



Mimesis

Oorsprong en impact van het Oudgriekse theater

Ronald Blankenburg

All the world's a stage

And all the men and women merely players

William Shakespeare, *As you like it* (1599)

Met betrekking tot het ontstaan van het Oudgriekse theater, de oudste bekende vorm van drama, is slechts weinig bekend. Van de vele toneelproducties die in de vijfde en de vierde eeuw voor Christus zijn uitgevoerd, zijn er slechts enkele tientallen in de vorm van toneelteksten volledig overgeleverd. Niettemin waren de culturele reikwijdte en de maatschappelijke impact van drama in de Oudgriekse samenleving zeer groot. In deze bijdrage zal ik de impact van het Oudgriekse theater laten zien aan de hand van een beschrijving van verschillende maatschappelijke aspecten waarin de invloed van toneel op het leven en denken van alledag – en *vice versa* – goed zichtbaar is. Daartoe geef ik eerst een overzicht van de oorsprong van drama in de context van festivals en van de genres waarin toneelteksten zijn overgeleverd: tragedie, komedie en satyrspel.

‘Nabootsing’

In zijn *Poetika*, een analyse van de literaire tekstsoorten epos, tragedie en lyriek, beschouwt de Griekse filosoof Aristoteles (384-322 voor Christus) toneelspelel als *mimesis* – een ‘nabootsing’ van het leven door middel van acties van personages (in moderne termen zou hij hebben kunnen zeggen: ‘Show, don’t tell!’), geschreven in een taal die met muzikale elementen verfraaid werd.¹ De nabootsing door handelingen laat zien, zo stelt hij, dat leven ‘geluk’ of ‘ellende’ kan betekenen, soms in overeenstemming met, maar vaker in weerwil van, de bedoelingen van personages. Deze bedoelingen vat Aristoteles samen in de term ‘karakter’; hij ziet ze als kwaliteiten die min of meer onveranderlijke intenties zijn. Door middel van uitgesproken gedachten blijkt het karakter van een personage. Zijn of haar reactie, in de vorm van nagebootste daden, op de nagebootste wisselvalligheden van het leven en het lot maken het voor de toeschouwer mogelijk om ook zelf te reageren, zij het vanuit de veilige positie van iemand die alleen maar hoeft *mee* te voelen of *mee* te lijden. Daarin schuilt het



1 Aristoteles, *Poetika* 1447a8-29. Nederlandse vertaling in *Aristoteles. Poëtica. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Piet Gerbrandy* en Casper de Jonge (Groningen 2017).

nut van nabootsing: niet iedereen hoeft hetzelfde te ondergaan om tot hetzelfde inzicht te kunnen komen.²

Het Griekse woord *theatron* (verwant aan het werkwoord *theaomai*: 'aanzien', 'beschouwen') impliceert zien en gezien worden, voordoen en nagedaan worden, imiteren en spiegelen. Shakespeares quote uit *As you like it* zou door Aristoteles wellicht worden omgevormd tot '*All the men and women are both players and public*'. Het leven is zowel de plot van het stuk als het decor; de realiteit van het getoonde is even belangrijk als die van de kijkers. Vanuit die veronderstelling kan het ontstaan van het theater in het oude Griekenland het best en het gemakkelijkst begrepen worden. Dezelfde veronderstelling suggereert ook een sterke maatschappelijke functie voor theater.

Toneel en theater: spel en speelplaats

De Griekse vorm van theater is de oudste die we kennen. Dat wil niet zeggen dat andere volkeren, vóór de tijd van de Grieken, geen vorm van theater als 'nabootsing van het leven' hebben gehad. Zulks is heel goed mogelijk, en zelfs zeer waarschijnlijk, maar eenduidige aanwijzingen voor een (rituele) vorm van nabootsing van menselijk handelen ontbreken tot aan het Griekenland van de zesde eeuw voor Christus. En zelfs van het Griekse theater blijft de oorsprong in nevelen gehuld. De gangbare mening, gesteund door opmerkingen van Aristoteles, stelt dat drama (Grieks: *drama*: 'handeling') is voortgekomen uit de *dithyrambe*, een ritueel lied gezongen door een koor ter ere van de god Dionysos.³ De eerste sporen van verering van deze god stammen reeds uit de dertiende eeuw voor Christus – misschien is de dithyrambe even oud. Verondersteld wordt verder dat het dithyrambekoor, of misschien alleen de koorleider of –leidster, zich tijdens het zingen bediende van lichaamsbewegingen en gebaren die de inhoud van het voorgedragene ondersteunden of illustreerden. In onderstaande beschrijving van de oudst bekende vorm van Grieks theater keren de verschillende elementen van deze reconstructie terug.⁴

Drama ontstaat op het moment dat de bewegende en gebarende koorleider zich losmaakt uit de groep om *tegenover* het koor te gaan staan. Vanuit die positie zingt hij niet langer mee met het koor, maar geeft hij het koor antwoord. Het Griekse woord voor acteur, *hypokrites*, dat 'antwoorder' betekent, verradt een dergelijke oorsprong. Deze essentiële stap in de ontwikkeling van dithyrambe naar drama, de verandering van de koorleider in een acteur, staat op



2 G.M. Sifakis, 'The Misunderstanding of Opsis in Aristotle's Poetics', in: G. Harrison en V. Liapis, (red.), *Performance in Greek and Roman Theatre* (Leiden 2013) 45-61.

3 S. Scullion, 'Tragedy and Religion: The Problem of Origins', in: J. Gregory (red.), *A Companion to Greek Tragedy* (Malden MA-Oxford 2008) 23-37.

