

## PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is an author's version which may differ from the publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/178868>

Please be advised that this information was generated on 2018-04-19 and may be subject to change.

Hoe je moeder te vermoorden?

Psychologische manipulaties in de *Electra* van Euripides

ANDRÉ LARDINOIS

*Summary:* In this paper I argue for a psychological reading of the *Electra* of Euripides. The negative qualifications of Clytaemnestra by the farmer, the chorus and the old man, strengthen the conviction of Electra and Orestes that they must kill their mother, so that in the first half of the play they only consider *how* to do it, not *if* they should do it. Their conviction is challenged when Clytaemnestra arrives on stage in the fourth episode and is allowed to defend herself, but only radically changes *after* they have committed the murder. Then they come, as it were, to their senses and the chorus too sees their actions in a different light. To shed light on the processes at play, I draw comparisons with such modern concepts as ‘peer pressure’ and ‘tunnel vision’ and discuss the jealousy Electra seems to feel for her mother, which fuels her anger. As a starting point, the introduction explains the democratic qualities of the genre of tragedy, in particular the way it asked the original audience to judge the characters on stage in the same way as they had to judge plaintiffs or the accused in the Athenian law courts.

### **1. De maatschappelijke betekenis van het Griekse toneel**

De Argentijnse schrijver Jorge Louis Borges heeft een kort verhaal geschreven over de Islamitische geleerde Averroës, die commentaren schreef op de werken van Aristoteles in de twaalfde eeuw n.Chr.. Averroës leefde in een cultuur waarin geen toneel bestond en Borges fantaseert hoe Averroës onder deze omstandigheden zich een voorstelling probeert te maken van wat Aristoteles bedoelde met de termen *tragoudia* en *komoidia* in zijn *Poetica*. Averroës begrijpt er niet veel van.<sup>1</sup> Wij bevinden ons in Nederland aan het begin van de 21<sup>e</sup> eeuw in een gunstiger situatie dan Averroës. Wij kennen toneel, en bewerkingen van de Griekse tragedies worden met grote regelmaat opgevoerd. Bij ons bestaat daarom eerder het tegenovergestelde gevaar: wij zijn misschien iets te vertrouwd met theater en denken al snel dat de oude Grieken hun tragedies op dezelfde manier moeten hebben ervaren als wij. En dan heb ik het niet over het feit dat de antieke acteurs maskers droegen of dat het theater plaatsvond in de open lucht. Dat is allemaal goed uitgelegd in tekstboeken over het Griekse toneel, en sommige moderne producties spelen zelfs met deze elementen. Ik heb het over twee meer fundamentele verschillen, namelijk dat het theater voor de oude Grieken zowel een religieus fenomeen als een belangrijk maatschappelijk evenement was.

Op het religieuze aspect van de Griekse tragedie zal ik hier verder niet ingaan. Het is wel bekend dat de opvoering van tragedies in het Athene van de vijfde eeuw v.Chr. deel

---

<sup>1</sup> ‘Het zoeken van Averroës’ in Borges (1964). Dit artikel is een uitgewerkte versie van de lezing die ik op vrijdag 16 september 2016 gehouden heb op de Nazomerconferentie van de VCN in Nunspeet. Ik dank de toehoorders voor hun scherpe vragen en de redactie van *Lampas* voor hun opmerkingen, die mij ertoe hebben gebracht mijn betoog hier en daar aan te passen. Ik wil verder graag Vincent Hunink bedanken voor zijn opmerkingen bij het artikel.

uitmaakte van de Grote of Stad-Dionysia, een festival ter ere van de god Dionysus dat in het voorjaar werd gehouden. Dit betekende ondermeer dat de klassieke Atheners maar drie dagen per jaar tragedies konden zien (met uitzondering van de sporadische heropvoering van stukken in de Attische demen of in andere Griekse steden). Behalve een religieuze ervaring was het festival van Dionysus echter ook een belangrijk maatschappelijk evenement. In het theater van Dionysus in Athene pasten eind vierde eeuw v.Chr. 15.000 toeschouwers. Er zijn aanwijzingen dat dit er in de vijfde eeuw aanzienlijk minder waren, misschien maar 4.000-7.000,<sup>2</sup> maar dat is nog altijd 1/10 tot 1/6 van de mannelijke burgerbevolking.<sup>3</sup> Het theater van Dionysus aan de voet van de Acropolis is dan ook beter te vergelijken met een modern voetbalstadion dan met een stadsschouwburg. Aan de opvoering van toneelstukken tijdens het festival van Dionysus waren allerlei nevenactiviteiten gekoppeld.<sup>4</sup> Zo werd de jaarlijkse contributie van de Griekse steden die met Athene verbonden waren in de Delisch-Attische Zeebond, aan het begin van het festival op het toneel ten toon gespreid. Proclamaties werden voorgelezen voor burgers die zich het afgelopen jaar verdienstelijk hadden gemaakt voor de staat, en de zonen van Atheners die gesneuveld waren in de vele oorlogen die Athene in de vijfde eeuw voerde, werden in het jaar dat zij achttien werden op het toneel geroepen. Daar kregen zij uit handen van een magistraat een wapenrusting en werd hun verteld dat zij nu hun vaders konden gaan wreken.

