

DE ORESTEIA, OF DE MYTHE VAN DE METROPOOL TUSSEN HABERMAS EN FOUCAULT

Freddy DECREUS

Deel II

De *Oresteia* vroeger en nu

Een groot aantal producties schonk de laatste tijd aandacht aan de ondergang van de mythische stad Troje. In het vorig nummer van *Documenta*¹ analyseerden we enkele opvoeringen van de *Trojaanse Vrouwen* en zagen we hoe deze tragedie een radicale twijfel formuleerde over de 'condition humaine'. Maar de Griekse mythologie situeert na de ondergang van Troje en in het verlengde van de terugkeer van de Griekse helden, in casu Agamemnon, ook de stichting van de nieuwe stad Athene, gesymboliseerd door de oprichting van de Areopag, een nieuw soort rechtbank die vanaf dan borg zou staan voor een democratischer bestuur, zeg maar voor de vrijheid van het Nieuwe Westen.

Met zijn *Oresteia* schreef Aischylos een sterk politiek geïnspireerd stuk dat heden ten dage blijkbaar een aantal gevoelige thema's aansnijdt, getuige de vele recente interpretaties. De Koninklijke Vlaamse Schouwburg (regie: Franz Marijnen)² en Le Théâtre en Liberté (regie: Daniël Scahaise)³ speelden te Brussel nagenoeg gelijktijdig de *Oresteia* van Aischylos (1996). In 1995 had Hollandia deze trilogie reeds opgevoerd in een kerk te Veere. Het supreme voorbeeld blijft echter duidelijk de bewerking van Peter Stein, die reeds in 1980 in de Schaubühne am Halleschen Ufer (West-Berlijn) vertoond werd, daarna op reis trok en zelfs de Rotterdamse Schouwburg in september 1994 nog aandeed. Tussendoor vallen de indrukwekkende opvoeringen te vermelden van Erik Vos in 1978/9 met het gezelschap de Appel, van Kenneth McLeish in 1979 (met Diana Rigg als Klytaimnestra, in een productie voor televisie *The Serpent Son*), van Karolos Koun in 1981 (met Melina Mercouri als Klytaimnestra) en van Peter Hall (London, 1981/2, waarbij alle vrouwenrollen door mannen werden gespeeld)⁴. De opvoering van de Japanner Tadashi Suzuki, *Clytemnestra* (1983) steunde op de oude tradities van het No- en Kabuki-theater en thematiseerde vooral het uiteenvallen van de familie en de teloorgang van de oude waarden⁵.

Sinds rond 1900 de vertaling van Ulrich von Wilamowitz werd gebruikt o.a. in Berlijn (1900), Wenen (1900), Bremen (1901), Straatsburg (1901), Bromberg

(1902), München (1902), Bonn (1904) enz. was deze trilogie haast niet meer uit de actualiteit weg te slaan. Evident, zou je denken, want reeds in de klassieke oudheid vond men dit drieluik met kop en schouder uitstekend boven zijn soortgenoten, of zoals Simon Goldhill het stelde: "It was a landmark from its first performance, recognized as the greatest work of a playwright who was recognized as the figurehead of the flourishing of tragedy in classical Athens. He still is. The *Oresteia* was, first of all, for the Greeks themselves simply the most influential play ever written"⁶. De historische receptie toont echter het bestaan van een merkwaardige lacune aan, want tot 1900 werd de *Oresteia* nagenoeg nooit gespeeld. Het Duitse neohellenisme uit de negentiende eeuw liet eerst Richard Wagner in 1847 in uiterste verrukking over dit stuk schrijven en het als inspiratiebron gebruiken voor zijn Nibelungen⁷.

Het verhaal...

In grote lijnen komt de *Oresteia* neer op de terugkeer van Orestes, zoon van Agamemnon en Klytaimnestra, en zijn wraak op zijn moeder, nadat deze haar echtgenoot had vermoord.

In een eerste tragedie, getiteld *Agamemnon*, hoor je eerst uit de mond van de wachter en een koor van ouderlingen hoe de situatie in het paleis ontaard is, sedert hun leider van Troje vertrok en de koningin Aigisthos als minnaar nam. Nadrukkelijk wordt het offer van Iphigeneia in herinnering gebracht: de koning stond voor de verscheurende keuze, ofwel zijn dochter offeren, ofwel de grote expeditie naar Troje afgelasten. De godin Artemis had dit meisje immers opgeëist als genoegdoening voor haar 'geschonden eer'. Als wraak hiervoor slacht Klytaimnestra haar man af bij zijn terugkeer uit het vreemde land, vanwaar hij ook de priesteres Cassandra meebrengt als bijzit.

In de *Choephoroi*, de *Offerplengsters*, zie je de terugkomst van Orestes, die tot dan toe werd grootgebracht bij een vriend van zijn vader. In opdracht van Apollo zelf beraamt hij de moord op zijn moeder (en op Aigisthos) en voert deze ook koelbloedig uit, hierbij geholpen door zijn zuster Elektra.

In de *Eumeniden* wordt hij door een legertje wraakgodinnen⁸ achternagezeten. In het heiligdom van Apollo te Delphi hoort hij van de god dat hij zich dient te begeven naar het heiligdom van Athena te Athene, want enkel daar kan hij een oplossing vinden. Deze godin stelt voor hem een proces te voeren en roept de Wraakgodinnen op te fungeren als aanklagsters. Apollo zal optreden als verdediger, maar het zullen voor het eerst mensen zijn, burgers uit Athene, die het oordeel zullen uitspreken. In deze nieuwe soort rechtbank, de Areopaag, die zich situeert

halfweg tussen goden en mensen, blijkt de stem van Athena toch van doorslaggevend belang te zijn, wanneer de stemmen staken. Het gerechtshof spreekt Orestes vrij en de Wraakgodinnen worden verzoend door hen op te nemen in de eredienst voor de stad. Aldus worden ze van wraakroepende Erinyen voorspoedbrengende Eumeniden ('Welwillenden').