4 A. Bierl, *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität* (München-Leipzig 2001), 22-29, 64-85, 300-313; L. Swift, *Greek Tragedy: Themes and Contexts* (London; New York 2016) 1-12.

naam van de legendarische toneeldichter Thespis, en wordt met hem geda-teerd rond 535 voor Christus. Van Thespis zelf is verder niets bekend, noch van de door hem geschreven en opgevoerde toneelproducties. De eerste toneel-schrijver van wie werken zijn overgeleverd, Aischylos (ca. 525-456 voor Chris-tus), zou de tweede acteur hebben ingevoerd, dat wil zeggen, een tweede koor-lid uit de groep hebben losgemaakt en tegenover het koor gezet om 'antwoor-dend te spreken'. Sofokles (497-406 voor Christus) voegde vervolgens de derde acteur toe.⁵ Er kwamen niet meer acteurs bij. Gedurende de bloeiperiode van het Griekse drama bleef het aantal sprekende personages tegenover het koor op het toneel beperkt tot drie per scene, eventueel geflankeerd door zwijgende personages.⁶ 'Spreken' betekent in de context van drama overigens 'gestileerd spreken', een echo van de oorsprong van drama in de geformaliseerde uitingen van de dithyrambische poëzie.⁷ Daarover later meer, net als over de auteurs, de rol van het koor, de stukken en de onderwerpen. Eerst zijn de fysieke setting en de opvoeringscontext van Grieks toneel aan de orde.

Het woord *theatron* duidt de zitplaatsen van het publiek aan, de tribu-ne. Een Grieks theater wordt gekenmerkt door zijn net-iets-meer-dan halfron-de vorm van trapsgewijs oplopende, stenen zitbanken. Grieken kozen voor de bouw van hun theaters plekken in het landschap die zich er door hun natuurlij-ke vorm en ligging voor leenden.⁸ In de halfronde opening die door de tribune gevormd wordt, bevindt zich de cirkelvormige *orchestra*, de 'dansplaats' voor het koor. Aanvankelijk bevonden de acteurs zich ook in de orchestra, hoewel recent is gesuggereerd dat zich vanaf de tweede helft van de vijfde eeuw een verhoging voor de acteurs achter de orchestra bevond.⁹ De acteurs konden daardoor zowel vanaf de verhoging, die wellicht slechts enkele traptreden hoog was, als vanuit de orchestra spreken. Achter het podium bevond zich de *skene*, een tentachtige houten constructie bedoeld als kleedkamer voor de acteurs, die tegelijkertijd dienst deed als achtergronddecor, voorzien van ramen en deuren. Tegen het einde van de vijfde eeuw had zich uit de combinatie van verhoging en skene een echt podium ontwikkeld: een permanente barak met een houten



5 R. Scodel, 'Sophoclean Tragedy', in: Gregory, *Companion*, 233-250, aldaar 233.

6 Alle sprekende rollen van een stuk werden door deze drie acteurs uitgevoerd, met als gevolg dat een rol dikwijls over verscheidene acteurs verdeeld werd.

7 B. Seidensticker, 'Dithyramb, Comedy, and Satyr-Play', in: Gregory, *Companion*, 38-54.

8 Dit in tegenstelling tot de Romeinen, die door hun geavanceerdere bouwtechnieken (gebaseerd op bakstenen, cement en boogconstructies) en hun voorkeur voor een func-tionele stedelijke bebouwing (in plaats van de Griekse voor een 'hoofdrol voor het land-schap') de trapsgewijs oplopende zitplaatsen vanaf grondniveau opbouwden. Ook de typische Romeinse 'verdubbeling' van het theater tot een ellipsvormig amfitheater heeft geen voorlopers in de Griekse architectuur.

9 Saskia Schomber, in een gesprek met de auteur.

plafond dat door de acteurs als speelvloer kon worden gebruikt. De orchestra kon van links en rechts worden betreden via de zogenoemde *eisodoi*. Vanaf de tweede helft van de vierde eeuw voor Christus maakte het daarbij uit of een acteur van links of van rechts opkwam: in het eerste geval was hij afkomstig uit de stad, in het tweede van het platteland.

Religie, festival en competitie

Met betrekking tot de opvoeringspraktijk is van belang dat Grieks drama altijd ten tonele werd gebracht in de context van religieuze festivals, en dus niet als een zelfstandig cultureel verschijnsel. Drama is een oorspronkelijk Attisch verschijnsel, vandaar dat de Atheense festivals in deze context de belangrijkste zijn. Festivals duurden verscheidene dagen. Het bekendst zijn de Lenaia en de Grote Dionysia, beide meerdaagse festivals die bestonden uit religieuze plechtigheden, voordrachten van lyrische poëzie en toneel. De voordrachten en de toneelopvoeringen kenden een sterk competitief karakter: er werden prijzen uitgereikt voor de beste presentatie van dithyramben en voor de beste toneelproductie.¹⁰ In totaal werden er op festivaldagen drie typen toneel opgevoerd in twee soorten producties. Het oudste type productie betrof de toneeltypen tragedie en het satyrspel. Om aan de competitie mee te kunnen doen diende een schrijver drie tragedies op de planken te brengen (elk goed voor circa twee uur speelduur, handelend over serieuze situaties uit de mythologie of de geschiedenis, als trilogie niet per se thematisch samenhangend), gevolgd door een satyrspel dat op een lichtvoetige manier voortging op iets dat in de tragedies slechts zijdelings werd aangeroerd. In drie opeenvolgende dagen werden zo drie volledige trilogieën opgevoerd, afgesloten met evenzoveel satyrstukken.¹¹ Aan het einde van de derde dag werden een eerste, tweede en derde prijs toegekend. Het tweede productietype, de komedie, kwam pas veel later in zwang, vanaf 486 voor Christus. Op festivals werden komedies op de dag vóór de tragedies geplaatst: komedie neemt onderwerpen en personages uit de mythologie op de hak, meestal in combinatie met een cabaretachtige kritiek



10 De dialoog *Ion* van de Griekse filosoof Plato (427-347 voor Christus) is de enige contemporaine bron voor de beleving en impact van dergelijke recitatie tijdens een festival (ook al betreft het hier epische poëzie: Homerus' *Ilias* en *Odyssee*). Voor de waardering van toneelproducties zijn we, naast het commentaar van Aristoteles, aangewezen op de *hypotheses* van de afzonderlijke stukken, inleidende samenvattingen uit de vierde en derde eeuw voor Christus die in de handschrifttraditie aan de tekst van de stukken is toegevoegd.