Men zou gezien deze nevenactiviteiten rondom het festival verwachten dat op het toneel bij uitstek patriotistische stukken werden opgevoerd, die het heden en verleden van Athene ophemelden. Dit is echter niet het geval: van de 32 tragedies die zijn overgeleverd speelt maar een heel klein gedeelte zich af in Athene of heeft betrekking op de Atheense mythologie of geschiedenis. De bewaarde titels en fragmenten van de overige tragedies bieden geen aanleiding te denken dat dit bij de niet overgeleverde stukken anders was. Vreemdelingen en vrouwen, die in de Atheense staat politiek een ondergeschikte rol speelden, blijken prominent vertegenwoordigd te zijn op het toneel. Er zijn zelfs vrouwelijke hoofdfiguren die het gezag van mannen en de staat kunnen tartten, zoals Antigone of Medea. Van de 32 overgeleverde tragedies zijn er twee keer zoveel tragedies met vrouwenkoren dan met mannenkoren.<sup>5</sup> De stukken snijden in het algemeen dilemma's aan die alle mensen kunnen treffen en moeilijk uit te leggen zijn als propaganda voor de Atheense staat.

Toch is er wel een link te leggen tussen de tragedie en de Atheense staat. Drama is een genre dat goed bij de Atheense democratie past, omdat het geen centrale verteller heeft die als autoriteit optreedt. In plaats daarvan zijn er alleen maar personages die spreken en is het aan het publiek om te bepalen wie gelijk heeft of niet. Als Odysseus liegt in de *Odyssee* wordt dit verteld door Homerus (of beter: de verteller), maar wie de waarheid spreekt in een tragedie zal de toeschouwer zelf moeten bepalen. Zelfs het koor is, zoals Aristoteles reeds opmerkte, slechts een personage met een beperkte kennis van zaken en niet de spreekbuis van de dichter.<sup>6</sup> Men heeft voor de positie van de toeschouwer een vergelijking getrokken met de

---

<sup>2</sup> Csapo (2007: 97).

<sup>3</sup> Over de controversie of vrouwen ook aanwezig waren als toeschouwers in het theater, zie Lardinois (2008: 288).

<sup>4</sup> Voor een overzicht, zie Goldhill (1990).

<sup>5</sup> Foley (2003: 12-17). Een vrouwenkoor is ook te vinden in de *Electra* van Euripides, die bovendien een vrouwelijke protagonist heeft in de figuur van Electra.

<sup>6</sup> Aristoteles, *Poetica* 1456a25-28.

Atheense rechtbanken in de vijfde eeuw.<sup>7</sup> Ook hier moest een jury bestaande uit gewone burgers op basis van een redevoering van de aanklager en een redevoering van de verdediging bepalen wie gelijk had. Scènes in tragedie nemen vaak een vergelijkbare vorm aan, bijvoorbeeld die tussen Clytaemnestra en Electra in Euripides' *Electra*. Hierin houdt eerst Clytaemnestra een lange rede (1011-1050) en vervolgens Electra (1060-1099). Daarna volgt een stichomythie, iets wat in de rechtbanken niet het geval was. De toeschouwers moesten vervolgens op basis van deze uiteenzettingen bepalen wie gelijk had. Van het Atheense publiek werd dus in feite hetzelfde verwacht in het theater als in de rechtbank. Het theater kan daarom wellicht (ook) worden gezien als middel voor de stad om burgers te kweken die als goede juryleden konden fungeren. Het is niet toevallig dat Aristoteles de juryrechtbanken bestaande uit gewone burgers, wat Amerikanen vandaag de dag 'a jury of one's peers' noemen, als het meest essentiële element van de Atheense democratie beschouwde.<sup>8</sup>