... en zijn interpretatie

Eind goed, al goed dus. Athene is de moeder van de democratie en aan de aloude vloek van de Atriden, waarbij de misdaad van Tantalos zich van geslacht tot geslacht voortwentelde, komt een einde. Of de goden beladen de mens eerst met schuld, maar door hun ingrijpen kan hij zich ook hiervan zuiveren. West-Europa kan herademen, ons spiritueel moederland, het later zo gevierde Arcadië, toonde aan hoe zelfs de meest wreedaardige bloedwraak uiteindelijk tot een beschaafd rechtssysteem kon uitgroeien. Door deze trilogie voldoende malen te lezen of op te voeren, bevestigen wij ons geloof in de zinvolheid van de constructie westerse mens.

Het klinkt mooi, maar de laatste jaren vindt men een dergelijk besluit een ideologische simplificatie van de zuiverste soort. Van Wagner kunnen we nu wel gemakkelijk zeggen: "Wagner's representation and re-creation of ancient Greece owes a lot to an idealization common to much nineteenth-century writing"⁹, maar bij de vele hedendaagse opvoeringen en interpretaties die de tragedie triomfantelijk laten eindigen staan we nauwelijks stil. Kan je Aischylos' tragedie opvatten als een rationele constructie waarbij duisternis volledig licht wordt, uit chaos de gewenste orde voortspruit, uit de oude chtonische goden de nieuwe hemelse belofte? Kan een dergelijk consensusmodel de geboorte van de democratische stad zomaar motiveeren? Dit soort verlichtingsdenken heeft de geesten inderdaad eeuwen gefascineerd: Aischylos zou in zijn tragedie het mythisch exemplum van het vooruitgangdenken hebben neergelegd en voor het westerse denken een zeer aanvaardbare mediatie hebben gecreëerd tussen de vele contradicties waarmee de mens dient te leven. In postmoderne termen gesteld, Aischylos ligt aan de basis van een metaverhaal dat de westerse orde, waarheid en rechtvaardigheid helpt funderen. Dat Athena aan het einde van de *Eumeniden* haar ingreep in het rechtsapparaat als volgt motiveert, wordt er dan maar bijgenomen¹⁰:

Ik zal deze stem uitbrengen voor Orestes. Er is geen moeder die mij het leven heeft geschonken. Alles wat mannelijk is keur ik, behalve voor een huwelijk, van ganser harte goed, en als kind van mijn vader ben ik sterk voor de vader. Dus de dood van een vrouw zal ik niet zwaar laten wegen nu zij de man die over het huis waakt heeft vermoord.

Een typisch voorbeeld van de 'gendered reality' op het hoogtepunt van de wording van de democratie, zou je kunnen stellen, uitgesproken door een godin die voortkomt uit het hoofd van haar vader (Zeus) en geen moeder heeft gekend. Wording van de democratie, ja, maar voor wie, kan je je afvragen. Zolang je jezelf koestert in het West-Europees classicisme, valt een dergelijk patriarchaal standpunt uiteraard niet op, want alle vormen van (neo)classicisme staan nu eenmaal gelijk met patriarchaal denken. Terecht lees je dus ook in de pers de waarschuwende stem van Peter De Graeve die zich afvraagt "of de westerse cultuur er al die tijd niet angstvallig over gewaakt heeft haar interpretatie van en waardering voor deze Orestes-mythe te beperken tot de grenzen van de eigen (westerse) ideologie, met name: het verhaal van de instauratie van een rechtspraak gebaseerd op het tegensprekelijke debat"¹¹.

Het is niet toevallig dat in een periode van poststructuralisme, deconstructie en postmodernisme totaal andere vragen aan deze tekst gesteld worden en dat naast de stelling van Habermas (het verlichtingsdenken is nog niet uitgeput, alleen slecht en onvolledig gerealiseerd) deze van Foucault gelegd wordt (verlichtingsdenken maskeert mechanismen van uitsluiting en macht). De genealogische kritiek van Foucault stelt dus concreet de vraag naar de uitsluiting van de andere aanwezige stemmen in de *Oresteia* alsook naar alle vormen van onderdrukkend taalgebruik.

We bespreken eerst kort drie voorstellingen, daarna keren we terug naar deze vraagstelling.

Meeslepende rituelen

De Griekse componist Iannis Xenakis (°1922) werkte aan zijn *Oresteia* van 1966 tot 1987. Uit deze muziek die de opvoering van Aischylos' tragedie begeleidde distilleerde hij een concertversie. In 1995 maakte Hollandia, op vraag van de stichting Nieuwe Muziek Zeeland, hier een muziektheaterversie van, waar Tom Blokdijs een nieuwe vertaling aan toevoegde. Een oude kerk in het Zeelandse Veere diende in oktober 1995 als decor en scène om de krachtige dissonanten en de rituele koorzangen vorm te geven. In een regie van Johan Simons werd de Nederlandse tekst geconfronteerd met de antieke Griekse solo's en koorzangen en werd in een ruimte die voor gesacraliseerd doorgaat het oude verhaal van bloedwraak en vergelding herdacht. In deze hedendaagse ruimte doorsneed een scherp oplopende balk de traditionele kerkstructuur en werd aldus de aarde (en een elementair podium) met de hemel verbonden. In een donkerbruine ijzeren goot, ontmoeting van aarde en zand, werd de plek geëvoceerd waar de doden hun rustplaats vonden. Verwijzingen naar de Tweede Wereldoorlog en de gruwelijke Europese nieuwsberichten werden hierbij niet uit de weg gegaan.

Eenzijds een rituele bewerking dus, anderzijds een politieke invulling. Een indrukwekkende vertoning, die zeer sterk gedragen werd door de meeslepende muziek van Xenakis, maar verstoord werd door de grootsheid van de encenering zelf die niet van op alle plaatsen even goed kon worden overschouwd. Niettemin een grandioos spektakel, Wagneriaans in zijn verlangen om tot een Gesamtkunstwerk te komen, romantisch in zijn verlangen om in een kerkelijke ruimte een heidens verhaal op te voeren.