11 Tragedies en satyrspel vormen zo een tetralogie. Er is slechts één volledige trilogie uit de oudheid bewaard gebleven: deze *Oresteia* is thematisch samenhangend en bestaat uit de *Agamemnon*, de *Choeforoi* en de *Eumeniden* op naam van Aischylos (voor het eerst opgevoerd in 458 voor Christus). Het bijbehorende satyrspel is niet bewaard, cf. D. Raeburn, *Greek Tragedies as Plays for Performance* (Chichester-Malden MA 2016) 33-79.

op actuele politieke misstanden en leidende politici. De vijf deelnemers aan de competitie leverden elk een enkel stuk aan. Ook hierbij werden eerste, tweede en derde prijzen uitgereikt. In alle gevallen, tragedie, komedie en satyrspel, trad de schrijver op als regisseur en producent: hij zocht zelf zijn acteurs bij elkaar (uitsluitend mannen, ook voor vrouwenrollen), en trainde zelf de leden van het koor (opnieuw uitsluitend mannen, ook voor een koor bestaande uit vrouwelijke personages).¹² Ook was hij verantwoordelijk voor de maskers, kleding en schoeisel en rekwisieten.¹³ Alle acteurs en koorleden droegen maskers, soms verschillende om verschillende gemoedstoestanden of veranderingen in uiterlijk uit te drukken.¹⁴ De bloeiperiode van de twee productietypen is maar kort geweest; tegen het einde van de vijfde eeuw werden er minder nieuwe stukken gecomponeerd. Vanaf circa 400 voor Christus vonden er sporadisch heropvoeringen plaats, ook buiten Athene.¹⁵



12 J. Davidson, 'Theatrical Production', in: Gregory, *Companion* 194-211. Voor het dragen van de productiekosten, een eervolle vorm van belasting, werd een vermogende burger aangewezen.

13 Afbeeldingen op Griekse vazen en in mozaïek geven een indruk van de kleding van tragische acteurs en van hun kermerkende laarzen, de zogenoemde *cothurnen*, cf. O. Taplin, 'Aeschylus, "Father of Stage-objects"', in: A. Coppola, C. Barone, en M. Salvadori (red.), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese: funzione, rappresentazione, comunicazione* (Padova 2016), 155-164; F. Macintosh, 'From Sculpture to Vase-Painting: Archeological Models for the Actor', in: Harrison en Liapis, *Performance*, 517-533. Aanwijzingen voor het gebruik van *props* worden zowel in de beeldende kunst als in de tekst gevonden, C. Barone, 'Stage Props and the Extrascenic Dimension: the Casket in Trachiniae and the Urn in Sophocles' *Electra*', in: Coppola, Barone en Salvadori, *Oggetti*, 35-44; M. Baggio, 'Tra testo e immagine: il sistema degli oggetti nella *Medea* di Euripide', *ibidem*, 165-184; M. Revermann, 'Generalizing about Props: Greek Drama, Comparator Traditions, and the Analysis of Stage Objects', in: Harrison en Liapis, *Performance*, 77-88. Onduidelijk blijft in hoeverre de tekst bewijs voor het gebruik van rekwisieten biedt: het is goed mogelijk dat de voorwerpen die in de tekst worden genoemd niet daadwerkelijk op het toneel werden ingezet, M. Baggio, 'Gli oggetti tra testo, teatro e immagini. Identità, ruoli, statuti', in: Coppola, Barone en Salvadori, *Oggetti*, 393-395.

14 De herkomst en precieze functie van het masker blijven onduidelijk. Natuurlijk bieden maskers de mogelijkheid om vrouwenrollen door mannen te laten spelen en verhogen ze de herkenbaarheid van personages voor toeschouwers op de verst verwijderde zitplaatsen. Over de opvoering van *Oidipous Tyrannos* is bekend dat de acteur die Oidipous na zijn zelfverblindende speelde, opkwam met een nieuw masker waarop de bloedende uitgestoken ogen zichtbaar waren gemaakt. Uit de foutieve etymologie van het Latijnse woord voor masker, *persona* (in verband gebracht met het werkwoord *personare* 'duidelijk klinken') is in het verleden ten onrechte geconcludeerd dat de maskers een functie als stemversterker zouden hebben gehad.

15 A.A. Lamari, *Reperforming Greek Tragedy: Theater, Politics, and Cultural Mobility in the*

Tragedie: serieuze zaken voor serieuze mensen

Tragedie valt, net als komedie en satyrspel, onder poëzie: het wordt gecomponeerd in een gestileerd taalgebruik dat formeel wordt gekenmerkt door metrum en ritme.¹⁶ Dat geldt zowel voor de gezongen passages van het koor als voor de gesproken passages van de acteurs. Laatstgenoemden spreken in jambiën (*dum-DUM dum-DUM*, volgens Aristoteles de ritmische vorm die spontaan taalgebruik het dichtst benaderd) en soms in anapesten (*dum-dum-DUM*), vooral in de aankondigingen van nieuwe personages. Het koor zingt in een variatie van metra die dikwijls net zo moeilijk te volgen zijn als het Grieks waarvan het koor zich bedient: terwijl de acteurs Attisch Grieks gebruiken, de taalvariant van Athene, gebruikt het koor veel vormen uit het Dorisch, een dialect dat in Noord-West-Griekenland thuishoort. Een sprekend voorbeeld van een 'duister' koorlied is het vierde koorlied van Euripides' *Foinissai*, een stuk dat draait om de broedermoord door Oidipous' zonen Eteokles en Polyneikes. Dit koorlied beschrijft de sfinx, een monster dat de stad Thebe bedreigde en door Oidipous verslagen werd:

Jij kwam, jij kwam,
ge vleugelde, geboren uit Aarde
en de Adder uit de onderwereld,
roof van de Kadmeiers,
half dier, half maagd,
vol rampen, vol klachten,
vernielend monster
met razende vleugels,
rauw etende klauwen.
Jij, die eens uit Dirke's streken
jongemannen in de lucht optilde



Fifth and Fourth Centuries BC (Berlijn 2017) 95-129.

