

THEATER

EEN WESTERSE GESCHIEDENIS

THOMAS CROMBEZ
JELLE KOOPMANS
FRANK PEETERS
LUK VAN DEN DRIES
KAREL VANHAESEBROUCK



LANNOO
CAMPUS

Theater. Een westerse geschiedenis draagt het GPRC label wat staat voor 'Guaranteed Peer Reviewed Content'. Met dit kwaliteitslabel geeft de Vlaamse Uitgevers Vereniging (VUV) aan dat de publicatie die dit label draagt een peerreviewprocedure heeft doorlopen die beantwoordt aan de internationale wetenschappelijke standaarden.



D/2015/45/109 – ISBN 978 94 014 1895 9 – NUR 676

Boekverzorging: Stéphane de Schrevel

Coverillustratie: Societas Raffaello Sanzio / Scott Gibbons.

Uit *Tragedia Endogonia C.#01* (Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio, 2002)

© De auteurs & Uitgeverij Lannoo nv, Tielt, 2015.

—
Uitgeverij LannooCampus maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij,
de boeken- en multimediodivisie van Uitgeverij Lannoo nv.

—
Alle rechten voorbehouden.

Niets van deze uitgave mag verveelvoudigd worden en/
of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotokopie,
microfilm, of op welke andere wijze dan ook, zonder
voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

—
Uitgeverij LannooCampus
Erasme Ruelensvest 179 bus 101
3001 Leuven
België
www.lannoo-campus.be

INHOUDSOPGAVE

Ten geleide — 9

DEEL 1

HET GRIEKSE EN ROMEINSE THEATER — 13

INLEIDING Rite en theater — 14

HOOFDSTUK 1 De Griekse tragedie — 18

- 1 De première van *Medea* in 431 v. Chr. — 18
- 2 De sociale betekenis van de Griekse tragedie — 20
- 3 Drama en agon — 22
- 4 De drie grote tragici — 23
- 5 Tragiek — 26

HOOFDSTUK 2 De Griekse komedie — 27

- 1 Spotvrijheid — 27
- 2 De opvoering van de Oude Komedie — 29
- 3 Structuur en verhaal — 30
- 4 De sociale betekenis van de Oude Komedie — 32

HOOFDSTUK 3 Theater en spektakel in Rome — 34

- 1 Een vreemde vertoning — 34
- 2 Inleving en afstand bij spelers en publiek — 36
- 3 Het theater onder de Romeinse republiek — 38
- 4 Plautus' spel met feit en fictie — 39
- 5 Het theater van Pompeius: scharniermoment tussen republiek en keizertijd — 41
- 6 Gladiatoren, extase en politiek — 42
- 7 Seneca's tragedies — 45
- 8 De maatschappelijke status van het theater — 46

HOOFDSTUK 4 Het Griekse en Romeinse drama in de Nederlanden — 48

- 1 Een geschiedenis van het verschil — 48
- 2 De achttiende eeuw en eerder — 49
- 3 De negentiende eeuw — 50
- 4 Van het fin de siècle tot de Tweede Wereldoorlog — 52
- 5 De naoorlogse periode — 55
- 6 De hedendaagse periode — 58

DEEL 2

TONEEL IN DE MIDDELEEUWEN — 63

INLEIDING Toneel als object — 64

HOOFDSTUK 1 De oorsprong van de wedergeboorte van het toneel — 69

- 1 De positie van de kerk — 69
- 2 Andere sporen — 71
- 3 Oorsprong of invloed: toch de kerk? — 73

HOOFDSTUK 2 Het toneel begint een duidelijke vorm te krijgen — 76

- 1 De eerste teksten — 76
- 2 Toneel in de volkstaal — 77
- 3 Atrecht als broeinest — 78
- 4 De moeilijke veertiende eeuw — 79
- 5 De abele spelen — 80
- 6 Poppenspel — 81

HOOFDSTUK 3 De grote bloei in de late middeleeuwen — 83

- 1 Mysteriespelen, bliscappen en passies — 83
- 2 Allegorisch toneel — 90
- 3 Klucht en zottenspel — 91
- 4 Zotten, morosofen — 96
- 5 Politiek toneel — 97
- 6 Het taaie Latijn — 97
- 7 Theatraliteit in de publieke ruimte — 98

EPILOOG Middeleeuwse vormen, moderne tijden — 99

DEEL 3

HET VROEGMODERNE THEATER — 103

Ten geleide — 104

HOOFDSTUK 1 De Italiaanse renaissance — 106

- 1 Inleiding — 106
- 2 Theaterarchitectuur en scenografie — 107
- 3 Commedia dell'arte — 109

HOOFDSTUK 2 Shakespeare en het elisabethaanse theater — 112

- 1 De status van de toneelschrijver — 112
- 2 De status van de tekst — 114
- 3 De status van het theater — 114

HOOFDSTUK 3 Barok en classicisme — 120

- 1 Algemeen kader — 120
- 2 Het vroegmoderne Franse toneel — 127

HOOFDSTUK 4 Computervisualisaties van de theaterarchitectuur in de Lage Landen (1600–1800) — 145

- 1 Amsterdamse experimenten — 145
- 2 Naar het *théâtre à l'italienne* — 147
- 3 Een standaardvorm in de Lage Landen — 148
- 4 Rederijkers- en genootschapstheaters — 151
- 5 Nieuwe ideeën — 153

HOOFDSTUK 5 Steden ensceneren macht: Politiek en spektakel in de vroegmoderne tijd — 156

HOOFDSTUK 6 De verlichting en het theater, paradoxale verhoudingen — 163

- 1 Rousseaus *Lettre à M. D'Alembert* als 'oerscène' van het verlichtingstheater — 164
- 2 Het burgerlijk drama — 165
- 3 Blikkenspel — 166
- 4 Esthetiek van het tableau — 167
- 5 Het natuurlijke acteren — 168
- 6 Theaterarchitectuur — 170
- 7 Besluit — 178

HOOFDSTUK 7 Toneelhervormingen in de Duitse gebieden — 179

- 1 Het 'gespreksspel' en gebaren op de *bühne* — 179
- 2 Het classicistisch toneeloffensief van Gottsched — 180
- 3 Natuurlijkheid en gevoel als acteerprincipes — 181
- 4 Goethe en Iffland als regisseurs — 184

HOOFDSTUK 8 Acteurs en Acteertheorie in de achttiende eeuw — 185

- 1 Johannes Jelgerhuis — 186
- 2 Jan Punt en Marten Corver — 189
- 3 Johanna Ziesenis-Wattier, Ward Bingley en Andries Snoek — 189
- 4 Lekain — 190
- 5 François-Joseph Talma — 193
- 6 David Garrick — 194

DEEL 4 HET LAATMODERNE THEATER — 197

INLEIDING Iets over eeuwen — 198

HOOFDSTUK 1 De negentiende eeuw. (De verbeelding van) het theater aan de macht — 199

- 1 Inleiding — 199
- 2 Het melodrama — 203
- 3 Het burgerlijk drama — 222
- 4 Modern theater — 235

DEEL 5 HET HEDENDAAGSE THEATER — 247

HOOFDSTUK 1 Modernisme en avant-gardes van het fin de siècle tot het interbellum — 248

- 1 Tegen de illusie — 248
- 2 De beeldenstormers van de avant-garde — 252
- 3 Theateroktober: de politieke omwenteling op het toneel — 263
- 4 Vernieuwing in Nederland: Royaards en Verkade — 272
- 5 Vernieuwing in Vlaanderen: Het Vlaamse Volkstoneel — 274

HOOFDSTUK 2 De musical — 278

- 1 Een wereld vol zang en dans — 278
- 2 Naar een volwassen musical — 279

HOOFDSTUK 3 Theater na de Tweede Wereldoorlog — 281

- 1 Cultuuroptimisme en Koude Oorlog — 281
- 2 Absurdisme/kamertheater — 288
- 3 Theater en ritualiteit — 293
- 4 Theater en beeldende kunst — 300
- 5 Politieke radicalisering — 302
- 6 Kaalslag op het repertoire — 305
- 7 Postdrama — 310

Bibliografie — 321

Eindnoten — 331

Herkomst van de afbeeldingen — 339

Wat hier voorligt is een theatergeschiedenis, een nieuwe theatergeschiedenis, en een westerse theatergeschiedenis.

Het is een theatergeschiedenis omdat het geen verhaal vertelt van de grote auteurs die voor het theater geschreven hebben noch van de grote teksten die voor het theater geschreven zijn, maar vertelt wat er in het theater gebeurde – en wat daarbuiten aan theatrale verschijnselen te bespeuren was. Er is bewust gekozen voor de toneelpraktijk als uitgangspunt voor deze geschiedenis.

Het is een nieuwe theatergeschiedenis, alleen al nieuw vanwege het perspectief, maar toch ook omdat de laatste op oorspronkelijk onderzoek gebaseerde Nederlandstalige toneelgeschiedenis van het Europese theater alweer van 1969 dateert. Hoog tijd, zou men zeggen, voor een nieuw boek, ook al omdat de theatergeschiedenis, zeker ook in Vlaanderen en Nederland, een enorme ontwikkeling heeft doorgemaakt en het nu zeker niet meer gepast zou zijn om een dergelijke geschiedenis op te zetten zoals dat in 1969 nog kon. De geschiedenis is dus niet alleen nieuw (weer één), maar ook nieuw (radicaal anders).

Het is een westerse theatergeschiedenis, en dat heeft deels te maken met praktische overwegingen. Enerzijds blijft het westers theater toch een redelijk op zichzelf besloten traditie; anderzijds is er nog zéér veel onderzoek nodig voordat we zouden kunnen komen tot een wereldgeschiedenis van het theater. Het is tegelijkertijd wel een totale overzichtsgeschiedenis van de oudheid tot het ‘radicale heden’.

Inhoudelijk is het boek duidelijk op de geschiedenis van het *theater* gericht. Andere podiumkunsten, zoals dans en opera, komen weliswaar zijdelings aan bod op die momenten dat ze een wezenlijke invloed op het theater hebben uitgeoefend, zoals in het geval van de samenwerking tussen Molière en Lully. Ook ten aanzien van genres uit de populaire cultuur – van melodrama tot de hedendaagse musical – wordt dezelfde lijn aangehouden. Dergelijke fenomenen staan niet centraal, maar worden wel behandeld als onderdeel van de culturele achtergrond tijdens een bepaalde periode. In het algemeen worden de theatrale fenomenen waarop we inzoomen steeds besproken in het kader van de bredere *spektakelcultuur* van een bepaalde periode. Het gaat dus niet om – wat in de literatuurgeschiedenis altijd belangrijk bleef – de teksten, maar om de contouren van de theatraliteit, de organisatie van het culturele leven, de enscenering en de manier waarop het theatraal moment tot leven komt.

