enkele malen 'mammia, mammia, mammia'.

Het was niet ongewoon dat goden op het toneel verschenen, in de proloog bijvoorbeeld om de stand van zaken in te leiden, en soms, zoals hierboven is gemeld, als *deus ex machina*.

In de vierde eeuw werden de spelers professioneel. Weldra gingen ze ook op tournee, eerst door Attika en daarna door de rest van de Griekse wereld. De Macedonische koningen, Alexander de Grote met name, omringden zich graag met acteurs en het drama en de muziek oefenden eeuwenlang een grote culturele invloed uit. Waar nieuwe steden door de Macedonische heersers werden gesticht, werden ook theaters gebouwd en toneelfestivals ingesteld. Enige tijd later, rond 280 v.Chr., wordt voor het eerst gewag gemaakt van spelersgilden die zich 'Vaklieden van Dionysos' noemden. Zij verzorgden met een vast repertoire de toneelstukken in steden en dorpen. Hun voorrechten zijn ongeëvenaard in de geschiedenis van het theater: ze hoefden niet in militaire dienst, hadden een beschermde status, werden overal gefêteerd, liepen bij officiële gelegenheden tijdens de processies in kleren van purper en goud, de acteurs werden internationaal bekend en hun standbeelden werden in vele steden geplaatst. Bovendien kregen zij het burgerschap van die steden.

4. Aankleding en muziek

Maskers

Een van de eigenaardigheden van het Griekse toneel vormden de maskers, die door spelers en koorleden als een helm werden gedragen. Een masker was gemaakt van linnen, stijf geworden doordat het met gips was bestreken. De eerste toneelschrijver Thespis bestreek de gezichten met witlood en wreef ze daarna in met vermiljoen of met wijndroesem. Tijdens het drogen werden gaten aangebracht voor ogen en mond. Daarna werd het voor de mannen rood beschilderd, vrouwen hadden altijd een wit masker. Bovenop het masker was ook nog een pruik of *onkos* bevestigd. De mannenmaskers hebben, vooral in het blijspel, een puntige wigvormige baard. Een ander materiaal voor maskers was kurk of hout.



Vrouwenmasker



Toneelspeler met slavenmasker 50 v.Chr. - 50 n.Chr.



Maskers uit Nieuwe Komedie 3 eeuw v.Chr.
(Museo Archeologico Luigi Bernabà Brea, Lipari-Messina)

eerst kwaad moet kijken en daarna een vriendelijke gezichtsuitdrukking krijgt, was het dubbelmasker uitgevonden, met aan de ene kant een nors gelaat en aan de andere de trekken van een vriendelijke oude baas. Naar gelang de omstandigheden werd een van beide zijden naar het publiek toegekeerd.

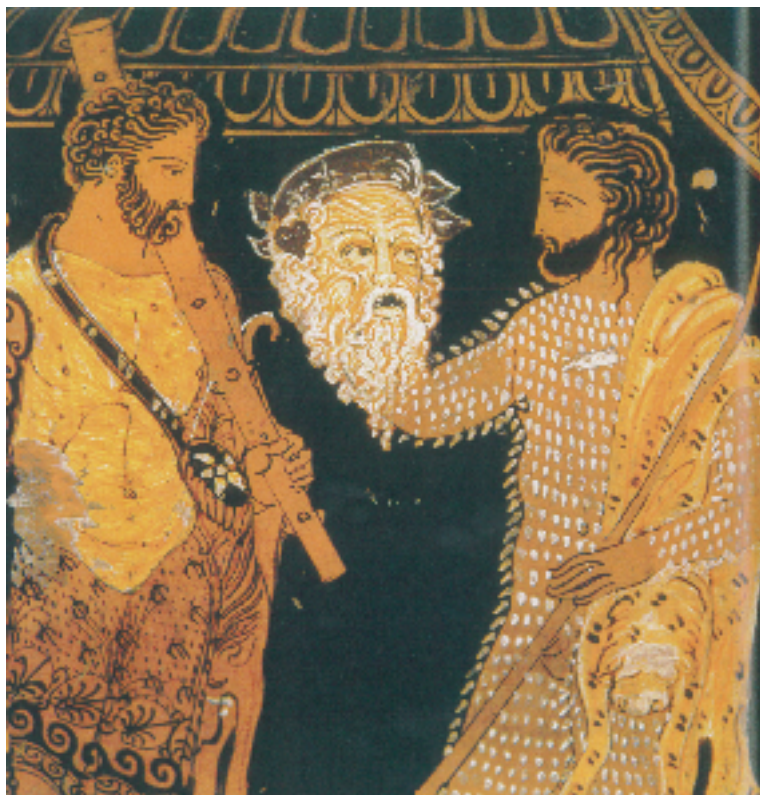
Een bezienswaardigheid vormden de dierenmaskers in de komedies, zoals die voor wespen, kikkers en vogels in de gelijknamige stukken van Aristofanes.

In de vierde eeuw werden de maskers gestandaardiseerd en konden de toeschouwers direct zien welk type er werd uitgebeeld, zoals dat het geval is bij de Japanse en Chinese toneelstukken. Beroemd was *Onomastikon* van Julius Pollux uit de tweede eeuw v. Chr. die een lijst van allerlei soorten maskers opsomde. *Een boer heeft een donkere huid, dikke lippen, een platte neus en een krans van haar*, om een voorbeeld te geven.

Het gesticuleren was van wezenlijk belang. Soms werden de gebaren blijkbaar als te overdreven ervaren, want enige antieke critici drongen aan op matiging in dit opzicht.

Kleding

De treurspelacteurs waren in de regel gekleed in grote, wijde mantels, zeker als het goden, koningen of leden van het koninklijk huis betrof. Aischylos heeft ervoor gezorgd dat er, anders dan bij de gewone kleding, lange mouwen kwamen, waarschijnlijk om de behaarde mannenarmen te bedekken. Deze mantels waren – in verband met de rolwisselingen – gemakkelijker te vervangen dan de kleren die de Atheners in het dagelijkse leven droegen en die op een ingewikkelde manier om het lichaam heen gedrapeerd werden. Enkele keren kwamen ook wel andere soorten van kledij voor: rouwkleren bijvoorbeeld of zelfs vodden (in het treurspel *Filoktetes* van Sofokles).



Toneelspeler als Papposilenos (rechts) met in zijn hand het masker van een satyr, links Herakles

De hoge toneellaars of *cothurn* is pas na de Griekse tijd gebruikt. In de vijfde eeuw is het een schoeisel voor vrouwen zoals blijkt uit een opmerking in Kikkers: *een cothurn en een Heraklesknots gaan toch nooit samen?* (vers 47) De dikke zool was van leer en de teen was naar voren gebogen. De schoen was zo ruim dat links en rechts verwisseld konden worden. De politicus Theramenes die een ware politieke draaikont was, had de bijnaam *kothornos*. 'Veranderlijker dan een cothurn' was een uitdrukking om een wispelturig mens aan te duiden. De hoge toneellaars zou ook onpraktisch zijn geweest, want in tal van toneelstukken kwamen acteurs hollend op en dat zou met zulke hoge schoenen ondoenlijk zijn geweest.

In het blijspel zien we heel andere kostuums. Daar hadden de spelers lange mouwen en broekspijpen die voor het komische effect opgevuld werden, evenals de buik en billen. Als bijzonder attribuut droegen zij een leren fallus, ongeveer vijftig centimeter lang. Het apparaat, dat een vuurrode punt had en was vastgenaaid aan de onderkleden, kon met een touwtje bestuurd worden. De mannen die vrouwen in de komedie speelden, hadden veelal gele jurken aan (geel was de kleur die destijds de Atheense mannen in opwinding bracht). Daarom was het de favoriete kleur van prostituees.



Toneelspeler met komisch masker. Over het kostuum met lange mouwen en pijpen draagt hij een dik vest. Zuid-Italiaanse drinkschaal 350-325 v.Chr.

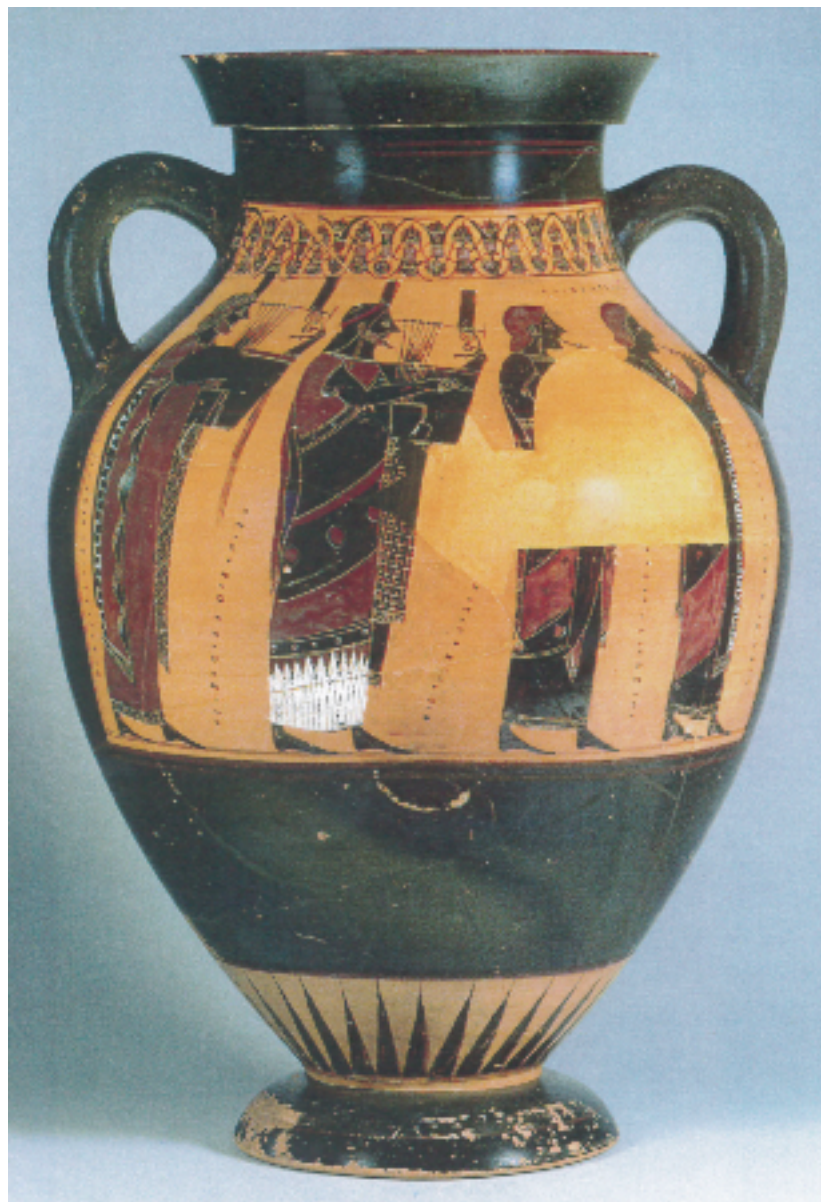


Toneelspeler met masker in de rol van de Koning. Fragment uit Gnathia ca. 340 v.Chr. (Martin von Wagner Museum, Würzburg)

Muziek en dans

De muziek was een wezenlijk onderdeel van het Griekse toneel. De toneelschrijvers waren verantwoordelijk voor de muziek bij de zangen van het koor (en de solisten), maar er is helaas zo goed als niets van overgebleven. Alleen een brokstuk van een tragedie van Euripides, *Orestes*, is over, en er zijn vele pogingen gedaan om daarvan een herkenbaar geheel te maken. De moeilijkheid zit hem in het feit dat de noten als letters werden opgeschreven en dat de duur van een noot niet door een extra teken werd aangeduid. Daar komt nog bij dat het Grieks zelf al een gezongen taal was, waarbij de accenten de toonhoogte aangaven.

De menselijke stem was het voornaamste element, terwijl de instrumentale begeleiding van ondergeschikt belang werd geacht. Op een enkele uitzondering na werd de begeleiding uitsluitend verzorgd door de al eerder genoemde hobospeler, hoogst zelden werd de lier gebruikt. Een stuk of wat koorliederen hebben zich tot ware schlagers ontwikkeld die eeuwen later nog gezongen werden.



Fragment met blaas- en tokkelinstrumenten

De nogal conservatieve komediedichter Aristofanes bekritiseerde de muziek van de nieuwlichter Euripides, die meer dan één noot per lettergreep liet zingen en allerlei gezochte versieringen, ja zelfs hele coloraturen op een syllabe plaatste. Als voorbeeld wordt het woord *eilissete* gegeven. Euripides rekte dit uit tot *eieieieieielissete*, terwijl het in de goede, oude tijd gebruikelijk was om per lettergreep niet meer dan één noot te zingen. De komediedichter prees het verleden, toen de jonge mensen nog leerden om eenvoudige, traditionele drinkliedjes zonder fiorituren voor te dragen, terwijl zij zichzelf op de lier begeleidden. Bovendien verzette hij, met zijn collega-comici, zich tegen de nieuwe trend op muziekgebied die maakte dat de instrumenten lager werden gestemd, waardoor de toonsoort op bizarre wijze veranderde en tegen het feit dat chromatische melodieën hun intrede deden. Het specialisme ging hoogtij vieren en het werd steeds moeilijker om als dilettant de melodieën die tijdens de kooruitvoeringen hadden geklonken, in familiekring ten gehore te brengen. We lezen bij Aristofanes dat sommige van de vroeger komische gezangen evergreens zijn geworden, het 'bouwherenlied' in *Cavalerie* bijvoorbeeld. Modernisten als Sokrates vonden het bespelen van de vroeger zo vertrouwde lier maar ouderwets, terwijl Aristofanes een grote educatieve waarde aan het oefenen op dit instrument bleef toekennen.

Over de dans zijn we zo mogelijk nog slechter ingelicht. Vaststaat dat in alle klassiek toneelstukken en kooruitvoeringen met overgave werd gedanst. De dichters konden zelf de choreografie verzorgen, maar gewoonlijk lieten ze het instuderen over aan professionele dansmeesters. Op grond van vaasafbeeldingen en de terloopse opmerkingen van de spelers van Aristofanes' stukken kunnen we weinig constateren, behalve dat er tijdens het dansen met de handen werd geklapt. De dansen konden plechtige reidansen zijn, zoals de tragediekoren die uitvoerden wanneer ze in driehoekige formatie statig voortschreden in de orchestra. Maar bij andere gelegenheden ging het er wild aan toe op het antieke toneel. De termen die Aristofanes gebruikt in samenhang met de dans liegen er niet om: stampen met de voeten, sprongen in de lucht maken, met de heupen zwaaien, een been optillen, wervelen, bewegen als een kwikstaart, ronddraaien als een tol enzovoort. Paardansen schijnt niet voorgekomen te zijn, wel solodansen. Aan het slot van *Wespen* wordt een beschrijving van de komische dans *kordax* gegeven: *Ik buig mijn romp en span mijn huid, de damp komt zelfs mijn neusgat uit, ai, ai daar val ik op mijn stuit. [...] ik kraai victorie, opgelet, ik maak een pirouette, [...] de beentjes in de lucht, mijn kont scheurt uit en zucht. Nu draait mijn heupgewricht, heel soepeltjes en licht.* (vers 1484 e.v.). Deze dans lijkt vooral door dronken figuren of oversekste oude vrouwen te worden uitgevoerd en had een obscene karakter. Ook de moeizame 'kozakkendansen' in hurkhouding maakte deel uit van het repertoire.



Theseus leidt een koordans in Delos. Detail van de Fran çoisvaas (Museo Archeologico, Florence)

Metriek

Tragedies en komedies zijn eigenlijk lange gedichten die uit ongelijksoortige delen zijn samengesteld. Aristoteles behandelde in zijn *Poëtika* niet zonder reden ook het toneel en de schrijvers van treur- en blijspelen werden in hun tijd als dichters bij uitstek beschouwd. Aan alle Griekse poëzie ligt een metrisch schema ten grondslag dat de plaatsen voor lange en korte lettergrepen vastlegt. Nu bestaat er in de Griekse poëzie een scherp onderscheid tussen gesproken en recitatieve (zingend gesproken) teksten enerzijds en gezongen of lyrische gedeelten anderzijds. Dit gaat ook op voor ieder Grieks toneelstuk waarin de liederen van het koor of van de solisten een andere versmaat hebben dan de rest van het stuk. In de gesproken en zingend gesproken verzen bestaat iedere regel uit een vaste combinatie van lange en korte lettergrepen die een of meer keren worden herhaald. Deze combinatie zou je de bouwstenen van elke vers kunnen noemen. In de gezongen gedeelten, de lyrische passages, zijn de versregels anders opgebouwd. Daar zal men geen grondpatroon van herhalingen van dezelfde versvoet aantreffen, maar een grote verscheidenheid aan versmaten.

5 Gang van zaken

Voorbereidingen

In de zomer, voorafgaand aan de festivals, mocht iedere toneelschrijver in spe zijn voorstel indienen bij de *archoon basileus*, de magistraat die onder meer de zorg voor het toneel had. Ook niet-Grieken hadden het recht om als toneelschrijver mee te dingen. De archont maakte dan een keuze en zocht drie tragici en vijf comici uit. Daarna gingen de dichters verder aan het werk. In de Oudheid waren de schrijvers tevens regisseur, componist, en kwamen ze ook wel als choreograaf en acteur in actie.

Vlak voor de voorstellingen vond een zogeheten *proagoon* plaats, in het muziek-gebouw of *Odeion*. In Athene had de grote staatsman Perikles deze overdekte muziekhof, bestemd voor concerten en lezingen, in het jaar 442 v. Chr. laten bouwen, in andere plaatsen was het vaak een geschenk van een rijke burger. Dan stelde de dichter zichzelf en de spelers en muzikanten voor en gaf een korte toelichting op de stukken die zouden worden opgevoerd. Daarbij werden geen maskers of theaterkostuums gedragen. Een programmaboekje en affiches waren niet bekend.

Kosten

De kosten zijn enorm geweest. Men schat dat er per keer 260 kilo zilver of tien talenten mee gemoeid was. Van dit enorme bedrag zouden 165 doorsnee-gezinnen een jaar lang hebben kunnen leven.



Omdat dit bedrag voor de staat te hoog was om op te brengen werden al gauw sponsors ingezet. Rijke burgers kregen de vererende opdracht om de kosten van het koor voor hun rekening te nemen. Die uitverkiezing heette *leitourgia* (liturgie) en beperkte zich niet tot het toneel.

Griekse theater tickets

Ook andere doeleinden, zoals het uitrusten van een oorlogsschip en het verzorgen van staatsbanketten, worden vermeld. De toneel-liturgie droeg de naam *chorègia*, de sponsors werden *chorègoi* genoemd. In totaal waren er per festival veertien *chorègoi*. Het prestige van de uitgekozen Athener werd verhoogd wanneer hij een dergelijke eervolle taak kreeg toegewezen en het is maar zelden gebeurd dat een burger zich heeft willen onttrekken, ondanks de zeker niet geringe financiële aderlating van zeker 2500 of zelfs 5000 drachmen. Het laatste bedrag stond gelijk aan de verdiensten van een gemiddelde burger gedurende tien jaar. Want behalve de aankleding van het koor en de vergoeding aan de leden voor gederfde inkomsten (alle koorleden waren amateurs), moest hij de hobospeler en de eventuele choreograaf, maar ook de decors en de rekwisieten, bekostigen en het copieuze diner voor alle deelnemers na afloop betalen. Maar, zoals gezegd, het werd als een eer ervaren en op grafschriften werd altijd trots vermeld wanneer iemand tijdens zijn leven choreeg was geweest.

De staat droeg de kosten voor de dichters en voor de spelers. In totaal waren er negen (drie keer drie) acteurs voor de tragedies en de daaropvolgende kluchten en 20 à 25 blijspelspelers (vijf keer vier à vijf).

In 449 werd besloten om toegang te heffen. In het begin was dit een gering bedrag. Iedere bezoeker kreeg een stukje lood of brons met een letter erin gestempeld. Voor de armlastigen werd een uitzondering gemaakt: zij mochten gratis naar binnen en konden zelfs een vergoeding krijgen wanneer zij op die dagen geen inkomsten hadden van hun werk. Deze tegemoetkoming werd *theorikon* genoemd, wij zouden het 'toeschouwersfonds' noemen.

Aan het einde van de Peloponnesische oorlog, rond 406, waren de meeste Atheners zo verarmd dat het voorrecht choreeg te kunnen zijn onder twee of meer burgers moest worden verdeeld. Toen de vierde eeuw ten einde liep, werden de choregen vervangen door één producent, die de titel *agonothetes*, letterlijk: insteller van wedstrijden, kreeg.

Prijzen

In 535 v.Chr. is voor de eerste keer een prijs voor de beste tragedie uitgereikt, pas in 486 gevolgd door een onderscheiding voor de succesvolste blijspeldichter.

Over de precieze inhoud van de prijzen zijn we niet goed ingelicht. De winnende tragediedichter kreeg in elk geval een krans van klimop, de aan Dionysos gewijde plant, en zijn naam werd vereeuwigd in het stadsarchief. De prijs werd uitgelooft voor de hele tetralogie. Niet alleen de tekst was daarbij van belang, maar ook de muziek en de dans. Misschien is dit de verklaring voor het merkwaardige feit dat *Koning Oidipous*, die zowel in de oudheid als in latere tijden doorgaat voor de volmaakte tragedie, niet op de eerste plaats is geëindigd. De andere stukken van de tetralogie zijn niet bewaard gebleven en we weten evenmin wie dan wel de eerste prijs heeft behaald. De winnaar mocht zijn leven lang gratis eten in het gemeentehuis of *prytaneion*, een voorrecht dat hij deelde met andere verdienstelijke burgers en zegevierende atleten. Daarnaast zal hij wel een bepaald bedrag hebben ontvangen, maar daarover zijn geen gegevens voorhanden. Ook de acteurs kregen prijzen, evenals de *choreeg*, wiens koor in de winnende tragedies had meegespeeld. In het laatste geval werd een drievoet uitgereikt. Eenzelfde onderscheiding viel ook het winnende koor van de wedstrijd van de dithyramben (zie onder) te beurt. De drievoeten werden trots ten toon gesteld in de zogeheten Drievoetenstraat die van het stadscentrum via de noord- en oosthelling van de Akropolis liep. Een van de winnende *choregen*, Lysikrates, heeft in 334 v.Chr. zelfs een monument van kalksteen en marmer nagelaten. Bovenop heeft ooit een drievoet gestaan. Deze rondbouw is nog altijd in de Plaka van Athene te zien.



Gedenkteken Lysikrates 334 v.Chr. (Athene)

Wat de tweede en de derde prijzen behelsden, weten we niet. Voor de vijf blijspeldichters waren eveneens drie prijzen beschikbaar. Bij hen kwamen er dus twee niet in aanmerking voor een onderscheiding.

Indeling van het festival

Een festival begon met een koorwedstrijd. Op de eerste dag traden uit elk van de tien districten twee koren op, vijftig jongens en vijftig mannen in het bezit van het volledige burgerrecht, in totaal 1000 personen. Dezen hielden een competitie in het zingen van *dithyramben*, zoals gezegd, liederen ter ere van onder anderen Dionysos, gemiddeld 150 tot 300 verzen lang. De hoofdprijs bestond, net als bij de *choregen*, uit een drievoet van ijzer.

Op de tweede tot en met de vierde dag waren de tragediedichters aan de beurt, die ieder één dag kregen waarop ze moesten zorgen voor de opvoering van drie tragedies achter elkaar, gevolgd door een saterspel of klucht. Samen wordt dit een tetralogie genoemd. De drie tragedies gingen in de begintijd over één onderwerp, later werd er gevarieerd. Alleen tijdens de Peloponnesische Oorlog, toen er bezuinigd moest worden, waren er minder opvoeringen: weliswaar bleven drie dagen voor de tragici gereserveerd, maar dan werd er 's middags maar één komedie opgevoerd.

De vijfde dag was gereserveerd voor de komedies.

Een paar dagen na de afloop kwam het publiek nog eenmaal bijeen om de organiserende magistraat toe te juichen of, wanneer het geheel slecht voorbereid was, uit te fluiten.

Heropvoeringen

Het is voor ons bijna onvoorstelbaar dat de tragedies in het Dionysostheater maar eenmaal werden opgevoerd. Slechts bij hoge uitzondering lezen we dat er een reprise werd gegeven. Na de dood van Aischylos heeft dit plaats gevonden en, zoals we zullen zien, bij één komedie van Aristofanes, *Kickers*. Waarschijnlijk gingen de gezelschappen wel op tournee in de provincie en mogelijk werden bij de winterspelen van januari dezelfde stukken opgevoerd. Pas na 386, toen de grote drie tragici allang dood waren en er geen goede opvolgers bleken te zijn, werden de oude stukken, en dan vooral die van Euripides, regelmatig opnieuw op de planken gebracht. In het begin van de komedie *Kickers* (405 v.Chr.) bekort de god Dionysos de reis naar de onderwereld door een stuk uit Euripides' treurspel *Andromeda* te lezen. Dit houdt in dat er aan het einde van de vijfde eeuw leesexemplaren te koop waren voor de liefhebbers en geïnteresseerden.

6 De tragedie

Oorsprong

Het is een van de raadselen uit de Oudheid dat we niet exact weten wat het woord tragedie betekent. Letterlijk vertaald is het 'bokkenzang', maar het is niet duidelijk wat een bok ermee te maken heeft. Mogelijk heeft het iets te maken met de kledij van de oorspronkelijk als saters verklede deelnemers aan een *dithyrambe*. Anderen denken dat een bok als prijs werd uitgereikt en weer anderen dat er gedanst werd rond een altaar waarop een bok stond.

We hebben gezien dat op een gegeven moment de koorleider zich van de anderen losmaakte en een vraag- en antwoordspel is ontstaan. Zo'n eenling heette in het Grieks *hypokrites*, dat letterlijk vertaald 'antwoordman' betekent (in de betekenis van 'toneelspeler' is ons woord hypocriet hiervan afgeleid).