## 2. De aanklacht tegen Clytaemnestra

De *Electra* van Euripides presenteert het publiek met een ingewikkeld dilemma: hoever moet de solidariteit met een vermoorde vader reiken? Mag of moet men hem wreken, zelfs als dit betekent dat men daarvoor zijn eigen moeder moet doden? Het dilemma is zo interessant dat alle drie de grote tragediedichters zich eraan hebben gewaagd. Gelukkig zijn hun bewerkingen allemaal bewaard gebleven.<sup>9</sup> Van de drie tragediedichters psychologiseert Euripides dit dilemma het sterkst. Hij is minder geïnteresseerd dan de andere twee tragici in de vraag of de moord op Clytaemnestra te rechtvaardigen is, hoewel deze vraag uiteindelijk ook in het stuk van Euripides de aandacht opeist, evenals de dubieuze rol die het orakel van Apollo speelt. Euripides lijkt vooral geïnteresseerd in de vraag hoe Orestes en Electra tot deze afschuwelijke daad konden komen.

Euripides voert daartoe in de eerste helft van het stuk alleen maar personages op die slecht spreken over Clytaemnestra. Dat betreft bovenal Electra, die zich in een reeks jammerklachten negatief uitlaat over haar moeder, maar daarnaast ook de boer, het koor en de oude man, van wie men een meer neutrale positie in het conflict zou kunnen verwachten. Daarmee creëert Euripides sympathie bij het publiek voor de moord op Clytaemnestra, maar zorgt hij er ook binnen het stuk voor dat de kinderen niet twijfelen over wat zij moeten doen. Niemand spreekt hen tegen. Sterker nog: zij worden er voortdurend aan herinnerd dat hun moeder slecht is en zij hun vader behoren te wreken.

Dit begint al in de proloog waar de boer, met wie Electra is getrouwd, Clytaemnestra typeert als een slechte moeder en echtgenoot. In regels 8-10 verklaart hij:

κάκει μὲν εὐτύχησεν· ἐν δὲ δόμασιν  
θνήσκει γυναικὸς πρὸς Κλυταιμίστρας δόλω

---

<sup>7</sup> Ober en Strauss (1990).

<sup>8</sup> Aristoteles, *Ἀθηναίων πολιτεία* 9.1. Er bestaat onenigheid over de vraag of Aristoteles de auteur is van dit tractaat of dat het door een van zijn leerlingen is geschreven. Keaney (1992: 3-19) heeft mij overtuigd dat Aristoteles zelf dit tractaat heeft geschreven.

<sup>9</sup> De *Oresteia* van Aeschylus, de *Electra* van Sophocles, en de *Electra* en *Orestes* van Euripides. Zie Koolschijn (2007) voor de complete set, inclusief de *Iphigenia in Aulis* en *Iphigenia in Tauris* van Euripides.

καὶ τοῦ Θυέστου παιδὸς Αἰγίσθου χερσί.<sup>10</sup>

Daar [in Troje] was hij [= Agamemnon] succesvol, maar in huis stierf hij door een list van zijn vrouw, Clytaemnestra, en door de hand van Aegisthus, de zoon van Thyestes.

(Euripides, *Electra* 8-10)

Iets later vertelt de boer hoe Aegisthus aanvankelijk had besloten om Electra te doden, maar Clytaemnestra hem hiervan weerhield. In plaats van Clytaemnestra hiervoor te prijzen, laat hij niet na te stellen dat zij hardvochtig (ὠμόφρων) was:

κτανεῖν σφε βουλευσάντος ὠμόφρων ὄμως  
μήτηρ νιν ἐξέσωσεν Αἰγίσθου χερρός.

Hij had besloten haar [= Electra] te doden, maar haar moeder, hoe hardvochtig ook, heeft haar gered uit de handen van Aegisthus.

(*Electra* 27-28)

Met dit soort veelzeggende bepalingen wordt Clytaemnestra door de boer gekarakteriseerd als een slechte moeder en vrouw.