Op een witte zondag (KVS, *Oresteia*)

Hans Oranje, classicus en sinds jaar en dag verbonden aan het Nederlandse dagblad Trouw als theatercriticus, nam de trein om de KVS-versie te zien. De intercity Amsterdam - Brussel liep vol vanaf Antwerpen, overvol zelfs, allen mensen 'een witte roos, in cellofaan verpakt tegen mogelijke regen, op hun jas gespeld'. De trein kwam tot stilstand vlak voor Schaarbeek, de criticus kwam te laat op de matinee aan, en hoorde dat bij de aanvang enkele zinnen uit de column 'Tragisch' van Geert van Istendael (de Morgen) waren voorgelezen, waarin de auteur het voltallige Hof van Cassatie dringend had opgeroepen te gaan luisteren naar de *Oresteia* in de KVS.

De versie van Marijnen en zijn ploeg was even waardig en ingetogen als de Witte Mars zelf, als het ware ontstegen aan tijd en ruimte en dus zeker niet bedoeld als een actualisatie en een politieke herwerking. Aischylos (525/4-456/5) had de trilogie twee jaar voor zijn dood geschreven in 458 en was toen haast zeventig jaar oud. Uit dit werk spreekt duidelijk een verlangen om te komen tot oplossingen, zij het maar tot een tijdelijk evenwicht. Met deze productie leek Marijnen het streven van Aischylos naar een uiteindelijke harmonie en redelijkheid te delen.

De muziek die Marijnen koos was ten overvloede harmonieus, het decor droop niet van bloed en uitspattingen, zijn esthetiek was beheerst en streng. Een lust voor het oog en oor om deze trilogie mee te maken, een geruststellende en monumentale gebeurtenis. De scenografische inbreng van Jean-Marie Fiévez plaatste de toeschouwer middenin het decor, in een dubbele wereld tussen binnen en buiten, tussen pluche en weggereten pluche, want grote delen van één speelflank toonden enkel blokken ruw beton en cement. Een scherpe priem drong aldus de publieksruimte binnen, de toeschouwers makend tot kijker en medeplichtige, tot stemplichtige in dit grote cultuurdebat over de wording van het recht.

De vertaling van Gerard Koolschijn, één van de twee versies van de *Oresteia* die op hetzelfde moment uitgegeven werden door Athenaeum-Polak & Van Genep (!)¹² waarschuwde reeds van bij het begin voor een te gemakkelijke interpretatie

van deze tekst: "Aischylos' *Oresteia* vertalen is rondtasten in het duister. Om te beginnen is de oorspronkelijke tekst zo gebrekkig overgeleverd dat het elke twee, drie regels onduidelijk is wat Aischylos precies heeft geschreven. Die onzekerheid neemt groteske vormen aan in de koorliederen, die bijna de helft van de tekst vormen. Het is niet uigesloten dat *Zeven kraaien worstelden met de noordenwind* na honderden jaren nauwgezette filologie uiteindelijk *Zes zwanen gleden statig door het water* is geworden. De geleerdste heren geven met eenzelfde aplomb lijnrecht tegenovergestelde verklaringen"¹³. Een moeilijke tekst dus en de regisseur hield zich zeer getrouw aan deze vertaling. We hebben het ooit anders geweten, zie recentelijk zijn *Bataille. Bataille*, dat dartelde van vrijpostigheid allerhande.

Ook Peter Stein¹⁴ had reeds aangevoeld dat hij bij zijn regie van de *Oresteia* met een moeilijke, soms ontoegankelijke Griekse tekst had af te rekenen. Zijn bekommernis om de juiste vertaling is ondertussen legendarisch geworden. J.M. Bremer vestigde er de aandacht op hoe uitgekiend Stein de minste nuance uit de Griekse tekst wilde behouden. In een passus die handelt over het overtreden van de wetten van Dike en het begrip Peitho introduceert, komen b.v. in het eerste stasimon uit de *Agamemnon* de verzen 385-386 voor:

Verblindings(*) lastig kind,
de boze overreding, zet hem.

(* in voetnoot: Ate, Verblindings)
(vertaling De Waele)

De ellendige Verleiding is te sterk,
de onweerstaanbare dochter
van raadgever Verblindings.

(vertaling Koolschijn)

"Ihn bezwingt die unselige Peitho, ererliegt der Versuchung, der schmeichelnden Verführung, der unwiderstehlichen, der Überredung, der schlechtratenden Selbstüberredung: alles unerträgliche Kinder der Ate, der unheilvollen Verblendung" (vertaling Stein)¹⁵.

Bremer commentarieerde als volgt: "Stein laat dus in eerste ronde de 'eigen-naam' Peitho staan; geeft dan drie Duitse benaderingen: Versuchung, Verführung, Überredung; draagt nog twee adjectiva aan: schmeichelnd, unwiderstehlich, en komt tenslotte met de diepzinnige gedachte achteraf: is die 'overreding' er niet eigenlijk een waarin de mens *zichzelf* wat aanpraat? Dit alles om regel 385 weer te geven; 386 wordt op dezelfde manier, zij het met minder amplificatie, aangepakt"¹⁶. Oliver Taplin vat de werkwijze van Stein als volgt samen: "...de vertaling van Stein zelf was gewoon in proza. Er was geen muziek bij, maar Stein heeft een effectieve methode gevonden om de betekenis van de vaak multi-interpretabele en ongrijpbare koorliederen weer te geven. Hoofdbegrippen die veelal met wraak en de maatschap-



De Oresteia, regie Franz Marijnen, Deel I: Het koor van oude mannen (foto: Leo van Velzen)