Opbouw

Een tragedie is op de volgende manier opgebouwd:

- **proloog** (inleiding): elke tragedie begint met een *proloog* waarin de speler zichzelf en de anderen voorstelt of waarin twee spelers een dialoog voeren. Op die manier kon het publiek het thema direct plaatsen en het verhaal herkennen. In het eerste vers van *Koning Oidipous* wist elke toeschouwer na het horen van de naam Kadmos dat het drama zich in Thebe afspeelde, en na vers acht ('Ik ben Oidipous, mijn naam is algemeen bekend.') was duidelijk wie de hoofdrol zou spelen.
- **parodos** (opkomstlied van het koor): na circa 100 verzen komt het koor op, in marstempo en in rijen van vier en later drie. Dit eerste optreden heet *parodos*. Het koor bezigt een andere taal dan de spelers, een kunsttaal die in het dagelijkse leven nooit is gesproken. Bovendien wordt een uiterst gecompliceerd ritme aangehouden. Meermalen zijn de (bovendien nog gezongen en gedante) koorliederen inhoudelijk erg lastig om te begrijpen en het zal van het antieke publiek heel wat gevergd hebben om alles te kunnen volgen.
- eerste **episodion**: wij noemen dit het eerste bedrijf. Episode betekent eigenlijk 'binnenkomst', namelijk van de acteur die zich bij het koor voegt. Hiermee begint het echte 'spel'.
- eerste **stasimon**, (koorlied op de plaats): het koor heeft plaatsgenomen in de *orchestra* en zingt een tweede koorlied.

- Nu volgt nog een wisselend aantal *epeisodia*, steeds van elkaar gescheiden door een *stasimon*.
- In het tweede *epeisodion* en aan het slot van *Koning Oidipous* komt bovendien een treurzang of **kommos** van het koor voor. Euripides heeft soloaria's voor een speler gecomponeerd.
- **exodos** (aftocht van het koor): de slotscène wordt gevormd door de *exodos*, het heengaan van het koor dat altijd het laatste woord heeft.

Binnen deze vaste onderdelen van een tragedie kunnen we ook nog de volgende vormen onderscheiden:

- het **bodeverhaal**, een monoloog die doorgaans tegen het einde plaatsvindt. Hierin vertelt een persoon die verder niet in het stuk voorkomt en van geringe afkomst is, een boer, herder of soldaat, wat er zich buiten het gezichtsveld heeft afgespeeld. Vaak zijn het bloederige en schokkende taferelen die door hem beschreven worden en persoonlijk zijn meegemaakt. De menselijke noot blijkt zo nu en dan doordat de bode zinspeelt op een geldelijke beloning voor zijn informatie. In *Koning Oidipous* komen zelfs twee boden voor. De eerste is een boodschapper uit Korinthe die meldt dat de plaatselijke koning is overleden en de tweede is een dienaar die verslag doet van de zelfmoord van de koningin en de zelfverminking van de koning.
- de **stichomythie**, een vorm van dialoog, waarbij de sprekers elkaar snel afwisselen door om de beurt een vers te spreken. Dit kan voorkomen in heftige en emotionele scènes. In het laatste geval kan zelfs een afwisseling van halve verzen ontstaan die waarschijnlijk in een hoog tempo zijn uitgesproken. In vers 356 e.v. van *Koning Oidipous* staat het eerste voorbeeld van *stichomythie*, wanneer de koning en de ziener driftig op elkaar reageren en in vers 557 e.v., wanneer Oidipous en zijn zwager Kreon ruzie hebben en geen van beiden de ander laat uitpraten.

Stof

Aischylos heeft gezegd: 'Wat wij maken, zijn slechts de kruimels van de tafel van Homeros'. En inderdaad zijn heel wat tragedies gebaseerd op de heldendichten van Homeros. Daarbij moeten we bedenken dat in de oudheid meer epen op naam van Homeros stonden dan alleen de *Ilias* en *Odyssee*. Maar ook de mythen en de plaatselijke legenden konden als bron van inspiratie dienen en heel zelden de actualiteit. *Perzen* van Aischylos uit 472 (de oudst bewaarde tragedie) gaat over de oorlog tegen de Perzen van acht jaar eerder, en de al genoemde Frynichos is zelfs beboet omdat hij de recente verovering van de stad Milete tot onderwerp had gemaakt.

Er was geen geautoriseerde versie van de mythen, zoals de bijbel dat bij ons is. Maar in de meeste gevallen waren de hoofdfeiten wel bij het publiek bekend. De dichters waren echter vrij in het bewerken van de gegevens. De toeschouwers luisterden dan vol spanning naar wat de dichter van het verhaal had gemaakt en hoe hij de clou opbouwde. Men kan het vergelijken met een opvoering van een populaire opera, waarin alle aria's en de afloop bekend zijn, maar de toehoorders toch benieuwd zijn naar de opvatting van de regisseur, de muzikale uitvoering en de prestaties van de zangers.

Overlevering

Van alle Griekse tragedies zijn er 32 bewaard gebleven, zeven van Aischylos, zeven van Sofokles en achttien van Euripides. Door een speling van het lot dateren alle overgeleverde stukken uit de middelbare of latere jaren van de schrijvers: Aischylos was 54 jaar oud, toen

Perzen werden opgevoerd, en van Sofokles en Euripides zijn geen tragedies over die ze vóór hun veertigste levensjaar hebben geschreven. Verder beschikken we over twee min of meer volledige saterstukken. Door de al eerder genoemde staatsman en redenaar Lykourgos is rond het jaar 338 een geautoriseerde tekst vastgesteld van de drie tragici om een einde te maken aan de vele veranderingen en toevoegingen die de spelers op eigen houtje in de teksten aanbrachten. Later werd deze versie geleend door de koning van Egypte, Ptolemaios II, maar ze is nooit teruggegeven. Tevens werd besloten om ieder jaar tijdens de *Grote Dionysia* één van de oude tragedies te heropvoeren als voorspel voor een nieuwe reeks. Vooral de tragedies van Euripides bleken daarbij favoriet.

Wanneer we bedenken dat er in de vijfde eeuw v. Chr. jaarlijks minstens negen tragedies en drie saterspelen werden opgevoerd (in totaal dus 1200 toneelstukken!), is het aantal van 32 maar een schrale oogst. In de tijd van de Alexandrijnse geleerden (300 v. Chr.) zijn talrijke stukken op boekrollen van papyrus overgeschreven en bewaard, maar die zijn bij verschillende branden verloren gegaan. In de Romeinse tijd werd er een keuze gemaakt uit wat voorhanden was. Alleen bepaalde Griekse schrijvers en bepaalde werken vielen in de smaak: deze werden nagevolgd en vormden het vaste literatuuraanbod op scholen. Ze werden veel vaker gekopieerd dan de boeken die niet in hun selectie voorkwamen. Vanaf de vierde eeuw n. Chr. werden de teksten overgeschreven op perkament in de vorm van boeken zoals wij ze tegenwoordig nog hebben (*codices*). Dit is een cruciale fase in de overlevering geweest, want de teksten die uiteindelijk niet op het perkament terechtkwamen, maakten nauwelijks kans op voortbestaan. De treurspelen die op school blijvend werden gelezen, hebben de tand des tijds wel doorstaan. Van *Koning Oidipous* zijn wel 200 Middeleeuwse handschriften bekend, waarvan de oudste uit 950 dateert. De eerste druk van deze tragedie is gemaakt in Venetië (1502). Na 1453, de verovering van Constantinopel door de Turken, zijn groepen Byzantijnse geleerden met onder meer de tragedies naar Italië verhuisd en hebben daar de kennis van de Griekse taal verbreid.

De drie eenheden

Er is vaak over de drie klassieke eenheden gesproken, de eenheid van plaats, tijd en handeling, en die worden aan Aristoteles toegeschreven, maar hij heeft zich nooit in die trant daarover uitgesproken. Alleen de eenheid van handeling of plot die inhoudt dat er maar één hoofdhandeling mag zijn en geen bijhandelingen, komt bij hem ter sprake. De twee andere eenheden komen uit de koker van de Franse classicisten uit de 17e eeuw. Zo gaan de eenheid van tijd (alles moet zich binnen de opkomst en de ondergang van de zon afspreken) en de eenheid van plaats (alles moet op één locatie gebeuren) niet op voor alle, aan ons overgeleverde Attische toneelstukken.

7 De komedie

Over de oorsprong van de komedie zal later worden gesproken. De opbouw van de komedies lijkt sterk op die van de tragedies, ook al was de structuur van de Oude Komédies niet aan al te strikte regels gebonden.

Het stramien ziet er als volgt uit:

- **proloog**, waarin het publiek op de hoogte wordt gesteld van de uitgangssituatie en waarin de held of heldin wordt voorgesteld die zijn of haar (meestal briljante) plannen ontvouwt;
- **parodos** of optreden van het koor met zang en dans;

- enkele scènes of **episoden** die afgewisseld worden met koorzangen. De grote centrale scène, waarin twee standpunten tegenover elkaar worden gezet, heet **agon** of debat. Bijna altijd eindigt de agon met de definitieve afgang van een van de deelnemers, letterlijk en figuurlijk;
- **parabasis** of het intermezzo waarin het koor buiten de handeling om namens de dichter het publiek toespreekt, een persoonlijke noot laat horen, wijst op de waarde van het blijspel dat wordt opgevoerd en actuele of algemeen politieke zaken behandelt. Dit onderdeel bestaat doorgaans uit drie liederen en drie toespraken, onderbroken door een snelle **pnigos**, een letterlijk 'adembenemend' stuk tekst, waarvan de verzen zeer vlug - theoretisch zelfs in één adem - moeten worden uitgesproken. Men kan het vergelijken met een *stretta*, het versnellende slotdeel van een opera-aria.
- een tweede reeks **episoden**, opnieuw afgewisseld met koorzangen; in deze reeks wordt het komische thema voortgezet of de gevolgen ervan worden in concrete voorbeelden zichtbaar.
- vrolijk slot of **exodos** (vertrek van het koor) met stevast een feestmaal of een bruiloft, de opmaat voor de feesten ter ere van de god die later op de dag zullen plaatsvinden.

In de handschriften worden de namen van de spelers bij de clausen afgekort of helemaal niet gegeven. De wisseling van sprekers of zangers kan worden aangeduid door een dubbele punt of een schuine streep, maar ook dat blijft vaak achterwege. Regieaanwijzingen komen hoogst zelden voor, gemiddeld niet meer dan één per toneelstuk.

De Attische tragedieschrijvers

1. Aischylos

Aischylos is afkomstig uit Eleusis, de plaats die zo bekend was vanwege de mysteriediensten. Hij is er rond 525 v.Chr. geboren als zoon van een aristocraat en zou zijn leven doorbrengen in een tijd van grote politieke en sociale veranderingen. In 514 kwam een einde aan de tirannie waarna de democratie werd ingevoerd. Aischylos heeft alle oorlogen tegen de Perzische vijanden meegemaakt, hij vocht mee in de slag bij Marathon in 490 waarbij zijn broer is gesneuveld, en was in elk geval ooggetuige van de gewonnen zeeslag bij het eiland Salamis, tien jaar later.

Op zijn grafsteen liet de tragediedichter beitelen dat hij als soldaat in dienst van het vaderland was geweest; over zijn verdiensten en successen als toneelschrijver wordt niet gerept.

Volgens de legende zou de god Dionysos aan hem op jeugdige leeftijd zijn verschenen en hem bezworen hebben tragedies te maken. Zijn toneelloopbaan begon even na 500 v. Chr. en in 484 heeft hij voor de eerste keer de eerste prijs behaald. Er zouden nog twaalf eerste prijzen volgen. Het oudste stuk dat van hem bewaard is gebleven, is *Perzen* uit 470 de enige van de overgebleven tragedies die een historisch en geen mythisch of mythologisch onderwerp heeft. Van Aischylos is bekend dat hij telkens zelf meespeelde in zijn stukken.

Of de dichter was ingewijd in de mysteriën van zijn geboortestad, is niet duidelijk. Wel wordt overgeleverd dat hem een proces wegens *asebeia* (goddeloosheid) werd aangedaan, omdat hij informatie zou hebben gegeven over de geheime rituelen. Het theaterpubliek was hier zo verontwaardigd over dat ze hem bijna op het toneel hebben gelyncht. Aischylos heeft zich voor de rechtbank verdedigd met het argument dat hij niet wist dat de rituelen geheim waren of dat hij zelf nooit was ingewijd. Blijkbaar geloofden de rechters hem, want hij is vrijgesproken.

In 470 ging hij in op de uitnodiging van de Syracuseaanse tiran Hiëro en is enkele jaren bij hem aan het hof in Syracuse gebleven. Vlak voor het einde van zijn leven is hij er teruggekeerd en op Sicilië, in de stad Gela, gestorven in 455. Over de doodsoorzaak deed een bizar verhaal de ronde. Een adelaar zou met een schildpad in zijn klauwen boven het hoofd van de oude Aischylos zijn gevlogen en diens kale schedel voor een rotsblok hebben aangezien, waarna hij zijn prooi liet vallen en de dood van de tragicus veroorzaakte. Het incident is zo absurd dat het onmogelijk verzonnen kan zijn. Zijn graf werd later een pelgrimsoord voor bewonderaars.

Na zijn dood viel hem een bijzondere eer te beurt: zijn toneelstukken mochten heropgevoerd worden en de choreeg die daarvoor de zorg had, kreeg van staatswege een koor toegewezen.



Aischylos

Werk en stijl

Aischylos is een baanbrekende dramaturg geweest en op zijn naam staan tal van vernieuwingen. Behalve de reeds genoemde invoering van de tweede acteur heeft hij de overheersende rol van het koor verkleind zodat de gesproken teksten meer ruimte kregen toebedeeld. Hij hield ervan zijn spelers in buitenissige gewaden te laten optreden en de plechtige dansen van zijn koren, door hem ingestudeerd, moeten indrukwekkend zijn geweest. Door zijn bemoeienissen werd het masker verbeterd en kreeg een waardiger aanblik, doordat er een pruik aan werd bevestigd. Hij bedacht nieuwe rekvisieten en liet geesten uit een onderaards verblijf opstijgen.

De overlevering meldt dat hij 73 stukken op zijn naam had (ook het getal van 90 wordt genoemd). Daarvan zijn er zeven bewaard gebleven en bovendien zo'n 500 fragmenten. De enige trilogie die uit de oudheid tot ons is gekomen, is van de hand van deze dichter: de *Oresteia* uit 458, het verhaal van de thuiskomst van koning Agamemnon na de verovering van Troje en alle gevolgen van dien.

De taal van Aischylos vertoont een overdaad aan metaforen, clusters van epitheta en gedurfde composita, vooral in de koorliederen die zeer complex zijn. Maar ook de taal van de gesproken gedeelten is vaak ingewikkeld, duister en weelderig, het lijkt op orakeltaal. De betekenis is niet altijd duidelijk en hij geldt als *terror of generations of schoolboys who had to learn chunks of his plays by heart*, aldus de Engelsman Ross Leckie, schrijver van *Bluff your way in the Classics*. De jammerklachten zijn uitgesponnen en doen in vertaling bizar aan. De beeldspraak kan bevreemden. Zo wordt in *Choëforoi* gezegd dat kinderen de naam van hun dode vader voor vergetelheid behoeden, zoals kurk die op de golven drijft, voorkomt dat het visnet naar de diepte zal zinken (vers 506) en in *Zeven tegen Thebe* (vers 371) wordt gesproken over een ijlbode 'die de naven van zijn voeten draait'.

Een paar voorbeelden van de woordkunst en woordvorming door Aischylos: *omodropa nomima*: onrijp geplukte wetten= het recht om maagden te verkrachten in oorlogstijd; *oistrodonetos*: door een horzel op een dwaaltocht gejaagd; *patradelfeia*: 'oomschap'= relatie als oom; *ièlemisytria, apriktopektra, polypalankta, epassyterotriba*: weegklaagster, zich met vastklemmende nagels, rijk met bloed bespatte, in dichte opeenvolging toegebrachte strekking der handen; *hiete dakry kanaches*: vergiet een ruisende traan; regeren wordt 'damschijven verzetten (*pepsonomein*), Perseus heet 'met goud verwekt' (een verwijzing naar zijn vader Zeus die in de gedaante van gouden regen binnendrong in de toren waar Danaë was opgesloten).

In zijn beroemde komedie *Kikkers* heeft Aristofanes een grote plaats van wel 700 verzen ingeruimd om de verschillen tussen Aischylos en Euripides aan te geven. Beide tragici houden in bijzijn van de god Dionysos een wedstrijd over wie de beste van hen tweeën is. Euripides verwijt zijn oudere collega dat hij een 'babbelvremde bombastbundelaar' is die soms zijn figuren op het toneel onnodig lang liet zwijgen. Hij noemt als voorbeeld Niobe, die pas op de helft van het drama een dozijn woorden uitspreekt, 'twaalf grote koeienwoorden, met woeste blik en horens op, vreselijke griezellozen en onbekend bij het publiek'. Torenhoge woorden werden volgens hem door Aischylos verzonnen, 'hoogopgetuigd', en rare combinaties bedacht: arendgriffioenen en paardenhanen. De opgedikte taal is gezwollen en de zinnen overladen. Uiteindelijk beslist Dionysos toch dat Aischylos de winnaar en de betere tragedieschrijver is.

Uitspraken

In tegenstelling tot de twee andere tragici zijn er verhoudingsgewijze weinig fragmenten van het werk van Aischylos bewaard gebleven, mogelijk als gevolg van zijn lastige taal.

Anderzijds werden vaak uitspraken van hem aangehaald en verschillende daarvan hebben de eeuwen getrotseerd. *Van je lijden leren; de dingen zijn nu eenmaal zoals ze zijn; men is nooit te oud om te leren; kwaad met kwaad vergelden; hevige pijn duurt niet lang; bloed wordt met bloed gereinigd; alle pijlen zijn verschoten; ze hadden oren, maar ze luisterden niet en ballingen leven van hoop.* Uit het oeuvre van deze dichter stammen uitdrukkingen als *zwanenzang; in de gedachten prenten; vergeefse moeite; de gevallene een trap na geven* en het beeld van de maan als oog *van de nacht.*

2. Sofokles

Een zondagskind

Sofokles is geboren in Kolonos, een landelijk plaatsje aan de rand van Athene waar zijn vader Sophilos een rijke wapenfabrikant was. De zoon kreeg een veelzijdige opleiding in de letteren, muziek en sport. Hij werd in het lierspel onderricht door de beste vakman van die tijd en trainde in de worstelschool. Voor zijn prestaties werd hij meermalen beloond en zijn faam bezorgde hem in 480 de uitverkiezing om het jongenskoor te leiden dat een lied en dans ten beste bracht waarin de overwinning op de Perzische vloot bij het eilandje Salamis werd herdacht. Sofokles stond toen al bekend om zijn charme en lichamelijke schoonheid en we lezen dat hij en zijn leeftijdgenoten bij die gelegenheid naakt zijn opgetreden.



Sofokles

In 468, toen hij 28 jaar oud was, dong hij voor het eerst mee tijdens het jaarlijkse toneelfestival. Zijn bijdrage is niet bewaard gebleven, maar we kennen wel de titel: *Triptolemos*, het verhaal van de jongen die van de godin Demeter de opdracht kreeg om aan de mensheid de landbouw te leren. Dit debuut van Sofokles moet grote indruk hebben gemaakt. Hem werd meteen de eerste prijs toegekend en hij versloeg een oude rot als Aischylos die op een ervaring van meer dan dertig jaar kon bogen en die nu genoeg moest nemen met de tweede prijs.

Na het eerste succes zouden vele toneelstukken van Sofokles volgen. De overlevering vermeldt dat hij er niet minder dan 123 heeft geschreven, hetgeen betekent dat hij in zijn lange leven gemiddeld om het jaar een reeks van drie tragedies en één saterspel heeft verzorgd. Zijn carrière bleek glansrijk te zijn, want in totaal zou hij nog achttien keer de eerste prijs behalen, een record in de lange geschiedenis van het Atheense toneel. Er wordt aan toegevoegd dat hij nooit op de laatste, de derde, plaats is geëindigd.

In die tijd was het de gewoonte dat de toneelschrijver bij de opvoeringen zelf een of meer rollen voor zijn rekening nam. Zoals bekend, werden in de oudheid – en lang daarna – alle rollen door jongens en mannen vervuld en Sofokles schijnt furore te hebben gemaakt met zijn dansen in de rol van *Nausikaä*, de prinses die de drenkeling Odysseus op het strand vond, toen zij daar met haar dienaressen aan het ballen was. In een ander toneelstuk speelde hij een begaafde lierdichter en zijn lierspel werd luid toegejuicht. Toch besloot Sofokles om daarna niet meer op de planken te gaan staan: zijn stem droeg niet ver genoeg.

Zeven van zijn tragedies en één saterspel hebben de eeuwen overleefd. Men neemt doorgaans aan dat *Ajax* van het zevental drama's het oudste is, mogelijk al uit 449. De andere titels luiden: *Antigone*, *Elektra*, *Koning Oidipous*, *Meisjes uit Trachis*, *Filoktetes* en *Oidipous in Kolonos*. Het laatste stuk is pas vijf jaar na zijn dood (in 406) opgevoerd en kreeg alsnog de eerste prijs.

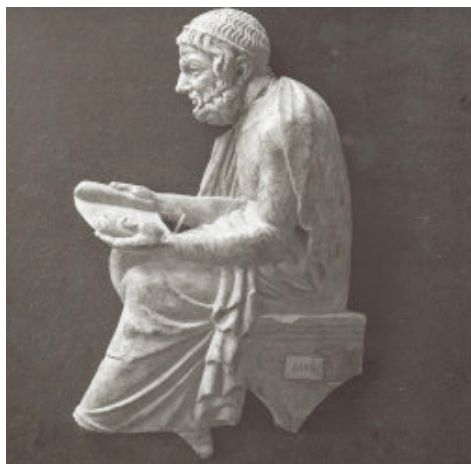


Scène uit Thamyras. Attische hydria (Oxford)

Sofokles als politicus

De loopbaan van Sofokles bleef niet beperkt tot het theater. Er is een inscriptie uit 443 gevonden waarin zijn naam voorkomt als een van de *Hellannotamiai*, een belangrijk college dat toezicht moest houden op de staatskas, vooral op de bijdragen die door de bondgenootstaten werden geleverd. Sofokles was waarschijnlijk voorzitter van deze commissie en hij zou verstrekkende hervormingen hebben doorgevoerd.

Drie jaar later werd hij tot *strateeg* gekozen. Als zodanig was hij lid van een college van tien functionarissen die bij toerbeurt het opperbevel voerden en grote bevoegdheden hadden in militaire aangelegenheden. In feite was het de belangrijkste groepering binnen het Atheense imperium. In dit ambt vergezeldde hij de staatsman



Sofokles

Perikles om een opstand te onderdrukken die op het eiland Samos was ontketend. De kwaliteiten van Sofokles als strateeg werden evenwel niet hoog aangeslagen en hijzelf was het daar roerend mee eens.

Op zeer hoge leeftijd, 83 jaar oud, is hij lid geweest van de zogeheten *probouloi*, een met speciale volmachten beklede commissie van een tiental wijze mannen die orde op zaken stelde na het debacle van de Atheense expeditie tegen Sicilië. Daar hadden de Atheners een verpletterende nederlaag geleden, die hun naast het grootste deel van de oorlogsvloot de levens van tienduizenden soldaten had gekost.

Religie

Sofokles was, waarschijnlijk als priester, verbonden aan de cultus van Asklepios, de god van de geneeskunst. Aan deze god hadden de Atheners in het jaar 420 v.Chr. een eigen heiligdom in de stad, tegen de Akropolisheuvel aan, toegewezen. Zij hoopten dat er in de stad voortaan een hemelse beschermer zou zijn tegen nieuwe uitbraken van de pest. Het cultusbeeld was tevoren uit Epidauros, het centrum van de Asklepiosverering, gehaald en het was op een kar samen met de heilige Asklepios- of Esculaap-slang naar Athene gebracht. Omdat het onderkomen van de god niet op tijd klaar was, heeft Sofokles het beeld en de slang een tijdje in zijn huis bewaard. Hij schreef bovendien een *paean* of loflied op Asklepios dat 500 jaar later nog steeds werd gezongen.

Ook met Herakles, de nationale held van de Grieken, had hij een speciale band. Deze *heros* zou hem op een nacht in een droom zijn verschenen en hem verteld hebben waar een gestolen gouden krans verborgen was. Toen Sofokles deze aanwijzing in de volksvergadering bekend maakte, werd hij door de toehoorders beloond. Het geld bestemde hij voor de bouw van een tempeltje voor Herakles, bijgenaamd de Zegsman, omdat deze de indicatie had gegeven. Er gaat zelfs een verhaal dat Sofokles na zijn dood als halfgod is vereerd en wel onder de naam *Dexios*, 'degene die ontvangt'.

Meer dan de andere twee tragedieschrijvers spreekt Sofokles over de noodzaak eerbied voor de goden te hebben, maar dat behoedt de mens niet tegen de slagen van het noodlot. De godheid treedt zelden in eigen persoon op, maar hij is wel duidelijk aanwezig. In *Koning Oidipous* vervult Apollo van begin tot einde een onmiskenbare rol.

Vernieuwingen op toneelgebied

De vroegste tragedies werden door een koor en later door het koor en één speler opgevoerd. Zijn voorganger Aischylos had al een tweede acteur toegevoegd waardoor de mogelijkheden van de rolbezetting werden vergroot en handeling werd verlevendigd. Door met nieuwe berichten aan te komen kon zo'n tweede speler immers de spanning vergroten. Sofokles heeft dit aantal op drie gebracht zodat niet alleen nog meer rollen konden worden gespeeld, maar ook het karakter en de handelwijze van de hoofdpersoon vanuit verschillende gezichtspunten konden worden becommentarieerd. De rolwisseling gebeurde doordat - buiten het zicht van de toeschouwers - een ander masker werd opgezet.