Vervolgens komt Electra op met kortgeknipt haar, een waterkruik op haar hoofd en sjofel gekleed.<sup>11</sup> Het contrast met de opening van de *Choephoroi* van Aeschylus, waar zij als prinses opkomt met een stoet slavinnen die voor haar het plengoffer in kruiken dragen (de *choephoroi*) had niet groter kunnen zijn, net zoals de achtergrond van het toneel (de hut van de boer) een contrast vormt met de gebruikelijke achtergrond van een tragedie: een koninklijk paleis, zoals in de *Choephoroi* van Aeschylus.<sup>12</sup> Electra legt direct uit aan het publiek hoe zij in deze omstandigheid verzeild is geraakt:

ἡ γὰρ πανώλης Τυνδαρίς, μήτηρ ἐμή,  
ἐξέβαλέ μ' οἴκων, χάριτα τιθεμένη πόσει·  
τεκοῦσα δ' ἄλλους παῖδας Αἰγίσθῳ πάρα  
πάρεργ' Ὀρέστην κάμῃ ποιεῖται δόμων.

Zij, die door en door slecht is, de Tyndarische, mijn moeder, heeft mij immers uit het huis geworpen, om haar echtgenoot een plezier te doen. En ze heeft voor Aegisthus nieuwe kinderen gebaard en van Orestes en mij bijzaken gemaakt in het huis.

---

<sup>10</sup> Ik volg de Griekse tekst van Diggle (1981), tenzij anders aangeduid. Vertalingen zijn deels van eigen hand en deels gebaseerd op Koolschijn (2007).

<sup>11</sup> *Electra* 55, 107-110, 1107. Het kortgeknipte haar wordt door Orestes in regels 107-110 uitgelegd als een teken van haar status als slavin, maar het kan ook een teken zijn dat zij nog steeds in de rouw is vanwege de dood van haar vader: Cropp (1988: 106).

<sup>12</sup> Dat de *Choephoroi* van Aeschylus een belangrijke intertekst is voor de *Electra* van Euripides blijkt uit Euripides' spel met de herkenningstekens uit de *Choephoroi* in regels 487-540: zie Cropp (1988: 134-140) en Verheij *et al.* (2016: 108-111).



gehard in de strijd,  
is gedood door uw bed, *Helena*,  
*lichtzinnige vrouw*.  
Daarvoor zal de hemel  
u eens de dood in zenden.  
O, ik zal nog uit uw rode hals,  
ik zal uw bloed nog  
door het zwaard zien stromen.<sup>15</sup>

Verheij *et al.* bieden een andere vertaling:

Jouw huwelijk doodde de leider  
van zulke speerzwaaiende mannen,  
*boosaardige dochter van Tyndareos*.  
Daarom zullen de hemelse goden  
eens de doodstraf  
naar jou sturen.  
Ooit, ooit zal ik uit jouw keel het bloed  
zien vloeien door het ijzer,

en stellen bij de regel ‘boosaardige dochter van Tyndareos’ de vraag: ‘Wie wordt hiermee bedoeld?’<sup>16</sup>

Deze vraag is terecht. Martin Cropp heeft in zijn commentaar op de *Electra* betoogd dat met ‘de Tyndarische’ (Τυνδαρίς) in regel 480 niet Helena, maar Clytaemnestra moet zijn bedoeld.<sup>17</sup> Ik denk dat hij daarmee gelijk heeft. Het is haar relatie met Aegisthus die verantwoordelijk is voor de dood van Agamemnon, niet de relatie van Helena met Paris, en in regels 485-486 wordt de dood van Clytaemnestra op het einde van het stuk voorspeld,<sup>18</sup> niet de dood van Helena. Deze valt namelijk buiten het stuk en volgens de meeste antieke bronnen komt Helena ook niet op deze wijze aan haar einde. Wel kan het zijn dat, net als in regel 60 (hierboven geciteerd), de aanduiding ‘Tyndarische’ het publiek mede moet doen denken aan Helena, die net als Clytaemnestra overspelig was en de dood van vele ‘speerzwaaiende mannen’ op haar geweten heeft. Ook deze passage kan daarom worden toegevoegd aan de lange reeks passages in de *Electra* waarin Clytaemnestra zwart wordt gemaakt. De oude man, die in de volgende episode op het toneel verschijnt, sluit de reeks af. Hij beweert dat zij, als goddeloze vrouw, door de hele stad gehaat wordt (μισεῖται γὰρ ἀνόσιος γυνή, 645), een bewering die verder in het stuk niet ontkend wordt, maar ook niet bevestigd.

### 3. Moedermoord

---

<sup>15</sup> Koolschijn (2007: 371). Deze vertaling is ook opgenomen in de eindexamenbundel van Artz, Van den Bergh en De Jong (2016: 56).

<sup>16</sup> Verheij *et al.* (2016: 104-105).

<sup>17</sup> Cropp (1988: ad 481).