Twee uitgangspunten hebben onze keuzes hierin bepaald. De nieuwe Theatergeschiedenis moest een direct nut hebben, een bruikbaarheid voor opleidingen aan toneelscholen, hogescholen en universiteiten, maar ook een referentiewerk voor andere geïnteresseerden, literatuurhistorici en – studenten, (cultuur-) historici, theaterbezoekers. Mede daarom is ervoor gekozen om de geschiedenis op te zetten in tijdvakken – die altijd iets sterk arbitrairs houden, maar meestal didactisch redelijk effectief zijn.

Maar het boek moest ook meer zijn dan een verzameling van tweede- en derdehandsinformatie, met andere woorden: we wilden dat alles gevoed is door direct, recent, actueel en origineel onderzoek en daarmee uitdrukking geeft aan een visie zoals die zich in recent onderzoek ontwikkeld heeft.

In die opzet is er bewust voor gekozen om niet het verhaal te vertellen hoe het toneel, zoals wij dat nu delimiteren, zich via allerlei eerdere vormen langzaam ontwikkeld zou hebben; we hebben veel eerder recht willen doen aan hoe, in verscheidene historische contexten en met verschillende technische middelen, de mens zichzelf in voorstelling gezet heeft. Theater en theatraliteit worden vanuit een breder cultuurhistorisch perspectief benaderd, als een uitgesproken vorm van culturele verbeelding en als een onderdeel van een bredere spektakelcultuur (dus met bijvoorbeeld ook aandacht voor de theatraliteit van Blijde Intredes, voor niet-canonieke genres als de revue, grandguignol en zelfs musical). Daarbij worden inzichten uit de *performance studies* ingezet om historische vormen van theatraliteit van naderbij te bekijken en daarbij een al te zeer beschrijvende en inventariserende benadering te vermijden.

Een geschiedenis schrijven is een verhaal vertellen. ‘Wanneer er geen verhaal is, is er geen geschiedenis’ aldus de beroemde geschiedenisfilosoof Hayden White. Maar een verhaal vertellen is niet hetzelfde als ‘verhaaltjes’ opdissen. Niet om het even welk schrijfsel komt in aanmerking als historisch verhaal. Er zijn nu eenmaal onloochenbare feiten en gebeurtenissen waarmee iedere historicus rekening dient te houden. Sommige studies hebben zelfs louter als doel het registreren en chronologisch oplijsten van al die precieze feiten; zo een lijst van gedenkwaardige gebeurtenissen noemt men een kroniek. Zo stelde de Duitse theaterhistoricus Wolfgang Beck een kroniek op van het Europese theater vanaf de oudheid tot de 21ste eeuw.¹ Maar dan moet het eigenlijke werk nog beginnen. Het verleden zelf is immers geen verhaal, het kent samenhang noch gebrek aan samenhang, het is duidelijk noch onduidelijk. Het is de taak van de historicus om die samenhang, die duidelijkheid te creëren. De feiten zelf leiden nooit ‘als vanzelf’ naar een bepaalde interpretatie van het verleden. Frank Ankersmit, een bekend Nederlands historicus, verduidelijkt de verhouding van de feiten tot het verhaal met een aardige metafoor: ‘Zo hebben we bakstenen nodig om te bouwen (in analogie met de feiten), maar die bakstenen dicteren ons niet of wij er een huis, fabriek of schouwburg van moeten bouwen (in analogie met de historische interpretatie of samenhang).’² Met andere woorden: de historicus geeft samenhang aan het verleden, hij ontdekt hem niet.

Het is ook goed om te weten dat de op het eerste gezicht ‘neutrale’ periodiseringscriteria die wij hanteren, allesbehalve neutraal zijn. Bijvoorbeeld: wat wij als ‘vroegmoderne periode’ benoemen (grosso modo de 16de, 17de en 18de eeuw) impliceert dat we deze eeuwen als aanloop beschouwen naar het ‘moderne’ theater dat dan met auteurs als Ibsen en theatermakers als Lugné-Poe of André Antoine in de tweede helft van de negentiende eeuw wordt gesitueerd. De renaissance is dan niet zozeer de cultuurhistorische tijd waar er achteruit wordt geblikt naar de oudheid maar vooruit naar de moderne

tijd. De inhoudstafel van dit boek leest als een reeks chronologische ‘breuklijnen’ of ‘cesuren’. We gebruiken begrippen als ‘vroegmodern’, ‘renaissance’, ‘hedendaags’, ‘fin de siècle’, ‘interbellum’ enzovoort om het verleden te structureren en het beschrijfbaar te maken. Het is evenwel goed om te beseffen dat het verleden zelf geen structuur heeft: het is continu noch discontinu. Het zijn onze verhalen *over* dat verleden die zulke breuklijnen opleveren. We doen dit omdat we zo een greep krijgen op die oneindige reeks feiten en gebeurtenissen die ons verleden is. Misschien is het meest misleidend-neutrale periodiseringsconcept wel het woordje ‘eeuw’. Want, veel meer dan de neutrale rekenkundige aanduiding van een periode van honderd jaar, is het een concept dat een hele leefwereld impliceert en oproept. Wat verder in het boek wordt er in het hoofdstukje ‘Tets over eeuwen’ wat meer over verteld.

Zoals je hierboven kon lezen, kan de historicus met de feiten (de bakstenen) een vrijwel onbepaald aantal verschillende verhalen vertellen (het huis, de fabriek, de schouwburg). In deze inleiding lees je voor welke constructie wij gekozen hebben; welk verhaal wij je willen vertellen. Met onze aanpak voor een breder cultuurhistorisch verhaal waarbij we ‘theater’ veel ruimer interpreteren dan gebruikelijk in meer klassieke theatergeschiedenissen, zoeken we aansluiting bij recente methodologische ontwikkelingen in de cultuurgeschiedenis, die met de term ‘culturele wending’ worden aangeduid. Cruciaal voor de ‘omslag’ is een verschuiving in de waarneming van de werkelijkheid, in casu de historische werkelijkheid. De nadrukkelijke aandacht voor vormen van theatraliteit buiten het theater in enge zin, het grote belang dat we hechten aan het theater als visueel spektakel, het herwaarderen van ‘vergeten’ en ‘minderwaardige’ vormen van theater maken, zijn stuk voor stuk het directe gevolg van onze manier van waarnemen.

Het boek is opgevat als een *visuele geschiedenis*. Het verhaal van elk tijdvak wordt niet alleen via lopende tekst verteld, maar ook visueel vertolkt door een aantal centrale en groot afgedrukte afbeeldingen. In een aantal gevallen zijn die aangevuld door kleinere afbeeldingen die details of varianten illustreren.

Alle vrienden der schouwspelkunst, cultuurvlooien, historici en overige geïnteresseerden vinden in dit boek een schat aan informatie, in tekst en beeld, omtrent de plaats van en omgang met theater in uiteenlopende perioden. Studenten en docenten vinden erin een anker om kennis te maken met de recentste inzichten, niet alleen in onze feitelijke kennis van de theatergeschiedenis, maar ook in onze manier om met die geschiedenis om te gaan. Zij vinden hier ook een zeker historisch tegenwicht tegenover een doorgeslagen theoretisering, waarin het soms lijkt of het werkelijk object er nauwelijks meer toe doet.

Uiteindelijk vindt elke lezer in dit boek een neerslag van wat een auteurscollectief, na rijpe discussie, graag voor die lezer wilde maken – en we hebben dat met veel inzet, genoeg en overtuiging gedaan.

Noten

- 1 Wolfgang Beck, *Chronik des europäischen Theaters: Von der Antike bis zur Gegenwart*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 2008.
- 2 Frank Ankersmit, *Denken over geschiedenis: een overzicht van moderne geschiedfilosofische opvattingen*, Wolters-Noordhoff, Groningen, 1984, 186.

DEEL 1

HET
GRIEKSE EN
ROMEINSE
THEATER

INLEIDING

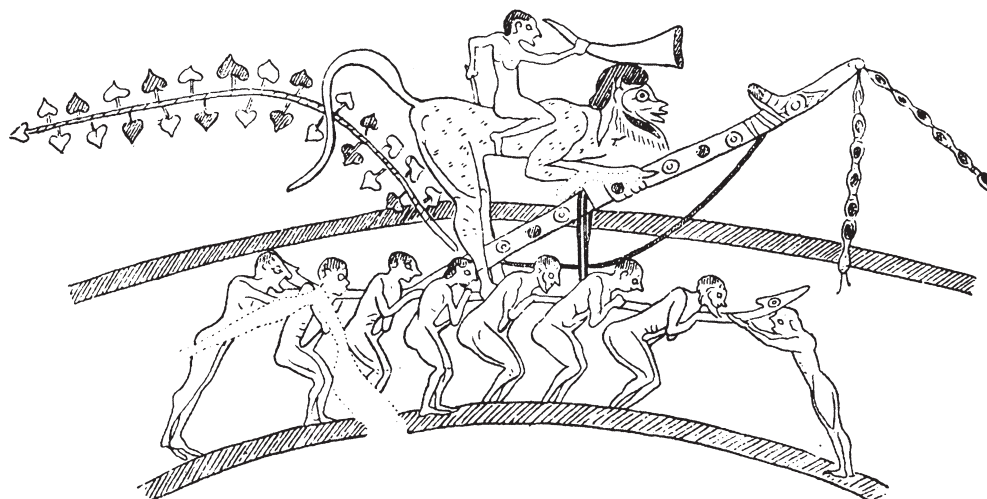
RITE EN THEATER

THOMAS CROMBEZ

Waar en wanneer begint het theater? De locatie achterhalen is niet zo moeilijk. Het is in het oude Griekenland dat men voor de eerste maal een term bedenkt voor het vertolken van fictieve personages door een groep mensen, terwijl een andere groep toekijkt. Het is bovendien een term – *theatron*, ‘plaats om te kijken’ – die al gedeeltelijk van andere maatschappelijke domeinen losgekomen is, zoals de religie. De Grieken zijn de eersten geweest om theateropvoeringen (en de daarvoor gebruikte teksten) als artistieke producten te benoemen en te waarderen.

Waren er voordien geen opvoeringen? Ongetwijfeld wel. Voor er ‘theater’ was zoals we het vandaag begrijpen, was er al theatraliteit. Terwijl de Griekse tragedie pas vanaf 500 v. Chr. haar definitieve vorm kreeg, zijn er tal van aanwijzingen dat theatrale ceremonies en rituelen al veel eerder plaatsvonden. Vaasschilderingen tonen maskerades van jonge mannen die zich als vrouwen verkleed hebben of dierenmaskers dragen. Ruiters in harnas rijden op gebukte mannen die van paardenhoofden en staarten voorzien zijn.¹ Wat de juiste betekenis van dit soort opvoeringen kan geweest zijn, is minder goed uit te maken. Het zou weinig meer dan liederlijk gedrag ter gelegenheid van een feest kunnen zijn. Maar de sporen van rite en religie zijn hier ook latent aanwezig. We weten dat verkleedpartijen waarbij mannen vrouwenkledij droegen (of andersom) ook een rituele betekenis konden hebben, binnen het kader van de aanbidding van de theatergod Dionysus. En met de dierenkostuums zouden de performers ook kunnen verwijzen naar bovennatuurlijke geesten die de vorm van een dier hebben aangenomen en die men door de opvoering bezweren wil.