Bovendien heeft Sofokles het koor, dat tot dan toe uit twaalf personen bestond, met drie leden uitgebreid. Sindsdien maakt het koor in de formatie van drie rijen van vijf of vijf rijen van drie zijn entree op het toneel.

Terwijl het de traditie was dat elke tragediedichter een drietal tragedies achtereenvolgend opvoeren die door een en hetzelfde thema met elkaar verbonden waren, heeft Sofokles als eerste de stukken onafhankelijk van elkaar gemaakt. Ook op muzikaal gebied sloeg hij nieuwe wegen in door andere toonsoorten te benutten dan de tot dan toe gebruikelijke. Ten slotte wordt ons gemeld dat Sofokles een mogelijkheid heeft uitgedacht voor decorwisseling: links en rechts van het toneel zouden twee prisma's van hout zijn opgesteld die aan elk van de drie zijden waren beschilderd. Door ze te draaien kon men een verandering van omgeving suggereren.

Karakter en laatste levensjaren

Sofokles moet zeer aangenaam en charmant in de omgang zijn geweest. De komediedichter Aristofanes die bepaald niet scheutig was met complimenten, noemde hem een prettig mens. Vele beroemdheden maakten deel uit van zijn vriendenkring, onder wie de al eerder

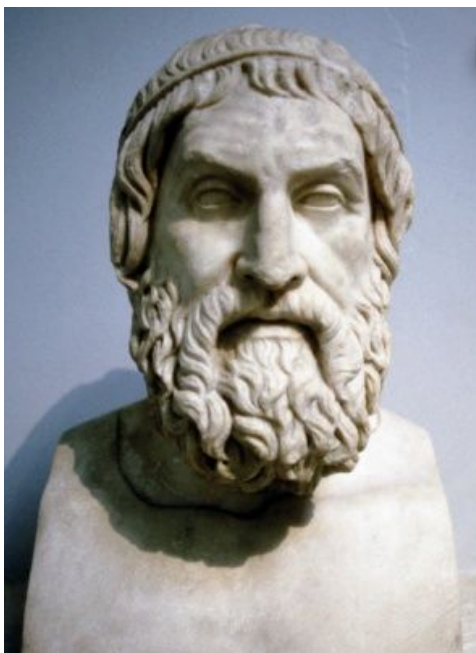
genoemde Perikles, de schilder Polygnotos en de geschiedschrijver Herodotos, die door hem in een ode werd herdacht. Jaloezie was hem vreemd: toen zijn collega Euripides begin 406 was overleden, liet Sofokles, om zijn medeleven te uiten, zijn toneelspelers in rouwkleeding en onbekranst optreden. Het hele publiek raakte daardoor in tranen.

Aan het einde van zijn leven deed zich helaas een familievete voor. Sofokles had een aantal zonen, van wie hij er een bij zijn wettige echtgenote had verwekt. Bij een bijvrouw had de dichter een andere zoon gekregen, die later op zijn beurt vader werd van een jongen aan wie hij de naam Sofokles gaf. De grootvader koesterde grote genegenheid voor zijn kleine naamgenoot en overlaadde hem met geschenken. Dit tot ergernis van zijn wettige zoon die zijn vader zelfs voor het gerecht daagde en hem onder curatele wilde laten stellen. De 90 jaar oude schrijver heeft toen voor de rechtbank uit het hoofd een koorlied uit *Oidipous in Kolonos*, de lofzang op zijn vaderstad Athene, voorgedragen om te bewijzen dat hij allesbehalve kinds was. Verbaasd en verrukt hebben de rechters de eis van de zoon afgewezen.

Over de oorzaak van zijn dood in 406 doen verschillende verhalen de ronde: hij zou gestikt zijn in een onrijpe druif, of, volgens een andere versie, van vreugde zijn gestorven omdat hij te horen had gekregen dat hij een toneelprijs had gewonnen. Ook wordt overgeleverd dat hij door het lezen van de *Antigone* zo vermoeid was geraakt dat hij het niet heeft overleefd: in de oudheid las men altijd hardop en deze fysieke inspanning zou Sofokles fataal zijn geworden. Het verhaal is te mooi om waar te zijn, maar het zou ongetwijfeld een passende dood hebben betekend voor deze geniale tragediedichter.

Het eigene van Sofokles

Sofokles werd in de oudheid gezien als theatervakman bij uitstek. Hem werd de hoogste lof toegezwaaid en hij had de naam dat hij met een half vers een hele persoonlijkheid kon aanduiden. De karakters golden als raak geschetst, de hecht doortimmerde plots werden geroemd, evenals de goede uitwerking van de bijrollen en de intense spanning tijdens het verloop van het drama. Naar het oordeel van de geleerde Aristoteles is *Koning Oidipous* de volmaakte tragedie geweest.



Sofokles

Inderdaad heeft Sofokles het vak meesterlijk beheerst. Nog altijd ondergaan we de *suspense* die hij wist op te bouwen, en blijven we nieuwsgierig naar de motieven van de personages en de wijze waarop de dichter de gegevens heeft behandeld en gerangschikt. Net als het antieke publiek kennen we de ontwikkeling van het verhaal min of meer en weten we hoe het afloopt, maar deze voorkennis belemmert onze interesse in de gang van zaken niet. Het zijn levende individuen die in de tragedies van Sofokles optreden, ze kiezen zelf de weg die hen naar geluk of succes, maar vaker nog naar mislukking of ondergang leidt, ze blijven hun roeping trouw en zijn groot in hun lijden en tegenslagen. Aristoteles levert ons de volgende bewering van Sofokles over: 'Euripides beeldt de mensen uit zoals ze zijn, en ik beeld ze uit zoals ze moeten zijn.'

Kenmerkend voor de techniek van Sofokles, en later ook van Euripides, is het gebruik van wat 'dramatische ironie' wordt genoemd. Dit verschijnsel treedt op zodra het publiek meer voorkennis heeft dan de persoon op het toneel. Deze is niet op de hoogte van de ware gang van zaken, terwijl de toeschouwers weten dat hij, met de beste bedoelingen, het ongeluk over zich afroept. Soms deelt de zaal haar kennis van zaken met een van de medespelers en is alleen de hoofdfiguur onwetend. Een paar krasse voorbeelden van dramatische ironie laat koning Oidipous horen wanneer hij van het orakel van Apollo de opdracht heeft gekregen de moordenaar van de vorige koning op te sporen. Het publiek weet maar al te goed dat Oidipous zelf de dader is, maar hijzelf heeft er nog geen idee van. Hij beweert dat hij Laios nooit heeft gezien, vervloekt de moordenaar en zegt onder meer: 'Mocht hij met mijn medeweten in mijn paleis wonen, dan bid ik dat op mijn hoofd al het ongeluk neerkomt' en 'dit alles maakt dat ik voor hem (Laios) zal opkomen, alsof hij mijn vader was.' (vers 250-2 en 264-5). Daarna gelast hij een onderzoek dat zijn eigen val zal veroorzaken.

Een bijzonder geval van ironie is een andere kunstgreep van Sofokles die zeer doeltreffend werkt: in meer dan de helft van de bewaard gebleven tragedies lijkt de zaak ondanks alles een goede keer te nemen, zodat het koor hoopvol wordt gestemd en zijn optimisme in een vreugdevol lied verwoordt. In *Koning Oidipous* uiten de koorleden hun blijdschap na het horen van het bericht dat Oidipous uit hun stad Thebe afkomstig moet zijn. Ze denken dat hierdoor alles toch nog goed kan aflopen, en ze nemen zich voor om de volgende dag het gebergte waar Oidipous te vondeling is gelegd, toe te zingen en met reidansen te eren. De toeschouwers weten echter maar al te goed dat deze opgetogenheid ongegrond is en dat als gevolg daarvan de slag van het onontkoombare noodlot des te harder zal aankomen.

Uitspraken

Natuurlijk is zo'n geliefde dichter graag geciteerd en we kunnen hier slechts de beroemdste van zijn uitlatingen geven. *Er is niets geweldigers dan de mens*, zingt het koor in *Antigone* om de macht van de mensen op aarde aan te duiden. *Wie zich geen zorgen maakt, leeft het plezierigst*, luidt het elders; *wat je niet moet zeggen, moet je ook niet doen*, is een andere wijsheid. Ook heeft Sofokles geschreven: *Liever met ere falen dan met list overwinnen; fouten maken is menselijk; de bringer van slecht nieuws is niet geliefd; zonder inspanning geen succes* en praktische uitlatingen als *zwijgen siert de vrouwen en waarzeggers zijn op je geld uit*. Voort is bij hem de uitdrukking *ongeschreven wet* te vinden en het beeld van *de onoverwinnelijke liefde die de nacht doorbrengt in de zachte wangen van een jong meisje*.

3. Euripides

Een leven vol anekdotes

De tragediedichter Euripides moet een raadselachtige figuur zijn geweest. En zoals dat vaker gaat bij personen, van wie men geen hoogte kan krijgen, kwamen er tijdens en na zijn leven allerlei verhalen in omloop waarvan we niet weten of ze waar of verzonnen zijn. Zo werd er verteld dat hij de zoon was van een Atheense kruidenier en een vrouw die groenten op de markt verkocht. Hij zou geboren zijn op het eilandje Salamis dat vlakbij de stad Athene ligt. Daarheen waren zijn ouders met vele medeburgers getrokken toen de Perzen in aantocht waren om heel Griekenland te veroveren. Officieel wordt 485 vermeld als zijn geboortjaar, maar 480 lijkt waarschijnlijker omdat de Atheners in dat jaar voor de Perzen naar Salamis waren gevlucht.

Vlak voor de geboorte van Euripides had zijn vader een orakelspreuk gekregen waarin gezegd werd dat zijn zoon in wedstrijden zegekransen zou winnen en de man ging er ten onrechte van uit dat hiermee sportwedstrijden waren bedoeld. Met dat oogmerk werd de jonge Euripides getraind op de worstelplaats in het boksen en het *pankration*, een combinatie van worstelen en boksen. Inderdaad heeft hij daarmee een paar keer gewonnen bij de Atheense Spelen. Daarnaast hij een talent voor schilderen te bezitten. Maar liefde ging vooral uit naar het toneel. Toen hij 26 oud was, maakte hij zijn debuut in het theater en ontving daarvoor de derde prijs.



bleek
zijn
jaar

Euripides

De filosoof van het toneel

Anders dan zijn concurrent Sofokles met wie hij overigens bevriend was, trad Euripides niet graag in het openbaar op. Waarschijnlijk is dit mede te wijten aan zijn weinig aantrekkelijke verschijning. Hij droeg een zware baard, zijn gezicht zat onder de moedervlekken (of sproeten) en hij had last van een slechte adem. Zoals op zijn portretten is te zien, had hij een strenge en trieste oogopslag. Hij stond dan ook bekend als een *misogeloos*, iemand die een hekel aan lachen had. Geregeld ging hij om met wijsgeren en gebruikte hun theorieën soms in zijn drama's. Daaraan dankt hij zijn bijnaam 'filosoof van het toneel'. Vooral Sokrates heeft grote invloed op de tragedieschrijver gehad en zou hem zelfs geholpen hebben bij het schrijven van zijn eerste toneelstukken. Terwijl Sofokles enkele maatschappelijke functies bekleedde, gaf Euripides er de voorkeur aan om zich in de eenzaamheid aan de wijsbegeerte en de poëzie te wijden. In een grot op het eiland Salamis zou hij zijn toneelstukken hebben geschreven. Daar of in zijn huis te Athene beschikte hij over een omvangrijke bibliotheek. Zo'n particuliere boekenverzameling was in zijn tijd iets heel uitzonderlijks.

Postume eer

Aan het einde van zijn leven vertrok de dichter uit Athene. Over de aanleiding hiertoe bestaan verschillende speculaties. Sommigen denken dat hij zijn vaderstad verliet omdat de toestand daar drastisch was veranderd vanwege de oorlog tegen Sparta, anderen houden het erop dat de oude treurspelschrijver niet meer was opgewassen tegen de kritiek die hem van zoveel kanten te beurt was gevallen en die maakte dat successen uitbleven.

Door de koning van Macedonië, Archelaos, werd hij zeer gastvrij en met de hoogste eer ontvangen, maar lang heeft hij daarvan niet kunnen profiteren, want in 406, twee jaar na zijn aankomst, is hij gestorven. In de Oudheid werd verteld dat hij door de jachthonden van de koning zou zijn verscheurd, volgens een andere lezing waren het vrouwen die dit deden. Hij werd begraven in Macedonië, terwijl in Athene een cenotaaf, een leeg eregraf, voor hem werd opgericht. Zijn graven zouden door de goden niet met rust zijn gelaten: beide plaatsen werden door de bliksem getroffen.

Werken

Euripides moet circa 80 tragedies hebben geschreven en 8 saterspelen. Aan het theaterfestival heeft hij 22 keer deelgenomen, maar boekte daarbij weinig succes. In totaal is hem slechts viermaal de eerste prijs toegekend. Zijn toneelstuk *Bacchanten* kreeg postuum de eerste prijs. Van zijn oeuvre zijn niet minder dan achttien toneelstukken volledig bewaard gebleven.

Door de komediedichters van zijn tijd, met name door Aristofanes, werd hij herhaaldelijk op de korrel genomen, vanwege zijn vermeende vrouwenhaat en goddeloosheid. Euripides had een voorliefde voor vrouwelijke hoofdpersonages, die zich in zijn stukken vaak van hun hartstochtelijke en soms ook gewelddadige kant laten zien. Het lijkt erop dat Euripides vrouwen bij uitstek geschikt vond om de onberekenbare, irrationele kant van de menselijke geest te tonen. Ze worden vaak meegesleurd door emoties, die soms van buitenaf door een god worden opgewekt, maar soms ook psychologisch te verklaren zijn. Enkele voorbeelden van dergelijke toneelstukken zijn: *Medea*, waarin de heldin verlaten wordt door haar man voor een andere vrouw. Uit een allesvernietigende wraakzucht doodt zij haar eigen kinderen om zo haar ontrouwe echtgenoot zo diep mogelijk te treffen; *Bacchanten* waarin de god Dionysos een moeder in extase haar zoon laat verscheuren. Dionysos heeft de jonge koning gestraft, omdat hij door hem niet werd vereerd; *Hippolytos*, waarin Faidra zo verliefd wordt op haar stiefzoon dat dit tot haar ondergang leidt. In haar val sleurt ze Hippolytos mee.

Vanwege deze toneelstukken kreeg Euripides de naam een vrouwenhater te zijn en de komediedichters betichtten hem ervan dat hij op het toneel al te graag ontaarde en overspelige heldinnen liet optreden. De geruchten dat hij zelf ongelukkig was in de liefde, zullen aan dit beeld hebben bijgedragen. Euripides zou tweemaal getrouwd zijn geweest en beide keren door zijn echtgenotes zijn bedrogen.

Er zijn echter ook geleerden die beweren dat hij een soort vroege aanhanger van het feminisme was en juist daarom zelfbewuste vrouwelijke personages heeft gekozen met een sterk en soms onbuigzaam karakter.

Goddeloosheid?

Een ander verwijt dat Euripides tijdens zijn leven werd gemaakt, was dat hij goddeloos was. In verschillende tragedies geven zijn personages onverholen kritiek op het doen en laten van de goden. Een paar voorbeelden uit *Hippolytos*: tegen het einde van het stuk stelt Theseus bitter vast dat hij in de vervloeking van zijn zoon Hippolytos misleid was door de goden. Hippolytos reageert daarop met de verzuchting; *Ach, was het geslacht van de mensen maar in staat de goden te verloeken.* (vers 1415) Dat klinkt niet bepaald positief. Er zijn meer voorbeelden. In de proloog heeft Afrodite aangekondigd dat zij Hippolytos zwaar gaat straffen voor zijn gebrek aan eerbetoon. Een dienaar, die net gemerkt heeft dat Hippolytos zich niet respectvol uitlaat over de godin van de liefde, zegt daarna in zijn gebed tegen de godin: *Als iemand tegen u door jeugdige onbezonnenheid in een driftbui onzin uitkraamt, doet u dan net of u hem niet hoort. Want goden horen verstandiger te zijn dan mensen.* (vers 120) Het vervolg van het stuk maakt duidelijk dat goden allerminst boven kleinmenselijke reacties verheven zijn. De wraakzucht van Afrodite brengt Hippolytos ten val en dat de onschuldige Faidra ook het slachtoffer zal worden, deert haar niet in het minst.

Het moet voor tijdgenoten van Euripides verwarrend zijn geweest dat hij afstand nam van het idee dat de goden onder leiding van Zeus het recht handhaven en daarmee bepalen wat er gebeurt. Aischylos had nog beweerd: *De wetten zijn niet gemaakt door de mensen, maar opgelegd door de wil van een hoogste god. Het is zijn wil dat rechtvaardigheid de mensen in al hun bezigheden moet leiden.* Volgens deze opvatting kunnen de mensen in hun beperktheid vaak niet overzien waarom hun iets overkomt, maar uiteindelijk zorgen de goden voor een

uitkomst die in overeenstemming is met het recht. Bij Euripides blijken de goden echter ook kwaad te kunnen doen. Is Afrodite in *Hippolytos* wel zo'n goede godin? Ook de afloop van de tragedie laat ons met veel vragen achter. Hoe zit het met de rechtvaardigheid van de goden?

En bovendien: bestaan de goden eigenlijk wel? Op een gegeven moment horen we de voedster, wanneer ze het heeft over het bestaan van de onderwereld, zeggen dat het maar mythen zijn waardoor wij ons laten misleiden, we weten er in feite niets van (vers 195-7).



Toneelscène met de god Hermes

Nu kun je uit de uitlatingen van de personages natuurlijk niet de persoonlijke overtuiging van Euripides afleiden en die personages doen naast kritische ook vrome uitspraken. De verschillende houdingen ten aanzien van de goden zijn vaak verklaarbaar vanuit de context. Wat je wel kunt concluderen is dat Euripides vragen stelt waarmee ook anderen zich in die tijd bezighielden. Dit gaat met name op voor de sofisten, die een kritische kijk hadden op de traditionele voorstelling van de goden in de Griekse mythologie. Hun onverbloemde en hemelbestormende theorieën hadden zelfs tot processen en verbanning vanwege goddeloosheid geleid. Zo is rond 430 de wijsgeer en wiskundige Anaxagoras vrijwillig in ballingschap gegaan toen hij was veroordeeld voor *asebeia*. Hij had durven beweren dat de zon een gloeiende steen was, van iets grotere omvang dan de Peloponnesos. Hij zou niet de enige zijn die voor het gerecht werd gedaagd. Het beruchtste geval is Sokrates die in 399 ter dood werd veroordeeld omdat hij nieuwe goden had ingevoerd.

Maar tragedieschrijvers zijn geen filosofen en werden ook nooit als zodanig beschouwd. De aanval van de sofisten paste niet in een religieus kader, terwijl de toneelschrijvers binnen de conventies van het religieuze festival bleven. Om die reden kon ook Aristofanes zich uitlatingen permitteren die blasfemisch overkomen. De goden lijken in zijn komedies allemaal hebzuchtig en hun standbeelden hebben volgens hem 'graaierende handen'. Vader Zeus die overigens niet in eigen persoon is opgetreden, is een jaloerse vrek en een echtbreker. Als hij het wil laten regenen, pakt hij een zeef om daardoorheen te wateren. Er wordt zelfs aan zijn bestaan getwijfeld, door de goddeloze Sokrates in *Wolken*. Poseidon is een opportunist, Hermes een baantjesjager, de genesgod Asklepios roert graag in de stront en Dionysos is een nichterige lafbek, die niet aan zijn eerste leugen is gebarsten. Alleen Pluto, de koning van de onderwereld, maakt in *Kikkers* een waardige indruk: hij vloekt in elk geval niet bij zijn eigen naam of die van anderen.

Euripides laat zijn personages allerlei inzichten verwoorden, maar hij kiest daarbij geen partij. Hij laat tegenstrijdige standpunten naast elkaar bestaan. Het lijkt erop dat hij wil aantonen dat elke specifieke leer, of het nu de traditionele opvatting over de goden is of de sofistiek of de leer van Sokrates, eerder vragen oproept dan beantwoordt. Euripides heeft meer dan zijn voorgangers geprobeerd de weerbarstige werkelijkheid van het leven in zijn stukken op te roepen, waarbij kant-en-klare oplossingen nu eenmaal ontbreken. Dit gebrek aan eenduidigheid is waarschijnlijk de verklaring voor het feit dat Euripides' werk tijdens zijn leven niet erg geliefd was en hij zelfs van immoralisme werd beschuldigd. De toeschouwers zullen zich regelmatig hebben verbaasd en met een onbestemd en misschien zelfs verontrust gevoel naar huis zijn teruggekeerd.

Toeristen op het eiland Salamis schijnen nog eeuwen na de dood van Euripides de grot bezocht te hebben waar hij in eenzaamheid, met zijn blik op zee gericht, zou hebben nagedacht over de raadsels van het menselijke bestaan. In zijn stukken heeft Euripides die raadsels zelf niet opgelost, maar het lijkt erop dat hij zijn publiek heeft willen uitnodigen om erover na te denken, net zoals hijzelf daar aan zee deed.

Uitspraken

Is de erkenning voor zijn werk tijdens het leven van Euripides uitgebleven, na zijn dood werden zijn drama's juist zeer geliefd, want zijn stukken werden in de daaropvolgende eeuwen vaak heropgevoerd en talloze malen werd eruit geciteerd. Daar zijn huisbakken wijsheden bij als *dood is dood; zonder wijn geen liefde; geen mens is vrij; een trouwe vriend is het beste dat er is en in nood leert men zijn vrienden kennen*. Van Euripides stamt ook *wie zwijgt, stemt toe; een slecht begin geeft een slecht einde; mijn tong heeft gezworen, maar mijn geest niet* (een voorloper van de *reservatio mentalis* of 'geestelijk voorbehoud', zoals de jezuiten dat maakten om aan eigen of andermans woorden een andere betekenis te geven), *vrije tijd is een plezierig kwaad; ieder houdt meer van zichzelf dan van zijn naaste* en de wat tendentieuze opdracht: *bedenk een list, want je bent een vrouw*. Vier uitspraken zijn in de Latijnse versie in zwang gebleven: *nolens volens* (graag of niet), *deo volente* (zo god het wil), *variatio delectat* (verandering van spijs...) en *sit terra tibi levis* (moge de aarde licht op je vallen), een wens die na iemands dood werd uitgesproken. Op grafschriften kon men vroeger, in de taal van het land of in het Grieks, lezen: *de geest ten hemel, het lichaam in de aarde*, een tweetal verzen uit *Smekelingen*.

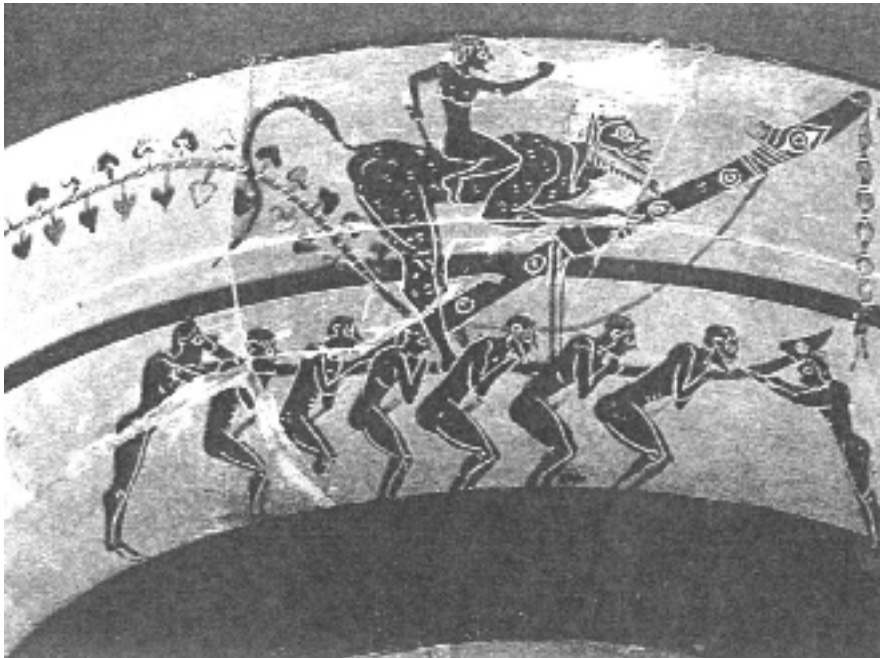
De Attische komedie

Vooraf

In de Griekse oudheid zijn de beoefenaars van het literaire genre van de komedie buitengewoon productief geweest. Uit allerlei bronnen weten we dat in Athene tussen 486 en 120 v. Chr. welgeteld 256 blijspeldichters actief waren. Een voorzichtige schatting komt uit op een totaal van meer dan 2300 komedies. Daarvan is slechts een dozijn bewaard gebleven. Van de rest kennen we hooguit de titel en in het gunstigste geval enkele fragmenten.

Ook het werk van de bijna 50 voorgangers en tijdgenoten van de beroemdste Atheense komedieschrijver Aristofanes onttrekt zich aan onze beoordeling. Aristofanes is de representant van de zogeheten Oude Komedie (vijfde eeuw). Onze gebrekkige kennis van deze periode is des te betreurenswaardiger omdat we daardoor nauwelijks iets weten van de oorsprong van de Griekse komedie en de eerste opvoeringen bijna volledig in het duister tasten.

De onduidelijkheid is mede het gevolg van enkele losse opmerkingen van de befaamde Aristoteles (384-322). Deze grote geleerde, die bekend niet al te goed in deze materie thuis te zijn, had het vervolg van zijn *Poëtika*, leerboek der dichtkunst, gewijd aan de komedie, maar dat is helaas verloren gegaan. Uit fragmenten blijkt dat hij de naam komedie afleidde van *komazein*, deelnemen aan een *komos* of optocht ter ere van de god Dionysos. Zo'n optocht werd enkele malen per jaar gehouden en er werden grote fallussen bij wijze van vruchtbaarheidssymbool megedragen. Op een gegeven moment hebben de voorgangers of fallusdragers zich naast en tegenover de andere deelnemers opgesteld. Terwijl het koor zijn liederen zong, gaven zij al improviserend hun commentaar hierop.