<sup>18</sup> Vergelijk regels 1223-1224, waar Orestes zegt: ‘Ik voltrok het offer met het zwaard, het stotend in de hals van mijn moeder’ (φασγάνῳ κατηρξάμαν | ματέρος ἔσω δέρας μεθείς).

Orestes en Pylades volgen de raad op van de oude man en doden Aegisthus terwijl hij een offer brengt aan de nimfen. Electra lokt Clytaemnestra vervolgens naar de hut van de boer met het excuus dat zij haar hulp nodig heeft omdat zij pas een kind heeft gebaard. Wanneer Clytaemnestra ten tonele verschijnt, halverwege het vierde epeisodion, slaat de eerste twijfel toe, met name bij Orestes. Hij zegt tot Electra:

[...] ἀλλὰ τὴν τεκοῦσαν ἢ μ' ἐγείνατο. 964

[...]

τί δῆτα δρῶμεν; μητέρ' ἢ φονεύσομεν; 967

[...]

φεῦ· πῶς γὰρ κτάνω νιν, ἢ μ' ἔθρεψε κάτεκεν; 969

[Ik zie] de ouder die mij het leven schonk. [...] Wat moeten we doen? Zullen we werkelijk onze moeder doden? [...] Ach, hoe kan ik haar doden die mij voedde en baarde?

Het is psychologisch goed te verklaren dat Orestes twijfelt op het moment dat hij zijn moeder ziet: het is immers gemakkelijker in theorie na te denken over het doden van een persoon dan wanneer men die persoon daadwerkelijk ziet. Maar Orestes erkent hier ook een aspect van Clytaemnestra dat tot nu toe onderbelicht bleef: ze is niet alleen de verderfelijke vrouw die zijn vader doodde, maar ook de moeder die hem voedde en het leven schonk.

Electra is echter onvermurwbaar. Opnieuw is het niet alleen de dood op haar vader die zij Clytaemnestra verwijt (970), maar ook haar verdere gedrag: waar Orestes zijn moeder ziet komen (964), ziet Electra een vrouw in een pronkwagen met schitterende gewaden (καὶ μὴν ὄχοις γε καὶ στολῇ λαμπρύνεται, 966).<sup>19</sup> Electra zegt dit terwijl ze zelf nog gekleed is in de lompen waarmee ze op het toneel verscheen. Dit wekt de indruk dat Euripides haar wil voorstellen als jaloers op haar moeder. Electra spoort dan ook Orestes aan te volharden in de moord op hun moeder op een wijze die lijkt op wat wij vandaag de dag 'peer pressure' zouden noemen. Behalve met argumenten, probeert zij hem te overreden door op zijn gevoelens van eigenwaarde in te spelen. Ze zegt tegen Orestes dat hij geen medelijden moet tonen als hij zijn moeder ziet (968) en waarschuwt hem zich niet lafhartig en onmannelijk te tonen (982). In werkelijkheid ontbreekt het Orestes niet aan moed (hij heeft net Aegisthus vermoord te midden van diens bedienden), en wat is er zo verkeerd aan medelijden te hebben met je moeder? Orestes twijfelt, en niet zonder reden. Hij geeft uiteindelijk echter toe aan de druk van Electra, maar houdt zijn bedenkingen bij wat hem te doen staat: 'Ik ga naar binnen. Ik begeef mij op een verschrikkelijke weg en zal verschrikkelijke dingen doen [...] Deze daad is niet zoet maar bitter voor mij', 987-989.

In de scène die hierop volgt wordt Electra op de proef gesteld. Voor het eerst ziet het publiek Clytaemnestra en krijgt zij de kans haar kant van het verhaal te vertellen. Clytaemnestra geeft aan dat zij redenen had om Agamemnon te doden. In de eerste plaats was Agamemnon niet in ieder opzicht de dierbare vader voor wie Orestes en Electra hem hielden.

<sup>19</sup> Op het einde van de scène, als Clytaemnestra haar dood tegemoet gaat, waarschuwt Electra haar verder met tragische ironie niet haar mooie kleren vies te maken wanneer zij de nederige stulp van de boer betreedt (1139-1140).