Ook volgens Aristoteles, de enige Griekse filosoof die het theater uitvoerig bestudeerde, moet de oorsprong van theater in zulke rituele vormen gezocht worden. Hij speculeert dat het ernstige genre (de tragedie, die als eerste ontstond) uit een andere vorm van rituele literatuur is voortgekomen. Dat is de dithyrambe: een koorzang ter ere van Dionysos die door ongeveer vijftig mannen en jongens in een kring werd opgevoerd. De dithyrambe is een vorm van beurtzang. De koorleider en het koor gaan een dialoog aan bestaande uit strofes en antistrofes. Dat heeft makkelijk aanleiding gegeven tot de veronderstelling dat de eerste acteur in feite die koorleider was. Het Griekse woord voor acteur, *hypokrites*, herinnert nog aan die oorsprong, want het betekent letterlijk ‘antwoorder’.² Meer en meer zou zijn tekst die van een personage zijn geworden. Hij was dan niet langer de voorzegger van een gedicht met een godsdienstige waarde, maar begon te evolueren in de richting van een vertolker binnen een fictief verhaal, wellicht aan de mythologie ontleend. Later werd die rol dan (zo gaat de speculatieve reconstructie verder) beklemtoond door het dragen van een masker en een



[o.1] Atheense drinkschaal met falloforie, of fallusoptocht (575–525 v. Chr.)

bijzondere verkleiding of kostuum. Over de Griekse toneel-schrijver (en regisseur) Aeschylus wordt verteld dat hij aan die vroege vorm van tragedie, dus een beurtzang tussen het koor en één acteur/koorleider, een tweede acteur zou hebben toegevoegd. Daarmee zou het pad geëffend zijn voor interacties tussen de acteurs onderling en zou het eigenlijke theater aangevangen zijn.

Hoe moeilijk het ook is om tweeënhal millennium later de genese van een artistieke vorm te reconstrueren, ontegensprekelijk is dat de band tussen theater en religie steeds latent aanwezig bleef. In Athene was het Theater van Dionysus niet toevallig op de heilige heuvel Akropolis gelegen. Naar het theater gingen de Atheners dus kijken in de nabijheid van de belangrijkste staatsgebouwen, zoals het Parthenon, de beroemde tempel van Athena, waar ook de schatkist werd bewaard. De acteurs brachten na de opvoering van een nieuwe tragedie hun maskers naar de nabijgelegen tempel van Dionysus om ze te laten zegenen en vervolgens daar op te hangen. Behalve de beschermgod van het theater, was Dionysus ook de god van de wijn en de roes, van de wilde natuur, van het dansen en de maskerade en van een mystieke cultus die aan de ingewijden onsterfelijkheid beloofde.³ Binnen de mythologie werd hij vaak vergezeld door zijn dienaressen, de Maenaden (in de tragedie *Bacchanten* van Euripides verantwoordelijk gesteld voor de dood van koning Pentheus die ze in hun dronken roes verscheuren omdat ze hem voor een offerdier aanzien), en door de uitgesproken mannelijke satyrs, mengwezens tussen paard of bok en mens.

Een beschilderde Atheense drinkschaal uit de zesde eeuw v. Chr. toont hoe al deze elementen samenkwamen in de Griekse cultuur.⁴ Er wordt een fallische processie afgebeeld. Een groep satyrs, sommigen duidelijk van een erectie voorzien, dragen een soort troon waarop een andere, behaarde reuzensatyr een grote houten fallus vasthoudt. Zulke processies vonden ook werkelijk plaats ter gelegenheid van feesten die aan Dionysus waren gewijd. Belangrijk is dat de fallus hier niet alleen voor een exuberante seksualiteit staat. Dat toont ook de aanwezigheid ervan in het straatbeeld. In Griekse steden stonden talrijke Hermen: rechthoekige zuilen die bovenaan eindigden in een buste van de god Hermes en aan de voorkant

van een penis in erectie waren voorzien. Ook die fallus functioneerde als een geluksbrenger en om onheil af te weren. Het zou dus te eenvoudig zijn om de oorsprong van het Griekse theater zonder meer te situeren in een grensoverschrijdend ritueel, mogelijk gemaakt door de roes van de wijn en de muziek, zoals Friedrich Nietzsche voor het eerst deed in zijn beroemd geworden boek *De geboorte van de tragedie uit de geest van de muziek* (1872). Daarmee miskent men de bijzondere aard van het Griekse toneel, dat helemaal was ingebed binnen de bestaande sociale orde (zowel op politiek, sociaal als religieus vlak). Nietzsche greep terug naar het ritueel omdat hij de hervormingspogingen van het door en door burgerlijk theater van de negentiende eeuw, onder meer door zijn vriend Richard Wagner ondernomen, een hart onder de riem wilde steken. De zoektocht van Nietzsche (en na hem nog vele generaties 'ritualistische' theatermakers) naar het 'oorspronkelijke' theater was niet in de laatste plaats gemotiveerd door de ambitie om een retorische hefboom te vinden waarmee het commerciële toneel van de negentiende eeuw uit zijn hengsels kon worden gelicht.

Voorzichtigheid is dus geboden wanneer de stamboom van het westerse theater in kaart wordt gebracht. Maar hoe zag de relatie tussen kunst en samenleving er dan wel uit? Hoe moeten we theateropvoeringen met de cultus van Dionysus in verband brengen, zonder dat we dat verband overdreven 'dionysisch' en extatisch afschilderen? In de eerste plaats nam het theater een heel andere plaats in binnen de samenleving dan vandaag de dag. Theateropvoeringen konden de Atheners per jaar slechts bij twee gelegenheden zien, namelijk binnen de context van twee religieuze festivals, die beide in het voorjaar plaatsvonden en gewijd waren aan Dionysus. Deze festivals noemde men respectievelijk de Dionysia en de Lenaea. Wat gecelebreerd werd, was eerst en vooral de nieuwe wijn. Maar het was tegelijk ook een feest om het einde van de winter te vieren, het opnieuw ontluiken van de natuur, de betere bevaarbaarheid van waterwegen en daarmee ook de mogelijkheid om de overzeese handel weer aan te zwengelen. De festiviteiten

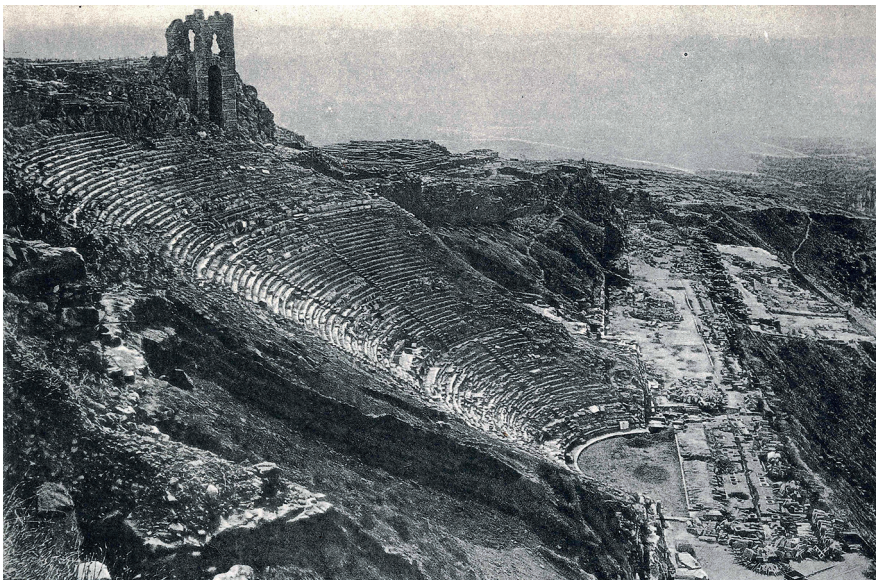
duurden meerdere dagen en ze legden het openbare leven volledig lam. Met processies, offers en theateropvoeringen zette Athene niet alleen de goden in de bloemetjes, maar ook de eigen politieke en economische macht. Terwijl de belangrijkste plaats in het Theater van Dionysus voor de priester was voorbehouden, namen naast hem ook verschillende hoogwaardigheidsbekleders en voornamelijk buitenlandse gasten plaats.

De rituelen die een theateropvoering bij de oude Grieken omringden – en waaruit het theater zelf was ontstaan – vielen bijgevolg niet zozeer buiten de sociale orde, maar *bevestigden* juist de bestaande maatschappelijke verbanden. Het ging om een religieus, openbaar én politiek feest. Tegelijk maakte het theater wel deel uit van een speciale periode, die buiten de ‘normale tijd’ van productie en handel viel. Dat verklaart waarom zowel de antieke tragedie als de komedie ook een forum voor kritiek en contestatie konden zijn, zoals later in dit hoofdstuk aan bod zal komen.

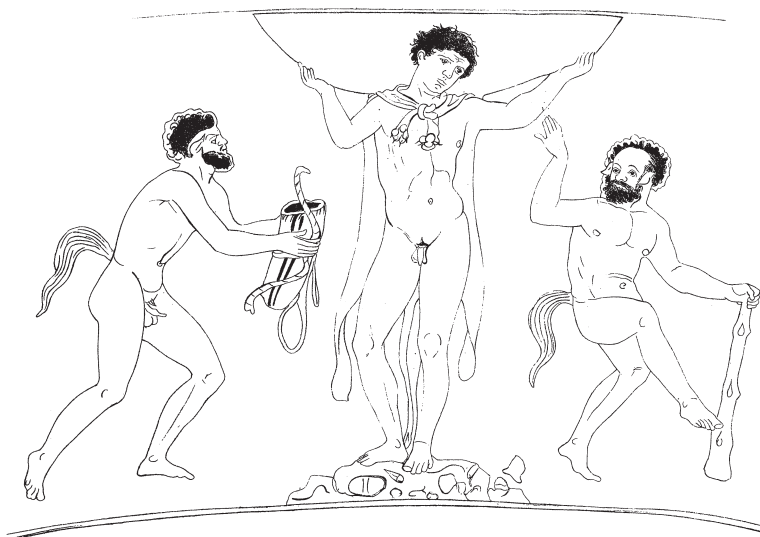
De sterke band tussen theater en rite niet te na gesproken, werden opvoeringen en toneelteksten tegelijkertijd reeds als autonome fenomenen gezien. Het theatraal maken van rituelen en ceremonies is op zich genomen al eeuwenoud en helemaal niet exclusief voor de Griekse cultuur. Denk aan de gebruiken bij een huwelijksplechtigheid, een begrafenis of een overgangsrитуeel. Er zijn vaste formules die door bepaalde deelnemers moeten worden uitgesproken (‘Ja, ik wil’) en welbepaalde ‘kostuums’ die hun rol in het gebeuren uitdrukken (de bruidskledij). Hoe theatraal ook getint, zulke evenementen behoren nog volop tot het religieuze of sociale domein. Eigen aan de Griekse cultuur is juist dat theater (net als andere vormen van literatuur, zoals het vertellende epos) voor het eerst als artistiek product een zekere zelfstandigheid wist te verwerven. Van een ceremonie hoeft men het scenario niet neer te schrijven. Alle leden van de cultuur kennen het van buiten, of krijgen onderricht op het juiste moment. En bovendien hebben de woorden op zich genomen geen betekenis of waarde. Die ontstaat pas wanneer ze binnen

de context van het rituele gebeuren worden uitgesproken. Het zijn de Grieken die theatrale gebeurtenissen ook als zodanig gingen appreciëren, dus omwille van hun theatrale of artistieke karakter, en niet alleen op basis van de sociale betekenis. De Grieken construeerden voor het eerst speciale, duurzame gebouwen om theater op te voeren, in plaats van tijdelijke structuren in hout. En ze zijn de eersten die gespeelde teksten neerschreven en verspreidden. Dat duidt op een publiek dat ook na de opvoering nog wil blijven genieten van de artistieke prestaties en daarom nieuwsgierig is naar de tekst van de liederen en dialogen.