Fragment van een *komos*.

De 'uitvinders' van de komedie moet men volgens Aristoteles zoeken op het eiland Sicilië en in de stad Megara, ongeveer dertig kilometer ten westen van Athene gelegen. De Syracuseaanse schrijvers hebben mythologische figuren als Herakles en Odysseus op het

toneel gebracht, maar ook scènes uit het dagelijkse leven. Koren kwamen er niet voor. De bewoners van Megara waren er volgens de geleerde trots op dat het blijspel van hen afkomstig was. Om zichzelf onherkenbaar te maken hadden ze hun gezicht ingesmeerd met droesem en ze beschimpten hooggeplaatste personen. De koren moeten een eigen inbreng van Attika zijn geweest. Daar heeft ook de samenvoeging van twee elementen, de fallusoptochten en de andersoortige Dionysische koren plaatsgevonden. Mogelijk is dit een verklaring voor het feit dat de oudste komedies een rommelige opbouw vertonen, en dat de eenheid van handeling ontbreekt, zoals die in de tragedies wel voorkomt.



Parodie op een gebeurtenis uit Homeros' werk. Dolon in de val gelokt door Odysseus en Diomedes. Wijschaal uit Zuid-Italië 390-380 v.Chr.

De opbouw van de komedies lijkt, zoals gezegd, op die van de tragedies, alleen komt er een element bij. Dit is de *parabasis*. Het woord geeft aan dat het koor, normaliter halverwege het stuk, een stap voorwaarts doet (*parabainein*) om de theaterbezoekers uit naam van de dichter toe te spreken en hem, of zichzelf, aan te prijzen. De leider van het koor spreekt tijdens dit intermezzo zijn kritiek uit op de magistraten, en haakt nog eens extra in op de actuele politiek. Om de dramatische illusie te doorbreken zetten alle koorleden vóór dit gebeuren hun maskers af, terwijl de spelers zich terugtrekken of slechts met enkele opmerkingen hun steentje bijdragen.

De driedeling van de Griekse komedie

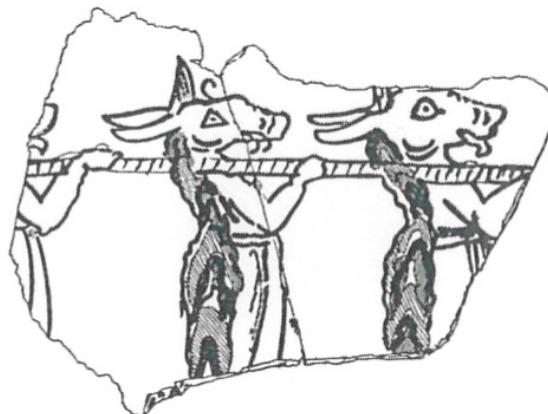
Door de bibliothecarissen van de grote bibliotheek in Alexandrië is de antieke komedie in drieën verdeeld: de Oude Komedie, de Midden-Komedie en de Nieuwe Komedie. Het onderscheid is ietwat kunstmatig en dit is mede te wijten aan de drang van de antieke wetenschappers om scheidslijnen te trekken en alles in drieën te verdelen, er is geen scherpe scheiding aan te geven tussen de drie fases en de overgang van de ene stroming naar de andere is geleidelijk gegaan.

De Oude komedie bestreek de periode van 486, toen tijdens de *Grote Dionysia* voor het eerst de prijs voor de beste blijspeldichter werd uitgereikt, tot ongeveer 400 v.Chr. De vroege blijspelen hadden meer weg van een revue, een slapstick of een serie cabaretse scènes dan wat wij onder een blijspel verstaan. Ons oordeel is uitsluitend gebaseerd op de elf bewaard gebleven stukken van Aristofanes, op de citaten uit het werk van anderen en op de terloopse opmerkingen van alle mogelijke schrijvers.

De kenmerken van de **Oude Komedie** zijn de volgende. Eerst en vooral valt de vrijmoedige bespottings van de autoriteiten op. Doorgaans wordt dit als een positief gevolg van de democratische vrijheid van spreken uitgelegd, maar de wijze waarop het Atheense bestuur destijds met naam en toenaam werd beschimpt zou in elke huidige democratie ondenkbaar zijn. Niemand werd ontzien, grove scheldwoorden werden naar het hoofd van de leiders van de stad geslingerd, die op de eerste rij van het theater zaten en zich de stroom van beledigingen moesten laten welgevalen. Zelfs de 'Olympiër' Perikles werd niet gespaard. Aristofanes suggereert dat deze hoogstaande man geld uit de schatkist voor privédoeleinden achteroverdrukte om er een paar sandalen voor zichzelf van te kopen. Zijn maîtresse Aspasia, volgens Aristofanes een ordinaire bordeelhoudster, was voor hem de aanleiding om de Peloponnesische oorlog te beginnen omdat een paar van haar werknemers waren ontvoerd. De opvolger van Kleon, Hyperbolos, werd voor hoerenjong uitgemaakt. Maar ook andere publieke figuren kregen ervan langs. Sokrates is van hen het meest bekende slachtoffer, want hij en zijn school zijn het doelwit van een hele komedie, *Wolken*.

Een tweede kenmerk is het gebruik van schuttingtaal, die zelfs voor moderne oren schokkend kan zijn. In het verleden konden vertalingen van het werk van Aristofanes daarom alleen in een gekuiste versie uitkomen. Op pagina 106 wordt hier nader op ingegaan.

Verder zal de lezer van Aristofanes' komedies opmerken dat ze een mengeling bevatten van scènes uit het dagelijkse leven en van utopistische, onwerkelijke situaties. De vogels stichten een stad in de lucht, de wijnboer maakt een vlucht op zijn mestkever naar de hemel, wolken heffen een koorlied aan, een andere boer sticht een eenmansvrede met de staatsvijand, kikkers kwaken en vogels tijlpen in het Grieks en het onvoorstelbaarste van alles: vrouwen nemen de macht in de staat over. Daarnaast komen legio huiselijke taferelen voor: maaltijden in familiekring, dagdromen over gezellige borrelpraat met vrienden in vredestijd, oude vrouwen die de oude mannetjes een wolletje aantrekken tegen de koude, een mugje uit hun oog halen en een kusje toe geven en godin die in de onderwereld erwtensoep kookt en een flensjestaart bakt voor het bezoek. Figuren die je zo in de Atheense straten kon tegenkomen treden op naast koren van dieren of personificaties als Vredesvoorwaarden, de lelijke Armoede, de blinde Rijkdom, de schrikwekkende Oorlog en pratende Oorlogsschepen. Alles is mogelijk bij Aristofanes en dit maakt dat de toeschouwer zich niet snel zal vervelen.

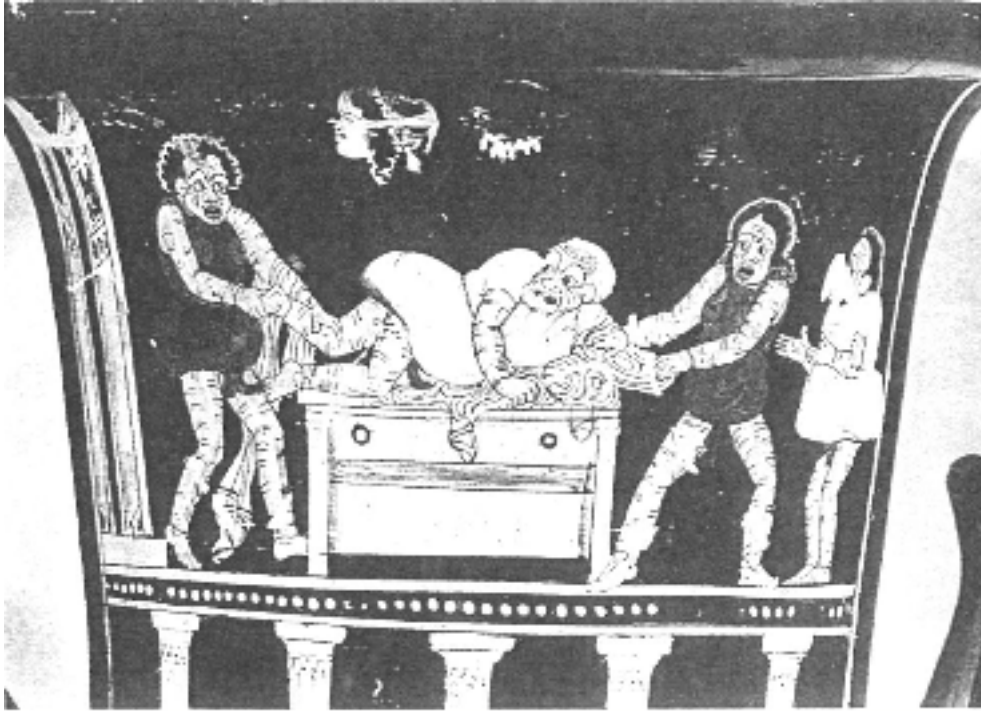




Demonen met dierenhoofden. Fragment op fresco (Mycene).

Ten slotte zijn de komedies uit de vroege periode aan plaats en tijd gebonden. Al in de oudheid werden om die reden de komedies van Aristofanes en zijn tijdgenoten nauwelijks heropgevoerd. De toespelingen op de actuele Atheense politiek werden niet meer begrepen en in andere steden en landen kwam de portee van bepaalde grappen die bij de ingewijden voor lachsalvo's hadden gezorgd, niet tot haar recht.

De term **Midden-Komedie** lijkt bedacht te zijn om de overgangsfase te benoemen tussen de blijspelen oude stijl en de Nieuwe Komedie. De laatste twee overgeleverde komedies van Aristofanes, *Vrouwenpolitiek* en *Kapitaal*, worden onder deze noemer geplaatst. Daarnaast zou in deze periode een overvloed aan blijspelen door wel 60 auteurs zijn geschreven, maar die zijn allemaal verloren gegaan. De opzet van deze stukken werd anders: de *agon* verdween evenals de *parabasis*, en het doel beperkte zich tot het aanbieden van een vermakelijk stuk. Nog slechts bij uitzondering werden de politici met naam en toenaam bekritiseerd en door het slijk gehaald. Over seks en uitwerpselen werden zelden grappen gemaakt. De dichters zochten andere onderwerpen en die vonden ze in het leven van alledag en in de mythologie. Figuren als de verliefde jongen, de hetaere, de kok, de pochende soldaat, de uitvreter en de koppelaar maakten hun definitieve entree op de planken en bovenal de slimme slaaf, die voor het eerst in *Kapitaal* van Aristofanes een rol van betekenis heeft gekregen. In de mythologische blijspelen lieten de goden zich van hun menselijke kant zien. De koorliederen werden pauzenummers.



De bestraffing van de vrek

De **Nieuwe** of **Hellenistische Komedie** zet deze stroming voort. Als representant geldt de dichter Menander, die rond 320 is gedebuteerd. Ook nu weer zijn er heel veel andere beoefenaren van het genre geweest, de traditie spreekt van 90 schrijvers, die gemiddeld zo'n dertien stukken per persoon hebben geproduceerd. Alleen van het werk van de Athener Menander is een deel bewaard gebleven, één komedie volledig en van twaalf andere een aantal fragmenten – bij elkaar slechts acht procent van zijn gehele oeuvre.

Politieke komedies verdwijnen nu definitief, het repertoire was niet meer aan de stad Athene gebonden, maar kon zonder aanpassing in de hele Griekse wereld worden gespeeld. Hooggeplaatste personen werden zelden of nooit genoemd, obsceniteiten werden, op een enkele uitzondering na, gemeden, de hoofdrolspelers dachten geen utopistische plannen meer uit, toespelingen op de actualiteit bleven achterwege en huiselijke verwickelingen werden van nu af aan regel. Vooral de generatieconflicten bleken gewilde topic te zijn: in negen van de tien gevallen ging het dan over zonen die verliefd werden en vaders (moeders telden niet mee) die zich daartegen verzetten, maar op het laatst toch hun toestemming gaven. De liefdesrelaties waren zonder uitzondering heteroseksueel, nichten en verwijfde mannen (een geliefd mikpunt van Aristofanes) kwamen nooit meer voor. De comici hielden het publiek een spiegel voor; ze maakten zedenspelen, *comedies of manners*, en die lardeerden ze met korte, pittige zinspreuken of uitweidingen. De schrijvers van de komedies nieuwe stijl zijn meesters in het schilderen van karakters, slechte en goede, en in het oproepen van ontroering. De mythologische stof raakte uit de belangstelling omdat die te ver buiten het gewone leven stond. De plot kon uiterst onwaarschijnlijk zijn en het toeval speelde een grote rol, speciaal in scènes waarin de geliefden na jaren van scheiding en tegen alle verwachting in herenigd werden of kinderen na lange tijd nadat ze ontvoerd of te vondeling gelegd waren, door hun ouders alsnog werden herkend. Toch is het verhaal nooit ondenkbaar: het zou theoretisch zo gebeurd kunnen zijn als het aan ons wordt voorgeschoteld. Het zijn vooral deze komedies die eerst door de Latijnen en later door de Europese schrijvers als voorbeeld voor hun blijspelen hebben gediend.

Van subliem naar platvloers

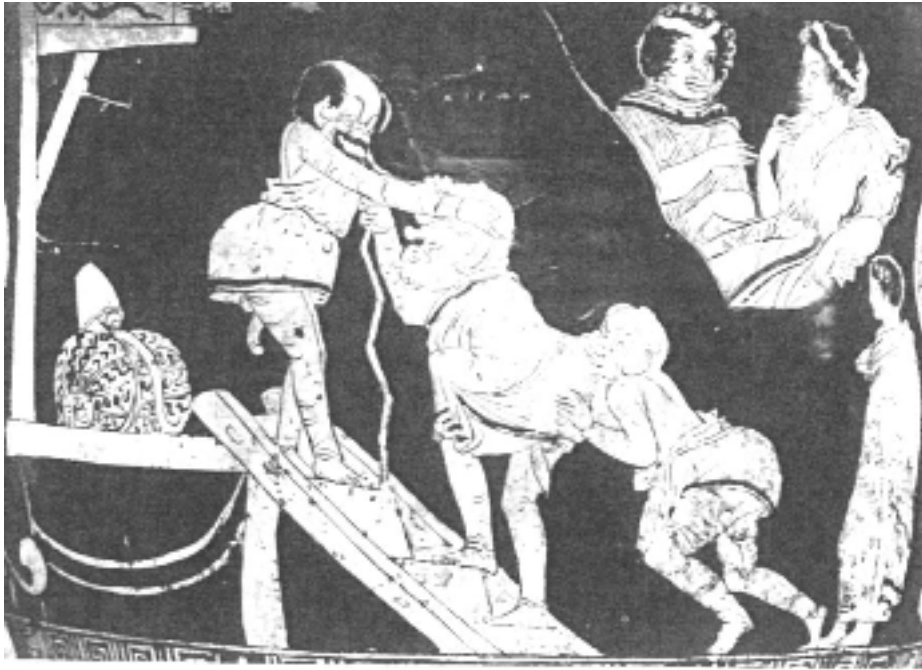
Het is begrijpelijk dat in de late oudheid en in de Byzantijnse tijd het rijkgeschakeerde idioom van **Aristofanes** de grootste bewondering heeft afgedwongen. Hij is een ware taalkunstenaar geweest die meesterlijk met woorden kon jongleren en een originele beeldspraak gebruikte. Zijn zuivere taal gold als exemplarisch.

Bij Aristofanes valt op dat hij er genoeg in schept om nieuwe woorden en woordgroepen te bedenken. In elk blijspel verzint hij wel weer een uitdrukking of hij plakt een aantal woorden aan elkaar om daarmee het publiek te amuseren. Ook mag hij graag een groot aantal zinnen asyndetisch, dat wil zeggen: zonder voegwoorden, achter elkaar zetten. Bovendien paste hij een aantal kunstgrepen toe die in elk blijspel na hem (waarschijnlijk ook vóór hem) op de lachers kon rekenen. Hij verbastert namen van alle mogelijke personen. In een dialoog vult de deelnemer meermalen de ander aan met een volslagen onverwachte en onzinnige mededeling. Ook gebeurt het dat een spreker de zin anders afmaakt dan de toehoorders zouden verwachten. Aristofanes was vermaard om zijn woordspelingen, die de huidige vertalers tot wanhoop kunnen brengen, en hij mocht graag het modieuze taalgebruik belachelijk maken. De woordkeus van de koorliederen en solozangen in zijn komedies verschilt niet noemenswaard van die van de gesproken of gereciteerde teksten. In dit opzicht onderscheidde het blijspel zich van de tragedie, waarin de lyrische verzen waren gesteld in een kunsttaal met elementen die vreemd waren aan het Attische dialect en met poëtische woorden die afkomstig waren uit de Homerische heldendichten. In sommige blijspelen werden dialecten gesproken, Spartaans vooral en een dijenkletser met verzekerd succes was het nadoen van de taal der vreemdelingen. De antieke Grieken brachten de niet-Griekse talen zonder uitzondering onder één noemer: barbaars. Daarmee duiden zij het gebrabbel aan van alles wat over de grenzen werd gesproken.

Menander was en is door zijn bewonderaars geprezen om zijn eenvoudig, elegant en helder taalgebruik. Hij genoot in de oudheid al een grote vermaardheid vanwege zijn 'homogene' stijl, waarmee bedoeld werd dat hij consequent eenzelfde niveau wist aan te houden, en vanwege zijn vermogen om de woorden en zinnen aan te passen aan de persoon die aan het spreken was. In het algemeen kon men uit het spraakgebruik van de speler afleiden tot welke sociale klasse hij behoorde. De verzen liepen zo ongekunsteld dat de indruk werd gewekt van een ongedwongen omgangstaal.

Parodie

Een wezenlijk kenmerk van de klassieke Griekse komedie is het parodiëren. Dat kon betrekking hebben op gebedsformules, gebruikelijke zinswendingen bij volksvergadering en in de gerechtshoven, of orakelteksten. De laatste, normaal al nauwelijks te begrijpen, zijn bij Aristofanes bijna altijd in volslagen geheimtaal geschreven. Hij stelt ermee de gewoonte van sprekers in de Raad en voor de rechtbank aan de kaak om bij gebrek aan argumenten plotseling orakels tevoorschijn te toveren, meestal uit obscure bronnen.



Parodie op de mythe van Cheiron

Maar het vaakst wordt een parodie gegeven op de tragedies, zowel uit het verleden als uit de eigen tijd. Dit kon betrekking hebben op de taal van de tragedieschrijvers, maar ook hun (kwistige) gebruik van toneelmachines. De tragische krankzinnigheid is een geliefd object: dramatische gebaren, het slaken van kreten achter en op het toneel, het onvermijdelijke bodeverhaal – al die zaken komen in de komedies terug, maar dan in een lachwekkende vorm. Vooral Euripides moet het ontgelden; in tien van de elf bewaarde komedies wordt deze tragedieschrijver op de korrel genomen.

Voor het welslagen van een parodie is het noodzakelijk dat de geparodieerde tekst door iedereen wordt herkend. De komedieschrijver kon blijkbaar rekenen op de voorkennis en het goede geheugen van zijn publiek, anders was zijn humor niet tot zijn recht gekomen. Maar het verbaast ons wel als hij een vers uit *Eumeniden* (Goede Geesten), een tragedie van Aischylos die in 458 v.Chr. is opgevoerd, tachtig jaar na dato citeert: zou het publiek werkelijk deze toespeling begrepen hebben?

Bij voorkeur bootst hij het tragische taalgebruik na. Daarbij begint hij meestal een of meer verzen in een verheven toonaard om dat eens stijlbreuk te forceren door te eindigen met triviale woorden of een zinswending die de bloemrijke taal naar een laag niveau haalt.

Tot in de laatste blijspelen zal de parodie een kenmerk blijven. Ook bij Menander treffen we herhaaldelijk parodieën aan. Hij gaat blijkbaar uit van voorkennis bij zijn publiek, want in een van zijn blijspelen laat hij zeggen: 'Je woont vast tragedies bij, dus je weet het allemaal wel.'

Obsceniteiten

Aristofanes werd door de geleerden in de Byzantijnse tijd hooggeacht vanwege zijn smetteloos taalgebruik. Blijkbaar hebben diezelfde geleerden zich niet gestoord aan zijn obscene woorden en uitdrukkingen en de door hem beschreven seksuele daden of gebaren. Ook zijn talloze grappen over ontlasting en het laten van winden hebben het oordeel van latere generaties niet nadelig beïnvloed. Ijverige geleerden hebben in het werk van

Aristofanes en tijdgenoten niet minder dan 75 woorden geteld voor het mannelijke lid en 66 voor het vrouwelijke geslachtsorgaan. Zij hebben ook de uitdrukkingen voor geslachtsgemeenschap geturfd en kwam op een totaal van meer dan 100.

Natuurlijk zijn er verklaringen gezocht voor het gebruik van deze dubbelzinnige taal. Doorgaans legt men het uit als een gevolg en een restant van de carnavalsoptochten met de fallus, waarbij mannen en vrouwen obscene gebaren maakten en ruwe grappen verkochten om daarmee van de goden voor zichzelf kinderrijkdom en vruchtbaarheid voor het land af te smeken: wat in het gewone leven niet was toegestaan, werd bij die rituelen goed gevonden. Bovendien was het voor de toneelschrijver een belangrijk en agressief wapen om situaties en personen aan de kaak te stellen of belachelijk te maken. Daarbij past de antieke overtuiging dat woorden, met name die van een dichter, een magische, ja, dodelijke kracht zouden bezitten. Het typeert de Atheners dat zij voor een dergelijk 'onfatsoenlijk en aanstootgevend' taalgebruik geen aparte term hadden. Het woord obscene komt immers uit het Latijn.

Onder obsceniteiten valt ook de scatologische humor, de grappen over poepen en winden laten. Ook op dit gebied heeft Aristofanes een verbazend grote woordenschat gehad. Het is merkwaardig dat urineren niet als lachwekkend is gezien.

Humor

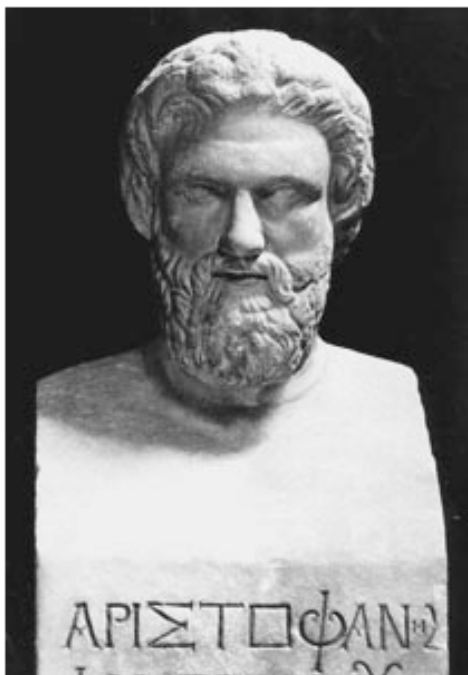
Over het lachen en het lachwekkende heeft de geleerde Aristoteles enkele behartigenswaardige zaken gezegd. In *De ziel* beweert hij dat mensen de enige bezielde wezens zijn die kunnen lachen. Hij bedoelde hiermee niet het fysieke vermogen om te lachen, want daartoe zijn volgens hem ook dieren in staat. Voor Aristoteles betekent lachen namelijk een communicatiemiddel tussen de mensen. En dit spitst hij toe op de humor in de komedie. Hij concludeert dat lachen voortkomt uit de dingen die iemand gebeuren en uit wat tegen anderen wordt gezegd. In het eerste geval gaat het om gebeurtenissen of feiten en in het tweede om taal. Tot zover lijkt de stellingen van deze geleerde aardig te kloppen met de humor van Aristofanes. Maar hij voegt er iets aan toe: het lachwekkende mag niet tot vernietiging leiden, en anders dan in de tragedie is de hoofdrolspeler van een komedie niet uit op de ondergang van zichzelf of van de ander. Dit laatste verbaast ons wel: in de komedies van Aristofanes wordt bepaald niet zachtzinnig omgegaan met de tegenstanders en de aanpak van de politici en de publieke figuren die aan de schandpaal worden genageld, is zeker destructief te noemen. Blijkbaar vond Aristoteles politieke komedies niet grappig en daarmee is de angel uit het werk van Aristofanes gehaald, want het inspelen op de actuele politieke situatie is een wezenlijk onderdeel van bijna al zijn stukken.

Het is ook dit onderdeel dat het zo moeilijk maakt om zijn humor in onze tijd volledig te kunnen savoureren en de reikwijdte van een hoop grappen te vatten. Zijn opzet om de misstanden en de uitwassen van zijn tijd aan de kaak te stellen heeft geen kans van slagen meer, omdat we in negen van de tien gevallen niet weten waarop hij zinspeelt en wie het slachtoffer van zijn spotlust waren. Het gros van zijn toespelingen zal ons ontgaan. 300 Medeburgers noemt hij bij naam en we kennen er nog geen dozijn van. De overigen moeten verklaard worden in een notenapparaat en over het merendeel valt geen zinnig woord te zeggen. En dat terwijl de toeschouwers in de tijd van de eerste opvoering natuurlijk het hardst moesten lachen om de uitvallen tegen personen die naast of voor hen in het theater zaten. Vanzelfsprekend werd met spanning afgewacht wie nu weer op de korrel werd genomen. Voor de autoriteiten op de erzetels was het een hoogst onzeker gebeuren: als ze genoemd werden, bestond de kans dat ze te kijk werden gezet, maar het was misschien nog erger voor ze om te worden overgeslagen, alsof ze niet meer zouden meetellen. De vergelijking met de conferences van Wim Kan dringt zich op.