Hij had namelijk hun zuster en Clytaemnestra's kind, Iphigeneia, naar Aulis gelokt 'waar hij haar boven het altaarvuur de witte keel doorsneed', 1022-1023. En zij noemt nog een tweede reden: Agamemnon had Cassandra als een tweede bruid (καὶ νόμῳ δύο, 1033) meegenomen naar zijn huis. Ook hiermee heeft zij een punt. Het was voor een Griekse man, zeker uit de gegoede burgerij, niet ongebruikelijk een maîtresse te hebben, maar men beschouwde het niet als gepast een dergelijke vrouw mee naar huis te nemen.<sup>20</sup>

Natuurlijk is er alle reden om aan de oprechtheid van Clytaemnestra's woorden te twijfelen, maar zij duiden op zijn minst op verzachtende omstandigheden. Electra wil hiervan echter niets weten. Opnieuw verwijt zij haar moeder niet alleen de moord op haar vader, maar vooral ook haar wellustige gedrag: zij gedroeg zich net als haar zuster Helena (1062-1064), die vloot was nauwelijks uitgevaren of zij dirkte zich al op voor de spiegel voor een andere man (1070-1075),<sup>21</sup> en zij kocht een nieuwe relatie met de erfenis die haar kinderen toekomt (1089-1090). Ten slotte vraagt zij zich af waarom Aegisthus niet zou moeten sterven voor wat hij haar heeft aangedaan: zij die levend twee keer zoveel heeft geleden als haar zuster in de dood (δὲς τόσῳς ἐμὲ | κτείνας ἀδελφῆς ζῶσαν, 1092-1093). Vooral uit deze laatste zin blijkt Electra's diepe frustratie met haar huidige situatie. Euripides doet het voorkomen dat het juist deze frustratie is, meer nog dan haar verontwaardiging over de moord op haar vader, die Electra zo haatdragend maakt tegenover haar moeder.

Ten slotte doet Clytaemnestra een laatste beroep op Electra's sympathie. Zij betoont spijt:

καὶ γὰρ οὐχ οὕτως ἄγαν  
χαίρω τι, τέκνον, τοῖς δεδραμένοις ἐμοί.  
σὺ δ' ὄδ' ἄλουτος καὶ δυσείματος χροά  
λεχῶ νεογνῶν ἐκ τόκων πεπαυμένη;  
οἴμοι τάλαινα τῶν ἐμῶν βουλευμάτων·  
ὡς μᾶλλον ἢ χρῆν ἦλασ' εἰς ὀργὴν πόσει.

Ook ik ben niet zo  
blij, mijn kind met wat ik heb gedaan.  
En jij zo ongewassen en slecht gekleed,  
terwijl je zojuist uit het kraambed komt, bevallen van een kind.  
Och, ik ellendige, wat bezielde mij?  
Hoeveel verder dan noodzakelijk dreef ik de woede tegen mijn echtgenoot.

(*Electra* 1105-1110)

Ik volg hier de tekst van Murray (1913) *contra* de tekst van Diggle (1981), die in de twee eindexamenbundels van Verheij *et al.* (2016) en van Artz *et al.* (2016) wordt aangehouden. Diggle verplaatst regels 1107-1108 ('En jij zo ongewassen en slecht gekleed, | terwijl je

<sup>20</sup> Denniston (1939: *ad* 1034) met verwijzing naar Sophocles, *Trachiniae* 545-546 en Demosthenes 40.9. Zie verder Davidson (1997: 99). Een complicerende factor is natuurlijk dat Agamemnon een heroïsche koning is, niet een vijfde eeuwse Athener, en Cassandra een slavin, geen vrije vrouw.

<sup>21</sup> Veelzeggend is de lengte van deze passage, die veel langer is dan de beschrijving van de moord op Agamemnon, die in één regel door Electra wordt genoemd (1066).

zojuist uit het kraambed komt, bevallen van een kind.) naar de plaats na vers 1131, maar juist gezien de frustraties van Electra op deze twee punten (haar vernederende armoede en gebrek aan seks en kinderen) is het van grote betekenis deze verzen hier te houden.<sup>22</sup> Hoe welgemeend deze woorden van Clytaemnestra ook zijn, zij werken als een rode lap op Electra, die haar excuses niet aanvaardt: ‘Te laat treur je. Nu heb je geen middelen meer die het goed kunnen maken’ (ὄψε στενάζεις, ἤνικ’ οὐκ ἔχεις ἄκη, 1111).

#### 4. Ommekeer

In het debat tussen Clytaemnestra en Electra toont het koor, zoals eerder in het stuk, weinig sympathie voor het standpunt van Clytaemnestra (1051-1054). In het koorlied dat op deze scène volgt beschrijven zij opnieuw hoe zij op gruwelijke wijze, ‘als een bergleeuwijn’ (1163), Agamemnon vermoordde met een bijl. Snel daarna echter slaat de sympathie van het koor om en ook de kinderen komen tot bezinning. Het begint met de doodskreten van Clytaemnestra die vanuit het paleis op het toneel klinken: ‘O kinderen, bij de goden, dood niet je moeder!’, 1165.