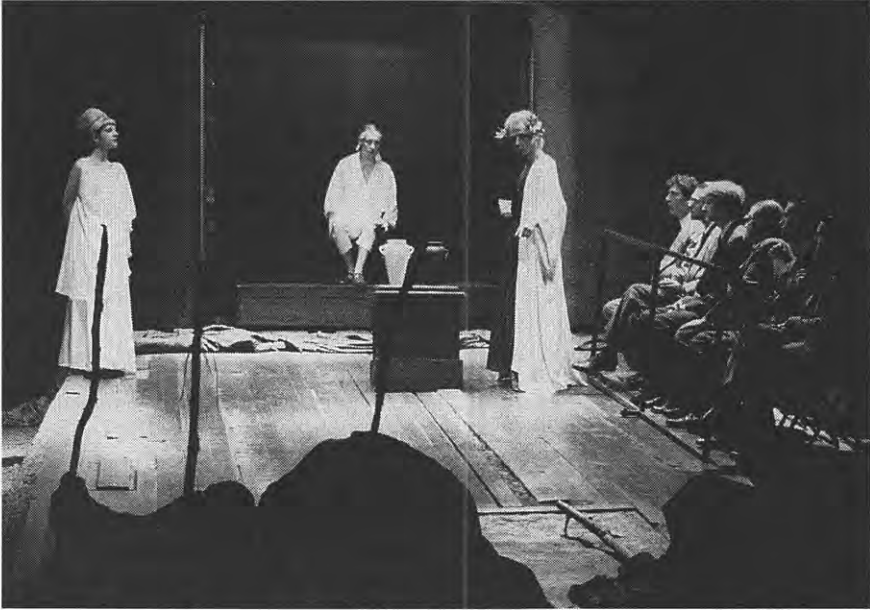


De Oresteia, regie: Franz Marijnen, Deel III: De wraakgodinnen (foto: Leo van Velzen)

pij te maken hebben, werden niet uitgedrukt met één bepaald woord, maar door een aantal woorden die bijna synoniemen waren, gezegd door verschillende leden van het koor. Op deze manier werden ideeën onderzocht en vanuit verschillende gezichtspunten bekeken. Zo werd de manier weergegeven waarop de trilogie probeert tot begrip te komen en recht te doen”¹⁷.

Marijnens opvoering volgde getrouw de tekst van Koolschijn en drong geen eigen interpretatie op, wat echter ook weer een aantal vragen oproep. Waarom deze *Oresteia* ten tonele voeren en niet gekozen voor de radicaal andere versie die Peter Verhelst b.v. schreef¹⁸? Enkel wat schuchtere ironie in de *Eumeniden* bij het uitbeelden van Athena en Apollo verstoorde een homogeen toneelbeeld, maar precies hier viel veel meer te doen (zie infra). Door het nadrukkelijk en overvloedig uitwerken van zang en muziek gaf dit medium de hoofdtoon aan, een wellicht ongewenst neveneffect. Giovanna Marini die reeds in 1988 de muziek bij de Oudgriekse tekst van *Les Troyennes* van Thierry Salmon had geschreven, componeerde nu originele zangpartijen op de Oudgriekse koor teksten van de *Oresteia*. Haar inspiratiebron is de volkse muziek die in grote delen van het mediterrane bekken nog voorhanden is en die zij op unieke wijze weet te combineren met de klassieke muziekcultuur. Bepaald ontroerend waren zeker de vele a capella gezongen teksten die belangrijke rituele momenten begeleidden, zoals de offergave van Elektra in de *Eumeniden*. Aangezien de koorzangen bij Aischylos meer uitgewerkt zijn dan b.v. bij Sophokles en Euripides, was het muzikale deel zeker ook al in de oerversie dermate expliciet aanwezig, en in de verrassende combinatie van traditionele en moderne elementen à la Marini werkten muziek en zang zich ook nu onbetwisbaar op tot protagonist nummer één van de K.V.S.-voorstelling. De vraag die je je echter moet stellen is of dit voldoende kan zijn voor een hedendaagse bewerking. De sterke muzikale aanwezigheid in de oudheid kon toen ook niet maskeren dat deze trilogie zeer sterke politieke accenten legde: de alliantie met Argos in een gunstig daglicht stellen (d.m.v. een mythologisch aition), de democratische hervormingen van Ephialtes uit 462/1 bekrachtigen, een poging tot samenwerking om de jonge democratie te onthoofden tegenwerken, oude mythen gebruiken om het actuele politieke status quo te ondersteunen, of zoals Malcolm Heath het samenvat, de *Oresteia* “is a confident, self-congratulatory celebration of the city, its institutions and cults, its prosperity and security”¹⁹.

De vraag stelt zich dus hoe deze trilogie die door de grote historische afstand van haast al zijn politieke connotaties ontdaan is op de actuele burger en zijn politieke cultuur inwerkt²⁰. Wat schiet vandaag de dag nog over van de politieke dimensie die in de Griekse tekst van de *Oresteia* aanwezig was? De historische zege van de democratie en de installatie van een rationeel rechtssysteem? Dergelijke



Le Sang des Atrides, regie: Daniel Scahaise, deel II: Het proces onder leiding van Athena (links) (foto: Michel Theunissen)

vereenvoudigingen zijn nogal goedkoop en gevaarlijk, want voor velerlei uitleg vatbaar. Uiteraard moet de kunstenaar, in casu de theatermaker, hier niet op antwoorden, hij dient vooral het stuk te programmeren en te spelen, maar door de regie en de dramaturgie worden hoe dan ook keuzes en interpretaties gemaakt²¹. Marijnen nam weinig standpunten in en sloot zich dus aan bij de klassieke westerse interpretatie van het stuk (hoewel promotioneel verkocht met de symbolen van het matriarchaat, een slang en de vrouwenborst). Al bij al een verstandige en veilige regie, maar de actuele cultuur stelt scherpere vragen.