16 Reaburn, *Plays for Performance*, 191-194. Het gestileerde taalgebruik is moeilijk om te benaderen voor moderne performers, cf. S. Goldhill, *How to Stage Greek Tragedy Today* (Chicago-Londen 2007) 83, 93-94; E. Hall, 'Towards a Theory of Performance Reception' in: E. Hall en S. Harrop (red.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice* (Londen 2010) 10-28.

bij een lied zonder lier,
een vervloekte Vergelding,
en hun vaderland verdriet bracht,
dodelijk verdriet.
Dodelijk was de god
die dit heeft bewerkt.
Weeklachten van moeders,
weeklachten van meisjes
steunden in de huizen.
Geschreeuw van wee, o, wee,
liederen van wee, o, wee
krijste de een na de ander uit
in een estafette door de stad.
Het steunen en schreeuwen
leek op de donder
wanneer de gevleugelde maagd
een man uit de stad liet verdwijnen.

Eindelijk kwam,
uitgezonden door Delfi,
de ongelukkige Oidipous
naar dit Thebaanse land,
toen tot hun vreugde,
maar later als verdriet,
want ellendig sluit hij,
na triomf over raadsels,
een ramphuwelijk met mijn moeder,
en hij bezoedelt de stad.
Door een zee van bloed
stort hij op zijn beurt

zijn kinderen door vervloekingen
in zondige strijd, rampzalig.
Wij bewonderen, bewonderen
hem die de dood tegemoet gaat
voor het land van zijn vaders,
en Kreon gejammer nalaat,
maar de zeven torens,
de grendels van de stad,
triomf zal brengen.
Als wij eens zo moeders werden,
zo met kinderen gezegend,
dierbare Pallas,
u die het drakenbloed,
gewond door stenen, onderwierp
door Kadmos' zorg
tot daden aan te zetten,
waardoor een vloek van de demonen
rovend op dit land afschoot.¹⁷

Elke tragedie is opgebouwd uit een aantal vaste onderdelen. Het begin wordt gevormd door de proloog, doorgaans uitgesproken door een of twee acteurs. In de proloog wordt de openingssituatie van het stuk duidelijk gemaakt: om welk mythologisch verhaal gaat het hier? Op welk punt stappen we precies in? Welke versie van het verhaal wordt gevolgd? Of misschien een nieuwe versie met slechts enkele bekende onderdelen?¹⁸ Welke morele stellingname vormt het uitgangspunt van de tragedie?¹⁹ Hoe verhoudt het stuk zich tot andere



17 Vertaling G. Koolschijn, *Euripides: Verzameld Werk I* (Amsterdam 2001).

18 Auteurs gaan vrij om met het mythologische verhaal dat in de literatuur en de beeldende kunst doorgaans al een keur aan verschijningsvormen kende, soms met sterk verschillende handelingsverlopen en uitkomsten, cf. M.J. Anderson, 'Myth', in: Gregory, *Companion*, 119-135, aldaar 119-124.

19 In Euripides' *Hyppolytos* bijvoorbeeld, net als in zijn *Bakchai*, wordt de proloog uitgesproken door een godheid die aangeeft middels het handelingsverloop wraak te willen nemen voor hem of haar door een mens aangedaan onrecht.

stukken, bijvoorbeeld uit dezelfde trilogie? Vervolgens komt het koor zingend op in de zogenoemde *parodos*. Het beweegt zich naar de orchestra en zal daar gedurende het hele stuk blijven. Na het inleidende koorlied wisselen gesproken passages door acteurs (*episodia*, enkelvoud *episodion*) en gezongen koorliederen (*stasima*, enkelvoud *stasimon*) elkaar af; minimaal drie, maximaal vijf keer. Soms neemt de koorleider het woord in jambische verzen en vervult even de rol van acteur. Omgekeerd kan een acteur uitbarsten in een lied, vooral in een emotioneel beladen moment. Het einde van de tragedie wordt gevormd door de *exodos*, waarin koor en acteurs afwisselend sprekend en zingend de orchestra verlaten.

De tragedie put haar stof net als het epos doorgaans uit de mythologie, met uitzondering van enkele stukken over historische onderwerpen.²⁰ Wat tragedie onderscheidt van epos is in de eerste plaats het belang van directe rede: epos bestaat voor meer dan de helft uit directe rede, maar tragedie natuurlijk helemaal. Daarnaast wordt tragedie opgevoerd als nabootsing-door-handeling, terwijl epos bij recitatie blijft. Tenslotte zoomt tragedie in op een kort moment uit de mythologie, waar epos het hele verhaal vertelt, zodat elk stuk ongeveer twee uur vertelde tijd voorschotelt. In zijn analyse van tragedie wijst Aristoteles erop dat in tragedie personages optreden van hoge rang en stand, maar niet zo hoog dat het publiek zich er niet mee kan identificeren. Juist die identificatie is van belang: 'als iemand van hoge stand en moraal zoiets kan overkomen ...' Daardoor, zo stelt Aristoteles, voelt het publiek angst en medelijden met de personages, in het bijzonder met het tragische personage. Deze man of vrouw handelt meestal met de beste bedoelingen, maar is niet in staat om een eerder gemaakte fout (*hamartia*) ongedaan te maken. Dat inzicht (*anagnorisis*) daagt pas als de omslag van geluk naar onherstelbaar ongeluk als gevolg



20 Anderson in: Gregory, *Companion*, 119-135; R.L. Fowler, 'Greek Mythography', in: V. Zajko, en H. Hoyle (red.), *A Handbook to the Reception of Classical Mythology* (Chichester-Malden MA 2017) 13-27.