Opgevoerd in de context van een grootschalig openbaar en godsdienstig gebeuren, was het theater spelen zelf ook nog eens deel van een ander spel. Met name de wedstrijd wie de beste tragedie, komedie en dithyrambe had geschreven en tot uitvoering had gebracht. Het waren namelijk de auteurs zelf die ook de regie van het stuk voerden. Naar de opvoeringen werd in de stad al lang op voorhand uitgekeken. Het was bekend welke schrijvers dit jaar uitverkoren waren om een stuk te brengen. En de titels van de stukken – die meestal al een hint gaven over de rol die het koor zou spelen (denk aan tragedies als *Trojaanse Vrouwen*, of komedies als *De Wespen*) – circuleerden in de stad. Ook de rol van *choregos* was gewild. Het woord betekent letterlijk koorleider, maar slaat eigenlijk op de sponsor van de voorstelling. Voor welgestelde Atheners was het een grote eer om als *choregos* te worden aangesteld, hoewel het betekende dat die persoon alle (soms hoog oplopende) kosten voor een bepaalde productie moest dragen. Dat ging onder meer over het bekostigen van de repetities voor het koor of het fabriceren van hun mogelijk excentrieke kostuums. De hoge kosten waren onder meer te wijten aan de structuur van het theater zelf, dat een soort totaalkunst was. Het toneelspelen zelf was maar een onderdeelje van een spektakel dat ook fluitmuziek, koorzang, dans en een uitgekende visuele aankleding (in het bijzonder de kostumering van het koor) omvatte.



[0.2] Theater van Pergamon



[o.3] Hercules wordt bestolen door twee saters (Caputi-vaas, ca. 300 v. Chr.)

Het soort toneel dat werd gespeeld viel in twee grote genres uiteen. Omdat Griekse tragedie (en het bijbehorende saterspel) zo verschillend is van Griekse komedie, zal de bespreking ervan in twee aparte hoofdstukken worden opgedeeld. Het ernstige genre, de tragedie, stond het hoogst aangeschreven. Elk van de drie schrijvers die 'een tragedie' brachten, hadden in feite vier stukken geschreven. Zo'n cyclus was meestal op één mythologisch verhaal gebaseerd. Het bestond uit een reeks van drie afzonderlijke tragedies, afgesloten door een saterspel. Slechts één van die tragedietrilogieën is volledig bewaard gebleven, namelijk de *Oresteia* van Aeschylus. Het eerste stuk, *Agamemnon*, vertelt over de terugkeer van de Griekse veldheer Agamemnon naar zijn thuisstad Argos, waar hij meteen vermoord wordt door zijn echtgenote Clytaemnestra en haar minnaar Aegisthus, omdat hij het leven van hun dochter Iphigenia heeft geofferd aan Artemis, die anders de Griekse vloot niet naar Troje wilde laten vertrekken. In het tweede deel, *Plengofferbrengsters*, bestaat het koor uit vrouwen die samen met Agamemnon's dochter Elektra (Oudgrieks: Ἠλέκτρα) rouwen bij het graf van de vermoorde vader. Daar ontmoet ze een onbekende, die uiteindelijk haar broer Orestes blijkt te zijn, met wie ze samen het plan smeedt om wraak te nemen door hun moeder en Aegisthus om het leven te brengen. Het derde deel, *Eumeniden* ('Goede geesten'), vertelt wat er gebeurt na hun vergeldingsactie. Vervolgd door de furiën omwille van de moord op zijn moeder, wordt Orestes in Athene voor een jury berecht. De stem van de godin Athena geeft de doorslag in zijn vrijspraak.

Over het saterspel is de beschikbare informatie nog beperkter. Slechts één stuk is helemaal bewaard gebleven (*De cycloop* van Euripides) en van een ander stuk een groot deel (*De spoorzoekers* van Sophocles). Vast staat wel dat het saterspel meestal hetzelfde verhaal als de voorafgaande tragedies vertelde, maar dan door een andere blik gezien. De saters (dionysische creaturen bij uitstek) speelden nu zelf

de hoofdrol in een mythologische burleske. In *De cycloop* bijvoorbeeld, belandt Odysseus met zijn bemanning op het eiland van de mensenetende cycloop, net als in het bekende verhaal uit het epische gedicht van Homerus. Ook hier zal de sluwheid van de Griekse held zorgen voor de vernederende ondergang van de reus aan wie Odysseus zei dat hij 'Niemand' heette, zodat de reus op het eind alleen kan schreeuwen dat het Niemand was die zijn oog doorboorde. Maar een essentieel verschil in het saterspel is natuurlijk de aanwezigheid van de saters en hun aanvoerder, de oude Silenus, die niet alleen Odysseus helpen met het dronken voeren van de cycloop, maar ondertussen zelf ook aardig beschonken worden, wat aanleiding geeft tot allerlei (schunnige) grappen. Daarbij wordt geen personage gespaard: niet de lompe cycloop, noch de ijdele Odysseus, noch zichzelf, mateloos gulzige en wellustige wezens. Er is een vaasschildering bekend die een vergelijkbaar tafereel toont, mogelijk op een saterspel geïnspireerd. Terwijl Hercules, de heldhaftige krachtpatser uit de Griekse mythologie, als een van zijn twaalf werken het gewicht van de aarde moest overnemen van Atlas, duiken er twee saters op om zijn wapens te stelen.⁵

Behalve de drie tragedieschrijvers werden ook drie komedieschrijvers geselecteerd om een stuk op te voeren. Het waren per definitie andere auteurs: wie tragedies schreef, schreef geen komedies, en omgekeerd. Zoals in hoofdstuk 2 duidelijk zal worden, is er geen groter verschil denkbaar tussen twee genres dan tussen de Griekse tragedie en de Griekse (Oude) komedie. Terwijl de tragedie stevast verheven personages toonde, afkomstig uit de mythologie, die een plechtige taal hanteerden, stond de komedie bol van straattaal, obscene humor en satirische referenties aan de Atheense actualiteit. Hoe beide uiteenlopende theatervormen deel van dezelfde theatercultuur konden uitmaken en nadien aanleiding gaven tot het Romeinse theater (hoofdstuk 3) en tot een lange geschiedenis van vertalingen en herwerkingen in Europa, niet in het minst in de Lage Landen (hoofdstuk 4), is de centrale ambitie van dit deel I.

HOOFDSTUK 1

DE GRIEKSE TRAGEDIE

FREDDY DECREUS EN THOMAS CROMBEZ

1 De première van *Medea* in 431 v. Chr.

Stel dat we de geschiedenis van het Griekse theater induiken in het jaar 431 vóór onze tijdrekening, en dan nog wel op de dag van de première van Euripides' *Medea*. Dat was het begin van het einde, zou je kunnen zeggen, want weldra zou een bloedige burgeroorlog uitbreken die de grootste Griekse stadstaten tegenover elkaar plaatste en Athenes definitieve ondergang inluidde (431–404 v. Chr.). Hierbij stonden niet alleen twee legendarische vijanden, Athene en Sparta, tegenover elkaar, want ook Corinthe, de stad waarin het Medeaverhaal zich afspeelt, was erin betrokken, een machtige oude bondgenoot van Sparta. De tragedie werd opgevoerd op het ogenblik dat de gehele stad in rep en roer was: de plattelandsbevolking had zijn huizen moeten verlaten, de mensen werden opgeroepen om de stad te verdedigen en een grote legermacht van Atheners belegerde op hetzelfde moment een kolonie van Corinthe.

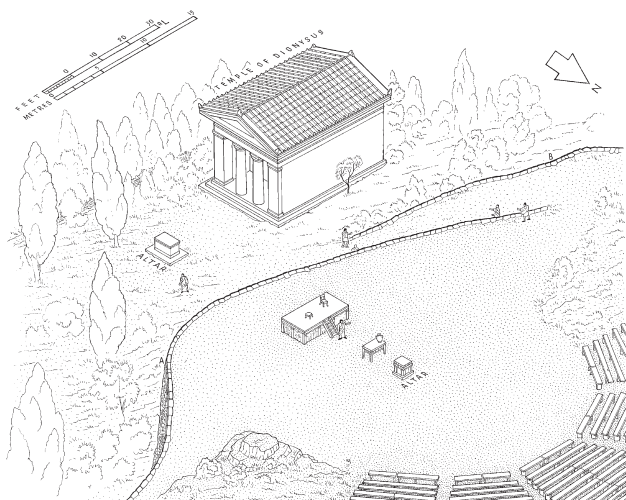
Volgens Alan Elliott waren misschien zelfs een groot aantal beroemde personages aanwezig op deze première.⁶ Vooreerst Pericles zelf, de grote Atheense leider die in de voorbije jaren nog een expeditie op touw had gezet naar de Zwarte Zee, niet zo ver van het land van Medea, om zich van graantoevoer te verzekeren. Hij was ook de architect van de gewapende vrede die Athene een enorme rijkdom had bezorgd en de doem van de Perzische aartsvijand een definitief halt had toegevoerd. De toeschouwers van deze voorstelling zaten dan ook letterlijk midden in en op de materiële gevolgen van een jarenlange succesvolle Atheense politiek, aan de voet van het nieuwe Parthenon, vlak naast de nieuwe Propyleeën, ook naast het nieuwe Odeon, het resultaat van een duivelse machtspolitiek en de onderdrukking van andersdenkende (Griekse!) bondgenoten. Zo werden op het Cycladische eiland Melos, dat geen lid wilde worden van de grote Attische Zeebond, alle mannen afgeslacht en de vrouwen en kinderen tot slaaf gemaakt. Het zouden die gebeurtenissen uit de winter van 416–415 v. Chr. kunnen zijn, waarop Euripides zinspeelt wanneer hij de gruwelijke nederlaag van de Trojanen in herinnering brengt in zijn stuk *Trojaanse Vrouwen* (opgevoerd in het voorjaar van 415 v. Chr., luttele maanden na de gebeurtenissen in Melos).⁷