De Attische komedieschrijvers

1. Aristofanes

Aristofanes is geboren omstreeks het jaar 445 v.Chr. Zijn vader heette Filippus of Paardenliefhebber. Aan de hand van citaten en toespelingen in het werk van Aristofanes kunnen we vaststellen dat de schrijver goed is opgeleid en de gehele Griekse literatuur grondig heeft gekend. De dichter leefde in een politiek roerige tijd. Tijdens zijn jeugd stond zijn vaderstad op het toppunt van haar macht, maar een twintigtal jaren later na het uitbreken van de strijd met Sparta was het bergafwaarts gegaan. De lange duur en de uitzichtloosheid van deze oorlog heeft zijn stempel gedrukt op het werk van Aristofanes. De roep om vrede voor de Griekse wereld keert in meerdere blijspelen terug.



parabasis zo Aristofanes

In 427, vijftig jaar na de officiële erkenning van de komedie, heeft Aristofanes op achttienjarige leeftijd zijn debuut gemaakt in het theater. Met het verloren gegane blijspel *Smulpapen* won hij de tweede prijs. Het jaar daarop deed hij in *Babyloniërs* voor het eerst een aanval op de staatsman Kleon. Het leverde Aristofanes de eerste prijs op én een dreigende aanklacht van Kleon bij de Raad van Athene op. Weer een jaar later volgde *Kolenbranders*, en in 424 *Cavalerie of Ridders* dat hem de eerste plaats bezorgde. Het succes hield niet aan, want met *Wolken* van 423 beleefde hij een smadelijke afgang door op de laatste plaats te eindigen – iets wat hij maar moeilijk kon verkroppen, omdat *Wolken* in zijn ogen zijn best geslaagde en knapste blijspel was. Het hoogtepunt van zijn roem was zonder twijfel *Kikkers* van 405, dat zo goed in de smaak van het publiek viel dat er – bij uitzondering – een heropvoering van mocht plaatsvinden. De reden van dit succes was, volgens een commentator uit de oudheid, dat de wonderwel geslaagd was. Hierin laat Aristofanes een koor van in lompen gehulde ingewijden van de Eleusinische mysteriën pleiten voor een tolerante behandeling van de Atheners die tijdens de oligarchische revolutie in 411 een mislukte greep naar de macht hadden gedaan. De dichter werd beloond met een krans van olijfbladeren, die naar zijn zeggen ‘net zoveel waard was als een gouden kroon’. Op latere leeftijd schreef hij *Vrouwenpolitiek* (392) en *Kapitaal* (388), maar het is niet bekend of hij daarmee in de prijzen viel.

In totaal heeft Aristofanes zes keer de eerste plaats tijdens de festivals behaald, een betrekkelijk gering getal gezien zijn latere reputatie als belangrijkste Griekse blijspeldichter. De concurrentie was destijds groot en het is daarom des te betreurenswaardiger dat we van de andere komische schrijvers slechts fragmenten over hebben. Zijn rivaal Kratinos bijvoorbeeld won negen keer de eerste prijs. Aristofanes noemt hem herhaaldelijk, heeft bewondering voor hem en kan niet ontkennen dat twee liederen van Kratinos schlaggers zijn geworden. Maar tegelijk probeert hij met modder te gooien. Hij kan zich niets ergers voorstellen dan dat hij het onderlaken van Kratinos zou moeten zijn, een toespeling op de veronderstelde incontinentie van zijn concurrent. Diens drankzucht moest het nog het meest ontgelden. Kratinos deed een meesterlijk tegenzet: in een komedie die *Mandfles* heette, gaf hij

zichzelf de hoofdrol als dronkenlap. Hij is in dat stuk getrouwd met Vrouwe Komedie die zich op het toneel beklaagde over de ontrouw van haar man omdat hij het niet alleen met een ander hield, *Methé* of Dronkenschap, maar ook nog een knaap achternazat. De dichter verdedigde zijn drankzucht met de bewering dat iemand die alleen maar water drinkt nooit inspiratie zal krijgen.

Een kwart van het oeuvre van Aristofanes is bewaard gebleven, elf komedies in totaal, het is overgeleverd op 230 manuscripten. Van zijn andere toneelstukken zijn 924 fragmenten over. We weten nauwelijks hoe de dichter eruitzag. Hij schreef over zichzelf dat hij kaal was en dat is eigenlijk alles wat er over zijn uiterlijk bekend is. Na zijn dood is hij niet, zoals de tragedieschrijvers, door zijn vaderstad met een standbeeld geëerd. Plato laat zijn vriend Aristofanes in *Symposion*, dat enkele jaren na de dood van de komediedichter is geschreven, langdurig aan het woord met een geestig verhaal over de oorsprong van de seksuele aantrekkingskracht. In de *Verdedigingsrede* van Sokrates beklaagde de voor het gerecht gedaagde oude filosoof zich over het feit dat hij lange tijd door allerlei personen was zwartgemaakt, die anoniem bleven 'tenzij er toevallig een blijspeldichter bij was'. Even later wordt duidelijk dat hiermee Aristofanes was bedoeld, die in *Wolken* een weinig vlelend portret van Sokrates en zijn wijsgerig onderricht had geschetst.

De dichter is omstreeks 380, ongeveer 65 jaar oud, gestorven. Hij liet drie zoons na, van wie er twee in de voetsporen van hun vader zijn getreden. Toneelschrijven was blijkbaar in de Oudheid een familiebedrijf, want ook de zonen van Aischylos, Sofokles en Euripides hebben het voorbeeld van hun vader gevolgd.

Aristofanes en de politiek

Aristofanes heeft, behalve de pest en de eindeloze oorlog met hongersnood en plunderingen door de vijand, twee bloedige oligarchische machtsovernames en tweemaal het herstel van de democratie overleefd zonder dat hij zijn burgerrechten verloor, verbannen werd of een officiële berisping voor de kritiek op de overheid in zijn stukken kreeg. Dit betekent dat hij, buiten het toneel, niet politiek actief is geweest en een vrijwel onaantastbare positie innam.

Toch is hij niet helemaal buiten schot gebleven en dat is voornamelijk het gevolg geweest van zijn controversie met staatsman Kleon. Omdat de moeizame verhouding met deze politicus van cruciaal belang is voor het begrijpen van de helft van Aristofanes' werk, wordt hierop nader ingegaan.

Als 19-jarige had de dichter al een grote mond durven opzetten tegen de machtige Kleon. Het gevolg was dat de gekrenkte staatsman een aanklacht tegen de jonge schrijver indiende bij de Raad: hij zou de Atheense magistraten een slechte naam hebben bezorgd ten aanhoren van buitenlandse gasten die op het lentefestival aanwezig waren geweest. We weten niet precies hoe de zaak is afgewikkeld, maar die schijnt met een sisser te zijn afgelopen. In elk geval ging Aristofanes er nadien prat op dat hij nooit een blad voor de mond zou nemen. Dat dreigement maakte hij twee jaar later waar met *Cavalerie* of *Ridders* (424). De komedie is van begin tot einde een kwaadaardige aanval op Kleon, die hier de rol vervult van een verachtelijke slaaf met veel te veel praatjes. Ook nu weer stapte Kleon naar de rechter. Ditmaal beschuldigde hij de 21-jarige dichter ervan dat hij geen echte Athener van geboorte was en dat hij ten onrechte het burgerrecht bezat. We hebben geen idee waarop deze aanklacht was gebaseerd. Blijkbaar werd de zaak geseponneerd, want er staat nergens iets over een proces vermeld.

Twee jaar later neemt Aristofanes de strijdbijl weer op. Nu richt hij zich op de maatregelen van Kleon met betrekking tot de rechtspraak: hij wilde de jury naar zijn hand zetten door de vergoeding te verhogen die de juryleden als presentiegeld ontvingen. Volgens Aristofanes leidde dit ertoe dat allerlei oude seniele mannen in de rechtszaal als jury wilden zitten en dat

het aantal rechtszaken onnodig zou toenemen. De toon in de komedie *Wespen* is ongehoord fel en grof, Aristofanes lijkt de leider van de staat diep gehaat te hebben. Er is alle reden om aan te nemen dat Kleon tijdens de scheldkannonade onder het publiek heeft gezeten en de stroom van grofheden over zich heen heeft moeten laten gaan. Hij heeft het blijkbaar wijs geacht om ditmaal niet te reageren, want we lezen nergens iets over gerechtelijke stappen. Een paar jaar later is Kleon op expeditie gesneuveld. Aristofanes achtte zich niet goed genoeg om de staatsman nog een trap na te geven in zijn komedie *Vrede*.

Wat had Aristofanes eigenlijk op Kleon tegen? Het is wel duidelijk dat hij een persoonlijke afkeer had van deze bewindsman die zich volgens hem van de grofste middelen bediende om de staat in zijn macht te krijgen en naar de ondergang te helpen. In de ogen van Aristofanes is Kleon de vertegenwoordiger van de politici nieuwe stijl: hij is een opgeklommen figuur die het gewaagd had zich in de Atheense politiek te mengen. Aristofanes moest niets hebben van dit nieuwe type politicus. Hij zag in Kleon en diens aanhangers lage vleiers die hun liefde voor het volk op een overdreven wijze demonstreerden, fanatieke vervolgers van de individuele burgers, die bij het minste of geringste van landverraad werden beschuldigd, zakkenvullers, politici van de korte termijn die zich niet bekommerden om de vrede in het land en de veiligheid op de lange duur. Zij waren in zijn ogen parvenu's en hij verlangde naar de goede oude tijd terug. Dat betekent niet dat hij een conservatieve richting aanhing. Ook zijn streven naar vrede mag niet te modern worden opgevat, hij is geen pacifist geweest. Hij ziet vooral de materiële voordelen van de vreedetijd: overvloedig eten en drinken, ongestoord feesten en alle dag seks, zoals dat vroeger het geval was geweest. Hij hield er geen verheven ideaal, geen wereldbeschouwing op na.

De vrouwen in Aristofanes' komedies

In de komedie *Vrouwenfeest* wordt Euripides door de vrouwen (en Aristofanes) beschuldigd van vrouwenhaat: hij heeft in zijn toneelstukken alle listen en lagen van de vrouwen verklapt die zij gebruiken om hun mannen te bedriegen. De vrouwen weerspreken de aantijgingen van Euripides niet, maar ze nemen hem kwalijk dat hij hun wangedrag in de openbaarheid heeft gebracht.

De beschuldigingen van deze Atheensen stroken niet met de indruk die wij krijgen uit de tragedies van Euripides. Het heeft er de schijn van dat Aristofanes, zoals hij wel vaker doet, een bepaald aspect uit het werk van Euripides heeft gelicht en dat mateloos ging chargeren. Ten gevolge daarvan is het beeld ontstaan dat zogenaamd de norm was in Euripides' tragedies, maar beter paste bij wat Aristofanes zelf over hen dacht en door zijn spelers en speelsters liet zeggen.

Wanneer we alle opmerkingen in zijn komedies over de slechte eigenschappen van de vrouwen op een rijtje zetten en op zijn conto schrijven, komt hij meer dan Euripides als een regelrechte misogyn over. Zo lijkt hij ervan overtuigd dat vrouwen van seks zijn bezeten. In *Lysistrata* blijkt de seksstaking door de vrouwen op een fiasco uit te lopen doordat de vrouwen zelf de grootste moeite hebben met hun eigen kloeke besluit en ze proberen op alle mogelijke manieren naar het kamp van de mannen over te lopen.

Dat vrouwen meer om seks gaven dan mannen, lezen we vaker in de Griekse literatuur die overwegend door mannen is geschreven. Het was een gangbaar thema dat door verhalen uit de mythologie werd gestaafd. Bij afwezigheid van hun man en wanneer ze 'geen vriendjes meer hebben voor overspel' maakten de vrouwen volgens Aristofanes gebruik van hulpstukken; in de Klein-Aziatische stad Milete was er zelfs een dildofabriek, lezen we in *Lysistrata*. En zodra de vrouwen te oud geworden zijn om mannen aan te trekken, nemen ze rustig een gigolo in de arm.

Met zulke opmerkingen kreeg Aristofanes de lachers op zijn hand. Maar hij liet het niet bij dit ene gebrek. We horen ook tot vervelens toe het verwijt aan het adres van de vrouwen dat ze vraat- en in nog ergere mate drankzuchtig zijn. Om de lijst vol te maken beticht de komedieschrijver de vrouwen ook nog eens van babbelsucht. Met instemming wordt door hem Euripides geciteerd: 'De vrouwen zijn de ergste soort door goden ooit geschapen'.

En toch is er een mensenslag dat nóg erger is volgens de comicus, een type dat verwijfder is dan de vrouwen zelf. Hij bedoelt de mietjes, bij wie het niets hielp dat zij hun baard lieten staan om er mannelijk uit te zien.



Fragment op vaas

Natuurlijk moet Aristofanes zich bewust zijn geweest dat hij zich met deze eenzijdige typering er wel gemakkelijk van afmaakte. Waarschijnlijk is dat voor hem een van de aanleidingen geweest om zulke sterke vrouwenfiguren als Lysistrata en Praxagora op de planken te brengen. Algemeen wordt aangenomen dat Lysistrata de eerste vrouwelijke hoofdrol in het blijspel is geweest. Haar ferme taal dient als tegenwicht tegen alle negatieve opmerkingen over de vrouwen en met haar krachtige persoonlijkheid was zij alle mannen de baas. Door twee van zulke sympathieke en vastberaden vrouwenfiguren op het toneel te brengen heeft Aristofanes het negatieve beeld van de vrouw bijgesteld.

Uitspraken

Aristofanes heeft fraaie uitspraken gedaan. *Ouderen worden voor de tweede maal kind of oordeel pas als je beide partijen hebt gehoord zijn hiervan voorbeelden. De een zaait, de ander oogst; een kreeft kun je nooit rechtuit leren lopen en van twee kwaden moet je het minste kiezen zijn eveneens gemeengoed geworden. Van Aristofanes komen uitdrukkingen als uilen naar Athene dragen; in het duister tasten; nu of nooit; glad als een aal; zelfs een blinde kan het zien en een paradox die in het Latijn wordt geciteerd praesens absens '(lijfelijk) aanwezig, maar er niet bij'.*

2. Menander

In de eerste eeuwen na zijn dood was Menander een van de meest geciteerde schrijvers uit het Griekse taalgebied. Uit zijn toneelstukken was een verzameling aforismen samengesteld die tot in de verste uithoeken van het rijk verspreid raakten. Geleerden, leken, keizers en onderdanen hadden Menanders wijsheden tot hun beschikking, in de trant van 'Geld maakt vrienden', 'Het leven gaat niet zoals we willen, maar zoals we kunnen' of 'Wat is de mens toch prettig als hij mens is'. Zelfs de apostel Paulus greep in zijn brief aan de Korinthiërs op een uitspraak van Menander terug toen hij de niet bijster originele spreuk aanhaalde: 'Slechte omgang leidt tot verderf.'

Over Menander werd in de latere oudheid gezegd dat hij een kunstenaar was die pas na zijn dood geëerd is. Voor de meer dan 100 blijspelen die hij heeft geschreven heeft hij 'slechts' acht eerste prijzen gekregen. Vergeleken met Aristofanes valt dat nog mee, maar het nageslacht vond dat tijdgenoten Menander ernstig tekort hadden gedaan. Toen die waardering dan eindelijk kwam, waren er geen superlatieven genoeg. 800 Jaar lang gold Menander als een goddelijke schrijver wiens bijnaam 'Ster van de Nieuwe Komedie' luidde. Een standbeeld van hem werd in het Dionysostheater geplaatst, gemaakt door beroemde beeldhouwers. Hij kreeg de tweede plaats in het Pantheon van Griekse schrijvers toegewezen, alleen Homeros overtrof hem. De wijsgeer en veelschrijver Plutarchus prees de charme en de gepolijste, soepele stijl van Menander ten nadele van Aristofanes die hij maar vulgair en grof vond. 'Menander is de enige reden voor een beschaafd mens om een bezoek aan het theater te brengen,' aldus Plutarchus. Portretten van de komediedichter werden overal in de toenmalige wereld verspreid en aan deze populariteit danken we het feit dat er momenteel nog 40 koppen, 5 busten, 5 hermen, 3 mozaïeken en een geschilderd portret van hem bewaard zijn gebleven.

Na de ineenstorting van het Romeinse rijk en de verovering van Egypte door de moslims in de zevende eeuw leek het afgelopen te zijn met de bekendheid van de Athener. Op Byzantijnse scholen werd hij niet gelezen, want zijn taal was niet Attisch genoeg en zijn werken werden evenmin op perkament overgeschreven. Daarom profiteerden Menanders komedies niet van de vlijt van de kopiïsten en bleef hij tot in de 19^e eeuw voor de wetenschap slechts de man van de aforismen en de schrijver die als voorbeeld had gediend voor de Latijnse komedieauteurs Plautus en Terentius. Dankzij hun adapties heeft Menander invloed uitgeoefend op het latere blijspel. Grote schrijvers als Molière, Lope de Vega, Goldoni, Shakespeare, Shaw en in ons land Hooft hebben indirect de vruchten van de Atheense blijspeldichter geplukt.



Menander

Over het leven van Menander zijn we redelijk ingelicht. Hij is in 342 in een dorpje bij Athene geboren. Zijn vader was een vermogend man en de zoon heeft een gedegen schoolopleiding gehad. Zijn oom heeft hem onderricht in de kunst van het blijspel. Op het Atheense Lyceum heeft hij les gehad van Theofrastos, de leerling en opvolger van Aristoteles, en hij zou samen met een andere wijsgeer, Epicurus, in de schoolbanken en later in militaire dienst hebben gezeten. In 290 is de dichter op 52-jarige leeftijd gestorven. Hij zou tijdens het zwemmen in de zee bij Piraeus zijn verdronken.

Menander moet een knappe man zijn geweest met een verfijnd uiterlijk. Op de portretten heeft hij golvend haar, volle lippen en diepliggende, enigszins loensende ogen.

Hij was scherp van geest, maar volgens de Suda (het lexicon uit de 10^e eeuw) ook een vrouwengek. Met de befaamde courtesane Glykera heeft hij een verhouding gehad. Menander had zelfs een van zijn komedies naar haar vernoemd. Omwille van haar, maar ook omdat hij zich niet gezond voelde, zou hij een aanbod van de farao van Egypte om op bezoek te komen, hebben afgeslagen.

Op naam van Menander staan niet minder dan 100 komedies, hij was een snelle werker. Op een dag, vlak voor de *Grote Dionysia*, kwam Menander een vriend tegen die belangstellend vroeg of hij zijn toneelstuk al klaar had. De dichter antwoordde dat het voor hem af was toen hij de volgorde van de gebeurtenissen had vastgesteld: hij moest alleen 'nog even de versjes erbij maken'.

In 316 kwam *Dyskolos* of *Kankerpit* uit en dit is het enige toneelstuk van hem dat zo goed als volledig bewaard is gebleven. De kracht van Menander zit hem niet in het plot of het verzinnen van nieuwe typen. Maar zijn talent schuilt in de toevoeging van eigenschappen die de personen tot figuren maken die naar het leven zijn getekend. Er is een beroemd gedichtje over Menander gemaakt waaruit blijkt dat men ook in de oudheid oog had voor zijn bijzondere gave: 'Zeggen jullie eens, Menander en het leven: wie bootste wie na?'

Uitspraken

De levenswijsheden van Menander waren beroemd en, zoals gezegd, werd hij in uiteenlopende omstandigheden en door allerlei personen geciteerd. Behalve de hierboven genoemde verzen zijn de volgende vermeldenswaardig: *De teerling zij geworpen - alea iacta sit* - haalde Julius Caesar aan toen hij tegen de zin van de senaat de rivier de Rubico overstak. Maar er zijn er veel en veel meer: *wie de goden beminnen, sterft jong; de tijd brengt de waarheid aan het licht; grijs haar is een teken van ouderdom, niet van verstand; het is een schande zich tweemaal aan dezelfde steen te stoten en de ene hand wast de andere*. Bovendien is aan hem de uitdrukking *noodzakelijk kwaad* ontleend.



Menander

Koning Oidipous

Inleiding

In de Griekse stad Thebe regeerde koning Laios. Hij was gelukkig getrouwd met zijn landgenote Jokaste, maar het huwelijksgeluk werd overschaduwde door het feit dat er geen kinderen werden geboren. Zoals in die tijd gebruikelijk, ging Laios om raad vragen bij de god van Delfi. Apollo liet hem bij monde van zijn priesteres de volgende waarschuwing horen: 'Wees maar blij dat je geen zoon hebt, want die zou jou om het leven brengen en met je vrouw trouwen.' Toen de koning eenmaal in zijn stad was teruggekeerd, weigerde hij met zijn vrouw naar bed te gaan, bang als hij was dat ze toch vruchtbaar zou zijn. Jokaste wist niets van het orakel af en zij begreep het gedrag van haar man niet. Op een avond voerde ze hem dronken en bracht de nacht met hem door. Ditmaal raakte zij wel zwanger. Na verloop van negen maanden baarde zij een zoon.

Zodra het kind geboren was, werden zij voeten op bevel van de vader doorboord. Door de bloedende gaten werd een touw gehaald en hiermee werd het jongetje aan een boom in het woeste gebergte buiten de stad vastgemaakt. Laios verwachtte dat de zuigeling binnen een paar uur door de wilde beesten zou worden verslonden. Maar het zou anders lopen. Een herder die in dienst was van de koning van Korinthe, was toevallig in de buurt toen de ongelukkige baby te vondeling werd gelegd. Na het vertrek van Laios' dienaar, maakte hij vlug het touw los en nam het kind mee naar huis. De volgende dag bracht hij het naar zijn meester, vorst Polybos, want hij wist dat deze en zijn onvruchtbare vrouw vurig naar een zoon verlangden. Het koninklijk paar was met deze buitenkans maar al te blij en zij namen de jongen zielsgelukkig op. Hun geadopteerde zoontje gaven zij de naam Oidipous en dat betekent Zwelvoet. Zo werd hij genoemd omdat zijn voeten nog opgezwollen waren vanwege de toegebrachte verwondingen.

Oidipous groeide voorspoedig in Korinthe op en hij werd een sterke en grote jongeman. In alles was hij de beste en hij behaalde bij de sportwedstrijden onveranderlijk de eerste prijs. Op zekere dag zei een van de medespelers die niet tegen zijn verlies kon, tegen hem: 'Verbeeld jij je niets, want je bent maar een vondeling.' De jonge Oidipous begreep er niets van en hij ging gauw naar huis om aan zijn ouders om opheldering te vragen. Maar hun antwoord was zo vaag dat hij besloot om naar Delfi te gaan en daar de vraag aan Apollo voor te leggen. In de orakelplaats kreeg hij tot zijn schrik te horen dat het voorbeschikt was dat hij zijn vader zou doden en met zijn moeder zou trouwen.

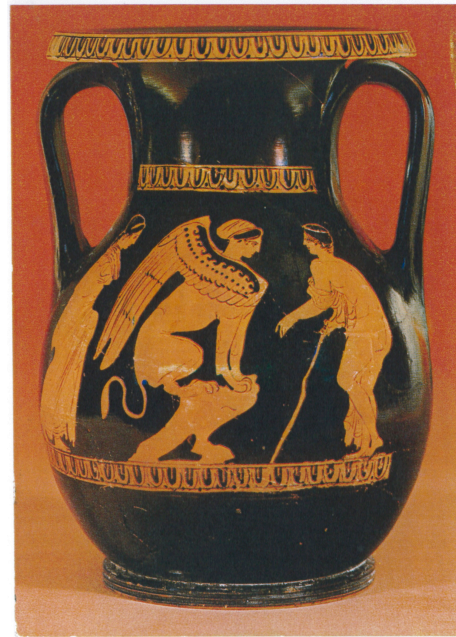
Na dit onheilspellende orakel wilde Oidipous niet meer naar Korinthe teruggaan. Hij ging de tegengestelde richting uit, naar het noorden, waar de stad Thebe lag. Onderweg kwam hij op het kruispunt van twee holle wegen een huifkar tegen waarin een oude man zat. Op de bok mende een voerman de paarden, en twee dienaren liepen erachteraan. De grijsaard schreeuwde hooghartig dat Oidipous zich tegen de zijkant van de weg moest drukken, hij deelde een klap uit met zijn stok en gaf de voerman bevel om snel door te rijden. Een van de wielen reed daarbij over de voeten van Oidipous heen en dit maakte hem razend. Driftig greep hij zijn wandelstok en sloeg met één klap de menner neer. In het volgende gevecht werden ook de oude man en een van de knechten gedood. De ander wist te ontkomen.

Nu was die oude man niemand anders dan Laios. Hij was voor de tweede keer op weg naar het orakel van Delfi om de god te raadplegen. Wat de aanleiding voor dit bezoek is geweest, is niet overgeleverd. Misschien hing het samen met het feit dat de stad Thebe en omgeving al een hele tijd geterroriseerd werden door een monster met een leeuwenlijf, een vrouwenhoofd, de staart van een slang en de vleugels van een adelaar. Het ondieer werd de Sfinx genoemd en het legde, zittend op een uitstekende rots, aan iedere voorbijganger een raadsel voor. Wie het niet kon oplossen, werd gewurgd en opgevreten. Omdat er inmiddels

tallose slachtoffers waren gemaakt, hadden de Thebanen mogelijk besloten om door hun koning aan Apollo te laten vragen hoe ze van die plaag verlost konden worden.

Het raadsel luidde als volgt: 'Welk wezen loopt 's morgens op vier, 's middags op twee en 's avonds op drie voeten? Hoe meer voeten het heeft, des te geringer zijn kracht en snelheid.' Ook Oidipous, die zijn tocht naar Thebe had voortgezet, kreeg van het monster de duister geformuleerde vraag gesteld. De oplossing kostte hem niet veel moeite en hij antwoordde: 'Dat moet de mens zijn die in de ochtend van zijn leven op handen en voeten kruipt. Op middelbare leeftijd stapt hij op twee benen rond en in zijn levensavond heeft hij een stok nodig om zich te kunnen voortbewegen.' Na deze uitleg stortte de Sfinx zich woedend van de rots en sloeg te pletter.

Oidipous werd als held in Thebe binnengehaald. De dankbare bevolking stelde hem aan tot koning van het land en hij kreeg de weduwe, koningin Jokaste, als zijn echtgenote. Voor de stad begon een periode van geluk en voorspoed. Oidipous bleek een vorst te zijn met voortreffelijke eigenschappen, hij was intelligent, rijk, machtig en een kundige heerser. Maar dan breekt er een verschrikkelijke ziekte uit...



Stof van Koning Oidipous en korte inhoud

Stof

Zoals gezegd, kenden de toeschouwers al in grote lijnen het verhaal van koning Oidipous. In de mythologische verhalen was overgeleverd dat een man, zonder het te weten, zijn vader had vermoord en met zijn moeder was getrouwd. Ook was aan het publiek bekend dat er vóór de geboorte een waarschuwend orakel was gegeven waarin gezegd werd dat de zoon, de latere Oidipous, te vondeling moest worden gelegd. Eveneens wisten de mensen in het theater dat Thebe ooit geteisterd was door een monster, de Sfinx, dat raadsels opgaf aan voorbijgangers. Maar de dichter kon zelf invullen hoe de moord zou worden ontdekt en hoe de hoofdrolspeler erachter kwam dat hij zelf de dader was. Om die reden bestonden er varianten van het verhaal. Zo pleegde volgens Homeros de echtgenote van Oidipous zelfmoord, maar bleef hijzelf op de Thebaanse troon zitten. In de versie van Euripides, *Fenicische Vrouwen*, zijn Oidipous en Jokaste allebei nog in leven nadat er een strijd om de macht is uitgebroken tussen hun zonen. Dat er een epidemie is uitgebroken, is mogelijk een vondst van Sofokles zelf geweest. Men denkt wel dat er verband was met de pest die in 430 in zijn vaderstad Athene met fatale gevolgen was uitgebroken. Ook is verondersteld dat Sofokles als eerste op de gedachte is gekomen om het orakel van Apollo te raadplegen inzake de uitgebroken pest.

Korte inhoud

Plaats van handeling

Het toneelstuk speelt zich vóór het paleis van Oidipous in Thebe af. Daar staan altaren van de goden waaromheen het volk zich heeft verzameld.

Proloog 1-150

De Thebanen zijn samengekomen om hun vorst te smeken een oplossing te bedenken die een einde kan maken aan de heersende epidemie. Oidipous zegt dat hij al zijn zwager naar Delfi heeft gestuurd om aan Apollo te vragen hoe de stad gered kan worden. Kreon komt juist aan en doet verslag: in Thebe loopt nog steeds de moordenaar van de vorige koning, Laïos, rond en de dader moet tot elke prijs worden opgespoord. Oidipous belooft alles grondig te onderzoeken.

Parodos 151-215

Het koor van oude Thebaanse mannen komt op. Zij weten dat er een orakel vanuit Delfi is gekomen, maar kennen de inhoud niet. Ze bidden tot verschillende goden om hulp te bieden.

Eerste epeisodion 216-462

Oidipous gelast een onderzoek naar de moordenaar en dreigt met strenge straffen wanneer iemand de man beschermt. Het koor adviseert om de blinde ziener van de stad, Teiresias, te laten komen, maar de koning had zelf al dienaren gestuurd om hem te halen. Teiresias verschijnt, maar weigert zijn medewerking bij het onderzoek. Dit neemt Oidipous hem zo kwalijk dat hij hem beschuldigt van medeplichtigheid. De beledigde Teiresias onthult dan dat Oidipous zelf degene is die de vloek over Thebe heeft gebracht. Maar Oidipous heeft hier geen begrip voor, hij ziet geen verband tussen deze uitspraak en het orakel. In zijn woede beticht hij de ziener én zijn zwager Kreon van een samenzwering om hem van de troon te stoten. Teiresias wordt smadelijk weggestuurd, maar voordat deze van het toneel verdwijnt, zegt hij dat de gezochte moordenaar in Thebe verblijft: hij is zowel de zoon als de echtgenoot van zijn eigen moeder.

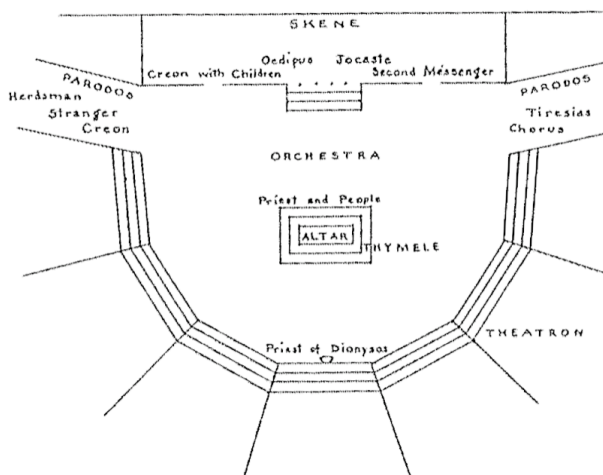
Eerste stasimon 463-512

Het koor reageert verbaasd op deze onthulling. Maar zolang er geen harde bewijzen zijn, moet Oidipous volgens hen als onschuldig worden beschouwd.

Tweede epeisodion 513-862

Oidipous volhardt in zijn overtuiging dat er een complot tegen hem wordt gesmeed en hij krijgt een hevige woordenwisseling hierover met Kreon. Terwijl zij redetwisten, zingt het koor een lied, dat *kommos* of klaagzang wordt genoemd. Koningin Jokaste komt op en probeert samen met het koor de ruzie te sussen. Zij beweert dat lang niet elke voorspelling uitkomt. Ooit was voorzegd dat een zoon van haar en de vorige koning zijn vader zou vermoorden en dat kon helemaal niet, want de moord is door rovers gepleegd op een driesprong. Bij het woord 'driesprong' herinnert Oidipous zich dat hij in het verleden op een driesprong een paar mannen heeft gedood. Maar volgens hem is er geen verband met de moord op Laïos, want die zou volgens een ooggetuige door een groep struikrovers zijn gedood. Hij beveelt de man van het veld te halen. Jokaste herhaalt haar bewering dat het orakel niet klopt, want haar vorige man kan nooit door zijn eigen zoon omgebracht zijn.

Fig. 238. Possible entrances for actors in Sophocles' *Oedipus*, Bieber



(Eerste kommos 649-696

Het koor verzoekt Oidipous om mild in zijn houding ten aanzien van Kreon te zijn en betuigt zijn loyaliteit.)

Tweede stasimon 863-910

Het koor is bang dat voortaan de geldigheid van de orakels in twijfel zal worden getrokken en dat er geen eerbied meer voor de goden zal zijn.

Derde epeisodion 911-1085

Jokaste komt op om te offerenen bewijst daarmee dat zij ondanks haar twijfel over orakels de goden blijft vereren. Dan verschijnt er een bode uit Korinthe die meldt dat daar de koning is gestorven. Hij gold als de vader van Oidipous en deze kan dus onmogelijk zijn vader hebben vermoord. De bode onthult daarop dat Polybos nooit de echte vader van Oidipous is geweest en vertelt het verhaal van de te vondeling-legging. Hij had zelf de gewonde baby van een herder gekregen. Oidipous beveelt die herder onmiddellijk op te halen. Jokaste vermoedt de waarheid en rent het paleis binnen.

Derde stasimon 1086-1109

In een feestelijk lied uit het koor zijn vreugde omdat Oidipous een stadgenoot van hen blijkt te zijn.

Vierde epeisodion 1110-1185

De herder wordt herkend door de bode uit Korinthe, maar hij durft uit angst niets te zeggen. Pas wanneer Oidipous hem bedreigt, vertelt hij de waarheid: Oidipous was de zoon van Laios en hij moest hem als vondeling naar de bergen brengen, maar had hem uit medelijden aan een ander gegeven. Dan dringt tot Oidipous de ware toedracht door.

Vierde stasimon 1186-1222

Met het voorbeeld van Oidipous voor ogen stelt het koor vast dat geen sterveling blijvend gelukkig is. Vooral het rampzalige huwelijk van de koning met zijn eigen moeder wordt bejammerd.

Exodos 1123-1530

(waarin **tweede kommos** of beurtzang van Oidipous en het koor waarin het lot van Oidipous wordt beklagd, 1313-1366)

Een dienaar rent uit het paleis om te vertellen wat zich daarbinnen heeft afgespeeld: Jokaste heeft zelfmoord gepleegd en Oidipous heeft zijn eigen ogen doorboord. Wankelend komt Oidipous naar buiten en het koor laat opnieuw een klaagzang of *kommos* horen. Kreon wordt van nu af koning van Thebe. Hij staat Oidipous toe afscheid te nemen van zijn dochtertjes, maar weigert diens verzoek om hem uit de stad te verbannen. Allen gaan het paleis binnen, behalve het koor dat besluit met de constatering dat je een mens pas gelukkig kunt noemen als hij zijn levenseinde heeft bereikt.

Het karakter van de personages

Koning Oidipous gaat over mensen en handelingen die serieus moeten worden genomen. In dit opzicht voldoet het toneelstuk dus aan de belangrijkste voorwaarden die Aristoteles aan een tragedie stelt. Zijn stelling dat de personages in een tragedie niet te goed en niet te slecht moeten zijn om een optimaal dramatisch effect te creëren, gaat eveneens op. Het publiek moet zich immers kunnen verplaatsen in het personage, dat een combinatie van goede en slechte eigenschappen moet bezitten. Wanneer een 'te goed' personage onverdiend allerlei tragische verwickelingen meemaakt, wordt onze verontwaardiging weliswaar gewekt, maar zo'n perfecte persoon nodigt toch niet uit tot emotionele betrokkenheid. Een tragedie wordt pas echt aangrijpend als een personage met een overwegend goed karakter ongewild zijn ondergang tegemoet gaat. Dit is het geval met de hoofdpersoon van *Koning Oidipous*.

Oidipous is een uitmuntende koning die zich het lot van zijn onderdanen aantrekt. Hij stelt alles in het werk om de moordenaar van de vorige koning, Laios, op te sporen. Maar dat wil niet zeggen dat hij dus een volmaakt mens is. Oidipous is heetgebakerd en maakt in zijn drift noodlottige fouten. De confrontatie met zijn vader, wanneer hij van Delfi op weg is gegaan naar Thebe, is hier een voorbeeld van. Maar ook de ruzies, eerst met de ziener Teiresias en later met zijn zwager Kreon, laten zien hoe prikkelbaar hij is en hoe primitief hij reageert wanneer hij woedend is geworden.

Verkeerde inschatting van de feiten en de fatale gevolgen

Een tragedie roept de meeste spanning op wanneer de hoofdpersonages ten onder gaan als gevolg van hun eigen daden, maar zonder dat wij vinden dat zij zoiets verdienen. Aristoteles spreekt in dit verband van *hamartia*. Dit begrip kun je omschrijven als iets wat iemand overkomt, omdat hij nu eenmaal is wie hij is en daardoor de verkeerde beslissing neemt. Het vloeit zeker niet voort uit de verdorvenheid van de persoon. In feite kan hij er niets aan doen, maar toch is hij verantwoordelijk voor zijn fouten. Je kunt die fouten namelijk ook maken uit onwetendheid of zonder opzet. Zijn schuld lag allang vóór zijn geboorte vast en ook zijn ouders hebben niets gedaan om de toorn van de goden over zich af te roepen. Oidipous heeft dus geen morele schuld, maar toch kan de gemeenschap of hijzelf niet verdergaan alsof er niets is gebeurd.

Peripeteia en anagnorisis

De dramatische ommekeer, de *peripeteia*, vindt in *Koning Oidipous* plaats op het moment waarop de bode uit Korinthe komt om aan koning Oidipous de blijde boodschap te brengen dat zijn vader is gestorven. Maar in feite bereikt hij het tegenovergestelde door de ware identiteit van Oidipous te onthullen.

De *anagnorisis* of ontknoping moet volgens Aristoteles voortkomen uit de handeling zelf om het meest aangrijpende effect te sorteren. Daarom moet de *anagnorisis* niet aan het slot plaatsvinden, maar al eerder in de tragedie ingezet worden. Zo ook in *Koning Oidipous*, waar deze ontknoping langzaam en door waarschijnlijke handelingen is opgebouwd: stukje bij beetje komt Oidipous erachter wie hij is. Het leidt uiteindelijk tot zijn ongeluk.

Waardering van Aristoteles voor *Koning Oidipous*

Aristoteles noemde *Koning Oidipous* het perfecte voorbeeld van een tragische compositie. Het vormt een combinatie van een volmaakt plot met een diep inzicht in menselijke motieven en situaties. De plot moet volgens Aristoteles zo opgebouwd zijn dat, zelfs zonder de gebeurtenissen te zien, degene die het verloop van de gebeurtenissen hoort, huivert en medelijden heeft met wat er plaatsvindt. Hij voegt eraan toe dat iedereen dat bij *Koning Oidipous* zo zal ervaren omdat het verhaal beeldend voor ogen is gesteld (wij zouden zeggen: als een film).

Maar Aristoteles beweerde ook dat een toneelstuk niets onwaarschijnlijks mocht hebben. Als dat wel zo is, moet dat onwaarschijnlijke buiten het verhaal liggen en niet in het stuk zelf. In

dit verband wees de wijsgeer erop dat het niet aannemelijk is dat Oidipous in de jaren waarin hij koning van Thebe is, nooit iets gehoord had over de wijze waarop Laios was gestorven. Natuurlijk was hem dat al eerder gezegd, maar het komt de spanning ten goede als Oidipous dat pas tijdens het toneelstuk verneemt. Maar 'onlogisch' (*alagon*) blijft het.

Kanttekeningen bij Sofokles' *Koning Oidipous*

Aandachtspunten

1. Aanvangsuur van een tragedie in het antieke theater
2. Pestepidemie
3. Voorkennis van het publiek (*proagoon*)
4. Eerste scène: tableau vivant?
5. Oidipous stelt zich voor. Hoe kwam hij op?
6. Probleem van de vertaling van de eerste woorden
7. Karakter van Oidipous: Moordenaar? Had hij zelf schuld? Ongeduldig; Achterdochtig; Autoritair; Tragische held; Onbaatzuchtig
8. Metafoor van de genezing
9. Dramatische ironie
10. Functie masker
11. Optreden Teiresias en reacties Oidipous
12. Complot-theorie
13. Ruzie met Kreon; tussenkomst Jokaste; ongerijmdheden
14. Verrassend optimistische toon in derde *stasimon*. Opzet van Sofokles?
15. Rolverdeling in *Koning Oidipous*; vrouwenrollen
16. Bewerking *Koning Oidipous* door Seneca
17. Exodos (vers 1223-1530): is die wel van Sofokles?

Kanttekeningen bij Sofokles' *Koning Oidipous*

Begin: 's morgens vroeg, kussentje en twaalfuurtje mee. Plaats: Akropolis, beschermt tegen de koude wind.

Ondanks de Peloponnesische oorlog en ondanks het feit dat een derde van de bevolking het slachtoffer van de **epidemie** (tyfus?) is geworden, zijn er toch toneeluitvoeringen. Misschien zijn er zelfs open plaatsen in het *theatron*. Wel zijn er bezuinigingen: 3 in plaats van 5 komedies. Het kan niet anders dan dat er een verband is geweest met de fatale pest die er in 430/429 in Athene was uitgebroken en tot 426 heeft gewoed, het is zelfs waarschijnlijk dat dit een eigen inbreng in het Oidipous-verhaal door Sofokles is geweest. De opmerking dat ook Homeros zijn *Ilias* met een pest begint en dat het dus een bekend element was, gaat niet op.

Het **publiek** wist niet wat het zou krijgen, maar kende het verhaal in grote lijnen wel. In elk geval kende het al door bijvoorbeeld Homeros en andere dichters, ook de voorganger Aischylos, de basisgegevens: het Delfisch orakel voor Laïos en Jokaste, de vondeling, Zwelvoet, het doden van de vreemdeling nabij Thebe, de sfinx, het koningschap en het huwelijk met Jokaste. Toch is er wel spanning: hoe kwam Oidipous achter zijn identiteit? Wat is de eigen inbreng van Sofokles geweest? Uit de overlevering weten we dat er wel twaalf tragedies met de titel Oidipous van andere tragici zijn geweest.

Er was wel een soort voorprogramma, de *proagon* die in het Odeion plaatsvond. Uit een opmerking van Plato begrijpen we dat de dichter samen met de spelers op een platform ging staan en de onderwerpen aankondigde die hij van plan was op te voeren. We lezen dat in 406 v.Chr. Sofokles vlak na de dood van Euripides in rouwgewaad verscheen en zijn spelers en koor zonder de gewone kransen liet optreden, waarna het publiek in tranen uitbarstte. Maar er was geen programmaboekje, geen gordijn en de opvoering vond in de open lucht, en dus bij daglicht, plaats. Het begin werd aangegeven door een klaroenstoot.

Het begin is uitzonderlijk. Was het een **tableau vivant**? Zat het gezelschap jonge en oude mensen al klaar of kwamen de mensen geleidelijk op? Normaal waren twee (soms zelfs een) spelers te zien, in dit geval de priester en Oidipous. Massascènes komen overigens hoogst zelden bij Sofokles voor.

Oidipous komt als eerste aan het woord, hij stelt de mensen op het toneel voor ('nazaten van Kadmos') en noemt zichzelf in vers 8: 'Ik ben Oidipous, mijn naam is algemeen bekend.' Dit vers heeft aanleiding tot veel commentaar gegeven. Oidipous is te trots en lijdt aan zelfverheffing (Voltaire). Eduard Wunder wilde in zijn uitgave van de tragedies van Sofokles (1856) het vers helemaal als onecht schrappen, en de fabeldichter Hyginus: Oidipous is *impudens*. Maar bescheidenheid gold in de oudheid niet als een kwaliteit. Vergelijkbaar zijn de woorden van Odysseus als hij zich aan de Faiakan voorstelt: 'Ik ben Odysseus, de zoon van Laërtes, die alle mensen in listen overtreft, mijn roem reikt tot aan de hemel.' En Aeneas pretendeerde zelfs dat zijn goede naam boven de sterren uitrees.

Hoe kwam Oidipous op? Kreupel zoals Filoktetes? Zeer onwaarschijnlijk!

Het eerste woord, 'o, kinderen', is meteen een **vertaalprobleem**. Dit hangt ook samen met de moeilijkheid van het tragische idioom, waarin een aantal termen voorkomt die in onze taal ongebruikelijk zijn geworden en waarvoor geen gelijkwaardige, moderne omschrijving bestaat. Woorden als 'bode', 'heraut', 'smekelingen', 'ziener', 'halfgod' zijn hier een voorbeeld van. Maar zelfs begrippen als 'wetten', 'vaderstad', 'koning' en 'god(en)' hadden voor de Atheners van de vijfde eeuw v.Chr. een andere gevoelswaarde dan ze voor de moderne lezers hebben. Een 'koning' in een treurspel is meestal niet meer dan een vermogende grondbezitter of burgemeester en dus niet te vergelijken met een staatshoofd van de 21^e eeuw, en het aanroepen van Zeus of de goden ('Bij Zeus!', 'O goden!') kwam lang geleden anders over dan 'O god!' dit in onze taal doet. Denk ook aan 'kind' bij Filoktetes, dat maar liefst 68 keer voorkomt en dat tegen Neoptolemos ook door zijn eigen zeelieden wordt gezegd. Personificaties zijn talrijker in het Grieks dan in het Nederlands. Ook 'ach' en 'wee'. Gemeenplaatsen zijn soms ontvullend. Denk aan het slot van *Elektra*: 'Het zou beter zijn direct eenieder die de wetten overtreedt te straffen met de dood zodat er minder schurken zullen zijn.' (vers 1505-07) Door veel uitgevers zijn deze verzen als te banaal geschrapt.

Het karakter van Oidipous: hoe wordt hij afgeschilderd?

1. Is hij een moordenaar of schuldeloos? En was de doodslag een geval van zelfverdediging of noodweer? De Duitser Hermann Schütz (*Sophokleischen Studien*, 1890) neemt het hem kwalijk: hij hoefde toch niet te doden en had doodslag moeten vermijden! Het orakel was duidelijk genoeg. Hij had zich na deze waarschuwing ook kunnen voornemen om nooit meer iemand dood te slaan. Maar dit zou een bovenmenselijke zelfbeheersing van Oidipous hebben gevergd. Later geeft Oidipous zelf een verklaring in *Oidipous in Kolonos*: 'Dit kwam toch voort uit overmacht, geen opzet was toen in het spel. [...] ik ben van nature niet slecht omdat ik kwaad met kwaad vergolden heb en ga vrijuit. (265 e.v.) Gesteld dat iemand jou

vermoorden wil, ga jij dan eerst informeren of die man je vader is of maak je korte metten met hem? Natuurlijk zet je het hem betaald, daar ben ik zeker van, of het wettig is of niet.' (992-996)

2. Nergens noemt Oidipous zichzelf schuldig aan zijn eigen lot. Hij was al ongelukkig vóór zijn geboorte. Hij is niet zoals Kroisos door de goden gestraft omdat hij zich te hoog boven de anderen verheven voelde.

3. Hij is te snel in zijn oordeel en dit heeft tot botsingen geleid, zowel met zijn zwager Kreon als met de ziener Teiresias. Tegelijk is hij ongeduldig. Dat blijkt zowel als hij op de komst van Kreon en later op die van Teiresias wacht. Over Kreon: 'Hij is te laat en had allang hier kunnen zijn.' (75) Over Teiresias: 'Ik heb al twee mannen gestuurd om hem te halen. Vreemd dat hij er nog niet is.' (289)

4. Hiermee hangt zijn achterdocht samen. Zodra hij hoort dat er rovers zijn geweest die de vorige koning Laios hebben gedood, gaat hij uit van een complot dat al in Thebe is gesmeed: 'Hoe kon een rover zo brutaal zijn als het niet hier met geld werd beraamd?' (125) Bij het uitvaardigen van het bevel om de moordenaar op te sporen, voegt Oidipous eraan toe: 'Want de man die hem heeft omgebracht, zal mogelijk uit wraak ook de hand aan mij willen slaan.' (139-140) Later zal dit in de confrontatie met Teiresias en met zijn zwager Kreon nog veel duidelijker worden.

5. Hij is autoritair. Om een voorbeeld uit de discussie met Kreon te geven: Oidipous: 'Nooit toegeven hè? En niet luisteren.' Kreon: 'Nee, want ik zie dat je onredelijk bent.' O.: 'Het gaat om mijn belang.' K: 'Maar je moet ook aan het mijne denken.' O.: 'Jij deugt niet.' K.: 'En als je het mis hebt?' O.: 'Dan nog moet je gehoorzamen.' (625 e.v.)

6. Hij is een tragische held, maar tegelijk nerveus en ziet overal gevaar. Het tragische zit hem in het feit dat hij zeker weet dat het orakel in vervulling gaat, maar niet opgeeft, net als een patiënt die van de dokter te horen heeft gekregen dat hij ten dode is opgeschreven, maar niet opgeeft. Zijn verlies is zeker, want Apollo is zijn tegenstander.

7. Hij is onbaatzuchtig en sociaal en wil alles voor de Thebanen, 'zijn kinderen', doen. Hij lijdt met ze mee: 'Ik heb zo met jullie te doen en natuurlijk is het lijden van jullie allemaal aan mij bekend, maar in dat lijden is er niemand van jullie die half zo erg moet lijden als ik.' (58 e.v.) En wanneer Teiresias zegt dat het geluk (oplossen van het raadsel) zijn ondergang is geworden, antwoordt Oidipous: 'Als ik daarmee de stad heb gered, kan het mij niet schelen.' (442-443)

Oidipous presenteert zich als een democratische vorst die het beste met zijn volk voorheeft. Daarom ook laat hij Kreon de boodschap van Apollo ten aanhoren van iedereen vertellen. Als hij reageert op de woorden van de priester, zegt hij dat hij al zijn voorzorgsmaatregelen heeft genomen. In dit stuk, en ook later, komen heel wat woorden voor die met ziekte of **genezing** hebben te maken, begrijpelijk omdat de pest is uitgebroken. 'Jullie zijn allemaal ziek, maar niet een lijdt zo erg als ik' (60-61); 'Ik heb maar één middel voor de genezing gevonden' (68); 'ongeneeslijk' (98); 'mijn aanwijzingen om de ziekte te genezen en zo je lijden te verlichten' (218); 'het land is ziek' (636); 'ik ben ziek' (1061); 'onderhuids was een kwaal aan het zweren' (1396).

Maar waarom Sofokles vooral geprezen is, is de zogenoemde **dramatische ironie** in de woorden van Oidipous. Over de ietwat vreemde term 'dramatische ironie' valt wel wat meer te vertellen. Het begrip kwam niet in de oudheid voor en is pas in 1833 geïntroduceerd door C. Thirlwall in *On the irony of Sophocles*, Philological Museum. We verstaan eronder dat het publiek meer voorkennis heeft dan de persoon op het toneel, die niet op de hoogte is van de ware gang van zaken, terwijl de toeschouwers weten dat hij met de beste bedoelingen het

ongeluk over zich afroept. Hij beseft de draagwijdte van zijn uitspraak niet, maar het publiek krijgt het gevoel dat het deelneemt aan het drama.

Al werd het begrip dan niet genoemd, toch kende men in de oudheid wel het verschijnsel. Alleen wordt er een kritische kanttekening bij geplaatst: 'Zulke overwegingen houden zich niet aan het verhevene, maar ze wekken de emoties van het publiek.' Deze opmerking is afgedaan als oppervlakkig en gedeeltelijk onjuist. Toch lijdt het geen twijfel dat Sofokles het er soms wel erg dik bovenop legt.