Van de ons overgeleverde tragedies behandelt slecht één een historisch onderwerp, de *Perzen* van Aeschylus (472 voor Christus). In dit stuk worden de toeschouwers meegenomen naar het Perzische hof in Susa, waar de Perzische koning Xerxes, berooid en terneergeslagen, in eigen huis de nederlaag tegen de Grieken bij Salamis (480 voor Christus) bekend moet maken (de voorstelling van zaken is natuurlijk sterk pro-Grieks gekleurd: in werkelijkheid zal Xerxes juist zijn inname en vernietiging van de stad Athene, het doel van de expeditie, hebben benadrukt – hij zou immers tot 465 op de troon blijven zitten). De overlevering leert dat behandeling van onderwerpen uit de recente geschiedenis niet zonder risico voor de schrijver was: de toneeldichter Frynichos moest de opvoering van zijn *Inname van Milete* (door de Perzen, een pijnlijke herinnering voor Mileses bondgenoot Athene) bekopen met een veroordeling en betalen van een boete van duizend drachmen. Het stuk zelf is niet bewaard gebleven.

van de gemaakte fout (*peripeteia*) al heeft plaatsgevonden.²¹ Oidipous, bijvoorbeeld, begrijpt pas dat zijn vrouw zijn moeder is, en het slachtoffer van zijn driftigheid zijn vader, als het te laat is; pas dan begrijpt hij het orakel dat hem voorspelde dat hij zijn vader zou doden en zijn moeder zou huwen. En net zo ziet Kreon in Sofokles' *Antigone* pas na de zelfgekozen dood van Antigone en haar verloofde Haimon, zijn eigen zoon, in dat hij haar haar broer had moeten laten begraven in plaats van haar proberen te dwingen te gehoorzamen aan zijn edict. Als koning van Thebe had hij immers bevolen dat omgekomen landverraders (ongeacht wier broer ze zijn) niet mochten worden begraven. Tragische personages blijven aan het einde van het stuk met lege handen achter – als ze al niet zijn gestorven door eigen hand.²² Sterfgevallen en geweld in een tragedie blijven voor de toeschouwers overigens buiten beeld, achter de coulissen. Een speciaal ingelast verhaal door een ooggetuige (het 'bodeverhaal', sommige tragedies kennen er zelfs twee) doet kond van wat zich buiten beeld (maar binnen gehoorsafstand!) heeft afgespeeld.²³ De afronding van tragedies lijkt door de complexiteit van de verwickelingen vaak bijkans ondoenlijk. Zodra er goddelijk ingrijpen voor nodig was om de plot te voltooien wordt gesproken van een *deus ex machina* ('god uit de machine', naar het takelwerktuig waarmee de als god verklede acteur het toneel 'op kwam vliegen'), maar een dergelijke afronding werd en wordt als een zwaktebod beschouwd.²⁴

Er zijn vele honderden tragedies geschreven en opgevoerd, maar overgeleverd is slechts een selectie van de werken van drie auteurs: zeven tragedies van Aischylos, zeven van Sofokles en achttien van Euripides (ca. 480-406 voor



21 Aristoteles, *Poetika* 1452b29.

22 Een enkele tragedie loopt beter af. Sofokles' *Filoktetes* bijvoorbeeld eindigt met de opname van de titelheld in de kring van zijn strijdmakkers, waaruit hij was verstoten vanwege een stinkende verwonding. Euripides' *Helena* ziet de titelheldin verenigd met haar voormalige echtgenoot Menelaos tot tevredenheid van beide. Aischylos' *Eumeniden* betekent het einde van een erfvloek die het huis van Tantalos, Agamemnon en Orestes generaties lang heeft geteisterd.

23 Vanachter de coulissen waren soms de kreten van de stervende hoorbaar, zoals in Aischylos' *Agamemnon* ('Ik word getroffen ... en nogmaals word ik geraakt!') en Euripides' *Medea* ('moeder, spaar mij voor uw mes!'). Misschien werd het resultaat van de slachtpartij aan het publiek getoond met behulp van een verrijdbaar plateau (het *ekkuklema*) dat door de geopende deuren van de skene naar voren werd gerold. In tegenstelling tot het Griekse theater liet Romeinse *performance* wél alle details van geweld en moord op de planken zien.

24 Een ingenieuze omkering van dit concept is de afronding van Euripides' *Medea* waarin Medea, een kleindochter van de Zonnegod, na de moord op haar kinderen aan haar ex-man Jason ontkomt door als een godin te vluchten in een door draken getrokken zonnewagen.

Christus).²⁵ Aischylos is de oudste van de drie, Sofokles en Euripides zijn praktisch tijdgenoten. Er is een ontwikkeling zichtbaar: bij Aischylos is de grootste rol voor het koor, bij Euripides neemt het koor nog hooguit dertig procent van de tekst voor zijn rekening.²⁶ Ook op andere gebieden betoont Euripides zich de grootste vernieuwer: hij verwerkt de jongste wetenschappelijke inzichten en retorische technieken in zijn stukken, geeft vrouwelijke personages dubbelzinnige rollen en choqueert zijn publiek.²⁷ Vergeleken met hem is Aischylos plechtig en gedragen, Sofokles de scherpe maar rechtvaardige beoordelaar van de menselijke ziel.²⁸ Niettemin zijn van Euripides de meeste stukken bewaard gebleven toen in de derde eeuw voor Christus de schifting werd gemaakt tussen teksten die geschikt werden geacht voor schoolgebruik (en dus bewaard bleven) en teksten die ongeschikt werden geacht. Laatstgenoemde teksten zijn vrijwel allemaal verloren gegaan, net als de niet-geselecteerde tragedies.²⁹

Door een zeer gebrekkige overlevering is er maar weinig bekend van het satyrspel dat elke trilogie afsloot. Het lijkt erop dat in het afsluitende stuk van de dag een komische draai werd gegeven aan een zijdelingse opmerking uit de trilogie door een serieus mythologisch personage in handen te laten vallen van



25 M. Cropp, 'Lost Tragedies: A Survey', in: Gregory, *Companion*, 271-292, D. Kovacs, 'Text and Transmission', ibidem, 377-393. In R. Kannicht, B. Snell en S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (5 delen) (Göttingen 2001-2005) zijn alle testimonia (vermeldingen in primaire teksten) van andere auteurs en stukken verzameld; dikwijls is er alleen een auteursnaam, vaak een titel van een tragedie of een trilogie, soms een enkel woord of vers, sporadisch een langer fragment.