Het horen van de kreten van Clytaemnestra doet het koor beseffen welke gruweldaad zich voltrekt: de moord van een moeder door haar kinderen. Het reageert direct: ‘Ook ik jammer om haar die door haar kinderen is overweldigd’ (ᾄμωξα κἀγὼ πρὸς τέκνων χειρουμένης, 1168). En hoewel het blijft zeggen dat Clytaemnestra terecht is gestraft voor de moord op haar man, geeft het toe dat zij verschrikkelijke dingen heeft ondergaan (1169-1171, 1187-1189, 1204-1205).

De kinderen slaan ook om als een blad aan de boom. Nadat het koor beschrijft hoe zij naar buiten komen, ‘besmeurd met het vers vergoten bloed van hun moeder’, 1172-1173, roept Orestes de goden aan als getuigen van de ‘bloedige, zondige daden’ (ἔργα φόνια μυσσάρα) die hij met zijn handen heeft voltrokken (1177-1179), en Electra bekent schuld (αἰτία δ’ ἐγώ) en erkent dat zij te ver is gegaan in haar vurige haat tegen haar moeder, ‘die mij baarde als haar dochter’, 1182-1184. In regel 968 wees zij vergelijkbare woorden van Orestes nog af als een misplaatste vorm van medelijden.

Voor het eerst realiseren de kinderen zich ook de consequenties van hun daad. Orestes beseft dat hij opnieuw in ballingschap zal moeten gaan, nu als moordenaar van zijn moeder (1190-1197), terwijl Electra betreurt dat vanwege de moord op haar moeder geen man haar nog zal willen huwen (1198-1200). Dit laatste is des te ironischer, aangezien het feit dat haar moeder en Aegisthus haar geen echt huwelijk wilden verschaffen een van de belangrijkste drijfveren voor Electra was om hen te willen vermoorden.

Het koor beseft ook dat de kinderen zijn bijgedraaid en zegt dit met zoveel woorden tot Electra:

---

<sup>22</sup> Cropp (1988: 175) pleit eveneens voor de transpositie van de twee verzen, maar Denniston (1939: 186-187) biedt mijns inziens overtuigende argumenten hiertegen. Tegen het behoud van regels 1107-1108 op hun plaats in de manuscripten is ingebracht dat a) deze regels de focus van Clytaemnestra op haar eigen gedrag in regels 1106 en 1109 op onlogische wijze zouden doorbreken, en b) dat als zij hier zegt dat zij weet dat Electra een kind heeft gebaard, het vreemd is dat zij in regel 1123 vraagt waarom Electra haar heeft geroepen. Hier kan tegenin worden gebracht dat a) de conclusie die Clytaemnestra trekt over haar eigen gedrag in regels 1109-1110 niet uitsluitend gebaseerd hoeft te zijn op wat zij zegt in regel 1106, maar ook heel goed op wat dit gedrag heeft betekend voor Electra (1107-1108), en b) Clytaemnestra al is verteld door de oude man, die haar daarmee naar de hut van de boer heeft gelokt, dat Electra een kind heeft gekregen: zij lijkt daarom in 1123 te vragen wat zij, gegeven die omstandigheid, voor Electra kan doen.

πάλιν πάλιν φρόνημα σὸν  
μετεστάθη πρὸς αὔραν·  
φρονεῖς γὰρ ὅσια νῦν, τότε οὐ  
φρονοῦσα, δεινὰ δ' εἰργάσω,  
φίλα, κασίγνητον οὐ θέλοντα.

Weerom, weerom is jouw geest gedraaid  
in de richting van de wind.  
Nu denk je zuiver, toen niet,  
maar je dreef je broer, hoewel hij niet wilde,  
vriendin, tot vreselijke daden.  
(*Electra* 1201-1205)

De kinderen maken een duidelijke ommekeer door. Hoe is deze plotselinge omslag te verklaren? Het duidt of op een slecht geschreven plot of op een briljant psychologisch inzicht van Euripides. Ik hou het op het laatste. Wat Euripides hier laat zien is een voorbeeld van wat vandaag de dag ‘tunnelvisie’ zou heten. De kinderen zijn er zo van overtuigd dat het juist is Clytaemnestra te doden – en zij worden in hun mening gesterkt door de andere personages in het stuk, inclusief het koor, die haar beschrijven als een monster – dat zij zich alleen maar afvragen *hoe* zij hun moeder moeten vermoorden, niet *of* zij dit wel zouden moeten doen. Totdat zij de moord daadwerkelijk hebben gepleegd: dan pas beseffen zij wat zij hebben gedaan, mede door de gruwelijke ervaring van de moord zelf (1214-1226).