Athena, de speelse (*Le Sang des Atrides*, *Le Théâtre en Liberté*)

In *Le Sang des Atrides* van *Le Théâtre en Liberté* was een dergelijk soort volkse muziek slechts met mondjesmaat aanwezig. De voorstelling haalde het meer van de kracht van drie percussiespelers die de tekst voortdurend ondersteunden en vaak zeer gevoelige momenten voortbrachten. De tekst was eerder een samengebalde parafraze dan een vertaling (opgevoerd in twee delen) en slaagde er voortreffelijk in op een totaal ander niveau te scoren: een kort, gejaagd, eerder prozaïsch ritme dat

met concrete beelden en mythologische uitleg waar nodig het verhaal zeer toegankelijk wist te houden. De voornaamste tegenstelling waarmee gewerkt werd was deze tussen de primitieve staat der dingen en de opkomst van de mens die van de goden de mogelijkheid krijgt zich te ontplooiën. De gehele scène was omringd met aarde, tot aan de voeten van de toeschouwers toe; de binding met de natuur, de voorouders en de natuur werd meer dan eens zeer aanschouwelijk voorgesteld en in rituele gedaante vorm gegeven. De plengoffers werden daadwerkelijk uitgevoerd, de poort van het paleis rijkelijk overgoten met melk en wijn.

In tegenstelling tot de KVS-versie werd de trilogie besloten op een sterk ironische manier die ons een aansluitingspunt verstrekt bij hetgeen we supra de genealogische kritiek van Foucault hebben genoemd. In de regie van Marijnen verscheen Athena zoals wij haar kennen in een klassieke pose als Athena Promachos, Athena in strijdhouding, de Athena zoals zij verschijnt in de gevelvelden op het Parthenon. In tegenstelling tot alle andere tijdloos geklede acteurs vormden zij en een in smetteloos wit pak geklede Apollo een fel contrasterend koppel, souvenirs uit ons geschiedenisboek, cliché's die doelbewust uit een andere register afkomstig waren. Athena Promachos herinnerde tevens aan alle mogelijke classicismes en renaissances die ons beeld op de oudheid bepaald hebben. Een volgehouden ernst en gestrengheid straalden van de maagdelijke godin af. De Athéna uit de Franstalige versie van veel lichtvoetiger, giechelde op tijd en stond, ironiseerde haar eigen optreden. Wanneer Apollon zijn biologische leer over het baren ten beste geeft, proestte ze het uit:²²

Ce n'est pas la mère
 Qui engendre celui qu'on nomme son enfant.
 Elle n'est que la nourrice du germe semé en elle.
 Celui qui engendre, c'est celui qui jaillit.
 Elle, comme une étrangère accueillante,
 Abrite la jeune pousse.
 Je peux vous prouver qu'on peut être père
 Sans l'aide d'une mère.
 Athéna en est la preuve éclatante.
 Fille née de Zeus seul, sans même avoir été nourrie
 Dans les ténèbres d'un ventre.
 Quelle femme pourrait se vanter
 De créer un enfant toute seule?

Aansluitend op de Exodos waarbij de godin Athena (zo in de KVS-versie) de Erinyen, thans Eumeniden en Goede Geesten, naar hun nieuw verblijf begeleidde,

voegde de Franse adaptatie een laatste vervloeking van Orestes toe aan het adres van Zeus zelf:

Zeus, ton tour viendra.
 Si orgueilleux sois-tu
 Un jour tu seras humble
 Et tu disparaîtras du monde...
 Rien n'empêchera ta chute honteuse,
 Si puissant sera l'adversaire que tu forges.
 Cet autre toi-même,
 Le jour où il se libérera de toi,
 T'apprendra quelle distance
 Sépare la royauté de l'esclavage.

Merkwaardig hierbij was verder dat de tekstaanwijzing voorschreef: “Rires d'Apollon et d'Athéna”, wat beiden dan ook hartelijk deden. Einde van de tragische trilogie onder daverend gelach.

Over Peitho en de manipulatie van taal

Zowel Marijnen als Scahaise hebben dus duidelijk aanvoeld dat met de figuur van Athena iets aan de hand was en dat een stijlbreek dit diende te signaleren. Eigenaardig is ook dat Orestes vrijgesproken wordt in vs. 752 en dat dan nog nagenoeg 300 verzen te gaan zijn (of een derde van de tragedie). De Erinyen dienen in deze tussentijd uitsluitend door Athena's welsprekendheid en manipulatiekunst overtuigd te worden zich te verzoenen met de uitspraak van de Areopaaag. Het stemgedrag van de jury zelf is ondertussen verre van duidelijk geweest: betekent de ingreep van Athena dat de jury van twaalf gezworenen zes voor en zes tegen stemde en dat Athena's stem een supplementaire stem ten voordele van Orestes was, of dat de jury uit slechts elf menselijke leden bestond met Athena als goddelijk twaalfde lid? In dit laatste geval zouden zich meer Atheners tegen Apollo en Orestes hebben verzet dan hen hebben gesteund. In elk van de twee gevallen beslist Athena echter en het is haar stem en niet de wettelijke regeling die uitkomst biedt. Enkel zij slaagt erin de woedende Erinyen door haar argumentatiekunst op korte tijd klein te krijgen. In de tweede antistrophe (vs. 870 e.v.) luidt het nog in Koolschijns woorden:

Dat ik zo moet lijden,
 ontzettend,
 dat ik, oud en wijs,
 onder de aarde moet wonen,

schandelijk,
als een geminacht stuk vuil.
Ik gloei van nijd
en ben een en al wrok,
zeg ik u. Ah, ah, nee, welke pijn
steekt in mijn zij,
in mijn borst?
Hoor mijn woede, moeder Nacht.
Uit een oeroud ambt word ik nu
alsof ik niets waard ben
door slinkse listen van goden ontzet.

Hierop antwoordt Athena:

Ik word echt niet moe u alle voordelen te noemen
zodat u nooit kunt zeggen dat u, als oude godin,
door mij, een jongere god, en de inwoners van deze stad
als een eerloze verschoppeling verjaagd bent uit ons land.
Nee, als het ontzag voor Overredingskracht u heilig is,
en de bekoring en betovering van mijn tong,
dan zult u zeker blijven.