Wie waren verder nog aandachtige toeschouwers van deze opvoering? Wellicht was ook Herodotus aanwezig, de 'vader van de geschiedenis' die Athene bewonderde voor haar actieve en dominerende rol in de Perzische Oorlog en die haar had zien uitgroeien van een lokale stadstaat tot een internationale macht. Ook Thucydides woonde wellicht de voorstelling bij. Hij maakte de aanvangsfase mee van de beginnende burgeroorlog tussen Athene en haar bondgenoten enerzijds en

Sparta en Corinthe anderzijds, en zou daarover op een nieuwe, ‘wetenschappelijke’ wijze schrijven in zijn vier boeken over de geschiedenis van de Peloponnesische oorlog. Misschien was bij de opvoering van *Medea* ook Aspasia aanwezig. Deze courtesane van over zee (Milete) was Pericles’ nieuwe (maar onwettige) vrouw geworden en hij had alle moeite om haar te beschermen tegen een resem aanklachten. De gelijkenis met het paar Jason en Medea uit de tragedie – de Griekse held en zijn buitenlandse geliefde (uit Colchis, het hedendaagse Georgië) – kwam hier gevaarlijk dichtbij, want was Aspasia niet aangeklaagd (in 438 v. Chr.) wegens goddeloosheid? Vereerde zij misschien haar goden uit het Oosten, of kwam het onderricht van de filosoof Anaxagoras (eveneens afkomstig uit Klein-Azië) over het universum verketterend over? Haar positie binnen Athene was dan ook vrij uniek. Als zelfbewuste, intellectuele vrouw nam zij deel aan de gesprekken die haar man met zijn gelijken voerde en ze stond dus op een intellectueel hoger niveau dan de doorsnee Atheense vrouw. Volgens Elliott waren wellicht ook Alcibiades, Socrates, Aristophanes en Sophocles aanwezig. Met andere woorden, de gehele intellectuele elite keek toe en moest vaststellen dat Euripides hier afgestraft werd met een derde plaats.⁸

De Atheners zullen inderdaad om een aantal redenen niet bepaald gek geweest zijn op deze *Medea*. Euripides schreef een stuk over een knap pleitende, vreemde vrouw die zich geplaatst zag tegenover een egoïstische Griekse held. Een thematiek die daarna in het Westen blijvend tot de verbeelding zou spreken. Een niet-Griekse vrouw die haar broer en vader opoffert uit liefde voor de mooie ogen van een Griekse veroveraar, maar daarna de kinderen doodt die ze met hem in Griekenland heeft, ten slotte door een drakenwagen uit de hemel gered wordt en aldus ontsnapt aan menselijke vergelding.⁹

De premièreopvoering van *Medea* in 431 v. Chr. heeft dan ook alle ingrediënten in zich om het functioneren van de vijfde-eeuwse Griekse tragedie goed te illustreren. Naar welk soort spektakel kwamen de toeschouwers van de vijfde eeuw precies bekijken? Of eerst: *waar* kwamen ze kijken? Het Theater van Dionysus dat vandaag nog aan de voet van de



Akropolis valt te bewonderen, geeft niet het juiste beeld. Het kreeg namelijk zijn stenen vorm pas in de vierde eeuw v. Chr., dus pas jaren na de opvoering van *Medea*. Aanvankelijk werd er theater gespeeld op de agora zelf, binnen een cirkelvormige scène of *orchestra*, omringd door houten tribunes. Later werden de opvoeringen naar de helling van de Akropolis verplaatst, nabij de tempel van Dionysus. Nog steeds was er geen sprake van een echt theatergebouw, alleen van tijdelijke zitbanken voor het publiek rondom de *orchestra* (waar het koor zingt en danst) en een houten podium voor de acteurs (later het scènegebouw, of *skênè*). Er zijn dus twee duidelijk onderscheiden speelruimtes in het Griekse toneel en het is (zeker toch in de tragedie) niet de bedoeling dat de acteurs of koorleden die symbolische grens tussen *orchestra* en *skênè* gaan overschrijden.

Daarmee is al een van de eerste conventies van de Griekse opvoeringspraktijk aangestipt. En er zijn nog talrijke andere vergelijkbare regels te melden. De tragedie was een sterk door conventies beheerst theatergebeuren. Deze gestileerde en plechtige vorm van toneel behoorde weliswaar al helemaal tot de kunst, maar deed nog steeds aan de gewijde sfeer van een eredienst denken. Dat blijkt ook uit de naburige tempel en uit het altaar dat in het *orchestra* staat. Elke tragedie begint met een door de acteurs gespeelde proloog die de voornaamste personages introduceert en beknopt laat zien welk tafereel uit de bekende mythische verhalen zal vertoond worden. Er was dus weinig sprake van suspense. Als eenmaal duidelijk was dat het om Medea ging, moesten later ook Jason en Glauce op het toneel verschijnen en was de fatale afloop onvermijdelijk. De toneelschrijvers konden zich enige vrijheden met de mythe veroorloven, maar het ging toch vooral om hun creatieve inleving in de persoonlijkheid van alom bekende figuren. Vaasschilderingen (die dikwijls verhalen uit de wereld van de tragedie tonen) leren dat die creatieve vrijheid behoorlijk groot kon zijn. Op een aantal Zuid-Italische kratervazen uit de vierde eeuw staan duidelijk andere fasen afgebeeld dan de fasen die de ‘klassieke’ Griekse tragedies (vooral Euripides) ons leerden kennen. Zo wordt Medea zelfs in de initiatietempel van Demeter en Kore te Eleusis geplaatst, en lijken zij en haar kinderen te zijn ontsnapt aan de woede van de inwoners van Corinthe. In plaats van een wrekende moeder/godin die zonder straf ontsnapt via de lucht, treedt ze hier op als redder van haar kinderen.¹⁰ Ook Antigone vertoont een duidelijk ander beeld op de vazen, soms zelfs heel wat minder provocerend dan in de versie van Sophocles. Schilders – die zich al dan niet baseerden op andere tragedies die hetzelfde verhaal behandelden – durfden haar later wel te ontdoen van haar koppige en eigenzinnige houding en ze presenteerden vaker tafereelen waar ze zich conformeert aan de mannelijke verwachtingen.¹¹

Na de proloog volgde de *parodos*, of de intrede van het koor, met het bijbehorende lied. Van alle vormelijke elementen die de tragedie een bijzondere plaats geven in de westerse

[1.1] Het Theater van Dionysus op de Atheense Akropolis in zijn eerste gedaante (5de eeuw v. Chr.). Reconstructie door Richard en Helen Leacraft

theatergeschiedenis, was de aanwezigheid van het koor allicht het meest karakteristiek. Zijn optreden bepaalde het hele ritme van de voorstelling. Na de *parodos* kwam een reeks scènes; dus confrontaties tussen telkens twee of drie acteurs. Net als de spelersgroep bestond het koor uitsluitend uit mannen. Voor vrouwenrollen gebruikten ze aangepaste kostuums en maskers (lichter van huidkleur, omdat het leven van de doorsnee Griekse vrouw zich voor het grootste deel binnenshuis afspeelde). Op elk van die scènes volgde een lied van het koor (*stasimon*). Daarbij werden de koorleden begeleid door een fluitspeler en ze dansten ook. Over die muziek en over dat tragische dansen (*emmeleia*) weten we vandaag alleen nog dat beide een plechtig karakter hadden.

De Griekse tragedie was dus een totaalspektakel. De soms statische, dan weer gloedvolle betogen en dialogen van de acteurs werden afgewisseld met een ander perspectief – dat van het tragische koor dat het strijdgewoel in het menselijke domein onder een ander licht bekeek. Het koor maakte zelden deel uit van de handeling. Het greep niet in. Wel trachtte het personages tot andere inzichten te brengen door parallellen te trekken met andere mythologische verhalen, aan het belang van de goden en van de traditie te herinneren, of een moreel oordeel uit te spreken over hetgeen net plaatsgevonden had. Vandaar allicht dat de Griekse tragedie ook onophoudelijk filosofen heeft gefascineerd en met recht en reden het meest wijsgerige genre uit de westerse theatergeschiedenis mag genoemd worden. Bij Euripides probeert het koor met de volgende woorden de razende Medea tot bedaren te brengen:

Zeus, aarde en licht, hoor je de klacht
die de ongelukkige echtgenote uitschreeuwt?
Roekeloze vrouw, welk verlangen naar het
afschrikwekkende doodsbed heeft je aangegrepen?
De dood komt snel genoeg, smeed er niet om.
Als je man een nieuwe bruid gekozen heeft,
Laat je dan niet meeslepen door blinde haat.
Zeus zal het recht doen zegenen.¹²

Het koor neemt afstand van het gebeuren. Het tracht een meer gebalanceerd standpunt te articuleren dan de personages zelf, die tot in hun diepste vezel bij het drama betrokken zijn, kunnen innemen. De tragedie is dus zowel een erg meeslepend toneelgenre – door de ernst en de enorme impact van wat getoond en verteld wordt – als een gedistantieerd en beschouwend genre. Dat is een reden te meer waarom het eeuwen later nog steeds lezers vindt en een theaterpubliek weet te fascineren. Er is, in *Medea*, de voortdurende vraag wat de mens existentieel tot mens maakt, een (democratische) burger tot burger, wat het verschil uitmaakt tussen een buitenlander (uit het barbaarse Oosten) en een autochtone Athener, of hoe je de tussenkomsten van de goden dient te begrijpen, kortom waarom er zoveel vormen van anders-zijn en niet-begrijpen bestaan. Een overvloed aan thema's dus, met een spectaculair en luguber slot. De vindingrijke kunstenaar Euripides verzong een volstrekt origineel en nieuw verhaal dat zoveel scherper en dus ook aantrekkelijker was dan de verheven versie die Pindarus, groot lyrisch kunstenaar en auteur van zoveel

onsterfelijke overwinningszangen, nog enkele decennia daarvoor had gecomponeerd.

Dit alles roept verschillende vragen op over de manier waarop de Atheense cultuur een aantal taken en functies van de tragedie zag. Had ze een cultuurbevestigende rol? Of was ze net een forum voor afwijkende meningen en onverwachte reflecties?