26 In verscheidene handschriften van Euripides wordt de tekst zelfs zonder de koorliederen overgeleverd, alsof er willekeurige koorliederen als intermezzo konden worden ingevoegd afhankelijk van de (her)opvoering (uit de tweede helft van de vierde eeuw voor Christus zijn leesopvoeringen zonder koorliederen geattesteerd). Over het algemeen is de betrokkenheid van de koorliederen op de inhoud en actie van de gesproken passages kleiner dan bij Aischylos en Sofokles.

27 Wellicht dat Euripides om die reden de minste eerste prijzen (drie maal) won van de drie. Zijn *Medea* (431 voor Christus, derde prijs) is een goed voorbeeld van de manier waarop hij vrouwenrollen invult: Medea doet de afgrijselijkste dingen (moord op een rivale, op haar eigen kinderen) bij haar volle verstand en met argumenten die de mannelijke bezoekers van het theater ongetwijfeld een benauwd gevoel zal hebben gegeven ('Wat als mijn vrouw thuis dit bedenkt? Ik handel immers ook wel eens Jason-achtig . . .'), net als haar mannelijke tegenspeler Jason. In de komedie (bijvoorbeeld in Aristofanes' *Vrouwen op het Thesmoforienfeest*) wordt Euripides als een vrouwenhater voorgesteld.

28 Misschien werd er ook in de oudheid al zo over gedacht. In de komedie *Kikkers* van Aristofanes wordt een wedstrijd tussen Euripides en Aischylos beslist in het voordeel van de laatste. Sofokles doet niet mee omdat hij in Aischylos al van tevoren zijn meerdere erkent.

29 Kovacs, 'Text', in: Gregory, *Companion*, 377-393.

satyrs, beschonken boswezens, half mens half geit, die tot het vaste gevolg van de god Dionysos behoorden. Satyrspel, het *comic relief* van de festivaldag, lijkt een brug te slaan tussen tragedie en komedie, maar taalgebruik en woordkeuze sluiten nauwer aan bij de eerste dan bij de laatste.³⁰

Komedie: semi-serieuze zaken voor echte mensen

Zoals gezegd verscheen komedie pas geruime tijd na tragedie. Van de eerste fase van het genre ('oude komedie', tot circa 380 voor Christus) is slechts één dichter bekend uit zijn eigen werken: Aristofanes (446-386 voor Christus), van wie elf komedies zijn overgeleverd. Hoewel het genre overeenkomsten met tragedie laat zien (festivalcontext, vaste indeling, koor, drie sprekende acteurs, gestileerd spreekvers, in dit geval trocheïsch), is komedie bedoeld als *paratragedie*, een parodiërende vorm van de serieuzere evenknie. Daartoe heeft komedie een extra onderdeel opgenomen: de *parabasis* waarin een acteur de vierde wand doorbreekt, zich rechtstreeks tot het publiek wendt, en zich namens de dichter kritisch uitlaat over de vigerende politieke situatie.³¹ In komedie is de mens niet langer een speelbal van het lot en een slachtoffer van de goddelijke willekeur, maar juist de onbetwiste kampioen! De simpelste en alledaagste mensen, vrouwen zelfs, bedenken de meest onwaarschijnlijke plannen (een stad in de wolken, een seksstaking), dwars tegen de wil van goden en menselijke machthebbers in, en bereiken uiteindelijk hun onmogelijke doel, zodat elke komedie eindigt in een feestje. Komedie heeft een heel eigen stijl en taalgebruik dat wordt opgesierd met menig neologisme. Bovendien blinkt het genre uit in seksueel (on)dubbelzinnige toespelingen en scabreus taalgebruik, zoals in onderstaande scene uit *Lysistrata* waarin de titelheldin haar mede-seksstakers een eed laat zweren:

Lysistrata: Kom op, dames, Lampito. Legt allemaal een hand op de pot. Eén moet in jullie naam nazeggen wat ik zeg. Dan leggen jullie die eed af en bekrachtigen hem. "Geen mens op de wereld, geen



30 W. Slenders, *Τραγωδία παίζουσα* (dissertatie, Nijmegen 2007) 77-134, 244-246.

31 Veel komedies spelen zich af tegen de achtergrond van de Peloponnesische oorlog (431-404 voor Christus), een slepend conflict tussen Athene en Sparta en hun respectievelijke bondgenoten. Dikwijls pleiten komedies openlijk voor vrede tegen iedere prijs, en wordt een dergelijke vrede tegen het einde van het stuk ook bewerkstelligd. In *Lysistrata* (411 voor Christus) bijvoorbeeld gaan de vrouwen van de diverse oorlogvoerende steden na overleg in seksstaking ten einde hun mannen te bewegen te stoppen met de strijd – hetgeen uiteraard prompt lukt! Andere stukken ageren tegen de procesmanie (*Wespen*, 422 voor Christus), de schijnwetenschap (*Wolken*, 423 voor Christus), de radicale democratie (*Vogels*, 414 voor Christus) en de verdienste van het arbeidsethos (*Welvaart*, 408 voor Christus).

minnaar, geen man..”

Kleonike: Geen mens op de wereld, geen minnaar, geen man..

Lysistrata:”.....mag mij nog benaderen in stijve staat.” Vooruit, zeg na!

Kleonike: (aarzelend) ...mag mij nog benaderen in stijve staat. Verdorie, Lysistrata, ik krijg er helemaal slappe knietjes van.

Lysistrata: “Ik blijf in mijn huis, zo kuis als een maagd...”

Kleonike: Ik blijf in mijn huis, zo kuis als een maagd...

Lysistrata: “in mijn leukste jurk met mijn nieuwste parfum.”

Kleonike: in mijn leukste jurk met mijn nieuwste parfum.

Lysistrata: “Laat mijn man naar me smachten, zoveel als hij kan..”

Kleonike: Laat mijn man naar me smachten, zoveel als hij kan..

Lysistrata: “Nooit geef ik hem meer het geringste plezier.”

Kleonike: Nooit geef ik hem meer het geringste plezier.

Lysistrata: “En als hij mij tegen mijn zin wil pakken...”

Kleonike: En als hij mij tegen mijn zin wil pakken...

Lysistrata: “dan zal ik zo koud zijn als ijs en geen vin verroeren.”

Kleonike: dan zal ik zo koud zijn als ijs en geen vin verroeren.

Lysistrata: “Ik zal mijn laarsjes niet naar het plafond verheffen..”

Kleonike: Ik zal mijn laarsjes niet naar het plafond verheffen..

Lysistrata: “en ook niet gaan staan als een leeuwin op een kaasrasp.”

Kleonike: en ook niet gaan staan als een leeuwin op een kaasrasp.

Lysistrata: “Als ik mij aan deze eed wil houden, drink ik van deze wijn.”

Kleonike: Als ik mij aan deze eed wil houden, drink ik van deze wijn.

Lysistrata: “Zo niet, laat dan de pot hier gevuld zijn met...water!”

Kleonike: Zo niet, laat dan de pot hier gevuld zijn met water!

Lysistrata: Zijn jullie het hier allemaal mee eens?

Allen: Ja!³²

Uit de schuttingtaal van de bewaard gebleven stukken van Aristofanes bleek een compleet woordenboek te kunnen worden samengesteld.³³

Over de komedie tussen 380 en 330 voor Christus is nagenoeg niets bekend. Het genre vindt pas weer een vertegenwoordiger in Menander (342-391 voor Christus), van wie naast wat fragmenten slechts één vrijwel volledig stuk is overgeleverd (*Dyskolos*, 'de misantroop'). Er blijkt zich in de tussenliggende periode een grote verandering in het genre te hebben voltrokken. Van cabaret en maatschappijkritiek is bij Menander niets te vinden, noch van openlijke seksuele toespelingen, dubbelzinnigheden en grof taalgebruik. Menanders komedie wordt bevolkt door typetjes, zoals in het kluchtige Theater van de Lach: de oude rijke weduwnaar, zijn losbol van een zoon, de *golddigger*, de slimme slaaf. In plaats van door een onwaarschijnlijk plot wordt de actie voortgestuwd door toevalligheden en dubbele deuren. Ook de vorm van het stuk is veranderd: het koor is verdwenen en de vaste indeling vervangen door een opbouw in aktes. Het is Menanders stijl, opbouw en typering geweest die het voorbeeld heeft gevormd voor zijn Romeinse opvolgers in het genre, Plautus en Terentius, en, vele eeuwen later, vroegmoderne beoefenaars als Shakespeare.³⁴

Actualiteit, relevantie, impact

Grieks theater kan niet los worden gezien van de maatschappelijke context waarin het zich bevond heeft. Drama vindt zijn oorsprong in een religieuze en rituele context en blijft daarvan altijd de sporen dragen. Zo stond er midden in de orchestra een altaar gewijd aan Dionysos en werd er voorafgaand aan opvoering een offer aan de god gebracht.³⁵ Ook de grotere context van het festival was in beginsel religieus: elk festival begon met processies en offerplechtigheden. Het is goed voorstelbaar (hoewel niet onbetwistbaar) dat drama in de dithyrambe is begonnen als een re-enactment van goddelijk geïnspireerde handelingen ter ere van het bovennatuurlijke en zich van daaruit heeft uitgebreid naar het mythologische menselijke handelen.³⁶



32 Vertaling G. Janssen, *Aristofanes' Lysistrata* (Leeuwarden 2011).

33 J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene language in Attic Comedy* (New York-Oxford 1991).

34 D. Feeney, *Beyond Greek: The Beginnings of Latin Literature* (Boston 2016); T. Pollard, *Greek Tragic Women on Shakespearean Stages* (Oxford-New York 2017) 6.

35 Opvallend is daarom dat Dionysos in slechts één stuk (Euripides' *Bakchai*) een rol speelt als de god van exces en extase. De inhoud en productie van theater was in de beleving van de Atheners zo ver van de figuur Dionysos en zijn verering afgedwaald dat de uitdrukking 'zonder betrekking op Dionysos' is ontstaan.

36 Scullion, S., "'Nothing to do with Dionysus': Tragedy Misconceived as Ritual', *Clas-*

Het maatschappelijke belang van theater en zijn sociologische impact blijken uit zowel de setting als uit de reacties van het publiek: theater is een gezamenlijk beleven voor het Oudgriekse publiek en geen privé- of groepsaangelegenheid.³⁷ Het vindt plaats in en namens de polis, de stadstaat, als onderdeel van een volkomen publiek gebeuren, in een context waarin ook algemene aankondigingen werden gedaan en verantwoording werd afgelegd over de boekhouding van het Atheense bondgenootschap.³⁸