In Aischylos' drama is deze 'Overredingskracht' (Peitho, vs. 885) voortdurend aanwezig. Klytaimnestra is daar in de eerste tragedie een sprekend bewijs van. Zij is het die in twee toespraken de hofhouding die haar vijandig gezind is wil overtuigen van hetgeen in Troje gebeurd is. In een meersterlijk opgezette manipulatiescène overtuigt zij daarna haar man op het goddelijk purper te lopen en het paleis te betreden. Zij is het centrale personage in de eerste twee drama's die met list (en niet met kracht) haar wensen tot uitvoering brengt. Wanneer Klytaimnestra in de vijfde akte van *Agamemnon* zegevierend naar buiten komt, het zwaard in de bebloede handen, de lijken van Agamemnon en Cassandra aan haar voeten, zegt zij (vs. 1370 e.v.):

Ik heb eerder veel gezegd wat me goed uitkwam
en zal nu zonder schaamte het tegendeel beweren.
Als je je vijanden vijandig wilt behandelen
terwijl het ogenschijnlijk vrienden zijn,
hoe span je dan de netten van het kwaad zo hoog
dat hun sprongen niet ver genoeg reiken?
Voor mij is deze strijd, sinds lang heel goed doordacht,

na een oude twist gekomen, al is het dan ook laat.

Achter vele woorden van de koningin is een dubbele bodem te zoeken: zij is er voortdurend op uit haar tegenstanders naar haar hand te zetten, te misleiden en te bedriegen. Niet beschikkend over mannelijke kracht en autoriteit neemt ze haar toevlucht tot woorden die ambigu en dubbelzinnig zijn. In deze hoedanigheid loopt ze vooruit op de manipulerende Athena die de Erinyen wil overtuigen van haar gelijk, hierin ondersteund door de beloften en de dreigende aanwezigheid van Zeus.

Uiteraard is de *Oresteia* het verhaal van een belangrijke historische transformatie: bloedwraak wordt wettelijk recht, aan de eindeloze herhaling van vergelding roepen de stadsstaat en zijn instellingen een halt toe. Maar wiens recht (dike) zegeviert nu eigenlijk? Iedereen beweert dat dike hem of haar toebehoort: Zeus brengt dike (*Aga.* 525-6), Agamemnon brengt dike (*Aga.* 813), Klytaimnestra voert dike uit door haar man te vermoorden (*Aga.* 1432), Orestes brengt dike (*Cho.* 641), de Eumeniden willen het altaar van hun Dike vereerd zien (*Eum.* 539) en ook Athena wil voor de stad dike (*Eum.* 993-4). Een grondige analyse van Aischylos' Griekse tekst en van het begrip dike toont hoe moeilijk en onopgelost deze problematiek blijft. De spanningen worden niet opgelost, eenieders keuze zit vast in een double bind situatie. Wat voor sociale en morele orde doorgaat is een tijdelijk evenwicht, uiterst precair en voortdurend ambigu. Woorden ontsnappen aan de controle van de gemeenschap en duiden wisselende afspraken en overeenkomsten aan. Zowel de woorden van Klytaimnestra als van Athena betekenen tegelijk meer en minder en leiden tot onzekerheden die een klimaat van angst in het leven roepen. Daarom vat Simon Goldhill zijn onderzoek naar het semantisch veld van dike in deze trilogie dan ook samen als volgt: "Moreover, the message of ambiguity is stressed in the very process of the dramatic exchange of language, as the different characters' rhetorical strategies appropriate the language of dike to their own causes. This play dramatizes the 'strife of warring words'; and such a challenging critique of man's ability to know 'fairness', 'equal rights' as more than mere names is echoed throughout the course of Greek tragedy"²³.

Voor Marx en Engels was de *Oresteia* zeer nuttig om aan te tonen dat voorafgaandelijk aan de patriarchale maatschappijvorm een matriarchale samenleving zou hebben bestaan, waardoor duidelijk werd dat aan de bestaande West-Europese (kapitalistische) familieform en privébezit een ander maatschappelijk denken was voorafgegaan. Net zoals de marxisten steunden ook de feministen op de ideeën van J.J. Bachofen's *Das Mutterrecht*, 1861, om de historische nederlaag van de vrouw in het fictionele monsterproces te Athene te situeren. In de ogen van zowel marxisten als feministen zijn het vooruitgangdenken en de voorgestelde mediatie tussen oud

en nieuw allesbehalve als een voldoende synthese te beschouwen, maar eerder als een versteviging van het staatsapparaat enerzijds en als een triomf van het patriarchaal gezag in de godsdienst en het maatschappelijk leven anderzijds. Hoewel antropologisch er nooit van een historisch matriarchaat is sprake geweest, ontstond wel degelijk een moderne mythe van 'matriarchy overtrown' en belangrijke feministische schrijfsters als Kate Millett (*Sexual Politics*) en Hélène Cixous (*Sorties*) hebben zich op de *Oresteia* geïnspireerd. Maar ook Freud deed het en volgens hem is de *Oresteia* "an echo of this evolution... this turning from the mother to the father (which) signifies a victory of spirituality over the senses - that is to say, a step forward in culture"²⁴.