2 De sociale betekenis van de Griekse tragedie

In de studies over de sociale context van de tragedie is vaak betoogd dat de polis zelf, bij de organisatie van de stedelijke Dionysia, eropuit was om de eigen identiteit en de cohesie in de gemeenschap te versterken. De tragedies werden dan niet alleen beschouwd als gemeenschapskunst, maar ook zouden ze de bedoeling hebben om een zo groot mogelijke consensus te realiseren binnen een sterk gedifferentieerde maatschappij.¹³ Een dergelijke hypothese veronderstelt dat de heersende ideologie aldus de eigen belangen beschermt door in te spelen op een gemeenschappelijk gekoesterde, ritueel uitgebouwde en tijdelijk gerealiseerde eenheid tussen de burgers. De Dionysia waren de gelegenheid bij uitstek voor burgers die geïnteresseerd waren in de verhalen van hun voorvaders; een plek en een moment waar de voorouderlijke waarden opgezocht konden worden in een festival dat door de staat gesponsord werd. Door de nadrukkelijke aanwezigheid van gasten uit andere steden was het festival ook feitelijk een pan-Helleense ontmoeting die kon bijdragen tot het aanwakkeren van gevoelens van Griekse identiteit. In die zin was een opvoering van de tragedies een stap in de creatie van een brede nationale consensus. De polis organiseerde festivals en rituelen en haar dichters stelden hierbij identificatiemodellen voor. Anderzijds kwam ook het publiek vol verwachting naar het theater om gesterkt te worden in zijn verlangen naar identiteit.¹⁴

Simon Goldhill vestigde de aandacht op een ander belangrijk element dat volledig in de Atheense opvoeringscultuur paste.¹⁵ De voorstellingen werden namelijk door vier ceremonies voorafgegaan die de indruk gaven de dominante militaire ideologie van de polis te versterken. Vooreerst waren er plengoffers (waarbij een kostbare vloeistof zoals wijn of honing op de grond werd uitgegoten) uitgevoerd door de tien Atheense generaals. In de tweede plaats was er het tonen van de bijdragen die steden uit heel het Atheense rijk als belasting hadden betaald. Een derde element was het voorlezen van de namen van burgerlijke weldoeners, gevolgd door hun eventuele bekroning of omkransing en ten slotte was er (minstens sedert het uitbreken van de Peloponnesische oorlog) een parade van de mannelijke weeskinderen die grootgebracht werden op kosten van de stad.

Goldhill zette echter ook wel alle mogelijke tegenindicaties op een rij. Binnen de tragedies zelf kunnen we allerlei verstoringen effecten signaleren. Daaruit spreekt een diep

problematiserende en contesterende houding. Vaak zie je immers dat personages (zoals met name Medea of Antigone) zich *niet* neerleggen bij het geordende verleden. Precies de duistere exploratie van wat onbegrepen blijft maakt dan de kracht uit van het tragische gebeuren, stelde hij. Daarom moest de rustverstorende factor ook zo vaak buiten Athene gesitueerd worden, als spiegel van wat binnen de stad gebeurt.¹⁶

Deze debatten tonen aan dat iedere tragedie inderdaad ook kan gelezen worden als middel om oppositionele stemmen te laten horen. Rush Rehm vroeg daarom expliciet aandacht voor fenomenen als vrouwenhaat, slavernij, politiek geweld, imperiale meedogenloosheid en Atheense propaganda.¹⁷ Hij concludeerde dat hun nadrukkelijke aanwezigheid binnen de tragedie een ingebouwde kritiek betekende op het politiek systeem. Hier lag een mogelijkheid om ideologische normen uit te dagen en alternatieve stemmen te laten horen. Daarmee kregen die stemmen een onloochenbare kracht omdat ze voor de hele feestelijk verzamelde stad werden vertolkt door de meest vooraanstaande dichters en acteurs.¹⁸ Volgens Michiel Leezenberg was de tragedie zelfs de plaats waar ‘schandalige stemmen’ konden beluisterd worden, stemmen die buiten de tragedie uitgesloten waren, zoals die van vrouwen, minderjarigen, gekken of mensen op wie een taboe rustte. Daarom betekende de tragedie een tijdelijke en fictionele uitbreiding van het recht om vrijuit te spreken zoals dit enkel aan mannelijke burgers was toegestaan. Dat leidde Leezenberg tot de conclusie dat de Griekse tragedie eigenlijk radicaler democratisch was dan de Atheense democratie zelf.¹⁹

Sociologisch gezien kunnen we de Griekse tragedie beschouwen als een voortdurend spel van polyfonie en tegenstemmen. De tragedie legitimeert tegelijk het waardesysteem dat nodig is voor de verering van Athene en ze daagt de centrale begrippen uit.²⁰ Ze kan functioneren als spiegel en anti-spiegel, als een daad van reflectie en subversie die niet volledig plaatsvindt binnen of buiten de polis, maar in een opening die ze ergens tussendoor creëert.²¹ Wat wordt uitgevaardigd door degenen die de macht in handen hebben, wordt periodiek in vraag gesteld in het theater, tijdens de volksvergaderingen, in juridische processen, zelfs tijdens symposia en in de gymnasia. De Griekse tragedie wordt dan ook gezien als een van de vele vormen die een openbare discussie mogelijk maakte over de manier waarop de democratie functioneerde.

Die spanning tussen contestatie en bevestiging van de sociale orde wordt treffend geïllustreerd door het stuk *Antigone* van Sophocles (441 v. Chr.). Zoals het doorgaans gelezen en ook opgevoerd wordt, laat de tragedieschrijver twee fundamenteel verschillende wereldbeschouwingen met elkaar strijden. Na de dood van koning Oedipus hebben zijn zoons besloten de macht te delen. Ze spreken af om om de beurt één jaar over de stad te regeren. Maar aan het eind van het eerste jaar besluit Eteocles dat hij de macht toch liever niet aan zijn broer Polyneices wil afstaan. Het leidt tot een bloedige burgeroorlog waarvoor Polyneices ook de steun van Thebes concurrenten verwerft en die de stof zou leveren voor een andere tragedie, Aeschylus’ *Zeven tegen Thebe* (467 v. Chr.).

Uiteindelijk doorboren de broers elkaar met hun zwaarden tijdens een duel. De nieuwe bestuurder van de stad, Antigones oom Creon, beslist dat Eteocles zijn stad is trouw gebleven en dus een staatsbegrafenis verdient, terwijl het lichaam van Polyneices als voer voor de wilde dieren buiten de stadsmuren moet blijven rotten. Het stuk begint wanneer Antigone aan haar zus Ismene meldt dat zij zich er niet bij zal neerleggen. Antigone stelt zich op het standpunt van de goddelijke wet die eist dat een lichaam niet onbegraven op de aarde blijft liggen. Steeds meer wordt ze een figuur van protest tegenover de real-politik van Creon, die in zijn autoritaire aanpak de belangen van de stad vooropstelt. Ook in de opvoeringsgeschiedenis domineert die interpretatie. Wanneer de Franse schrijver Jean Anouilh het stuk bijvoorbeeld bewerkt voor een opvoering in het door de Duitsers bezette Parijs, aan het einde van de Tweede Wereldoorlog, dan is het voor elke toeschouwer overduidelijk dat zijn Antigone het Franse verzet tegen de tirannie van de ‘Duitse’ Creon symboliseert.

Tegelijk zou het naïef zijn om in de Griekse Antigone uitsluitend een geïdealiseerde figuur van politiek protest te zien. Sophocles heeft namelijk niet nagelaten om ook dat verzet te problematiseren. Als Griekse vrouw is Antigone een hoogst opmerkelijke figuur. Was ze een man geweest, dan was ze allicht een oorlog begonnen om haar broer te mogen begraven. Het resultaat was eenvoudigweg een brutale machtsstrijd geweest, in plaats van de complexe en gespannen tragedie die we nu hebben. Door toch zand over het lijk van Polyneices te strooien en het verbod van Creon aan te vechten, vertolkt ze een hoogst ongewone rol. Effectief plaatst ze zich daarmee buiten de samenleving. Sophocles articuleert dat via haar opmerkingen over het huwelijk. In de normale gang van zaken was dat de manier bij uitstek (en ook de enige manier) voor een vrouw om haar rol in de sociale orde te vinden. Antigones huwelijk daarentegen, vindt plaats in de hel. Meer nog: *met* de hel. In het Oudgrieks staat ‘Hades’ namelijk zowel voor de onderwereld zelf, als voor de god die daar heerste. Aan het eind van het vierde koorlied verwijst ze nog naar een andere benaming van de onderwereld, namelijk de rivier Acheron:

Geen huwelijkslied is mij gegund,
geen bruiloftshymne heeft mij nog bezongen,
nee, ik word Acherons bruid.²²

Even later spreekt ze de grot – waarin ze levend begraven zal worden – aan met de woorden ‘O, graf, o, bruidskamer, o, woning.’²³ Alleen in het hiernamaals kan zich haar huwelijk afspelen en daarmee is haar hele essentie als Griekse vrouw feitelijk vernietigd. Impliciet geeft Sophocles daarmee de boodschap dat haar protest, hoe edel ook de principes zijn waarop het gebouwd is, enkel op haar martelaarschap kan uitlopen.

Het zou dus te eenvoudig zijn om Sophocles (of een andere tragedieschrijver) in een bepaalde rol van criticus of juist propagandist van de sociale orde te duwen. Hun stukken zijn in de ware zin van het woord dramatisch. Centraal staat een onoplosbaar conflict waarvan alle filosofische, maar ook affectieve en psychologische aspecten worden verkend en uitgesproken.

Niet toevallig heeft men de tragedie een wezenlijk 'agonistisch' genre genoemd, dat wil zeggen: gebouwd op het principe van de *agon* of strijd (zij het nu tussen steden, personages, politieke systemen of ideeën). In wat volgt schetsen we de culturele context voor dat competitieve aspect van de tragedie en wat de gevolgen zijn voor de betekenis van de stukken zelf.

3 Drama en agon

Fundamenteel dreef het Atheense leven (en dus ook de tragedie) op de kunst van het optreden in de openbare ruimte en dan nog wel in een geest van intense competitie. Typisch voor de Griekse steden zelf (er waren er ongeveer 140 in Griekenland en meer dan duizend vanaf Spanje tot de Zwarte Zee) was de voortdurende broederstrijd die ze met elkaar in en buiten Griekenland voerden en waardoor ze elkaar op het einde van de vijfde eeuw op de knieën kregen en een gemakkelijke prooi werden voor de nieuwe heersers uit Macedonië. De geschiedenis van Athene is één lange confrontatie geweest met Sparta dat vaak provocerend de zijde van Perzië koos. Dit machtsspel sleurde alle andere steden mee in wisselende coalities. Maar door ingenieuze ingrepen van Peisistratus, Themistocles en Pericles, begenadigde politici en grote leiders, groeide Athene zeer snel uit tot de machtigste stadstaat van Griekenland. Binnen Athene zelf werden de tragedies ook steeds opgevoerd in een sterk agonistische of competitieve sfeer. Dat had niet alleen op de drama's zelf een ingrijpende invloed, maar ook op de relaties tussen hun auteurs, hun acteurs, hun koren en gezangen. Net zoals de Atheners bepaald gek waren op hanengevechten, wilden ze ook zelf in de vele oorlogen die ze voerden te land en ter zee, steeds de dappersten zijn (*andrea* vertonen) en door de anderen gezien worden als de besten. Die ambitie spreekt ook uit de talrijke sportwedstrijden voor atletische sporten, bij de vierjaarlijkse pan-Atheense spelen (ingesteld door Peisistratus vanaf 566 v. Chr.) en bij de pan-Helleense spelen in Delphi, Olympia, Isthmia en Nemea.²⁴

Agonistisch waren ook de volksvergaderingen (de *Ekklesia*, waar alle volwassen en vrije autochtone mannen welkom waren, en de *Boule*, een beleidsvoorbereidende bijeenkomst van 500 geselecteerde burgers), evenals de optredens voor de rechtbanken. Telkens was er, in deze sterk orale cultuur, de mogelijkheid om anderen te overtuigen, zelfs om hen aan te klagen en te laten verbannen. In de opbouw van de tragedie kreeg het agonisme een bevoorrechte plaats, vooral in de stichomythie. Die technische term slaat op een lange reeks van korte replieken, vaak slechts één versregel lang, of minder. Het vormt het ideale middel bij emotioneel belangrijke scènes (herkenningen, onthullingen, bekentenissen) om de dramatische situatie kracht bij te zetten. Van de oudste drama's (Aeschylus, *Perzen*, 472 v. Chr.) tot de jongste (Euripides, *Bacchanten*, 406 v. Chr.) kunnen we een grote toename vaststellen van deze intense woordenwisselingen. Dat mag geen verwondering wekken: in diezelfde periode is er een even sterke toename in de tragedie van het aantal psychologisch geraffineerde personages die zichzelf ontdekken.

Een bijzonder geval van agonisme vormen de relaties op scène tussen mannelijk en vrouwelijk, niet zomaar op te vatten in termen van een oppositie tussen onderdrukkers en onderdrukten, maar eerder als spannende complexe verwijzingen naar tal van werelden binnen en buiten het theater.²⁵ In die zin speelt de Griekse tragedie een fascinerend spel met de nabootsing (*mimesis*) die de sociopolitieke identiteit van toeschouwers en spelers provokeert. Ze kopieert het echte leven (weliswaar gesteld in de tragische toonladder), maar toont tegelijk hoe theater hier letterlijk een spel mee speelt door te doen alsof.

In Euripides' *Bacchae* speelt Dionysus een duivels spel met dit soort rollenspel, wanneer hij Pentheus, de koppige verblinde koning, nieuwsgierig maakt naar wat de weggelokte vrouwen in hun extase in de bergen doen en hem overtuigt om zich aan te kleden als vrouw. Op het einde van de derde akte vindt tussen beiden deze heel bijzondere dialoog plaats:

DIONYSUS Dus breng ik u daarheen? U onderneemt de tocht?

PENTHEUS Onmiddellijk. En uitstel duld ik niet.



DIONYSUS Trek dan een jurk van oosters linnen aan.
 PENTHEUS Hoezo? Moet ik veranderen in een vrouw?
 DIONYSUS Dan doden zij u niet, als ze u daar zien als man.
 PENTHEUS U hebt alweer gelijk. U was steeds al zo wijs.
 DIONYSUS Dat is een gave die ik dank aan Dionysus.
 PENTHEUS Hoe voer ik hem nu uit, die goede raad van u?
 DIONYSUS Ik zal zelf binnenkomen om u aan te kleden.
 PENTHEUS Hoe? In vrouwenkleden? Maar ik schaam me.
 DIONYSUS U wilt de Bakchen niet meer zien bij hun extase?
 PENTHEUS Welke kleding, zegt u, wilt u mij dan aantrekken?
 DIONYSUS Eerst zet ik op uw hoofd een pruik met lange haren.
 PENTHEUS En daarna, hoe ziet mijn uitrusting er verder uit?
 DIONYSUS Een jurk tot op uw voeten. Op uw hoofd een kap.
 PENTHEUS En geeft u mij daarbij ook nog iets anders mee?
 DIONYSUS Een thyrus in uw hand, en een bont hertenvel.²⁶

De theatrale nabootsing speelt dus doelbewust met illusie en bedrog. Ze werkt met vermommingen en dubbels en toont slechts bij benadering wat waar is. Het begint met de zekerheid dat achter alle gespeelde vrouwenrollen mannelijke acteurs schuilgaan. Deze ambigue verbeeldingswereld wordt bewoond door tragische figuren die een epistemologische strijd aangaan met wat hen ontsnapt. Het bekende stuk *Koning Oedipus* van Sophocles (429 v. Chr.) toont een hoofdfiguur die doorheen het hele drama, eerst zelfzeker maar daarna steeds wanhopiger, naar zijn eigen verleden en zijn identiteit op zoek is. In deze voortdurende queeste loopt een pad van herkenning dat vanuit onwetendheid, overmoed en verblinding de protagonisten tot inzicht brengt.

4 De drie grote tragici

Het klassieke hoogtepunt van de Griekse tragedie valt geheel binnen de vijfde eeuw. Dat wil niet zeggen dat er in de vierde eeuw geen tragedies meer gespeeld werden, integendeel. De competitie ging gewoon verder en regelmatig werden zelfs oude, vijfde-eeuwse meesterwerkjes opnieuw opgevoerd. Wel moest de tragische ondertoon, die zelf een herwerking was van de Griekse mythologie, vanaf de vierde eeuw afrekenen met andere soorten van denken en weten. Dat waren met name een nieuwe wetenschappelijke houding (denk aan de

geneeskunde van Hippocrates of de meetkunde van Euclides) en een nieuwe praktische filosofie (de scholen van Plato, Aristoteles en de Stoa). Aristoteles (384–322 v. Chr.), mentor van Alexander de Grote, was een exponent van de snel veranderende ‘wetenschappelijke’ belangstelling. Hij schreef het eerste traktaat over hoe de tragedie eigenlijk ineestak. Zijn *Poëtica*, een geschrift over literaire kritiek en theorie (rond 330 v. Chr.) was gericht op een analyse van de bestanddelen van de tragedie, niet op haar sociaal of theatraal functioneren. Twee van de laatste stukken van Euripides, *Iphigenia in Aulis* en *Bacchanten*, werden reeds aan het Macedonische hof geschreven en (postuum) in 405 v. Chr. opgevoerd in Athene, waar ze samen de eerste prijs behaalden in de stedelijke Dionysia. Maar hoe anders deze vierde eeuw ook was, ze moest de eminentie en expertise erkennen van de drie grote tragische auteurs: Aeschylus, Sophocles en Euripides.

Aeschylus (525–456 v. Chr.) werd geboren in de zesde eeuw, maar beleefde het hoogtepunt van zijn carrière in de eerste helft van de vijfde eeuw. Hij vocht mee tegen de Perzen in een aantal beslissende veldslagen (waaronder het beroemde treffen bij Marathon) en beleefde aldus de geboorte van een Athene dat weldra als metropool zijn gelijke niet zou kennen in de Griekse wereld. Hij schreef wellicht meer dan 80 stukken, de meeste laat in zijn loopbaan, maar helaas zijn er daar vandaag slechts zes (of zeven) van over. Vooral *Perzen* (472 v. Chr.) en *Oresteia* (458 v. Chr.) bleven op het westerse repertoire staan. Ook zijn *Prometheus*, het drama over de hemelbestormer die uit liefde voor de mensheid het vuur stal bij Zeus, is wereldberoemd geworden, hoewel men nu twijfelt aan het auteurschap.

Als oudste van de drie grote tragici leunde Aeschylus nog dicht op het zesde-eeuwse denken en de drang naar omvattende hypothesen over mens en kosmos. Centraal in zijn tragische denken staan de relaties tussen het menselijke en het goddelijke niveau, het belang van de (goddelijke) orde van de dingen en de gevolgen die menselijke beslissingen en acties hebben op opeenvolgende generaties, eerder dan op één individu. Zijn *Oresteia* toont ook een breed opgezet tableau waar de gerechtigheid (*Dike*) in vele vormen centraal staat. Door middel van het verhaal van de wreker Orestes, vertelt het stuk hoe de archaische wet van de bloedwraak (verpersoonlijkt door de Erinyen of wraakgodinnen) vervangen werd door een nieuw gerechtshof samengesteld uit concrete mensen. Hoe



[1.2] Medea vlucht op haar drakenwagen.
 Hydria van de Policoro-schilder (Museo
 Nazionale della Siritide), ca. 400 v. Chr.

problematisch deze stof nog heden ten dage kan zijn, ervoer Peter Stein bij zijn opvoering van het stuk in Moskou (1993). Hij oogstte veel kritiek omdat de voorstelling te arrogant en te betweterig zou zijn tegenover een Rusland in volle strijd om meer democratie en gerechtigheid.

Aeschylus beleefde nog de tijd waarin de rol van de auteur bijzonder ruim was. Hij was niet enkel schrijver van zijn stukken, maar vaak ook regisseur en choreograaf (van de grote koren) en trad zelf op als acteur. Hij experimenteerde met nieuwe decorelementen en kledij en probeerde allerhande visuele effecten uit die hem tot een bijzonder spectaculair tragicus maakten. Hij voegde ook een tweede acteur aan de tot dan toe vooral vertellende voorstelling toe, wat een enorme stap vooruit betekende in de dramatische ontplooiing van de actie. Later nam hij ook de derde speler over die Sophocles had ingevoerd, maar hij bleef steeds een sterk koor gebruiken, dat vaak ook de helft van de tekst toegewezen kreeg en uitgroeide tot een volwaardig dramatisch element. Zijn kunst was dikwijls opgebouwd rond één dominant sterk visueel thema. Denk aan Prometheus opgehangen aan de Kaukasus, bezocht door Oceanus in een hemelwagen getrokken door gevleugelde paarden of aan de dreiging van de burgeroorlog in *Zeven tegen Thebe*. Sommige tragedies waren heel majestatisch omwille van processies en grootse intredes van het koor, bijvoorbeeld de doodsprocessie in *Zeven tegen Thebe*, of het grote koor van de Danaïden in *Smekelingen*, dat eigenlijk als protagonist figureert. Deze kunstenaar hield bijzonder veel van geesten en verschijningen (de schim van koning Darius verrijst uit de doden in *Perzen*; de wraakgodinnen in de *Eumeniden* komen uit de diepste diepten van het onderbewuste) en tot in de meest recente opvoeringen van *Oresteia* vormen de tapijtsène (Agamemnon stapt op het rood-paarse tapijt, de kleur voorbehouden aan de goden) en de installatie van het nieuwe gerechtshof (voor het eerst via Atheense burgers) absolute visuele hoogtepunten. Dertien maal won hij een eerste prijs, werd verslagen door de jonge Sophocles, maar kwam terug als overwinnaar in 467 v. Chr. met de Thebaanse trilogie en in 458 v. Chr. met *Oresteia*. Zijn soms nog archaische taal (vooral in *Smekelingen*, lang beschouwd als de oudste tragedie) en zijn meesterschap in groots opgezette koorpartijen en epische beschrijvingen (de zeeslag bij Salamis in *Perzen*) dwingen ook nu nog bewondering af.