Op allerlei manieren doet Grieks theater denken aan de Oudgriekse maatschappij zelf, in het bijzonder aan de samenlevingsvorm van de Atheners.³⁹ In de eerste plaats is toneel in hoge mate ‘democratisch’: de opvoeringen zijn toegankelijk voor vrijgeboren Atheense mannen, en de capaciteit van het theater (ca. 15.000 zitplaatsen in het Atheense Dionysustheater aan de voet van de Akropolis) biedt plek voor ruim een derde van de beoogde doelgroep. Tragedie en komedie kennen geen auctoriële verteller: het publiek identificeert zich met de personale acteurs, leeft, denkt en voelt met hen mee en moet zich zelf een mening vormen over de voorgestelde problemen en geboden oplossingen: straft Oidipous zichzelf terecht voor de moord op zijn vader en het huwelijk met zijn moeder? Stelt Antigone terecht de verplichtingen tegenover haar familieleden boven die jegens de staat? Is vrede inderdaad een desideratum tegen elke denkbare prijs? Zowel tijdens de opvoering van het stuk als na afloop was er voldoende aanleiding tot discussie en debat: als Aigeus in Euripides’ *Medea* de ‘model-Athener’ is, waarom verleent hij dan asiel aan een buitenlandse vrouw die bereid is geweest haar eigen kinderen te vermoorden om wraak te nemen op haar ex-man? Doet Oidipous, in zijn heilloze poging om met de beste bedoelingen zijn eigen graf te graven, denken aan Perikles, de invloedrijkste Atheense politicus tijdens de eerste fase van de Peloponnesische oorlog? De actuele politieke en economische situatie vormt zo duidelijk de achtergrond van toneel dat waarschuwend en kritische opmerkingen niet zomaar als ‘betrekking hebbend



sical Quarterly 25:1 (2002) 102-137; Anderson, ‘Myth’, in: Gregory, *Companion*, 119-134.

37 Het is natuurlijk mogelijk dat scenes uit tragedies of komedies in kleiner gezelschap werden nagespeeld, maar aanwijzingen daarvoor ontbreken. Romeins theater daarentegen kent gedocumenteerde opvoeringen in besloten kring en in de privésfeer. Met betrekking tot de overgeleverde tragedies van de politicus en filosoof Seneca Minor (ca. 4 voor Christus -65 na Christus) wordt aangenomen dat ze uitsluitend werden geschreven om in besloten kring als rollenspel en leesdrama te dienen; cf. A.J. Boyle, *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition* (London 1997) 3-31, 211-212; V. Panoussi, ‘Polis and Empire: Greek Tragedy in Rome’, in: Gregory, *Companion*, 413-427.

38 Waarbij de autoriteiten verantwoordelijk zijn voor behoud van niveau, ook van het koor. Toeschouwers kregen een vergoeding voor het bijwonen van opvoeringen.

39 J.J. Winkler en F.I. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context* (Princeton 1992) 130-167.

op de mythologie' of 'cabaretesk' konden worden afgedaan.⁴⁰ Toneel, zelfs al was het maar gedurende vier dagen per jaar, droeg actief bij aan meningsvorming en burgerschap. De tragediedichter Sofokles, auteur van onder andere *Antigone* en *Oidipous Tyrannus*, was naast toneelschrijver actief als generaal in het slepende conflict met de stadstaat Sparta. Het wekt geen verbazing dat de bloeitijd van zowel tragedie als komedie samenvalt met die van de Atheense democratie.⁴¹

Toneel is daarnaast opvoedkundig, zij het op een heel andere manier dan de 'opvoeder van Griekenland', Homerus, de legendarische dichter van de *Ilias* en de *Odyssee*. Deze beide epen, opgeschreven rond 750 voor Christus, golden eeuwenlang als gezaghebbend en normgevend voor alle aspecten van individueel gedrag en maatschappelijke organisatie: de helden van de epische verhalen stelden in woord en handelen een voorbeeld dat in alle lagen van de samenleving navolging verdiende. Toneel, tragedie in het bijzonder, viel ook onder de *didaskalia*, de 'leerstof', maar dan vooral ten dienste van de opvoeding tot kritische, zelf-nadenkende burger in de democratische stadstaat.⁴² Tragedie vertoont daarom veel overeenkomsten met een ander aspect van actief burgerschap in Athene, deelname aan de juryrechtbank: in vrijwel alle overgeleverde stukken komt een zogenoemde *agon*, 'woordenstrijd', voor waarin twee personages (in de komedie: twee helften van het koor), als stonden ze voor de rechtbank, hun zaak en zienswijze verdedigen in termen die in een proces niet zouden misstaan.⁴³ Zowel wat betreft hun inhoudelijke argumentatie als persoonlijke overtuigingskracht zijn de kempfanen in de *agon* doorgaans aan elkaar gewaagd.⁴⁴

Conclusie

Uit de beschrijving van de Oudgriekse toneelpraktijk en de dramatische subgenres wordt duidelijk dat de oudste ons bekende vorm van theater grote maatschappelijke relevantie koppelde aan een hoge mate van betrokkenheid van zowel de producenten als de toeschouwers. Atheens toneel dankte zijn impact aan de hoge graad van deelname. Er waren verscheidene toneelauteurs, talrijke Atheners hebben deelgenomen aan een uitvoering als acteur of koorlid, vrijwel iedere vrij geboren mannelijke Atheense burger heeft toneeluitvoeringen bijgewoond. Als cultureel verschijnsel doordeesemde toneel de volledige Atheense samenleving gedurende de vijfde eeuw voor Christus. Opvoeringen



40 Ibidem, 238-270.

41 J.L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge MA 1962) 25-38; P.D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre* (London-New York 2017) 5-43, 105-131.

42 N. Croally, 'Tragedy's Teaching', in: Gregory, *Companion*, 55-70.

43 C. Pelling, 'Tragedy, Rhetoric, and Performance Culture', *ibidem*, 83-102.

44 D. Boedeker, 'Euripides' Medea and the Vanity of Logoi' *Classical Philology* 86 (1991) 95-112.

waren actueel, relevant en invloedrijk. Aristoteles noemde toneel 'nabootsing', geschikt om toeschouwers tot nadenken en meeleven aan te zetten; misschien was 'spiegelbeeld' een passendere benaming geweest.⁴⁵



45 Cf. de beschrijving van de *stage figure* in M. Carlson, 'The Haunted Stage: Recycling and Reception in the Theatre', *Theatre Survey* 34:1 (1994), 5-18, en de 'ethische belasting' van de toeschouwer in E. Ioannidou, *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970–2005* (Oxford-New York 2017) 39-72.