De bekendste en meest virulente aanvallen op het apollinisch-patriarchaal perspectief van waaruit de *Oresteia* geschreven is, komen echter van Camille Paglia, die in haar werk *Het seksuele masker. Kunst, seksualiteit en decadentie in de westerse beschaving* zeer zwaar uitvalt tegen de hoogklassieke momenten uit onze cultuur. Een representatieve passus: "Aeschylus maakt van de oude legende van het Huis van Atreus een metafoor voor de geboorte van de beschaving uit het barbarisme. Voor hem is geschiedenis vooruitgang; in dat opzicht is hij de eerste progressief in de geschiedenis. Het is jammer voor vrouwen, maar voor het ideaal van de Atheense democratie dat wordt verheerlijkt in de *Oresteia* is het nodig dat de macht van de vrouw teniet wordt gedaan. Een lezer van deze tijd zal wellicht de gotspe over het hoofd zien van Aeschylus' groteske verheerlijking van zijn stad: hij verplaatst een homerische sage naar zijn woonplaats (die in de *Ilias* slechts een gehucht is) en doet daarin denken aan een Amerikaanse dichter die de legende van de ridders van de tafelronde in New York zou situeren. Maar Aeschylus had gelijk. De decennia die zouden volgen werden een hoogtepunt in de wereldgeschiedenis, een uitbarsting van creativiteit, die vergezeld ging van een geïnstitutionaliseerde vrouwenhaat"²⁵. Voor haar is Athena alles behalve een waardenvrije godin: "De beschermgodin van Athene is de gewapende, gepantserde vrouw, een vrouwelijk krijger zonder chtonische inwendigheid. Athena verzegelt de moederschoot van de natuur. Zij sluit de *Oresteia* in twee betekenissen af, zoals Clytaemnestra die opent. Athena is het apollinische antwoord op het probleem vrouw, dat iedere man dwarszit"²⁶.

Verrassend is het dan ook om vast te stellen dat de voormalige DDR-critica en auteur Christa Wolf in haar *Kassandra*, die op vele punten de *Oresteia* in herinnering brengt, terug de traditionele interpretatie volgt. Katherina Glau vergeleek beide werken met elkaar en besloot: "Mit dem Rekurs auf den Mythos, dessen Ansicht bei Wolf von der romantischen Mythosphilosophie geprägt ist, knüpft die Autorin an das Thema der Orestie an, stellt jedoch einen positiven Ausgang der Geschichte - die für sie eine Geschichte der Aufklärung ist - als Utopie einer Gesellschaft in Aussicht,

in der jedes Individuum es selbst sein kann und auf dieser Grundlage ein sozialer Humanismus entsteht"²⁷.

De retorische manier waarop Aischylos aan zijn groot tragisch drama vorm heeft gegeven (vooral de pleitende rol van Apollo en Athena in de *Eumeniden*) lokt heden ten dage commentaren uit die zijn rol in het Verlichtingsproces uit de vijfde eeuw bestuderen. De *Oresteia*, met al de aandacht die betoond wordt voor de goddelijke en menselijke dike, houdt zeker een beperking in van een kosmische religiositeit ten gunste van een menselijke rationaliteit en een gesecculariseerde vorm van rechtspraak. Dat de *Oresteia* niet alleen het verlangen naar een democratische orde weergeeft, maar ook aandacht schenkt aan allerlei destabiliserende factoren is ondertussen duidelijk geworden. Een maatschappelijke consensus wordt bereikt dankzij het neutraliseren van ordeverstorende elementen, waaronder in de eerste plaats de vrouw; de uitspraak van de Areopaag is een voorbeeld van het vastleggen van normen op het gebied van seksualiteit, maatschappij en politiek, het startschot voor een politiek van 'différence'. Uiterlijk start de *Oresteia* een ordebrengend rationeel verhaal op waarmee een verlichte maatschappij zichzelf de belofte doet van vooruitgang, democratie en waarheid, een typische illustratie dus van Habermas' stelling. Maar even sterk luidt ook de stem van contestatie, transgressie en manipulatie. In de woorden van Christopher Rocco: "Consensus of a kind is achieved, but by a manipulative rhetoric, which the trilogy seeks to overcome, and through a sexually ambivalent figure who transgresses the very norms of gender she seeks to establish"²⁸.

Een dergelijke retoriek van het verzwegen woord, van de onderdrukte gender-categorie is een uiting van de macht waarmee uitsluitingen opgenomen worden in het geldende discours, een fenomeen dat Foucault ten overvloede heeft geïllustreerd. Gedurende 2500 jaar heeft de verlichtingsidee die Habermas zou formuleren de doorslag gegeven bij de interpretatie van de *Oresteia*, en het ziet er thans naar uit dat de genealogische kritiek van Foucault, die meer oog heeft voor de paradoxen dan voor de vigerende waarheid, een belangrijker discussieforum zal gaan vormen. Democratie ja, maar voor wie, op welke voorwaarden en mits welke nog te voeren en steeds te hernieuwen strijd?

NOTEN

¹ *Documenta*, XV, (1997), 1 p. 3-17.

² De KVS-versie speelde van 12 oktober tot 21 november 1996.

³ Opgevoerd in het theater 'au Vaudeville' te Brussel. Deel I, *Le Meurtre d'Agamamnon* ging in première op 27 september 1996, het tweede deel *La Vengeance d'Oreste* op 15