Ook het koor maakt echter een ommekeer door, zoals we hebben gezien. De koorleden beschuldigen de kinderen nu van daden die zij eerst als gerechtvaardigd beschouwden. Hun ontwikkeling komt wellicht overeen met die van vele toeschouwers in het publiek. Ook zij moeten aanvankelijk door de vele negatieve beschrijvingen van Clytaemnestra ervan overtuigd zijn geraakt dat deze Clytaemnestra het verdient om te sterven, totdat zij haar op het toneel zien, haar weerwoord vernemen en ten slotte haar doodskreten horen: de kreten van een moeder die door haar eigen kinderen wordt vermoord.

De *Electra* van Euripides biedt meerdere waarschuwingen voor toeschouwers die later moeten dienen in rechtbanken, maar ook voor het leven in het algemeen. Het laat zien hoe tunnelvisie kan ontstaan, hoe seksuele onthouding en vernedering de haat kan voeden, hoe ‘peer pressure’ een bevattelijke jongeman kan dwingen te doen wat hij eigenlijk niet wil en, *last but not least*, hoe gemakkelijk het is mee te gaan in de negatieve beoordeling van een persoon als genoeg mensen zich tegen haar keren en zij niet de kans krijgt zichzelf te verdedigen. We zullen nooit weten hoe de oude Grieksen deze tragedie precies hebben ervaren, maar we kunnen wel net als zij van de ontwikkelingen in het plot iets proberen te leren over de menselijke natuur.

Afdeling GLTC, Radboud Universiteit  
Postbus 9103, 6500 HD Nijmegen  
a.lardinois@let.ru.nl

## Bibliografie

- Artz, R, A. van den Bergh en I.J.F. de Jong. 2016. *Electra. Een tragedie van Euripides*, Houten.
- Borges, J.L. 1964. *De Aleph en andere verhalen*, vertaald door B. van de Pol, Amsterdam.
- Cropp, M.J. 1988. *Euripides. Electra*, Warminster. (In 2013 is een tweede editie van dit commentaar verschenen, maar ik heb helaas geen kans gezien dit te consulteren.)
- Csapo, E. 2007. 'The Men who Built the Theatres. *Theatropolai, theatronai and arkhitektones*', in P. Wilson (ed.), *The Greek Theatre and Festivals*, Oxford, 87-121.
- Davidson, J.N. 1997. *Courtesans and Fishcakes. The Consuming Passions of Classical Athens*, New York.
- Denniston, J.D. 1939. *Euripides. Electra, edited with introduction and commentary*, Oxford.
- Diggle, J. 1981. *Euripidis Fabulae, Tomus II*, Oxford.
- Foley, H. 2003. 'Choral Identity in Greek Tragedy', *Classical Philology* 98, 1-30.
- Goldhill, S. 1990. 'The Great Dionysia and Civic Ideology', in J.J. Winkler en F.I. Zeitlin (eds), 97-129.
- Keaney, J.J. 1992. *The Composition of Aristotle's Athenaion Politeia. Observation and Explanation*, Oxford.
- King, H. 2002. 'Bound to Bleed. Artemis and Greek Women', in L.K. McClure (ed.), *Sexuality and Gender in the Classical World. Readings and Sources*, Oxford, 77-101.
- Koolschijn, G. 2007<sup>3</sup>. *Eén familie, acht tragedies*, Amsterdam.
- Lardinois, A. 2008. 'Euripides' Phaedra. Vrouw of mens?', *Lampas* 41, 287-301.
- Lefkowitz, M.R. 1981. *Heroines and Hysterics*, Londen.
- Murray, G. 1913<sup>2</sup>. *Euripidis Fabulae, Tomus II*, Oxford.
- Ober, J. en B. Strauss. 1990. 'Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy', in J.J. Winkler en F.I. Zeitlin (eds), 237-270.
- Verheij, H., H. Koning en S. Veenman. 2016. *Euripides. Electra. Leerlingenboek*, Leeuwarden.
- Winkler, J.J. en F.I. Zeitlin (eds). 1990. *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton.