



Universiteit
Leiden

The Netherlands

**SOAP. Over Attische tragedie en Euripides'
Phoenicische Vrouwen**

Sluiter, I.

Citation

Sluiter, I. (2005). SOAP. Over Attische tragedie en Euripides' Phoenicische Vrouwen. *Lampas: Tijdschrift Voor Nederlandse Classici*, 38, 17-33. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/4868>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4868>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

SOAP. Over Attische tragedie en Euripides' *Phoenicische vrouwen*

Ineke Sluiter

Summary: This paper, originally a lecture for a non-specialist audience, briefly positions the genre of Greek tragedy in the context of classical Athens. It then investigates the way in which Euripides' *Phoenician Women* may have contributed to a sense of cultural identity. In particular, it discusses the Soap-like character of the play and its appeal to various groups in the audience, e.g. by its intertextual relationships with other plays dealing with the Theban cycle, and its ironic use of old-fashioned motifs such as human sacrifice and the duel.

1. Inleiding

Griekse tragedies. Dat is net zoïets als Haagse hopjes: de enige echte (nou vooruit: Shakespeare mag ook). Het genre van de Griekse tragedie bloeit in de hoogklassieke tijd van de Griekse cultuur, de vijfde eeuw v. Chr., en de tragedie hoort onlosmakelijk bij de cultuur en de samenleving van de democratische stadstaat, de polis, van Athene. Wij kennen allemaal de grote successen uit het Attische theater: de tragedies van Agamemnon, Medea, koning Oedipus. Maar in dit stuk wil ik kijken naar een tragedie die totaal mislukt lijkt, en die daarom in de moderne tijd niet veel aandacht heeft gekregen, maar gek genoeg mateloos populair was in de Oudheid en daar één van de meest gelezen schoolteksten was. Aan de hand van die tekst, de *Phoenicische vrouwen* van Euripides, kunnen we nadenken over vragen als “hoe droegen tragedies bij aan het ‘wij-gevoel’ van de Atheners, met andere woorden, aan hun culturele identiteit?”, “hoe paste zo’n tragedie in de religieuze achtergrond van die tijd?”, en “wat was de militair-civiele achtergrond?”.

2. Wat is een Griekse tragedie?

Wat een Griekse tragedie *niet* (per se) is, is een stuk dat slecht afloopt. In tegenstelling tot wat de genre-conventies in later tijden eisen, kan een Griekse tragedie zeer wel goed aflopen, en zelfs grappig zijn. Wat maakt een tragedie dan wél tot een tragedie?² ‘Tragedie-schap’ wordt bepaald door een aantal formele en inhoudelijke aspecten.

1 Dit is de tekst van een lezing die voor een algemeen publiek gehouden is in het kader van het Utrechtse Studium Generale ‘Athene in Bloei’ (najaar 2001).

2 Vgl. van Erp Taalman Kip 1997.

ten. Formeel is een tragedie een stuk dat ter gelegenheid van een religieus festival ter ere van Dionysus wordt opgevoerd. Die opvoeringen hebben de vorm van competities. Er is dus een wedstrijd-element aanwezig: de deelnemende tragediedichters proberen de eerste prijs te winnen met hun stuk. De stukken zelf hebben bepaalde structurelementen die ze herkenbaar maken als deel van het genre: er is altijd een koor, het stuk bestaat uit een afwisseling van gesproken en gezongen passages, het bevat gewoonlijk een debat-scène en een bodeverhaal.

Inhoudelijk delen de stukken ook bepaalde kenmerken: er is altijd sprake van een probleem – anders heb je geen stuk. Dat probleem hangt vaak samen met extreme situaties en/of passies. Het probleem aan het begin van *Koning Oedipus* is bijvoorbeeld dat Thebe getroffen is door de pest. Die blijkt samen te hangen met een besmetting veroorzaakt door de onopgeloste moord op koning Laius (Oedipus' voorganger – en vader). De zoektocht naar de moordenaar verschuift al gauw naar een zoektocht naar de identiteit van Oedipus. De stof voor de tragedie bestaat meestal uit een mythologisch thema, of een enkele keer een historisch gegeven. Maar in beide gevallen is het perspectief dat van het vijfde-eeuwse Athene. De stof komt dus uit het verleden, het stuk speelt in een heroïsche wereld, we volgen de lotgevallen van een vaak problematisch individu. Maar de context en de overheersende waarden en normen zijn die van het heden, van de wereld van de polis, waar collectieve belangen tellen. Wat we dan ook vaak zien, is dat de helden, die in een Homerische context goed uit de voeten konden, in de Griekse tragedie tot enorme probleemgevallen worden. Een Ajax, een Heracles, een Oedipus of een Medea: confronteer ze met de gematigde waarden van de polis-samenleving en de botsing ligt voor de hand. Helden zijn alleen bruikbaar in uitzonderlijke situaties. Rambo's zijn prima in een crisis. Maar in de dagelijkse samenleving zijn ze onhoudbaar.

Een ander inhoudelijk element in veel, en volgens velen de meest geslaagde tragedies, is dat de afloop vaak overgedetermineerd is, dat wil zeggen dat er vele redenen aan te wijzen zijn waarom de dingen gaan zoals ze gaan. De *Agamemnon* van Aeschylus is een mooi voorbeeld: Agamemnon is een telg uit het huis van Tantalus, een familie die aan elkaar hangt van overspel, kannibalisme, kindermoord en moedermoord. Tantalus daagt de goden uit door zijn zoon Pelops als hoofdgerecht aan hen voor te zetten. De goden trappen er niet in (behalve Demeter, die uit verstrooidheid vanwege het verdriet om haar dochter Persephone een hapje van zijn schouder neemt; die moet door een ivoren prothese vervangen worden) en straffen Tantalus met gruwelijke straffen in de onderwereld. Zijn zoon Pelops doodt zijn eigen wagenmennet. De zonen van Pelops, Atreus en Thyestes, vergaat het niet beter: Thyestes pleegt overspel met de vrouw van Atreus, en Atreus doodt uit wraak zijn kinderen en serveert hem die bij wijze van diner. En zo belanden we dan weer bij Agamemnon, de zoon van Atreus: die wordt dus in elk geval getroffen door de vloek van zijn eigen huis. Maar daarnaast doodt ook hij zijn kind, Iphigeneia, zij het in dit geval nominaal om de expeditie naar Troje te redden. Bovendien neemt hij, als hij terugkeert uit Troje, zonder blikken of blozen zijn concubine Cassandra mee, en wil die in zijn eigen huis installeren. Zijn vrouw Clytaemnestra zint op wraak voor haar dochter Iphigeneia –

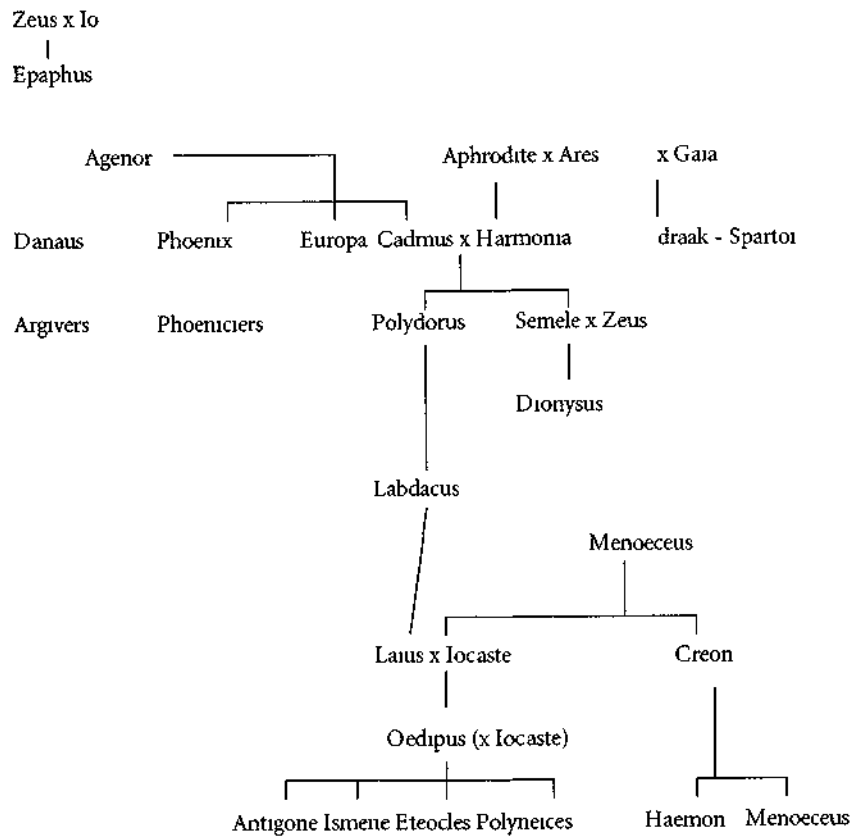
samen met haar minnaar Aegisthus, die ... de zoon van Thyestes is. Als Aegisthus dus straks helpt om Agamemnon te doden, neemt de zoon van Thyestes wraak op de zoon van Atreus. In de *Agamemnon* blijkt de gelijknamige hoofdpersoon bovendien een arrogant mens te zijn, die in zijn verblinding de goden willens en wetens tart door over een rood tapijt zijn paleis te betreden, hiertoe uitgedaagd door zijn vrouw. Daarmee vertrappt hij nog eens symbolisch de rijkdom van zijn huis – eerder had hij die al letterlijk vernietigd door zijn dochter te doden. Waarom valt Agamemnon? Omdat hij zijn dochter gedood had? Vanwege de vloek die rust op het huis van Tantalus en Pelops? Omdat hij de goden tart? Het is allemaal waar. De fraaiste Griekse tragedies staan bol van dit soort van gelaagdheid.

De *Agamemnon* geldt als een geslaagde tragedie. De *Koning Oedipus* ook. De aantrekkingskracht van dat laatste stuk is ook dat er een duidelijke hoofdpersoon is, met goede en slechte kanten, een crisissituatie waarin we die hoofdpersoon volgen, en een ontknoping die 'tragisch' is in alle betekenissen van het woord, de oud-Griekse én de onze. Heel anders zit dat met de *Phoenicische vrouwen* van Euripides. Dat stuk is volgepropt met scènes die er niet toe lijken te doen. Er zijn veel te veel personages, zodat het moeilijk is om je met één ervan te identificeren. En het stuk is over-emotioneel. Maar daar staat ook wat tegenover: het was een zéér veelgelezen schoolstuk, zoals blijkt uit het aantal antieke teksten en handschriften dat we overhebben, het werd ook al in de oudheid druk becommentarieerd. Het is ook het eerste werk waarop ooit een echt wetenschappelijk commentaar geschreven werd, namelijk dat van Valckenaer uit 1755. Iets moet er aantrekkelijk geweest zijn aan dit stuk. En dat klopt: het is een van de allerbeste voorbeelden van een antieke Soap.

3. *Phoenicische vrouwen*: Waar hoort dit stuk thuis?

De *Phoenicische vrouwen* maakt, net als de meeste Griekse tragedies, gebruik van bestaand mythologisch materiaal. We zullen dus even moeten kijken naar de mythologische stof die eraan ten grondslag ligt. Maar het is niet de enige tragedie die van datzelfde materiaal gebruik maakt: de *Phoenicische vrouwen* kiest dus ook positie tegen vroegere literaire behandelingen van dezelfde stof. Tragediedichters hielden zich wel aan bepaalde basisgegevens van het mythische verhaal, maar hadden niettemin veel vrijheid in de manier waarop zij het verhaal gestalte gaven.³ In de tragedie vindt een soort dialoog plaats met andere literaire versies, er is sprake van intertekstualiteit. Ook daar zullen we naar kijken. De stof van het stuk hoort tot de 'Thebaanse cyclus'. Zie voor het vervolg figuur 1.

³ Vgl. Taplin in Segal 1983, 4vv.



Figuur 1 Naar Craik 1988, p. 271

Uiteindelijk stamt het koningshuis van Thebe van Zeus af, maar wij kijken hier vooral naar de afstammelingen van Cadmus en Harmonia. Voor onze overgebleven Griekse tragedies zijn vooral drie Thebaanse verhaalkernen van belang. Allereerst is er het verhaal dat aan de basis ligt van Euripides' *Bacchanten*. De jonge koning Pentheus (een kleinzoon van Cadmus en volle neef van de god Dionysus) verzet zich tegen de invoering van de eredienst van Dionysus en komt op een vreselijke manier aan zijn eind, in stukken gescheurd door zijn eigen moeder Agaue. De problemen en verdeeldheid van de stad Thebe vinden een echo in de verstoorde familierelaties binnen het koningshuis. Kernbegrippen zijn die van stad en familie, mannelijk tegen vrouwelijk, politiek tegen religie.

De tweede verhaalkern is die van de eerste Thebanen, de zogenaamde *Spartoi* of 'Zaailingen'. Het is het verhaal van de stichting van Thebe door Cadmus, die een draak doodt, en de drakentanden zaait. Daaruit groeien mannen in volle wapenrus-

ting op, die elkaar prompt aanvallen en doden. Kernbegrippen zijn hier monsters (de draak), autochthonie, het letterlijk voortkomen uit de grond, dus 'inheems' zijn, incest, omdat de draak een kind is van de aarde, en de drakentanden daarin geraaid worden, en broedermoord. De Zaailingen maken elkaar af. Het zijn thema's die we terug zullen vinden in onze tragedie.

De derde verhaalkern betreft het huis van Labdacus, de kleinzoon van Cadmus. Labdacus' zoon, Laus, krijgt een orakel dat hij door zijn eigen zoon gedood zal worden. Als zijn vrouw Iocaste in verwachting is, geeft hij bevel de baby te doden. In plaats daarvan geeft de herder die dat had moeten doen, de baby weg. Zo wordt Oedipus gered, maar later krijgt hij zelf een orakel dat hij zijn vader zal doden en met zijn moeder zal trouwen. Om dat te vermijden verlaat hij zijn pleegouders, maar doodt de reiziger die hij onderweg tegenkomt – inderdaad zijn vader Laus. Als hij verder reist en bij Thebe komt, treft hij een stad die gereïsterd wordt door de Sfinx, een monster dat hij weet te overwinnen door zijn intellectuele vaardigheid. Als beloning krijgt hij het koningschap over Thebe en de hand van koningin Iocaste. Uit deze incestueuze relatie komen vier kinderen voort. Wanneer Oedipus erachter is gekomen wat hij gedaan heeft, en wie hij dus eigenlijk is, steekt hij zichzelf de ogen uit. Zijn twee zonen spreken af dat ze om de beurt over Thebe zullen regeren, maar Eteocles, die het eerst aan de beurt is, houdt zich niet aan zijn afspraak. Daarop onderneemt Polyneices, samen met zes veldheren uit Argos, een veldtocht tegen Thebe, die uitloopt op wederzijdse broedermoord. Eteocles en Polyneices vallen door elkaars hand. De nieuwe koning Creonvaardigt een verbod uit om Polyneices te begraven – zijn nicht Antigone begraaft haar broer toch en wordt ter dood gebracht. De trefwoorden uit dit verhaal zijn: monsters (Sfinx), vadermoord, incest, broedermoord, stad en familie (Creon vs. Antigone), mannelijk tegen vrouwelijk, politiek en religie.

Dit was stof die met graagte door de tragici verwerkt werd, met sensationele, maar ook verontrustende thema's. Het bestaan van levensgevaarlijke, mensendodende monsters, maar ook de totale verstoring van de intermenselijke relaties (vadermoord, broedermoord, incest), en die van de relatie tussen mensen en goden (het conflict tussen Pentheus en Dionysus) zijn fundamentele bedreigingen voor een geordende samenleving, die gekenmerkt wordt door continuïteit en structuur. De bedreigingen richten zich op het opheffen of vervagen van onderscheidingen, grenzen, die normaliter in acht genomen moeten worden: de scheiding tussen de generaties, en de regelmatige opvolging daarvan doordat de jongere generatie zich verzelfstandigt en losmaakt (gek genoeg zou volgens die opvatting vadermoord in zekere zin minder verontrustend zijn dan incest met de moeder).⁴

4 Vgl. Brewet 1980; Rumpf 1985.

Sommige geleerden laten aantekenen dat de vertoning van dit soort verontrustende verstoringen in goedbezochte theaters een functie had juist voor de uiteindelijke bestendiging van de Atheense maatschappij. Thebe zou daarbij als een soort 'anti-Athene' fungeren.⁵ Weliswaar is het zo dat de mythen waarom het hier gaat nu eenmaal traditioneel in Thebe gesitueerd waren, en dat je daaraan dus op zich niet veel betekenis kunt toekennen (Athene zelf speelt geen grote rol in de mythen van de Grieken), maar het gaat om de manier waarop de Attische tragediedichters dat gegeven hebben ingezet, hoe zij de thema's vervolgens uitwerken en aan de Atheners een mogelijkheid bieden om zich zo een eigen culturele identiteit te vormen. Dat laatste gebeurt dan *in oppositie* tot anderen (of tot 'de Ander', niet een historische realiteit, maar een culturele constructie).⁶ De verontrustende elementen horen ver weg in Thebe thuis, of bij barbaren, of eventueel in Troje.⁷ De oplossing van het probleem of de crisis vindt in Athene plaats. Inderdaad heeft Athene een dergelijke rol in verschillende stukken, bijvoorbeeld in de *Oedipus in Colonus*, waar Oedipus een veilig heenkomen en een laatste rustplaats vindt in Athene, of in de *Eumeniden* van Aeschylus, waar een Atheense rechtbank een einde maakt aan de cyclus van bloedveigieten in het huis van Tantalus door Orestes vrij te spreken van de moord op zijn moeder. Ook in de *Medea* biedt koning Aegeus van Athene aan Medea een veilig toevluchtsoord (waarna deze buitenlandse vrouw met de magische vermogens haar kinderen vermoordt) – er zijn meer voorbeelden.⁸ Het bestaan van de crisis als zodanig, de sensationele aard ervan, en de afstand die er so wie so was tussen deze mythische personages en de Atheners, droegen echter vermoedelijk meer bij tot het effect van al deze tragedies dan de locatie ervan in Thebe.

Hoe dit ook zij, naast een 'mythologische stand van zaken' was er dus tengevolge van de populariteit van deze thema's bij de tragediedichters ook zoiets als een 'literaire stand van zaken'. Daarmee rijst de vraag welke literaire verwerkingen van deze stof aan het publiek en aan Euripides bekend konden zijn toen de *Phoenicische vrouwen* werd gedicht en opgevoerd. Het Griekse theater was een antiek massa-medium en moet dan ook een belangrijke bron van informatie voor het Atheense publiek zijn geweest. Als wij ons een beeld trachten te vormen van hoe dit stuk op het Atheense publiek moet zijn overgekomen, wat dat publiek verwachtte en hoe het stuk met die verwachtingen omgaat, heeft het dus zin om ons af te vragen wat het literaire/drama-

tische universum is waarin het stuk zijn plaats krijgt. Met welke andere stukken is de tekst van de *Phoenicische vrouwen* in dialoog? Ik zal de relevante stukken niet in chronologische volgorde bespreken, maar in de volgorde van hun thema's binnen de Thebaanse sagenkring. Wij hebben over die thematiek de volgende stukken over:⁹ De *Koning Oedipus* van Sophocles (voor 425 v. Chr.), de *Zeven tegen Thebe* van Aeschylus (467 v. Chr.), dan ons stuk de *Phoenicische vrouwen* van Euripides (ergens tussen 411 en 408), de *Antigone* van Sophocles (443 v. Chr.), en tenslotte de *Smekelingen* van Euripides (424 v. Chr.) en de *Oedipus in Colonus* van Sophocles (401 v. Chr.). Zie figuur 2.

Sophocles, *Koning Oedipus* (voor 425 v. Chr.)
 Aeschylus, *Zeven tegen Thebe* (467 v. Chr.)

Euripides, *Phoenicische vrouwen* (411-408 v. Chr.)

Sophocles, *Antigone* (443 v. Chr.)
 Euripides, *Smekelingen* (424 v. Chr.)
 Sophocles, *Oedipus in Colonus* (401 v. Chr.)

Figuur 2 Tragedies waarmee de *Phoenicische vrouwen* in dialoog is

In *Koning Oedipus* zien we de man die de Sfinx versloeg op zoek naar de moordenaar van Laius. Aan het eind van het stuk heeft hij zijn eigen identiteit gevonden en blijkt daarbij een vadermoordenaar en incestpleger. Hij steekt zich de ogen uit, Iocaste verhangt zich. Creon speelt in dit stuk een rol als een welwillende adviseur van Oedipus.

De *Zeven tegen Thebe* is het verhaal van de confrontatie tussen de zonen van Oedipus, Eteocles en Polyneices. Met zes bondgenoten trekt Polyneices op tegen zijn vaderstad om zijn aanspraken op de macht kracht bij te zetten. Het stuk speelt zich af in Thebe en het perspectief ligt dus bij de bedreigde Thebanen. Eteocles is de hoofdpersoon. Polyneices krijgen we niet te zien. Eteocles is een verantwoordelijke strateeg die het belang van Thebe voor ogen heeft, bedenkt welke Thebaanse aanvoerder er tegen wie van de Zeven aanvoerders zal moeten vechten bij elk van de zeven poorten van Thebe, en die onafwendbaar geconfronteerd wordt met de noodzaak om uiteindelijk zelf met zijn eigen broer te vechten. Van ieder van de aanvoerders wordt uit-

5 Vgl. Zeitlin 1990.

6 Vgl. Hall 1989.

7 Het gaat dus niet alleen om de positie van Thebe. In feite spelen veel meer Attische tragedies in of bij Troje dan in Thebe. In het algemeen geldt dat deze opvatting zeker iets toevoegt aan onze interpretaties van de Griekse tragedies, maar dat dit niet de enige benadering moet zijn van die tragedies.

8 Bijv. Euripides *Smekelingen* en *Herakliden*.

9 Er is vermoedelijk ook een aantal stukken met dezelfde thematiek dat verloren is gegaan. In dit stuk ga ik ervan uit dat de bewaarde stukken al in de tijd van Euripides belangrijk genoeg waren om invloed te hebben op de verwachtingen van het publiek.

voerig de uitrusting en het schild beschreven. De thema's van stad en familie, *polis* en *oikos* staan centraal.

Het stuk waarom het me hier gaat, Euripides' *Phoenicische vrouwen*, spaar ik hier even uit, en we gaan dus door met Sophocles' *Antigone*. Dat speelt na afloop van het tweegevecht: de beide broers zijn door elkaars hand gevallen. Creon heerst over Thebe en verbiedt de begrafenis van Polyneices. Zijn zuster Antigone neemt het tegen Creon op. Zij verdedigt de ongeschreven wetten van religie en familie tegen Creons voorkeur voor staatsbelang en wetten. Zij begraaft haar broer, wordt door Creon ter dood veroordeeld en sterft. Ook haar verloofde Haemon (de zoon van Creon) sterft. Het conflict tussen Antigone en Creon is complex: zij verdedigt eenzijdig familiewaarden en religieus gebod, maar luistert tegelijk niet naar het hoofd van haar familie; Creon verdedigt het politieke belang en negeert daarmee zijn verantwoordelijkheden als hoofd van de *oikos*: hij had Polyneices horen te begraven! Maar tegelijk is ook hij inconsequent: hij brengt door zijn begrafenisverbod potentieel pollutie, rituele verontreiniging, over de stad, zijn vaderland.

Ook de *Smekelingen* van Euripides speelt na afloop van de slag om Thebe en opnieuw is de begrafenis kwestie belangrijk: ditmaal weigeren de Thebanen alle gevallen aanvallende aanvoerders te laten begraven. De bejaarde moeders van de strategen wenden zich in hun wanhoop tot de Atheners, en inderdaad vindt uiteindelijk de begrafenis in Athene plaats.

Bij Sophocles' *Oedipus in Colonus* zien wij een andere afloop voor Oedipus: geleid door zijn dochter Antigone is de blinde koning op weg naar Athene, om asiel te vragen bij koning Theseus. De beide ruziemakende broers strijden inmiddels om de macht in Thebe en willen allebei hun vader voor hun karretje spannen. Maar dat mislukt en het stuk eindigt met de sacrale dood van Oedipus, die als beschermende heros zijn goede invloed voor Athene zal aanwenden.

De *Koning Oedipus*, *Zeven tegen Thebe* en *Antigone* liggen qua verhaal het dichtst bij onze tragedie. Deze drie stukken hebben allemaal relatief weinig personages en, anders dan de *Phoenicische vrouwen*, een duidelijke hoofdpersoon (in het geval van *Antigone* zelfs twee hoofdpersonen, Antigone en Creon). Euripides kiest voor zijn *Phoenicische vrouwen* het moment van de *Zeven tegen Thebe*, d.w.z. het moment waarop Thebe onder leiding staat van Eteocles, en geconfronteerd wordt met de aanval van de Zeven aanvoerders (met Polyneices aan het hoofd). Dat scheidt bepaalde verwachtingen, maar de kracht van het stuk ligt in de vrijwel systematische doorbreking daarvan: het zit vol verrassingen en staat bol van de personages. Dit is 'The Best of Thebes', alle hoogtepunten van het overbekende verhaal komen langs. En het stuk vertoont sterke gelijkenissen met een soap opera: het is een stuk voor 'soapies', mensen die alle hoofdpersonen kennen en meeleven met hun belevenissen. Een béetje fan denkt elke keer als er weer iemand opkomt: "die ken ik!" Want het zou een vergissing



De cast van *The Bold and the Beautiful* in 1998. Herkent u iedereen?

zijn te denken dat een soap geen eisen stelt aan de consument. In wezen is het een genre dat zich kenmerkt door grote narratieve complexiteit, er zijn tal van verwickelingen en subplots, en de talloze personages gaan indringende één-op-één gesprekken, of soms driehoeksgesprekken aan.¹⁰ De thema's van het stuk zijn inmiddels vertrouwd: de verhouding tussen het koningshuis/de familie en het vaderland. Aan het eind is de familie van Oedipus in volstrekte rampspoed gestort – maar Thebe is gered.

4. De soap van de *Phoenicische vrouwen*: *The Bold and the Beautiful* in Thebe

Een overzicht van de inhoud van het stuk maakt duidelijk wat ik bedoel met die overdaad aan personages, de soap-structuur en de doorbrekingen van de verwachtingen van het publiek. Om te beginnen komt er een dame op om de proloog te spreken. Verrassing nummer één is dat dit Iocaste blijkt te zijn, springlevend. Zij vertelt

¹⁰ Zie Harrington en Bielby 1995.

dat haar zonen in conflict zijn geraakt en dat zij wil proberen ze te verzoenen. Ze vertelt het verhaal van haar familie. Laïos was de schuld van alle ellende – maar Oedipus leeft nog. Vanaf dit moment gaan wij als publiek uiteraard zitten wachten op de opkomst van deze vermaarde blinde tragedie held, maar de spanningsboog van het stuk is dusdanig dat wij daarop zullen moeten wachten van deze proloog tot de allerlaatste scene. Polyneices, zo kondigt Iocaste aan, zal onder vrijgeleide de stad in komen om met zijn broer te praten. Behalve dat Iocaste nog in leven blijkt te zijn, is het ook verrassend hoe goed ze in dit stuk uit de verf komt.

Goed, op dit moment verwachten wij dus de opkomst van Polyneices, die we in de *Zeven tegen Thebe* niet eens in beeld hebben gekregen. Maar in plaats van Polyneices verschijnt Antigone, en niet voor het paleis, maar op het dak. Dit opent meteen een nieuw perspectief: zouden Antigone en de broer van wie ze zoveel houdt, elkaar in dit stuk gaan ontmoeten? Het antwoord zal ontkenkend blijken. Antigone's opkomst op dit moment is een verrassing, maar nog verrassender is haar karakter. Zij blijkt een timide meisje, helemaal niet de koppige heldin uit de *Antigone*. Een 'pedagog', een slaaf die zich om kinderen bekommert en hen soms ook lesgeeft, begeleidt haar. Hij wijst haar vanaf het dak de vreemde aanvoerders voor de muren van Thebe aan. Deze scene is een visuele en inhoudelijke echo van een beroemde scène uit de *Ilias*, de zogenaamde *teichoskopie*, waarin de mooie Helena vanaf de muur (*teichos*) van Troje met de Trojanen de legeraanvoerders van de Grieken bekijkt (*skop-*). Alles ziet er kleurrijk, stralend en vreemd uit. Het maakt Antigone ook bang en zij uit haar zorg over niet de familie, zoals wij op basis van de *Antigone* zouden verwachten, maar over de stad Thebe.

In de *parodos* komt het koor op dat bestaat uit Phoenicische vrouwen. De titel van het stuk verwijst naar hen, en ook daar zat al iets verrassends in, want uit de titel kun je niet opmaken wat het thema van het stuk zal zijn. Deze vrouwen zijn eigenlijk vreemdelingen in Thebe, in tegenstelling tot het koor van burgervrouwen, gek van ongerustheid, dat we kennen uit de *Zeven tegen Thebe*. Maar het koor laat weten dat het zich wel degelijk verwant voelt aan het Thebaanse volk. Uit de stamboom (figuur 1) blijkt dat dit theoretisch ook wel klopt, maar je moet wel erg ver teruggaan, helemaal tot Epaphus. Ze willen eigenlijk naar Delphi, maar zitten tijdelijk klem door de oorlog.

Al aangekondigd door zijn moeder komt na dit koorlied Polyneices op. Die heeft weliswaar het recht aan zijn zijde, maar begaat niettemin ook een fatale fout door gewapenderhand zijn vaderland aan te vallen. Met zijn moeder bespreekt hij de ellende van ballingschap: wanneer je je vaderland kwijt bent, betekent je afstamming niets meer.

Polyneices gaat vervolgens het debat aan met zijn broer Eteocles, en die vormt de volgende verrassing: in plaats van de capabele strateeg uit de *Zeven tegen Thebe* is hij

in dit stuk het prototype van de arrogante tiran die macht boven alles stelt. Hij weigert zijn heerschappij af te staan aan Polyneices, al mag die eventueel wel in Thebe blijven wonen. Moeder Iocaste spreekt beide mannen vergeefs toe over het mooie van *isotês/isonomia*, gelijkheid en gelijkheid voor de wet. Dit is een van de idealen van de Atheense democratie! Zozeer zelfs dat *isonomia* gebruikt kan worden om de hele staatsvorm van Athene aan te duiden. Het conflict escaleert niettemin en de broers eindigen met een verbitterde woordenstrijd waarin ze beide de hoop uitspreken dat ze de ander zullen treffen op het slagveld – niks door het noodlot bepaalde verdeling van tegenstanders, maar een gezocht duel en bewuste poging tot broedermoord! Van ieder van beide mannen blijkt de motivatie volstrekt onzuiver. Dit blijkt ook uit de knetterende vloek waarin het debat culmineert: 'laat het hele huis verrekken' (vs 624) – de meeste handschriften wijzen deze woorden aan Polyneices toe, sommige aan Eteocles. Beide broers laten op dit moment in het belangenconflict van familie en staat hun aanspraak op de politieke macht prevaleren.

In het eerste reguliere koorlied start het koor een liederencyclus waarin ze de mythologische voorgeschiedenis van Thebe behandelen. Thema's die aan de orde komen, zijn Ares en Apollo, monsters (de draak, de sfinx) en broedermoord.

In het tweede epeisodion komt er alweer een nieuw personage op, maar gelukkig blijkt het opnieuw een oude bekende: Creon, die hier meer lijkt op de competente adviseur uit de *Koning Oedipus* dan op de tiran uit de *Antigone*. Eteocles en hij confereren over de te volgen verdedigingsstrategie en opnieuw wacht wie de *Zeven tegen Thebe* kent een verrassing: Eteocles suggereert de ene na de andere beproefde vijfde-eeuwse verdedigingstactiek,¹¹ maar elke keer wordt hij vriendelijk doch beslist op zijn nummer gezet. Uiteindelijk komen ze onder zachte aandrang van Creon, die zich ontpopt als de deskundige leider van de stad, tot de beproefde, door de traditie en de *Zeven tegen Thebe* vastgelegde, methode van 'een held per poort', zeven Thebanen tegen de zeven leiders van de aanvallers. Maar als we denken dat we nu weer in het spoor van Aeschylus zitten, komen we opnieuw bedrogen uit: Eteocles meldt plompverloren dat hij geen tijd heeft om die mensen allemaal te gaan opsommen. Hij hoopt alleen maar dat hij zelf zijn broer zal treffen, want die haart hij. Wat hij intussen wel doet, is voorzorgsmaatregelen nemen voor de rest van de familie: Antigone moet trouwen met Haemon, Polyneices mag niet begraven worden ('hier dus als opdracht van Eteocles zelf) en Teiresias moet geraadpleegd worden, en wel door Creon.

Na het tweede koorlied dat ditmaal de voorgeschiedenis van Oedipus en de Sfinx behandelt, verschijnt in het derde epeisodion inderdaad Teiresias. Teiresias is een 'mobiel element' in de Thebaanse sagenicyclus: hij ontbreekt in niet een stuk dat in

¹¹ Die strategieën zijn dus anachronistisch in de mythologische setting van het verhaal.

Thebe speelt, onafhankelijk van de vraag in welke mythologische generatie we precies zitten. Ook zijn optreden past dus in dit geval in het soap-karakter van de *Phoenicische vrouwen*. Hij wordt gehaald door Menoeceus, de zoon van Creon, die verder niet bekend is uit de Thebaanse stukken, en mogelijk een toevoeging is van Euripides. Tot nu toe werd het stuk gekarakteriseerd door een bijna cynisch realisme, maar in deze centrale scène wordt de link gelegd tussen de handeling van het stuk en de mythische voorgeschiedenis. Teiresias komt net uit Athene, waar hij koning Erechtheus (die eigenlijk een generatie eerder leeft) heeft geholpen om een oorlog in het voordeel van de stad te beslechten door een klassiek recept: het offeren van een koningsdochter. Creon complimenteert hem met zijn succes en vraagt hoe ook Thebe gered kan worden – het antwoord is opnieuw een geheel nieuw element dat door Euripides wordt ingebracht in het verhaal, een nieuwe verrassing in het doorbreken van de verwachtingspatronen, maar tegelijkertijd is het de meest banale vervulling van een zojuist in het stuk zelf gecreëerd patroon: Teiresias adviseert volgens het net door hemzelf met succes toegepaste recept om de laatste der Spartoï, de Zaailingen, die afstammen van het drakenbloed, te offeren: Creons zoon Menoeceus. En onmiddellijk reageert Creon met de volgende doorbreking van de normale literaire patronen: de voorvechter van het vaderland uit de *Antigone* blijkt in dit stuk andere heldere prioriteiten te hebben: hij weigert categorisch, en waar de broers Eteocles en Polyneices vonden dat de familie mocht verrekken, zegt Creon: 'de groeten aan de stad!' (vs. 919). Teiresias vertrekt, Creon adviseert Menoeceus dringend te vluchten. En dan slaat de verrassing weer toe: Menoeceus was tot dit moment een figurant, maar opeens, en wel in het hart van het stuk, begint hij te spreken, en toont zijn idealistische verhouding tot het vaderland in een ontroerende verklaring van bereidheid om voor zijn stad te sterven. Hij is het enige personage dat een dergelijk idealisme belichaamt, terwijl hij tegelijkertijd diep verknoopt blijkt met de familie: zijn tante Iocaste beschouwt hij als zijn moeder. Wat hier gebeurt is volstrekt nieuw, maar nieuw op een manier die zelf ook weer verrast: niemand in het publiek kon zich gerealiseerd hebben dat we hier met een tragische held te maken hadden, de enige die potentieel een emotionele band met deze figurant kon hebben gevoeld, was de moeder van de acteur. En hoe vernieuwend de rol van Menoeceus ook is, zijn oplossing kon bijna niet ouderwets. We zitten hier opeens in hoog drama, een tragische en zuiver mythische oplossing van een politiek probleem. De scène is in veel opzichten uiterst vreemd, niet het minst vanwege het gebrek aan effect: het koor reageert amper, Menoeceus gaat weg en stort zich van de muur, maar uit niets in de rest van het stuk blijkt dat dit is wat Thebe uiteindelijk redt. En er is ook iets vagelijk mis met dit offer: als het bedoeld is om de stad te redden, zou het door de gemeenschap gebracht moeten worden, maar wat we zien, is een eenmansactie. Maar er is toch het effect dat aan het eind van het stuk Creon met het lichaam van zijn zoon opkomt? Ja, maar dat wordt toch sterk overvleugeld door Antigone die er met drie lijken achteraan komt (Eteocles, Polyneices en Iocaste). Maar nu lopen we op de zaken vooruit.



Menoceus (uiterst rechts) pleegt zelfmoord, hier met een zwaard. De figuur met schild is Creon, rechts naast hem Menoeceus' moeder Euridice. Alabasterurn, Volterra, Mus Guarnacci, 120-80 v Chr. Uit het Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), Deel VI, afbeelding nr. Kreon I 12

In het derde stasimon wordt nogmaals stilgestaan bij de Sfinx, en daarna gaan de zaken snel: een bode bericht aan Iocaste ... niet het bericht dat wij verwachtten, namelijk dat de beide broers door elkaars hand gevallen zijn, maar dat de Thebanen en de Argivers slag hebben geleverd. Van Menoeceus wordt amper melding gemaakt. Maar in het bodeverhaal wordt wel goedge maakt wat Eteocles ons eerder ontzegd had: het verhaal van de opstelling en het gevecht van held tegen held aan de zeven poorten van Thebe. Het bodeverhaal eindigt met het ingrijpen van Zeus (zou dat iets met het offer van Menoeceus te maken hebben gehad?), dat een gelukkig einde in het verschieft lijkt te stellen, maar geheel onverwachts volgt dan toch nog de aankondiging van het gevreesde tweegevecht tussen de twee prinses van Thebe. Iocaste en Antigone haasten zich naar het slagveld om te redden wat er te redden valt. Het laatste koorlied staat in het teken van de angst van de Phoenicische vrouwen voor wat er staat te gebeuren.

In de laatste scène van het stuk komt eerst Creon op met de dode Menoeceus, maar die wordt alweer snel vergeten. Een tweede bode bericht de dood van Eteocles en Polyneices, en de wanhopige zelfdoding van Iocaste. Bizar genoeg blijkt de uiteindelijke redding van Thebe noch het gevolg van Menoeceus' offer, noch van het tweegevecht, toch een godsgericht bij uitstek, van de twee broers. Nee, de Thebanen hebben tijdens het tweegevecht hun wapenrusting aangehouden, en maken gebruik van de erna ontstane verwarring om een beslissende charge uit te voeren op hun tegenstanders. Antigone brengt de drie lichamen op, en beweent die, en dan komt

eindelijk degene op wie we vanaf het begin gewacht hebben: Oedipus. Maar we hebben nog iets te goed: Creon herhaalt Eteocles' verbod over de begrafenis van Polyneices, en zijn opdrachten over het huwelijk van Antigone en de verbanning van Oedipus. Op dit moment in het verhaal heeft Antigone duidelijk teveel te doen: volgens de *Antigone* moet zij Polyneices gaan begraven (in feite ligt het hele toneel op dit moment vol onbegraven lichamen), volgens de *Oedipus in Colonus* moet zij haar vader begeleiden. Na een halfhartig debat geeft de vrouw die we nog kennen als de grote voorvechtster van de begrafenis van haar broer uit de *Antigone*, de begrafenisplicht op, ze weet onder het huwelijk uit te komen door met moord te dreigen, en ze vertrekt met haar vader. Het einde van het stuk heeft iets hijgerigs: iedereen is zijn vaderland kwijt, er zijn vier doden en twee ballingen. Creon blijft achter met de ravage.

We hebben gezien dat juist de doorbreking van de verwachtingspatronen die het publiek kon hebben op grond van de 'literaire stand van zaken' het stuk fascinerend moet hebben gemaakt, net als de mogelijkheid om telkens nieuwe leden van de familie te herkennen en een stukje met ze mee te leven. Ik zet de verrassingen nog even op een rijtje:

- 1 Iocaste leeft nog en komt goed uit de verf.
- 2 Oedipus leeft nog en zit binnen ... tot de laatste scène.
- 3 Antigone is een softie, maakt zich bezorgd over de stad, en laat tenslotte de hele begrafenis zitten.
- 4 Polyneices heeft een eigen rol. Zal hij Antigone ontmoeten? Nee.
- 5 Eteocles haat zijn familie, komt over als een onaangename en overhaaste blaaskaak, en is incompetent als strateeg.
- 6 Creon is de ouderwetse strateeg en een echte pater familias. Hij wil zijn zoon niet offeren voor de stad – Creon en Antigone hebben dus in zekere zin van rol gewisseld.
- 7 Menoeceus' optreden is volstrekt nieuw, maar ook hopeloos ouderwets – en sorteert geen enkel resultaat.
- 8 Teiresias is bijna een karikatuur van zichzelf en geeft het stereotiepe advies van een mensenoffer.
- 9 Er vallen erg veel slachtoffers, zelfs voor een Griekse tragedie!

5. Soap en identiteit

De culturele identiteit van de Atheners berustte op een aantal pijlers, waarvan onze tragedie er een aantal raakt: ontwikkelde Atheners deelden een bepaalde literaire cultuur, zij kenden allemaal hun Homerus en waarschijnlijk ook hun tragedies. Maar ook de minder ontwikkelde Atheners moeten gedeeld hebben in een bepaalde mondeling overgeleverde verhaalcultuur; zij kenden de grote mythes, waarin belangrijke

kwesties van het menselijk leven aan de orde kwamen: leven en dood, gemeenschap en familie, goden en mensen. Het theater speelde als massa-communicatiemiddel een belangrijke rol in het doorgeven van die verhaalkernen, vaak in een specifieke, door de tragediedichter geschapen, versie. Zo zit er voor alle Atheners een literaire kant aan de gedeelde identiteit. Hierboven heb ik aangegeven hoe daarop tegelijkertijd een beroep kon worden gedaan in de *Phoenicische vrouwen*, maar ook hoe ermee gespeeld kon worden. In het geval van de Menoeceus-scène gebeurt dat door de introductie van een vermoedelijk nieuw personage, dat zich opeens transformeert van figurant tot tragische held, en die met een traditionele oplossing voor een klassiek probleem komt, zonder dat ergens uit blijkt dat het probleem ook daadwerkelijk door juist die oplossing tot een goed (?) einde wordt gebracht. Overdeterminatie van de handeling: dat geldt ook in de *Phoenicische vrouwen* heel sterk: een mensenoffer, een ingrijpen van Zeus, maar uiteindelijk is het toch gewoon het menselijk handelen en de koppigheid van beide broers die tot het eindresultaat leidt.