Sophocles (497/6 v. Chr.- 406/5 v. Chr.) begon tragedies te schrijven in 468 v. Chr. en nauwelijks dertig jaar oud versloeg hij de grote Aeschylus. Hij schreef meer dan 120 stukken waarvan er slechts zeven bewaard werden en behaalde niet minder dan 24 zeges. Hij wordt steeds geciteerd als 'middelste' tragicus, tussen Aeschylus en Euripides, een positie die niet alleen historisch en biografisch correct is. Tussen de hemelvrezende Aeschylus en de psychologiserende Euripides nam hij inderdaad vaak een tussenpositie in, die hem de scherpste tragische keuzes ontlokte. Waar Aeschylus nog wezenlijk bekommerd was om de spanning tussen het goddelijke en het menselijke niveau, lag de unieke plaats die de mens in het grote kosmische proces bekleedde Sophocles nauwer aan het hart. De *unheimliche* situatie van dit haast onbegrijpelijke

wezen drukte hij uit in de bekende openingsverzen van het eerste koorlied van *Antigone*: 'Veel is geweldig, maar toch niets is geweldiger dan de mens.'²⁷

Kan deze mens wel voorspellingen begrijpen en zicht krijgen op het gehele geordende universum? Oedipus doodde zijn eigen vader en huwde zijn moeder, maar bleef geheel zijn leven blind voor hetgeen hij had aangericht. Ajax slachtte schapen af in de veronderstelling dat het jaloerse generaals waren. Antigone zei nee tegen één verordening van de Atheense polis en bracht de gehele stad aan het wankelen. De sophocleïsche held merkt steeds maar weer dat elke opstand of afwijking rampzalige gevolgen kan hebben, maar is (nog) niet in staat om zich boven de goddelijke orde te plaatsen.

Om dit moeilijke vraagstuk dat de mens blijkt te zijn te kunnen belichten vanuit meer dan één perspectief, voerde Sophocles een derde acteur in. Het koor breidde hij uit van twaalf tot vijftien man. Het zou meehelpen om de existentiële problematiek van de protagonist dieper dan ooit te exploreren. Centraal stond nu het begrijpen van zijn lijden, blindheid en beperktheid. De sophocleïsche held onderzocht het waarom van orde en wanorde in deze wereld, van schuld en verantwoordelijkheid. Bij iedere stap die hij nam, werd hij herinnerd aan de dreigende aanwezigheid van dood en eindigheid. Deze exploratie voerde hij evenwel toch door, zelfs ten koste van alles, het hoofd omhoog, actief, heroïsch en hoogst individueel, proberend het onbegrijpelijke toch te begrijpen. Neem de eerbare man Oedipus, een gerespecteerde koning, die moet ontdekken dat hij twee vreselijke taboes doorbroken heeft – vadermoord en incest. Of de eenzame antiheld Philoctetes, die het verraad van zijn landgenoten moet ondergaan. De tragedie van Sophocles dramatiseert daarom het eenzame pad van zelfontdekking en voert een held ten tonele die geroepen is om buitengewone daden te stellen, maar tevens buitengewoon lijden op zich moet nemen.

Het midden van de vijfde eeuw was een belangrijke overgangperiode voor de gehele Griekse wereld, niet alleen op politiek en economisch gebied, maar ook op cultureel en artistiek vlak. Sophocles' deelname aan de politieke gebeurtenissen zijn niet de minste. In zijn jongere dagen leidde hij het zegekoor na de overwinning op de Perzen in Salamis (480 v. Chr.), als volwassene vocht hij als generaal samen met Pericles en op zijn oude dag poogde hij Athene er weer bovenop te krijgen na de mislukte militaire tussenkomst in Syracuse.

Zijn versies van *Koning Oedipus* en *Antigone* zijn mijlpalen geworden in ons westers zelfbegrip. Aan het begin van de twintigste eeuw werd Oedipus door de grondlegger van de psychoanalyse, Sigmund Freud, in het denken over de familierelaties betrokken. Met de term 'oedipuscomplex' duidde hij de gevoelens van rivaliteit aan voor de liefde van de moeder bij het zich ontwikkelende jongetje tegenover zijn vader. Het mentaal gezonde kind komt deze jaloezie te boven en ontwikkelt een juiste houding tegenover autoriteitsfiguren, maar bij een problematische afwikkeling kan het leiden tot neurose en vaderhaat. Op die manier gaat de Oud-Griekse figuur van de door zijn incestueuze relatie ontwortelde Oedipus een bepalende rol spelen in de manier waarop de moderne mens over zijn psychische ontwikkeling reflecteert.

Als jongste van de drie grote tragici maakte Euripides (480–406 v. Chr.) *grandeur et décadence* mee van Athenes machtspolitiek. Beslissende militaire fiasco's (Egypte, Sicilië) zag hij nog, maar hij stierf enkele jaren voor het definitieve debacle van 404 v. Chr., dat nog wel bewerkstelligd was door de Macedonische koning Archelaüs, aan het hof van de latere veroveraar van Griekenland, Alexander de Grote. Athene werd nu overspoeld door vreemdelingen, kooplui en andersdenkenden die oude oplossingen en traditionele antwoorden confronteerden met een wereld die zeer snel evolueerde. Veel van Euripides' tragedies stellen kritische en meer 'liberale' vragen aan het oude goden- en mensenbestel. Dat verraadt invloeden van rondtrekkende sofisten (Protagoras) en filosofen uit Ionië (Anaxagoras). Door zijn verkenningstochten naar de Zwarte Zee (436 v. Chr.) had Pericles zelf voor een Medeaverhaal gezorgd: hoe om te gaan met de Pontische vreemdelingen die hij tijdens zijn expeditie aan de kusten van de Zwarte Zee had ontmoet, hoe zich een houding te geven ten aanzien van zijn minnares, Aspasia, die zich niet langer hield aan de huiselijke regels van de Griekse *oikos* (het huishouden) en kon filosoferen als een man? Hoe te denken over de barbaarse gewoonten van stammen uit het Oosten? (*Iphigenia in Tauris*). Maar ook dichter bij huis: wat te vinden van een vader die zijn dochter opoffert om roem te vinden in het verre Troje? (*Iphigenia in Aulis*).

Men verweet Euripides de mythen te veel te rationaliseren en te sterk te betrekken op de menselijke sfeer. De goden verloren hun vanzelfsprekendheid. De mens won aan zelfbelang en werd voluit verantwoordelijk voor zijn daden. De goden kon hij niet langer aanroepen om onrecht te verzachten of te relativeren. In *Hippolytus* vindt eigenlijk een strijd plaats tussen elkaar beconcurrerende godinnen, Artemis en Aphrodite. In *Elektra* verschijnen op het einde de Dioscuren die zich geweldig moeten inspannen om een passende uitleg bij het verhaal te verzinnen. In *Helena* (het 'spel der vergissingen') blijkt dat de moedige strijders in Troje eigenlijk om de schim van Helena gevochten hebben, want de echte Helena zat ondertussen in Egypte. In *Ion* moet Athena verschijnen om het hilarisch gedrag van Apollo te verontschuldigen, een plot die reeds wat weg heeft van de vondelingenstukken uit de Nieuwe Komedie.

Anderzijds moet je verwonderd toekijken over de macht die Euripides aan Dionysus toekende in zijn *Bacchanten*, een tragedie die werd geschreven aan het Macedonische hof en postuum werd opgevoerd in Athene, want op het einde van zijn leven had Euripides (verbitterd, teleurgesteld?) Athene verlaten. De god die aan de wieg stond van de tragedie keerde aldus ook nog eens expliciet terug als speler en protagonist bij het afsluiten van het tragische tijdperk.

Euripides was zijn tijd ver vooruit en daarom tijdens zijn leven weinig populair. Met de 92 stukken die hij schreef (negentien tragedies bewaard waaronder één saterspel, de *Cyclops*) proefde hij slechts vijfmaal de overwinning, eenmaal was dat na zijn dood. De derde prijs op drie was vaak zijn lot. Anderzijds werden er wel zeventien tragedies van hem bewaard. Een indicatie misschien dat latere generaties zijn werk wel naar waarde hebben geschat. Die appreciatie

begon reeds duidelijk in de vierde eeuw, het Hellenistische tijdperk, dat veel kosmopolitischer en opener van geest was. Zijn *Elektra* (413 v. Chr.?) was daar een goed voorbeeld van. Vergeleken met haar voorgangsters bij Aeschylus en Sophocles, was deze Elektra helemaal niet meer zo verheven. Uitgehuwelijkt aan een boer, één van de vele personages die in lagere sociale sferen leefde, ging ze bescheiden gekleed en sprak eerder gewone spreektaal. Daar de focus nu ronduit kwam te liggen op de problematiek van de mens, boette het belang van het koor in. Dit vervulde reeds de rol die het voluit zou spelen in het Hellenistische theater: een buffer tussen de scènes, soms zelfs weinig meer dan een interludium. De acteur centraler stellen resulteerde soms in een zoeken naar psychologische diepgang, waardoor zijn theater voor ons meteen als moderner overkomt. Zijn experimenten met de muzikaliteit en ritme van het plot gingen ten koste van het gesproken woord. Ook dook een andersoortige melodramatische lijn op, die letterlijk alle kanten op kon. Je kreeg dus verhalen over verloren kinderen, redden op het laatste ogenblik (*deus ex machina*) of relaties die in sentimentele liefde uitmondde. Door prologen te schrijven waarin een alleswetend personage (vaak een god) alles samenvatte, werd de toeschouwer als het ware ook uitgenodigd om meer aandacht te schenken aan de innovaties van de auteur, dan aan de welbekende dramatische plot.

Het portret dat Euripides van Medea tekent, toont veel van deze kenmerken. Medea's optreden is lang niet organisch, maar sterk verbrokken. Het toont een vrouw die praat en handelt als een mannelijke leider, zich aanpast aan alle situaties, zeker geen begrijpelijke melange van goede en slechte eigenschappen. Deze sterk gepassioneerde vrouw eindigt als een visionair wezen en handelt als een beledigde godheid die, zoals Dionysus in de *Bacchanten*, op een extreem gewelddadige manier wraak neemt. Bij gebrek aan een duidelijke psychologische ontwikkeling snelt ze van het ene argument naar het andere en uiteindelijk verandert ze in haar eigen *deus ex machina*. Haar extreme houding en deze ene passie zijn vernietigend en spreken zeker niet over een geordende wereld, waar het verstand of de goden uiteindelijk voor opluchting en zinvolheid zorgen. Hier is geen plaats voor de rede of voor een redelijk compromis. De wereld lijkt bewoond door blinde en destructieve krachten die de mens machteloos achterlaten. Maar ook deze maken wezenlijk deel uit van het leven, lijkt Euripides te willen zeggen. Niet steeds heerst er uiteindelijk orde in de chaos. De mens is ook een bizar wezen dat soms irrationeel handelt en zo begrepen moet worden. Was Euripides dus een vrijgevochten rationalist die tegen beter weten in het irrationele wilde begrijpen en erkennen of was hij integendeel de irrationalist die het rationele in feite minder hoog inschatte?