Een paar voorbeelden:

1. 'Ik lijd meer dan jullie, mijn hart treurt om mezelf, om jullie en om mijn volk.' Oidipous beseft niet dat hij inderdaad het ergste slachtoffer is, hij is de drager, de oorzaak van de ziekte.
2. Als Kreon over de vorige koning Laios spreekt, zegt Oidipous: 'die ken ik van horen zeggen, ik heb hem nooit gezien'.
3. Oidipous belooft alles in het werk te zetten om de moordenaar op te sporen: 'ik zal, niet ten behoeve van verre verwanten, maar in mijn eigen belang die smet uitwissen.'
4. 'Ik ben niet op de hoogte van deze geschiedenis en de feiten. Daarom zou mijn onderzoek doodlopen als ik van jullie geen aanknopingspunt krijg.' Met grote nadruk verkondigt hij erbuiten te staan, in schrille tegenstelling tot de werkelijkheid.
5. 'Ik bekleed de positie die de vorige koning bezat, ik slaap in zijn bed met de vrouw die ooit de zijne was, zodat we gemeenschappelijk kinderen zouden hebben gekregen als hij niet zo onfortuinlijk was geweest kinderloos te blijven. [...] ik zal voor hem opkomen alsof hij mijn eigen vader was.' Hierna geeft Oidipous een opsomming van de hele familie van Laios, zonder te weten dat hij zijn eigen voorvaders noemt.
6. 'Niemand zag wie het (=de moord) deed.' Terwijl juist Oidipous ooggetuige, en dader, was.
7. 'Mocht hij met mijn medeweten in mijn paleis wonen...'

Nog één opmerking die met de komst van Kreon uit Delfi samen hangt. Wanneer hij van de linkerkant is opgekomen, merkt Oidipous op: 'Ja, zijn gezicht straalt van geluk.' (81) Dit was nodig om te zeggen, want aan het **masker** kon je niet zien of iemand blij was. Over het gebruik van een masker is reeds geschreven op pagina 18-22. Het nadeel van een masker was dat de uitdrukking zo statisch was. Daarom moeten gemoedsveranderingen door medespelers, in dit geval door Oidipous, worden opgemerkt. Kreon kon niet een constant blij uitdrukking hebben, dat zou allerm minst passen bij de heftige discussies van de tweede episode (vers 532-633).

Een andere scène: **het optreden van de ziener Teiresias**. Net als het koor komt hij vanuit de stad en dus van de rechterkant op. Vooraf: zieners in tragedies spraken altijd de waarheid, al hoefde dit in het gewone leven niet zo te zijn. In dit geval is het opmerkelijk dat de ziener blind is, maar de zaak beter ziet dan Oidipous die ziende blind is en later echt blind zal worden zodra hij inziet wie hij is. Spel van Sofokles met de stam van 'zien' en 'weten' in het Grieks, bovendien klinkt Oidipous ook nog als 'wetend'. Over de oorzaak van de blindheid van Teiresias deed een mythologisch verhaal de ronde. Er zijn wel wat vragen: waarom kwam Teiresias überhaupt als hij toch niet de waarheid wilde openbaren? En vooral: waarom heeft hij al die jaren gezwegen? Waarom heeft hij bijvoorbeeld zijn mond niet opengedaan toen Oidipous en Jokaste gingen trouwen?

Een heel belangrijk element is dat Oidipous Teiresias laat komen op instigatie van zijn zwager Kreon. Later dringt tot hem door dat die twee onder één hoedje speelden. Zoals

gezegd, wacht Oidipous ongeduldig op zijn komst. Het verloop is bekend. Eerst spreekt Oidipous de zieker met bijna overdreven eerbied en respect aan: 'Jij weet alles, jij overweegt alles, jij alleen bent de beschermer en redder van de stad. Wij zijn van jou afhankelijk.' (300 e.v.) Maar als Teiresias geen opening van zaken geeft wordt de toon heel anders: 'Jij bent door en door slecht, jij zou zelfs een steen razend maken.' Hij noemt hem een gluiperd, een charlatan met goocheltrucs, een achterbakse scharrelaar. 'Waar was jij toen de sfinx dat raadsel opgaf?'

En Oidipous komt met de beschuldiging dat er een **complot** tegen hem gesmeed is door zijn zwager, samen met de ziener. Op zich is dat niet zo paranoïde. Hij was vast overtuigd van zijn onschuld en nu krijgt hij een paar volgens hem absurde aantijgingen te horen. Om te beginnen: de ziener weet wel wie de koning Laïos heeft vermoord, maar weigert een naam te noemen, een reden om terecht razend te worden. Dan zegt Teiresias dat het Oidipous zelf is. Maar Oidipous ziet nog geen enkel verband tussen Laïos en de vreemdeling die hem zo onheus op de driesprong bejegende en gaat ervan uit dat de ziener in zijn drift zoiets ongerijmds zegt. Hij vraagt hem met het volste recht waarom er destijds dan niets over gezegd is. Wat was de rol van Teiresias geweest bij die moord? Klopt dat orakel wel dat Kreon heeft overgebracht? Zit er niet iets anders achter? En dan de uitspraak dat Oidipous met zijn eigen moeder is getrouwd en bij haar kinderen heeft gekregen. Het is ook op te vatten alsof het nog zou gebeuren. Zijn moeder leeft nog in Korinthe, althans dat denkt Oidipous! Het is maar al te begrijpelijk dat hij denkt dat er een smerig spelletje wordt gespeeld en dat de ziener en de zwager samenzweren. Hij ziet in Teiresias een oplichter. Oidipous is zo van zijn eigen onschuld overtuigd dat hij geen moment denkt aan het orakel dat hij zelf van Apollo had gekregen. De opening van zaken die Teiresias geeft, klopt precies met de afloop, maar voor de werkelijkheid is het nog veel te vroeg, we zijn pas op een vijfde van het stuk.

Uit de reactie van het koor blijkt dat hun vertrouwen in hun koning is geschokt, maar toch geloven ze Teiresias niet op zijn woord: hij is per slot van rekening ook maar een mens en kan zich vergissen.

Een andere passage: **de ruzie van Oidipous met zijn zwager Kreon en de tussenkomst van Jokaste**. Men heeft zich afgevraagd of die scène met Kreon wel zo nodig was. Het antwoord luidt ja, want daardoor wordt het contrast met het slot van de tragedie, waarin de rollen zijn omgedraaid, des te opvallender. Bovendien komt het impulsieve karakter van Oidipous duidelijk tot uiting. Het optreden van Jokaste die haar man gerust wil stellen, leidt tot nieuwe onthullingen. Laïos kan onmogelijk door zijn zoon zijn gedood, want die was allang te vondeling gelegd en door de wilde beesten opgevreten. Zij heeft het over het incident bij de driesprong en dan gaat bij Oidipous een licht op. Orakels kloppen vaak niet, is haar overtuiging. Het koor reageert geschokt. Oidipous wil per se de man zien die destijds was ontkomen.

Tussen haakjes: door een paar erg nuchtere commentatoren is opgemerkt dat het toch wel vreemd is dat Jokaste in de lange tijd waarin ze met Oidipous is getrouwd nooit naar diens verleden heeft geïnformeerd. Hebben ze nooit met elkaar gesproken over het jongetje dat destijds te vondeling was gelegd? Zou ze de littekens op zijn voeten dan niet eenmaal hebben gezien en nooit naar een verklaring daarvan hebben gevraagd? Hield Oidipous in bed zijn sokken aan? Ze hebben toch vier kinderen gekregen! Een andere vraag is: wat heeft Oidipous gedaan in de tijd dat hij na de doodslag op weg naar Thebe was? Hoe kon Oidipous zo onwetend zijn over de omstandigheden waaronder Laïos was gedood? Hij blijkt niet eens te weten waar de doodslag plaatsvond. En ten slotte: waarom was Laïos het orakel gaan raadplegen? Men zou verwachten dat het met de terreur van de Sfinx samenhang en

dat hij ongezien door een achterpoort de stad had verlaten om naar Delfi te gaan. Maar uit de tekst blijkt dat dit monster pas optrad na de dood van Laïos.

In de volgende scène zorgt Sofokles voor surprises. Iedereen verwacht dat die man, de dienaar van Laïos, op komt draven. Maar eerst verschijnt Jokaste, die een offer aan Apollo brengt, een groot contrast met de woorden van het koor en haar eigen twijfels. En dan komt er een nog grotere verrassing: nu verschijnt een vreemde bode, uit Korinthe, en nog steeds niet de verwachte dienaar. Hij vertelt dat de koning van Korinthe dood is. Jokaste reageert met: 'Zie je nou wel dat ik gelijk had over die orakels?' Natuurlijk is ook Oidipous opgelucht, maar hij vraagt zich toch af hoe het zit met de voorspelling dat hij met zijn moeder zou trouwen. De bode verklaart dat dit niet kan, want die Merope is nooit zijn eigen moeder geweest!

Nu komt alles neer op de verklaring van de man die indertijd ontkomen is. Oidipous is vol goede moed en zelfvertrouwen, hij weet nu dat hij uit Thebe afkomstig is. Maar Jokaste is in totale verwarring in het paleis verdwenen. Het koor neemt de **optimistische toon** over, het denkt dat hierdoor alles toch nog goed kan aflopen, en zingt en danst een lied van 39 verzen. Het is extra pijnlijk dat de koorleden de mogelijkheid opperen dat Apollo, die nu juist de ondergang van de hoofdrolspeler heeft ingezet, de vader van Oidipous geweest kan zijn.

Toch zit er iets vreemds en gekunstelds in dit optimisme. Het past wel bij een andere kunstgreep van Sofokles die heel doeltreffend heeft gewerkt en waarover op pagina 39 is geschreven. Ter vergelijking: in *Ajax* wendt Ajax voor zich op het strand te willen reinigen van de smet van zijn gruweldaden. Dan roept het koor opgetogen uit: 'ik ril van lust naar zang en dans, van blijdschap spring ik op!' en zingt een extatisch lied. De daarop volgende zelfmoord van Ajax komt des te harder aan. Het meest krasse voorbeeld komt uit *Antigone*. In dat treurspel jubelt het koor een hymne lied ter ere van Dionysos, vlak na de veranderde houding van Kreon, maar vlak vóór het bodeverhaal met de zelfmoord van Antigone en haar verloofde Haimon.

Rolverdeling: drie rollen verdeeld over acht personen, een heel gepuzzel.

Oidipous is bijna constant op het toneel, dus er blijven twee rollen over. In het begin de oude priester en Kreon. Als Teiresias opkomt, zijn hij alleen en Oidipous te zien, dus voor Teiresias is er de keuze. Dit geldt ook voor de bode die het verhaal van de ophanging van Jokaste en de zelfblindheid van Oidipous vertelt. Maar voor de andere scènes kunnen we vaststellen dat Kreon en de bode uit Korinthe door één speler werden gespeeld en de priester, de volgens Voltaire circa 35-jarige Jokaste en de herder door een andere. De rol van Jokaste is daardoor verschrikkelijk zwaar. De acteur was eerst een oude man, dan de koningin en dan weer een oude man. Als zij het paleis in vlucht (vers 1072), heeft die maar heel korte tijd om zich te verkleden (door een ander masker op te zetten en andere kleren aan te doen) en bovendien moest er een totaal ander personage worden opgevoerd. Dat verkleden ging vlug, maar nam toch wel wat tijd in beslag. Daarom moet het koorlied wel langzaam zijn gezongen en gedanst. Alle vrouwenrollen werden door mannen of jongens vervuld. Hoe dat precies in zijn werk ging, weten we niet. Veel heldinnenrollen (Elektra, Medea, Antigone) zijn te moeilijk om door jongens te worden gespeeld. Het is niet aannemelijk dat de als vrouwen verklede mannen voortdurend met een falsetstem spraken en zongen, maar de stem kon in zulke gevallen toch ook niet te laag of te diep klinken.

Een paleisdienaar vertelt vanaf vers 1223 wat er is gebeurd nadat Jokaste het toneel heeft verlaten. Zij heeft zich opgehangen. In de bewerking van **Oidipous Rex** die door de wijsgeer **Seneca** als leesdrama is gemaakt, komen nogal wat missers voor. Het koor zingt soms ongepaste drinkliedjes of verkoopt medische onzin. In dit geval overlegt Jokaste in een

terzijde serieus in welke plek van haar lichaam zij het zwaard zal steken: in de borst, de keel of kiest ze toch maar voor haar buik die haar man en kinderen heeft gebaard? Hierna pleegt zij de daad openlijk op het toneel. De scène met de blindmaking door Oidipous wordt door Seneca breeduit geschilderd: met gekromde nagels haalt hij zijn oogkassen leeg en alles wat eraan was blijven hangen (*male effosis oculis*) rukt hij weg terwijl hij als overwinnaar de goden beroept. Na zijn gruwelijke daad komt hij naar buiten met de koelbloedige mededeling: *Bene habet, peractum est* of 'ziezo, dat is gedaan'. Zie ook de citaten aan het slot. Later zal Pierre Corneille in zijn drama *Edipe* de hele blindmaking maar weglaten: die was te heftig voor de fijngevoelige oren van zijn gehoor van baronessen en markiezinnen.

In onze tragedie moet Oidipous wel een ander masker, met bloedende ogen, dragen, want zijn gezicht is blijvend veranderd.

Het laatste deel, de **Exodos**, is uitzonderlijk lang, meer dan 300 verzen. Het is niet het sterkste deel van de tragedie en er wordt zelfs aan getwijfeld of het wel van de hand van Sofokles is. Sinds anderhalve eeuw spannen geleerden zich in om uit te maken welke verzen origineel kunnen zijn en er zijn meerdere suggesties gedaan om hele of halve stukken te schrappen of te bewaren. Momenteel worden slechts 10 van de 306 verzen als echt Sofokleïsch, ook taalkundig, beschouwd.

Er zijn inderdaad in dit slotdeel zaken die bevreemden. In de eerste plaats wees tot nu toe alles erop dat de moordenaar in ballingschap zou gaan. Apollo had dat laten weten (91-98), Teiresias had het geprofeteerd (454-6: 'Uw vader en uw omeder zullen u allebei met hun vervloeking uit dit land drijven') en Oidipous zelf had het er meermalen over gehad (228-9: 'Hij mag ongedeerd het land verlaten', 236 e.v.: 'Niemand mag hem in huis opnemen', en in 1410 vraagt Oidipous het zelf: 'In godsnaam breng me naar een plaats waar niemand me kent'). Nu beweert Kreon opeens dat de zon, de regen, en het daglicht niet besmet mogen worden met de aanblik van Oidipous die zelf de berg Kithairon als geschikte woonplaats voorstelt. Maar Kreon wil Oidipous in het paleis houden bij zijn 'verwanten'. Wie dat zijn, laat hij in het midden. Hij doet dit zogenaamd uit vroomheid, maar waarin dat vrome dan zit, wordt niet duidelijk.

Men denkt dat een latere bewerker dit einde eraan heeft gebreid om het op één lijn te brengen met *Oidipous in Kolonos*, zodat die twee tragedies samen konden worden opgevoerd.

Ook merkwaardig is dat Kreon over verschillende gebeurtenissen niets zegt: de zelfmoord van zijn zus, de blindmaking van Oidipous en het feit dat hij nu zelf aan de macht is. Hij reageert met geen woord op Oidipous' verzoek om de kinderen onder zijn hoede te nemen. Het is ook ongerijmd dat Oidipous eerst zijn kinderen aan zijn zwager toevertrouwt en dan aan het einde gaat protesteren dat ze van hem worden afgenomen. Kreon heeft opeens een onsympathieke rol en dat bleek niet uit eerdere beschrijvingen.

Plotseling komen de dochttertjes op het toneel en ook dat past eerder bij *Oidipous in Kolonos*. De kinderen zijn blijkbaar heel stil geweest, want pas na 50 verzen hoort de vader ze huilen, en de vraag aan hen om naar zijn broederhanden te kijken waarmee hij zich blind heeft gemaakt, klinkt bijna onsmakelijk.

Wanneer Oidipous op het laatst vraagt om uit de stad verdreven te worden, doet Kreon een beroep op Apollo en weigert, terwijl het juist Apollo was die verbanning wilde zien. De taal aan het slot 'dan wordt je wens gauw vervuld' is raadselachtig.

Het koorlied aan het slot is inhoudelijk een doodoener: 'Daarom mag je een mens pas op zijn sterfdag gelukkig prijzen, als je hebt vastgesteld dat hij zonder enige zorg zijn levenseinde heeft bereikt.'

Relevante passages uit Seneca's *Oidipous*

'Fodiantur oculi' dixit atque ira furit.

Ardent minaces igne truculento genae

oculique vix se sedibus retinent suis.

[...]

Gemuit et dirum

fremens manus in oras torsit. At contra truces

oculi steterunt et suam intenti manum

ultra secuntur, vulneri occurrunt suo,

Scrutatur avidus manibus uncis lumina,

radice ab ima funditus vulsos simul

evolvit orbis: haeret in vacuo manus

et fixa penitus unguibus lacerat cavos

alte recessus luminum et inanes sinus

saevitque frustra plusque quam satis est furit.

Factum est periculum lucis; attollit caput

cavisque lustrans orbibus caeli plagas,

noctem experitur. Quidquid effosis male

dependet oculis rumpit, et victor deos

conclamat omnes: 'Parcite, en, patriae, precor!'

[...]

Rigat ora foedus imber et lacerum caput

largum revulis sanguinem venis vomit.

(vers 957 e.v.)

Het koorlied in het begin van deze tragedie beschrijft de pest alsof het koor een diagnose stelt: loomheid, rode wange vanwege bloed, vlekjes in het gezicht, opstijgende dampen, starre blik, vervloekt vuur in de ledematen, gegons in de oren, zwart bloed in de neusgaten, gezwollen aderen, hoesten etc.

Aristofanes' *Lysistrata*

De bekendste komedie van Aristofanes is wel *Lysistrata* geworden. De opvoering zou in het jaar 411 hebben plaatsgevonden. Of hij met een stuk een prijs gewonnen heeft, weten we niet.

De situatie in Athene rond het jaar 411

In 411 v. Chr. was de situatie in Athene niet erg rooskleurig. Als gevolg van de voortdurende oorlog tegen de Peloponnesiërs was maar een derde van de mannelijke bevolking overgebleven. Ruim een jaar tevoren was de expeditie tegen Sicilië op een volslagen mislukking uitgelopen. Het debacle had geleid tot het verlies van minstens 50.000 man en 200 oorlogsschepen. De laatste Atheners hadden in de steengroeven van Syracuse op een erbarmelijke manier hun einde gevonden. Er wordt als anekdote verteld dat de Syracusanen die zichzelf als poëtisch en cultureel beschouwden, alleen die mannen hebben vrijgelaten die in staat waren een aantal verzen van Euripides uit het hoofd te citeren. Maar dat zullen er niet veel zijn geweest.

Het was een wonder hoe de Atheners het na die catastrofe nog zo lang hebben volgehouden. De meeste bondgenoten waren in opstand gekomen en kregen daarbij de steun van de Spartanen. De Perzische machthebbers in Klein-Azië probeerden daar de steden die met Athene verbonden waren onder hun gezag te plaatsen en wilden gemene zaak met Sparta maken. In Attika hadden de Spartanen een garnizoen gevestigd dat het land onder controle hield en de Atheners verhinderde de akkers te bebouwen en de zilvermijnen te exploiteren. Al meer dan 20.000 slaven waren weggelopen. De aanvoerroutes over land waren afgesneden en ook aan de zee kant was de verbinding met het eiland Euboia verbroken. De Peloponnesische vloot had aanvankelijk de controle over de oostzijde van de Egeïsche Zee en de Hellespont.

Toch hadden de Atheners na het dramatische nieuws van het Siciliaans avontuur alles op alles gezet om weer krachten te verzamelen. Een commissie van tien *Probouloi*, onder wie de tragicus Sofokles, was ingesteld om noodmaatregelen te treffen en op de een of andere manier waren de Atheners erin geslaagd een nieuwe vloot te bouwen, waarmee ze tot verrassing van hun vijanden succes behaalden. Aan het einde van 412 hadden ze Lesbos heroverd en de vloot bij Samos gestationeerd.

Desondanks gingen er in Athene hoe langer hoe meer stemmen op om een einde te maken aan deze verwoestende oorlog, er was genoeg geleden. Er moest een einde komen aan de broederstrijd, want de Spartanen waren ooit hun bondgenoten geweest, en wel in de tijd van de Perzische oorlogen, en ook zij verlangden ongetwijfeld naar de vrede. Aristofanes verwoordt de vrede met zintuiglijke termen: eten en drinken, seks en feesten.

Thema en actualiteit van *Lysistrata*

In dit licht moet de komedie *Lysistrata* gezien worden. Zonder gezichtsverlies moest ernaar gestreefd worden de oorlog te beëindigen en wie konden dat beter realiseren dan de vrouwen?

Aristofanes ziet heil in een terugkeer naar de politiek en de welvaart van de dagen van weleer en denkt dat de vrouwen van Athene hierin een beslissende rol kunnen spelen. Het idee van een seksonthouding kwam eerder voor. Al in het tweede boek van de *Ilias* zegt Odysseus: 'Een man wordt al ongeduldig als hij één maand van zijn vrouw gescheiden is, wanneer zijn goedgebouwde schip vanwege de winterstormen en de woelige zee niet kan varen, en voor ons is al het negende jaar verstreken en nog steeds zijn we hier.' (vers 292-6) In *Aspis* (Schild), een leerdicht, toegeschreven aan Hesiodos, staat over Amfitryon, de Thebaanse generaal: 'Hij woonde samen met zijn kuise vrouw, maar genoot niet de tedere liefde, want hij mocht niet eerder in bed stappen met zijn vrouw met mooie enkels voordat hij de moord op haar dappere broers had gewroken.' (vers 14 e.v.). De vrouw van de toneelspeler Theodoros weigerde met haar man te vrijen totdat hij de eerste prijs had behaald (Plutarchus, *Moralia*

737B). In de winter van 1970 ontzegden de vrouwen van de stakers in de autofabriek hun mannen de seks totdat ze het werk hadden hervat, en in Smithfield, Rhode Island, in de winter van 1983, besloot een groep huisvrouwen 'niets te doen van wat normaal van echtgenotes en moeders kon worden verwacht', totdat de mannen beloofd hadden meer aandacht aan ze te besteden en beter te communiceren. Enkele decennia geleden hadden de vrouwen van Chili het voorbeeld van Lysistrata gevolgd en op 1 mei 2009 kwam het bericht in de NRC dat een groep vrouwenorganisaties in Kenia besloten had tot drastische maatregelen: misgun mannen gedurende zeven dagen seks, misschien doet dat hen van gedachten veranderen, want 'grote beslissingen worden genomen in bed en dus vragen wij de dames op dat intieme moment aan hun man te vragen: "Schat, kun je iets doen voor Kenia?"' De echtgenote van de premier, Ida Odinga, steunde de actie.

Opzet van de komedie

Een Atheense burgeres organiseert een panhelleense samenzwering van de vrouwen om de voornaamste strijdende partijen en hun bondgenoten te dwingen een vrede te sluiten en de gevechthandelingen nooit meer te hervatten. Haar naam is Lysistrata en dat betekent: 'De vrouw die de legers ontbindt'. Om haar doel te bereiken ontvouwt zij twee plannen: het eerste bestaat uit een seksstaking door de jonge echtgenotes om hun mannen ertoe te brengen de wapens neer te leggen en thuis te komen. Het tweede is de bezetting van de Akropolis met zijn schatkist door de oudere vrouwen van Athene, zodat de politici niet langer in staat zijn de oorlog te financieren.

Het blijspel is als volgt opgebouwd:

1. **Proloog** waarin Lysistrata de door haar opgeroepen jonge vrouwen uit Griekenland aanspoort een seksstaking te houden en waarbij zij haar tweede plan bekendmaakt: de bezetting van de Akropolis door de oudere vrouwen.
2. **Parodos**. Een halfkoor van oude mannen probeert de vrouwen die de burcht bezet houden, te verdrijven, maar hun aanval wordt door het halfkoor van oude vrouwen afgeslagen.
3. **Eerste episode**. Een *Proboulos* (Regent) en zijn politie doen een poging een einde te maken aan de bezetting, maar nu zorgt Lysistrata met haar helpsters voor hulp.
4. **Agon**. Lysistrata begint een debat met de *Proboulos* en verdedigt haar optreden, maar er wordt niet naar haar geluisterd door de Regent die daarop verjaagd wordt.
5. **Parabasis**. Het vrouwenkoor verdedigt de bezetting tegen de oude mannen, maar ook nu weer wordt er niet geluisterd. Daarop worden die mannen tot zwijgen gebracht.
6. **Tweede episode**. Lysistrata bezweert de vrouwen om de seksstaking vol te houden.
7. **Koorzangen**. De halfkoren verdedigen elk hun optreden met verhalen over vroegere Atheners.
8. **Derde episode**. Een van de vrouwen, Myrrhine, brengt de seksstaking in praktijk door haar man Kinesias af te poeieren.
9. **Tweegezang**. Kinesias doet zijn beklag en wordt getroost door de leider van het mannenkoor.
10. **Derde episode**. Een Spartaanse gezant onthult aan Kinesias het succes van de seksstaking in Sparta. Beide beloven onderhandelaars te gaan halen.
11. **Koorzangen**. De twee halfkoren beëindigen de vijandelijkheden en verzoenen zich.
12. **Lied**. Het (verenigde) koor verfoeit de oorlog en loopt vooruit op de vrede.
13. **Vierde episode**. De delegaties zijn gearriveerd. Lysistrata laat argumenten horen tegen de oorlogvoering en bemiddelt tussen de geschillen van de strijdende partijen. Allen gaan de Akropolis op voor een verzoeningsdiner.

14. **Lied** in de trant van nummer 12.