- oktober 1996.
- 4 Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike*. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990, München, 1991, p. 265-266; zie ook Siegfried Melchinger, "Aischylos auf der Bühne der Neuzeit", in: Hildebrecht Hommel (Hrsg.), *Wege zu Aischylos (I & II)*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, I, p. 443-475.
 - 5 Marianne McDonald, *Greek Drama on the Modern Stage*, New York, Columbia University Press, 1992, II. "Suzuki's Clytemnestra: Social Crisis and a Son's Nightmare", p. 45-57; zie ook Oliver Taplin, *Het Griekse Vuur*, Utrecht, Stichting Teleac, 1990, p. 40-41.
 - 6 Simon Goldhill, *Aeschylus. The Oresteia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. IX.
 - 7 Richard Wagner, *Mein Leben*, Berlin, 1963, uitgegeven door M. Gregor-Dellin, p. 403: "bis zum Schluss der *Eumeniden* verweilte ich in einem Zustande der Entrücktheit, aus welchen ich eigentlich nie wieder gänzlich zur Versöhnung mit der modernen Literatur zurückgekehrt bin. Meine Ideen über die Bedeutung des Dramas und namentlich auch des Theaters haben sich entscheidend aus diesen Eindrücken gestaltet". Zie J.M. Bremer, "Drie opvoeringen van Aeschylus' *Oresteia* kritisch beschouwd", in: *Lampas XVI*, 1983, p. 131-154; p. 131. Cfr. Simon Goldhill, *Aeschylus. The Oresteia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 96-97.
 - 8 Over de Erinyen, Eumeniden en de Semnai handelt Alan H. Sommerstein in zijn commentaar op de *Eumenides*, Cambridge, 1989, Cambridge University Press, p. 6-12.
 - 9 Simon Goldhill, *Aeschylus. The Oresteia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 97.
 - 10 Vertaling Gerard Koolschijn, *Het verhaal van Orestes*, Speeltekst van de KVS, 1996, vs.734 e.v. uit *Goede Geesten*, p. 180.
 - 11 Peter De Graeve, "De vlucht in het theater. De *Oresteia* van Aischulos in de KVS", in: *De Morgen*, 12.10.96, p. 27. Zeer belangrijk voor de actualisatie van het stuk is ook de volgende idee van De Graeve: "Een van de scherpste vragen die het stuk stelt (en die meteen de al te formele westers-democratische interpretatie ervan ver overstijgt) is die naar de diepere oorzaak van de democratie: waarom hebben we nieuwe rechtsstructuren nodig, waarom mag een open samenleving nooit op haar lauweren rusten? Dit probleem heeft Aischulos samengevat in de figuur van de moedermoordenaar, met andere woorden in het hoofdthema van deze tragedie, *Het verhaal van Orestes*, zoals Koolschijn de titel vertaalt. Orestes is (het hele stuk door) de vluchteling, de balling, de verschoppeling - een 'déporté'. Zijn vlucht naar en aanwezigheid in Athene verontreinigt de heilige stadgrond; hij kon maar beter meteen weer oprotten. Hier gooit de dichter en politiek denker Aischulos zijn moreel gezag in de weegschaal: het is precies dit verblijf van de vreemdeling op haar grondgebied dat de bevolking moet aangrijpen om haar instellingen aan te passen om verder te kijken dan haar onbezoedelde neus lang is, om nieuwe samenlevingsvormen te bedenken, waar eenieder zijn of haar recht, zijn of haar plaats heeft".
 - 12 Marietje d'Hane-Scheltema's vertaling verscheen onder de titel *Oresteia. Agamemnon, Offervrouwen, Wraakgodinnen*, Amsterdam, 1995. Zie de bespreking van Patrick De Rynck in de *Standaard der Letteren*, 15.02.66, p. 7: Een os op de tong. Aeschylus'

“Oresteia” in het Nederlands in tweevoud; zie ook Jan Maarten Bremer, *De Oresteia*. Een magistrale oertekst. Twee meesterlijke tolken, in: *Hermeneus* 68 (1996), 5, p. 295-298.

- ¹³ Gerard Koolschijn, *Het verhaal van Orestes*, Brussel, 1996, K.V.S., p. 6.
- ¹⁴ Michael Patterson, Peter Stein. *Germany's Leading Theatre Director*, Cambridge, 1981, Cambridge University Press (vermeldt enkel de *Oresteia* zonder diepgaande bespreking, zie p. 157-158 en 177).
- ¹⁵ Zie de vertaling van Hugh Lloyd-Jones, *Aeschylus: Oresteia*, London, 1979 (2), Duckworth, p. 38: ‘He is overborne by relentless Persuasion, / child irresistible of fore Destruction’.
- ¹⁶ J.M. Bremer, “Drie opvoeringen van Aeschylus' Oresteia kritisch beschouwd”, in: *Lampas*, XVI (1983), 3, p. 133.
- ¹⁷ Oliver Taplin, o.c., p. 42.
- ¹⁸ In opdracht van de Blauwe Maandag Compagnie en Toneelgroep Amsterdam maakte ook Peter Verhelst een vertaling van de *Oresteia*. Zijn idee was het de gehele trilogie te hullen in een waas van virtual reality en dus met de vraag te spelen wie nu eigenlijk voor wie realiteit aan het scheppen was. Vandaar zijn vraag: ‘Wie controleert nu eigenlijk wie in deze trilogie?’ Zijn proloog heeft als ondertitel *De Bloedautomaat*, de epiloog wordt ook *Fractalenvuurwerk* genoemd.
- ¹⁹ Malcolm Heath, *The Poetics of Greek Tragedy*, London, Gerald Duckworth & Co, 1987, p. 69.
- ²⁰ Zie reeds Anthony J. Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966.
- ²¹ Als aanvulling of uitsmijter programmeerde de KVS bovendien op 14 november *Het bordeel van Troje of Thersites* van Willy Spillebeen in een regie van Wim Meuwissen, of, op elke trilogie volgde eertijds een saterspel.
- ²² Eschyle, *Le Sang des Atrides. I. Le Meurtre d'Agamemnon. II. La Vengeance d'Oreste*. Adaptation de l'Orestie par Laurent Van Wetter et Daniel Scahaise, Bruxelles, Le Cri Edition, 1996, p. 121.
- ²³ Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 47; cfr. Alan H. Sommerstein, *Aeschylus. Eumenides*, o.c., p. 19: “Perhaps the most ubiquitous thematic idea in the Oresteia is that of justice (dike) - justice as righteousness and justice as punishment; and in questions of justice, the poet at every stage involves the gods”.
- ²⁴ Zie Simon Goldhill, o.c., 1992, p. 98.
- ²⁵ Camille Paglia. *Het seksuele masker*. Kunst, seksualiteit en decadentie in de westerse beschaving, Amsterdam, Amsterdam, Prometheus, 1992, p. 119.
- ²⁶ C. Paglia, o.c., p. 119-120.
- ²⁷ Katherina Glau, Christa Wolf, “*Kassandra*” und *Aischylos*’ “*Orestie*”. Zur Rezeption der griechischen Tragödie in der deutschen Literatur der Gegenwart, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1996, p. 386.
- ²⁸ Christopher Rocco, *Tragedy and Enlightenment*. Athenian Political Thought and the Dilemmas of Modernity, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1997, p. 26.