Naast de 'literaire' kant van de culturele identiteit, die ik in dit stuk centraal heb gesteld, is er ook een religieuze. Ook daaraan appelleren de Griekse tragedies, ook de *Phoenicische vrouwen*. In de eerste plaats gebeurt dat eenvoudigweg door de religieuze setting van het tragediefestival, maar ook het spel met het begrip offer en ritueel activeert deze religieuze context: Menoeceus offert zich, maar wat voor effect heeft dat eigenlijk? Een vermelding door de bode, een donderslag, nauwelijks reactie van het koor. De gemeenschap heeft geen deel aan dit offer. Wel legt Menoeceus de link tussen de wereld van de mythes met de bijpassende strategieën, en de harde politieke realiteit van Thebe, maar wat is het effect van de schildering van zijn optreden? Is Euripides ironisch?¹²

En dan is er nog de rol die de tragedies misschien spelen in de bevestiging van de politieke ideologie van de Atheners, een civiel-militaire ideologie (de burgers in de Atheense democratie stemmen voor een oorlog, en gaan die vervolgens eigenhandig vechten). Volgens de Britse classicus Simon Goldhill is het niet voor niets dat de hoofdpersonen van Attische tragedies vaak jongemannen zijn op de overgang tussen adolescentie en volwassenheid. Naar zijn idee representeren de tragedies vaak een soort 'rite de passage', die ook verkeerd kan aflopen, zoals bij de jonge koning Pentheus in de *Bacchanten*.¹³ Het publiek zou daarbij in zijn interpretatie al een beetje gestuurd zijn door het voorprogramma van de Dionysia. In dat voorprogramma kregen eerst verdienstelijke burgers een krans uitgereikt, vervolgens werd in feestelijke processie het tribuut dat betaald was door de bondgenoten het theater binnengedragen en daarna brachten de generaals, dus de militaire leiders, een plengoffer: al die onderdelen zouden te maken hebben met burgerideologie en de macht van de staat.

12 Foley wijst op deze aspecten in haar fraaie boek over *Ritual Irony*.

13 Volgens Brewer 1980 is "failure to survive the rite of passage" de basis van tragedie.

Als klap op de vuurpijl verschenen de zonen van oorlogsslachtoffers, die op kosten van de staat waren grootgebracht, en die nu in panoplie klaarstonden om het vaderland te dienen, jongens dus van de leeftijd van Menoeceus – opnieuw rijst dan de vraag naar een mogelijk ironisch effect van de uiteindelijke lotgevallen van Menoeceus. Duidelijk is dat Euripides geen simplistische of eenduidige politieke boodschap uitdroeg aan het eind van het stuk: is de familie der Labdaciden totaal ingestort, maar Thebe is gered.

6. Conclusie

In deze bijdrage heb ik aan de hand van wat officieus een 'mislukte' tragedie leek, iets laten zien van de plaats van de Griekse tragedie binnen de polis. We hebben gekeken naar wat een Griekse tragedie tot tragedie maakt, en de rol van het genre in de totstandkoming en handhaving van een gevoel van culturele identiteit en binding van de Atheense burgers. Eén van de middelen waardoor zo'n gevoel van binding tot stand kan komen is het 'soap-effect': het gevoel dat je tot een in-crowd behoort, die een feest der herkenning kan vieren, omdat je deel uitmaakt van een gedeelde cultuur. Het 'soap-effect' kan zich op verschillende niveaus afspelen: de minder ontwikkelde konden toch de personages herkennen en zagen in de *Phoenicische vrouwen* een flitsend en afwisselend stuk met veel actie. De elite kon zich verkneukelen over het spel met de traditie, de subtiele en niet-zo-subtiele manieren waarop verwachtingspatronen doorbroken werden, en het ironische gebruik van 'ouderwetse' motieven als het mensenoffer of het één-op-één duel.

Naast deze elementen van culturele identiteit activeerde het stuk ook religieuze en civiel-militaire herkenning, en het sneed het alomtegenwoordige probleem aan van de verhouding tussen individu en gemeenschap, *oikos* en vaderland. Dat maakt zelfs deze 'mislukte' tragedie tot een voorbeeldige representant van het genre – tijd dus misschien voor een rehabilitatie?

Louis Couperussingel 1, 1187 VX Amstelveen
l.sluit@let.leidenuniv.nl

Bibliografie

Edities/commentaren/vertalingen

- Euripides, *Phoenician Women*, ed. tr. comm. Elizabeth Craik. Warminster: Aris & Phillips, 1988.
Euripides, *Phoenissae*, ed. w. intr. and comm. by Donald J. Mastrorade. Cambridge: CUP, 1994.
Euripides, *Phoenicische vrouwen*. Vertaald, ingel. en van aant. voorzien door Herman Altena. Baarn: Ambo, 1996.

Andere studies

- Brewer, Derek, *Symbolic Stories: Traditional Narratives of the Family Drama in English Literature*. Cambridge: D. S. Brewer & Rowman & Littlefield, 1980.
Erp, Taalman Kip, A. Maria van, *Bokkenzang Over Griekse tragedies*. Amsterdam, 1997.
Foley, Helene, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca – London: Cornell Univ. Press, 1985 (over de *Phoenicische vrouwen* pp. 106–46).
Goldhill, Simon, 'The Great Dionysia and Civic Ideology', in Winkler & Zeitlin 1990, 97–129.
Hall, Edith, *Inventing the Barbarian: Greek Self-definition Through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
Harrington, C. Lee, & Denise D. Bielby, *Soap Fans: Pursuing Pleasure and Making Meaning in Everyday Life*. Philadelphia: Temple Univ. Press, 1995.
Heath, Malcolm, *The Poetics of Greek Tragedy*. London: Duckworth, 1987.
Humphreys, Sally C., *The Family, Women and Death: Comparative Studies*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983 (in n. het hoofdstuk over *oikos* en *polis* pp. 1–21).
Luschug, C. A. E., *The Gorgon's Severed Head: Studies of Alcestis, Electra and Phoenissae*. Leiden: Brill, 1995.
Rawson, Elizabeth, 'Family and Fatherland in Euripides' *Phoenissae*', *GRBS* 11 (1970), 109–27.
Rumpf, E., *Etern Kind-Beziehungen in der griechischen Mythologie*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985.
Said, Suzanne, 'Euripides ou l'attente déçue: l'exemple des Phéniciennes', *Ann. della Sc. Norm. Sup. di Pisa (ASNP)* 15 (1985), 501–27.
Segal, Charles, 'Tragic Beginnings: Narration, Voice and Authority in the Prologues of Greek Drama', *Yale Classical Studies* 29 ('Beginnings in Classical Literature') (1992), 85–112.
Winkler, John J., & Froma I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1990.
Zeitlin, Froma I., 'Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama', in Winkler & Zeitlin 1990, 130–67.