15. **Vijfde episode.** Het welslagen van het diner wordt beschreven. Iedereen verschijnt op het toneel en een Spartaan en een Athener zingen liederen om de samenbundeling van hun krachten tegen de Perzen te vieren en hun vreugde te uiten over het nieuwe verdrag. De vrouwen keren terug naar hun echtgenoten.

16. **Exodos.** Hymne voor de godin Athena.

Op het toneel wordt de Akropolis getoond die ook in werkelijkheid de achtergrond vormde. De bezetting daarvan is een vondst, want het zou een tijd duren voordat de seksstaking effect had. Verder zijn bij de *skènè* de huizen van Lysistrata en haar vriendin te zien.

In totaal zijn er 19 rollen die over vier toneelspelers moeten worden verdeeld. Ook de hoofdrolspeelster heeft een dubbelrol, zij komt als Spartaanse gezant in de derde episode op, maar dan moet er wel een 'stomme' Lysistrata op het toneel staan.

Lysistrata is de eerste vrouwelijke hoofdrol in de komedie. Voor Aristofanes konden de Amazonen en de vrouw van Lemnos als voorbeeld dienen. Dat de vrouwenrollen door mannelijke acteurs werden vervuld, leidt in deze komedie nog niet tot complicaties, want van begin af aan treden de spelers of als mannen of als vrouwen op. Maar bij *Vrouwenfeest* ligt het al moeilijker doordat daar de hoofdrolspeler op het toneel tot vrouw wordt omgebouwd. Nog ingewikkelder is het in *Vrouwenpolitiek* wanneer de mannen die een vrouwenrol spelen, zich tijdens het toneel weer als mannen verkleden. Het gevolg is dat mannen vrouwen spelen die een man spelen. Lysistrata is van begin af aan anders dan de andere vrouwen, zij heeft mannelijke functies en trekken: ze is welsprekend, roept een samenkomst bijeen, bedenkt de strategie van de bezetting, toont wilskracht, oppert plannen en ideeën en verdedigt de traditionele waarden voor alle Grieken, mannen en vrouwen. Over haar wordt niet gezegd dat zij een man en kinderen heeft, ze is geen huisvrouw en geen oude vrouw. Zij doet ook zelf niet mee met de seksstakingen tijdens de bezetting en heeft alleen de leiding. Er is wel gedacht dat haar rol geïnspireerd was op de toenmalige priesteres van de godin Athena die Lysimacha heette en die in het jaar 411 nog in functie was. Hierover valt niets met zekerheid te zeggen.

Er zit iets vreemds in die seksstaking waarover Aristofanes zich verder niet uitlaat. Enerzijds wordt van de vrouwen verwacht dat zij seksobject en ideale echtgenotes zijn, die zich verleidelijk opmaken en alles doen om hun man op te winden. Alleen geslachtsdaad is uit den boze. Maar anderzijds is de klacht van de vrouwen nu juist dat hun mannen nooit ofte nimmer thuis zijn zodat er eenvoudigweg geen gelegenheid is om aan seks te doen. Daar komt nog bij dat de Atheense man in het gewone leven met slavinnen, prostituees en knapen mogelijkheden te over had voor zijn (buitenechtelijke) pleziertjes. Hij had zijn vrouw niet per se nodig om aan zijn gerief te komen. Niettemin wordt in deze komedie vastgehouden aan de illusie dat de echtgenoten het niet zonder hun vrouw kunnen stellen en bereid zijn de oorlog te beëindigen als zij daarna maar weer het bed met hun eigen vrouw mogen delen. Dat er überhaupt de suggestie wordt gewekt dat erotiek binnen het huwelijk belangrijk is, is op zich al bijzonder.

De proloog begint met het opkomen van vrouwen uit verschillende delen van Griekenland. De vrouwen lijken geïnspireerd te zijn op de heldinnen van Euripides, zoals Helena, Faidra, Hekabe en Medea. Een uitspraak als die van Andromache, 'je kunt veel listen bedenken, want je bent een vrouw', past in dit verband (vers 85). De bekende vooroordelen komen aan bod: de vrouwen van buiten stinken, die van Athene zijn lui en komen altijd te laat, die van Korinthe zijn dik ('zeekasteel'), die van Boiotië lopen er onfatsoenlijk halfbloot bij en die van Sparta zijn masculien en gespierd. De laatsten zijn ook mooi (Sparta was beroemd om zijn knappe vrouwen, dat staat al bij Homeros, *Odyssee* 13, 452), en sportief, want ze kunnen de *bibasis* dansen. De andere Spartaanse dans, de *dipodia*, zal aan het slot van de komedie worden uitgevoerd.



Lampito, de inwonster van Sparta, spreekt het dialect van haar stad, en dat zullen de Spartaanse onderhandelaars in het laatste bedrijf eveneens doen. In deze tongval nam de 'a' de plaats in van de Attische 'è', de dubbele d stond voor de Attische zd, 'èn' voor 'ein', Athena was Asana en er werd herhaaldelijk gevloekt bij de 'too sioo', de tweelingzonen van Zeus, waar de Atheners eenvoudigweg de krachtterm 'bij de goden' gebruikten. We weten iets meer van het Spartaans af doordat er twee dichters, die overigens zelf niet uit Sparta afkomstig waren, in dit dialect hebben geschreven: Alkman (tweede helft zevende eeuw v.Chr.), die beroemd was vanwege zijn liederen voor meisjeskoren, en Tyrtaios, die wat later leefde en die zich heeft onderscheiden als maker van patriottistische gezangen. Desondanks is onze kennis van dit dialect zo gebrekkig dat we niet in staat zijn te beoordelen of Aristofanes zijn personages onberispelijk Spartaans laat spreken of dat hij alleen wat eigenaardigheden eruit heeft gehaald. Bovendien gebruikt hij het omgangs-Spartaans en dat heeft anders geklonken dan de dichterlijke taal. Het is de vraag hoe hij aan die kennis van het Spartaans is gekomen. Mogelijk heeft hij als jongen Sparta bezocht of is hij met bewoners van deze stad in contact gekomen tijdens de wankele vrede van Nikias. Misschien heeft hij ook wel Spartaanse gezangen of zelfs krijgsgevangenen gesproken.

De vertalers staan hier voor een moeilijke beslissing: er bestaat in het Nederlands geen dialect dat dezelfde 'militante' gevoelswaarde bezit als het Spartaans voor Griekse oren heeft gehad. De Engelse vertalers bedienen zich veelal van het Schots om onderscheid in tongval aan te geven, maar bij mijn weten valt het Schots niet op door een uitgesproken krijgshaftig idioom. Er blijft niets anders over dan dit aspect van de Aristofaneïsche humor onvertaald te laten. In het geval van Lampito, een vrouw met haar op de tanden, kunnen gepeperde uitdrukkingen als 'rot op' en 'godskolere' een surrogaat, maar zeker niet meer dan dat, zijn.

Lysistrata neemt ze een eed af, en dat wordt een parodie op de officiële eden. Een agente van politie wordt erbij gehaald, zij is een Skythische, want de Skythische krijgsgevangenen werden als agenten in gezet, zoals we zullen zien wanneer de Regent met zijn gevolg verschijnt. Ook het offer bij een dergelijke eedaflegging wordt vaak beschreven. Het offerdier werd in stukken verdeeld die samen met het bloed werden aangeraakt door de verschillende partijen. Daardoor werden goden en mensen tot getuigen aangeroepen en werd de zelfvervloeking van de deelnemer gesymboliseerd (de vernietiging van iemands familie was het gevolg van meened). Opvalt bij de eed van Lysistrata dat minnaars eerder worden genoemd dan de echtgenoten.

Door de bezetting van de Akropolis verplaatst het toneel zich van de huiselijke sfeer naar de publieke sfeer. Dat er oude mannen verschijnen is begrijpelijk, de jonge zijn op veldtocht. De boosheid van de aanvallers komt hierop neer: de vrouwen zijn verraders en daar weten wij wel raad mee als oud-Marathonstrijders; hun brutaliteit is ongehoord; we missen als juryleden geld uit de staatskas en bovendien loopt de staatsveiligheid hierdoor gevaar. De grijsaards dragen de takken over hun schouders (vrouwen doen dat op hun hoofd). De reactie van het vrouwenkoor verbaast hen hogelijk. Hoe het precies gegaan is met het legen van de waterkruiken is niet duidelijk, het lijkt niet waarschijnlijk dat de mannen echt worden natgemaakt, maar dat zou wel leuker zijn geweest.

Grappig is dat over zeep wordt gesproken. Die bestond destijds al en werd gemaakt van as, water en soda, vaak met een paar soorten klei.

Dan volgt het optreden van de *Proboulos* of Regent. Hij komt met twee slaven die breekijzers dragen en met vier politieagenten om de vrouwen te arresteren. Hierboven is gezegd dat de *probouloi* een belangrijk college vormden, maar nu is hij een potsierlijke bureaucraat, arrogant, koppig en onbekwaam. Bij het publiek zal hij geen sympathie hebben gekregen en zijn afgang zal met gejuich zijn begroet. Deze Regent blijkt niet op de hoogte te zijn van de redenen waarom de burcht is bezet en dat geeft Lysistrata de kans om haar plannen en motieven uiteen te zetten.

Als Lysistrata zich met het vrouwenleger teweer stelt, wordt een bekende komische grap gebruikt door een ellenlang woord te vormen: O, spermagorailekitholachanopolides, o, skorodopaudokeutriatopolides, en het betekent ook nog iets. Anders dan bijvoorbeeld bij Rabelais: *antipericatatametaparbeugedamphicrationes* dat alleen maar kromtaal is. Aristofanes haalt vaker die grap uit, het gerecht aan het slot van *Vrouwenpolitiek* bijvoorbeeld.

De Agon is geen echte wedstrijd, want het is vooral een pleidooi van Lysistrata tegen de oorlog. De regent onderbreekt haar met korte zinnestukjes en uitroepen. Zij beperkt zich tot de binnenlandse crisis en pakt het probleem op huiselijk niveau aan. Daarvan getuigt de wolscène. Haar redenering gaat als volgt: wij hebben ons van de staatskas meester gemaakt om te voorkomen dat de oorlog gefinancierd wordt en er nog meer wordt verduisterd. De oorlog en de politici die ervan profiteerden hebben de hele stad in staat van beroering gebracht en wij zijn gerechtigd om op te treden omdat de mannen incompetent zijn gebleken. Wij hebben al lang het huishouden gerund en denken dat het met de staatszaken ook zo kan. We zullen jullie redden, ook al gaat dat kwaadschiks. We hebben lang genoeg werkeloos gezeten en jullie noodlottige besluiten aangezien, onze goede raad werd met een pak slaag afgedaan. Maar nu hebben wij besloten Griekenland te redden. Als je rustig wilt zitten luisteren, zoals wij dat deden, krijg je goede raad te horen. Lysistrata verwijst ook naar de scène van het afscheid van Hektor in boek 6 van de *Ilias* (483-92): 'lippen geplooid tot een glimlach' doet denken aan 'lachen door haar tranen heen', het verwijzen naar 'spinnen' aan het vers 'geef je dienaressen opdracht aan het werk te gaan' en vooral 'oorlog is een mannenzaak'. Het verschil is wel dat Hektor medelijden had, terwijl de Atheense echtgenoten bruusk optraden. Ook lijkt Aristofanes een vers uit Sofokles' *Ajax* bij Lysistrata in de mond te leggen: 'Het siert de vrouwen als ze zwijgzaam zijn' (vers 293).

De buitenlandse problemen komen later in de komedie aan de orde (vers 1112 e.v.). De vlammende redevoeringen van de hoofdrolspeelster worden tweemaal onderbroken met scènes van fysieke actie, de zogeheten pnigos en antipnigos: de Regent wordt eerst als vrouw aangekleed en later wordt hij afgelegd als lijk.

Na deze agon is het doel van de bezetting bereikt, de heldin heeft haar actie gerechtvaardigd en haar aanbevelingen gedaan. Over de Akropolis wordt niet meer gesproken. Nu is de weg vrij voor de seksstaking.

Toch komt eerst nog de parabasis. Daar valt vooral de parodie op de argumenten in de volksvergadering op. Het dreigement 'Er komt tirannie' is typerend voor demagogen.

Grappig is de scène waarin de oude mannen zich heroïsch uitkleden en waarin de tegenaanval wordt ingezet. Tijdens de parabasis verstrijken vijf dagen en de staking begint vruchten af te werpen.

Intussen is er crisis op de citadel en het publiek zal waarschijnlijk wel eens willen weten hoe het met die seksstaking is gegaan: wanneer gebeurt die en hoe? Aristofanes stelt het optreden van de oververhitte mannen zo lang mogelijk uit. Pas in vers 829 is de praktijk te zien. Bij het toespreken en bemoedigen van de wankelmoedige vrouwen gebruikt Lysistrata een truc die maar al te goed bekend is uit de volksvergaderingen: zij tovert onder haar kleed een orakelspreuk tevoorschijn. In oorlogstijd wemelde het van de orakelspreuken, profetieën en zelfs dromen. Aristofanes mag graag en vaak degenen belachelijk maken die de spreuken verbreidden en die ze als zoete koek hebben geslikt.

In de verleidingsscène, een komisch hoogtepunt, haalt Aristofanes alles uit de kast om de lachers op zijn hand te krijgen. Hij werkt naar een climax toe en we krijgen zelfs met Kinesias te doen, al is de blunder die hij in vers 942 maakt aan hemzelf te wijten. Wanneer zijn vrouw met massageolie aankomt - een scène die doet denken aan de olievaasjes die vrouwen om de pols dragen - laat hij zich in zijn ongeduld ontvallen dat die stinkt en dat is voor haar een reden om de daad nog verder uit te stellen. Het aansluitende duet tussen de gefrustreerde Kinesias en de koorleider doet sterk denken aan een klaagduet uit de tragedie.

In de vierde episode (vanaf vers 980) zien we de ontmoeting van Kinesias met een Spartaanse gezant. Het is bij de laatste meteen te zien dat hij uit Sparta komt: zijn haar en zijn baard zijn lang. Bovendien spreekt hij het Spartaanse dialect. Door zijn woorden begint het langzaam te dagen dat er een landelijke seksstaking van de vrouwen is en dat luidt de verzoening tussen de Atheense en Spartaanse oorlogvoerenden in.

Maar eerst komt er een verzoening tussen de twee halfkoren, waarbij het initiatief uitgaat van de vrouwen: ze kleden de mannen weer aan, halen een mugje uit hun oog en geven een kusje toe. Dit leidt tot de verzuchting van de mannen: 'het is geen leven met die krenge, maar ook zonder gaat het niet'. In het koorlied, een vredeslied, wordt de terugkeer naar het gewone leven bezongen.

De vredesbesprekingen vormen het laatste bedrijf. Lysistrata heeft hierbij de leiding. Zij spreekt de Spartaanse delegatie toe (die wel wonderlijk snel uit Sparta is gekomen) en nu is voor het eerst haar naam in de mond van een man te horen. Hoe hij aan die kennis is gekomen, wordt niet duidelijk. Lysistrata begrijpt dat haar woorden alleen niet voldoende zullen zijn en zij laat daarom een naakte vrouw, Vredeskus, optreden - een mooie onderbreking van de lange toespraken. Het nadeel is wel dat de mannen uitsluitend oog lijken te hebben voor de fysieke kwaliteiten van deze pinup-figuur. Een bekende uitspraak van Lysistrata, die destijds heel wat reacties teweeg zal hebben gebracht, is 'Ik ben een vrouw, da's waar, maar ik heb óók verstand' (vers 1124), een verwijzing naar verschillende uitspraken van heldinnen uit Euripides' tragedies, zoals in *Medea*: 'Omdat ik ontwikkeld ben, zijn sommigen jaloers en vinden anderen mij hooghartig' (vers 303-4) of 'Wij hebben ook een Muze - misschien maar één op de duizend - wij vrouwen die vertrouwd zijn met de muze' (vers 1083 e.v.) en in *Andromache*: 'Een vrouw moet een man met meer bescheidenheid toespreken, u bent uw doel voorbijgeschoten' (vers 364-5). In *Kikkers* (vers 949) laat Aristofanes Euripides zeggen: 'Bij mij kreeg een vrouw net zo goed het woord, een slaaf net als een heer, een meisje of een oude vrouw.'

Het banket voor alle deelnemers blijkt een groot succes. Grappig is dat vol trots beweerd wordt dat men het beste ladderzat besluiten kan nemen, want als een gevormde nuchter is, komen er alleen ellende en misverstanden van. Oorlog en wijn zijn elkaars tegengestelden. Mogelijk verwijst Aristofanes hier naar een passage uit Herodotos (wiens boek *Historiën* niet lang daarvoor was geschreven) die over de Perzen meldde: 'Wanneer over een zaak van groot gewicht moet worden beslist, bedrinken zij zich doorgaans voordat ze overleg plegen. De volgende dag legt de astheer bij wie ze hebben beraadslaagd, het

uiteindelijke besluit nog eens aan hen voor, terwijl ze nuchter zijn. Als ze er op dat moment nog steeds mee ingenomen zijn, voeren ze het uit, en zo niet, dan gaat het over. Omgekeerd wordt alles wat ze met een nuchter hoofd hebben vastgesteld, met een zatte kop heroverwogen.' (Boek I, 133) Het doet denken aan de leuze 'make love, not war' en het min of meer serieuze advies in de tijd van de protesten tegen de oorlog in Vietnam dat het gebruik van marihuana en LSD door politici en generaals een geschikte manier zou zijn om vrede te brengen en de kwaliteit van het leven te verhogen.

Van de komedies van Aristofanes is in latere eeuwen vooral *Lysistrata* het vaakst opgevoerd, mede doordat het als een anti-oorlogsstuk bij uitstek werd gezien. Met Pasen 1946 onder regie van Eduard Vermeir, een jood dat tijdens de oorlog geïnterneerd was geweest. In 1982 gebeurde dat 'als obscene klucht' in Gent, in de vertaling van Hugo Claus, en het zou aan het einde van de 20^e eeuw een traditie worden. Op 3 maart 2003 werd *Lysistrata* op 1009 plaatsen in 56 landen voorgelezen als wereldwijd protest tegen de oorlog in Irak.

Griekse toneelstukken in Nederland

Gedurende de Middeleeuwen waren de Griekse tragedies en komedies in de lage landen onbekend. De Griekse taal werd niet beheerst en geen van de Griekse toneelschrijvers wordt genoemd. Pas bij de intrede van het humanisme komt daar verandering in. In 1533 werd *Ploutos* ('Kapitaal') van Aristofanes in een Latijnse vertaling op een school in Brugge opgevoerd en even later in Naarden waar de rector zelfs vier blijspelen van deze auteur had vertaald. Hij had de obsceniteiten niet verbloemd zodat men zich kan afvragen of hij de teksten wel voor zijn leerlingenpubliek zou hebben bedoeld.

De tragedies komen pas later in de belangstelling. Erasmus heeft twee treurspelen van Euripides in het Latijn vertaald. In 1526 werd diens *Hekabe* zelfs in het Grieks opgevoerd, maar dit is een uitzondering, want bijna altijd werden de tragedies eerst in het Latijn omgezet. Bij Drukkerij Plantijn te Antwerpen verscheen in 1570 een complete Sofokles-vertaling in het Latijn.

Tot 1556 zou het duren voordat een Nederlandse weergave komt, en wel van de *Ajax* van Sofokles in dichtvorm met de verstechen van de rederijkers.

In de daaropvolgende eeuw zijn de gruwelstukken van Seneca het grote voorbeeld. Seneca had ze ooit bedoeld om voor te lezen of te reciteren. Omdat hij zich doorgaans door de Griekse tragedies had laten inspireren, werd via hem kennis genomen van de Attische toneelstukken. Aan Hugo de Groot en Daniël Heinsius is het te danken dat serieuze studie werd gedaan naar de opvoeringspraktijk van de klassieke tragedies. Heinsius vertaalde Aristoteles' *Poëtika* en van toen af aan drong het besef van de essentie van het Griekse toneel door. De Groot vertaalde voornamelijk Euripides, nog steeds in het Latijn.

Het is opvallend dat in Nederland bij de treurspelen die op antieke thema's waren gebaseerd, een eigentijdse kwestie aan de kaak werd gesteld ('onder welke schorsse hij 't nieuwe treurspel mocht verbergen'). Vondels *Palamedes oft Vermoorde Onnooselheyt* is daar een goed voorbeeld van. Het zou de dichter een boete van driehonderd gulden opleveren.

Op 3 januari van het jaar 1638 werd in Amsterdam de nieuwe schouwburg geopend met een ander toneelstuk van Vondel (die het woord 'schouwburg' had bedacht als vertaling van *theatron*): de *Gysbreght van Aemstel*, die treffende overeenkomsten toont met de *Aeneis* van Vergilius. Het toeschouwersgedeelte was in de ronde vorm van het Dionysostheater.

Maar daarna richtte Vondel zich meer op de Griekse voorbeelden. In 1639 verscheen zijn vertaling van de *Elektra*, gevolgd door twee andere stukken van Sofokles en twee van Euripides. Overigens heeft Vondel het Grieks nooit goed onder de knie gekregen, hij had steeds hulp van deskundigen nodig en benutte de Latijnse vertalingen.

Thema's uit de Bijbel werden bewerkt in de stijl van de Griekse pendanten. De *Jephta* van Vondel uit 1659 is het bekendst geworden. In de inleiding van dit stuk geeft Vondel een uiteenzetting over de Griekse toneelvoorschriften. Het thema van Jephta lijkt op de *Ifigeneia in Aulis* van Euripides. Ook Jephta moet zijn dochter offeren na een gelofte dat hij na zijn overwinning op de vijand het eerste dat hem bij thuiskomst tegemoet zou komen, zou offeren. Dit blijkt zijn eigen dochter te zijn. Nu staat er in de bijbel dat deze dochter twee maanden de tijd kreeg om in de bergen haar maagdelijkheid te betreuren voordat ze geslacht zou worden. Dit lijkt strijdig te zijn met de zogeheten eenheid van tijd. Daarom heeft Vondel na jarenlange aarzeling ('het spel bleef steecken, om de twee maanden uitstels, de dochter toegestaen') een tweede expeditie van Jephta ingelast zodat deze generaal na die twee maanden precies op de dag terugkeert waarop zijn dochter uit de bergen komt. Zijn dag van triomf wordt een drama.

In de loop van de tijd leerde Vondel de structuur van de klassieke tragedie steeds beter te hanteren, maar zijn stukken werden minder levensecht en dus ook minder geapprecieerd door het publiek.

In de tijd van het classicisme (eind 17^e eeuw) gold de moralistische opvatting dat een toneelstuk de toeschouwers moest afkeren van het kwade en richten op het goede. Ook waren de koninklijke figuren de personages, want laaggeplaatste personages werden niet geschikt geacht als voorbeeld. Vooral de Franse klassieken werden in deze tijd opgevoerd en dat gaat door tot in het begin van de 19^e eeuw. Toch dateert vanaf dat tijdstip de bloei van de Griekse tragedie die steeds meer terrein won. Met name Sofokles' *Antigone* was zeer gewild. Tussen 1834 en 1921 verschenen niet minder dan dertien vertalingen van dit stuk, al is het de vraag of al die vertalingen ook voor de opvoering waren bedoeld. Voor Euripides is in deze eeuw maar weinig belangstelling en de stukken van Aeschylus kwamen toen nog niet op de planken.

Door scholieren en studenten is een begin gemaakt met de traditie. Het Amsterdamsch Gymnasium bracht *Antigone* uit in 1885 en een jaar later werd in de Schouwburg van Utrecht *Koning Oidipous* opgevoerd door de studenten. De grote stimulator zou Willem Royaards worden. Hij verzocht in 1920 de dichter Boutens om *Elektra* opnieuw te vertalen. Alphons Diepenbrock componeerde er muziek bij. In deze tijd telde het koor slechts drie personen. Later kwam het koor in volle sterkte op toen August Defresne regisseur van *Medea* en *Elektra* (beide in 1936) was geworden. Hij beschouwde het koor als een essentieel onderdeel van de Griekse tragedie.

Vanaf het jaar 1950 zijn alle Griekse tragedies wel een keer opgevoerd. Dit gebeurde niet meer met verheven gebaren en een verheven dictie, maar zo authentiek mogelijk. Er werden maskers opgezet en 'oud-Griekse' kostuums gedragen. De muzikale begeleiding was zeer ritmisch en quasi antiek. De opvoering van de *Perzen* van Aeschylus door Erik Vos in 1963 vormde de apotheose, al was de kritiek van de toenmalige toneelrecensenten niet mals.

Anderen, zoals Ton Lutz, streefden een versobering na: één zuil werd al genoeg geacht om een heel bouwwerk te suggereren. Bij deze modernistische richting werden allerlei vrijheden gepermitteerd: het koor kon worden weggelaten, er kwamen collages van teksten uit andere bronnen, en extreme actualiseringen. In de *Bacchanten*, eveneens door Erik Vos geregisseerd, zijn ook Keltische liederen te horen en de poëzie van de Azteken. Dit gebeurde in 1971, het jaar waarin ook *Antigone* werd uitgebracht bij wijze van protest tegen het Griekse kolonelsregime.

Maar langzamerhand keerde het respect voor de originele versie terug. Daarvan getuigt de voorstelling van de *Perzen* (1994) door Paul Koek en Johan Simons in een desolate autosloperij.

Slechts incidenteel werden de komedies van Aristofanes gespeeld. In 1918 was dat *Vogels* door het Stedelijk Gymnasium van Amsterdam, beroemd geworden door de muziek van Diepenbrock die repertoire heeft gehouden. Aristofanes' *Lysistrata* werd en wordt gezien als het anti-oorlogsstuk bij uitstek. Er kwamen verschillende voorstellingen van dit blijspel, in 1936 met Fien de la Mar in de hoofdrol. Op 3 maart 2003 werd op 1009 plaatsen in 56 landen gelijktijdig *Lysistrata* in de landstaal gelezen als wereldwijd protest tegen de oorlog in Irak.

Bron: René Veenman, *De klassieke traditie in de Lage Landen* (2009).