

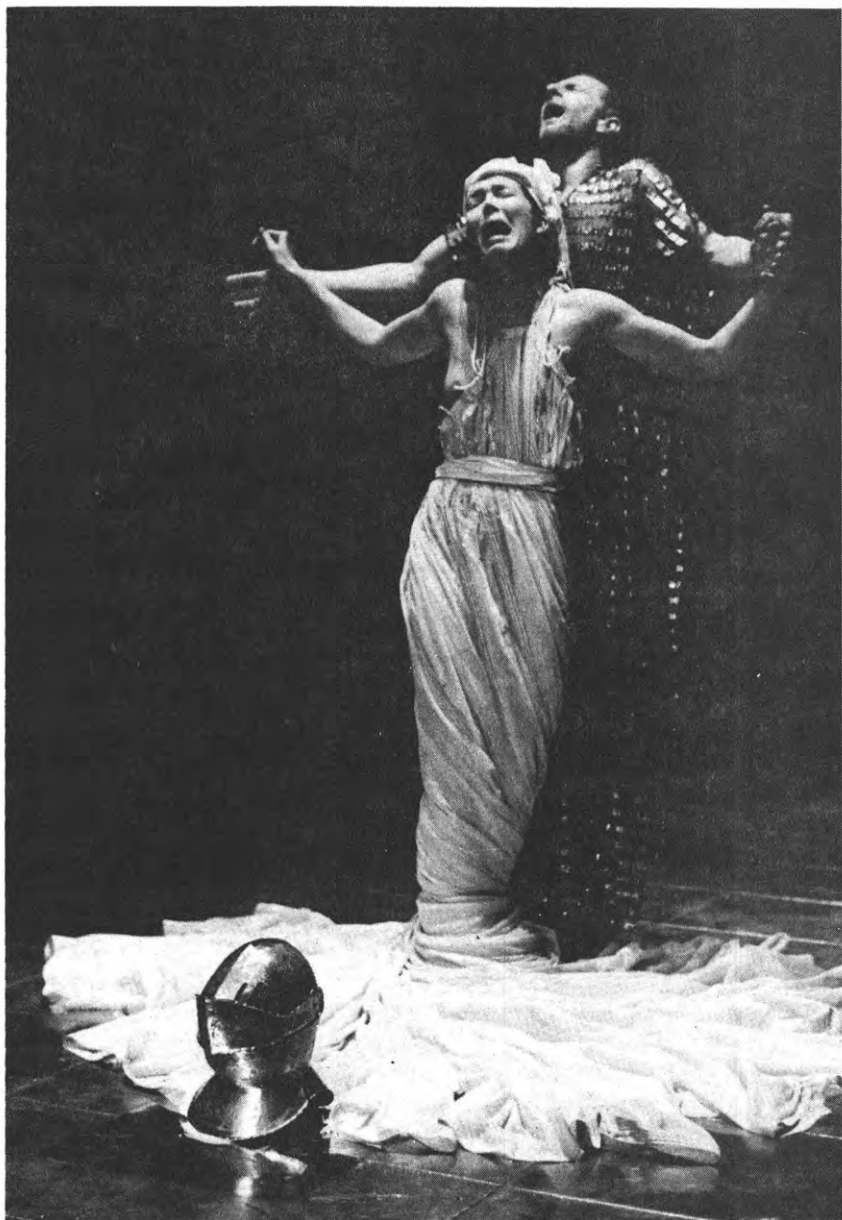
## DE GRIEKSE TRAGEDIE VROEGER EN NU

Rob ERENSTEIN

Sedert enige tijd heeft de theaterwetenschap zich duidelijk losgemaakt van de literatuurstudie. Zij heeft zich in plaats van de tekst een eigen studieobject - de voorstelling - gekozen, haar eigen methodes ontwikkeld, kortom is tot een onafhankelijke discipline uitgegroeid. In dit licht verzoek ik U te bezien wat ik in het volgende over de Griekse tragedie zal melden: een pleidooi voor een eigen theaterwetenschappelijke benadering van de Griekse tragedie, vroeger zowel als nu.

Ik benadruk dit met zoveel klem, omdat de studie van de geschiedenis en van de theorie van het drama en theater vaak slechts bestaan als onderdeel van een letterenstudie, b.v. in de Verenigde Staten waar deze studie vaak is ondergebracht bij een English Department, of als onderdeel van een of andere filologie-afdeling. Wanneer filologen zich nu met de Griekse tragedie bezig houden dan bestuderen zij de tekst, omdat zij - zoals het woord al aangeeft - minnaars van het woord zijn. Theater is evenwel afgeleid van het Griekse werkwoord "theomai" dat "zien, kijken" betekent. Theaterwetenschappers richten hun aandacht dan ook bij voorkeur op het "schouwspel", op wat er te zien en daarbij te horen valt. Het visuele aspect van het studieobject wordt benadrukt. Daar houden zij nu eenmaal van. Werelden scheiden filologen en theaterwetenschappers van elkaar, zoals ik vorige maand nog heb ervaren met een beginnend student in de theaterwetenschap, die voordien klassieke talen had gestudeerd en daarin met succes een candidaatsexamen had afgelegd. In een werkgroep gewijd aan de problemen van voorstellingsreconstructie bij de Griekse tragedie, gaf ik mijn studenten de opdracht een samenvatting van een tragedie te schrijven die zich concentreerde op de plot en het dramatisch handlingsverloop. Na een week ontving ik van iedereen de gevraagde samenvatting, behalve van deze classicus die mij uitlegde waarom hij de opdracht niet had kunnen uitvoeren: "Toen ik Grieks studeerde, vertelde hij, hadden wij zes maanden nodig om één tekst te lezen. Hoe kunt U nu van mij verwachten dat ik in één week van een stuk dat ik niet ken op grond van een Engelse vertaling een interpretatieve samenvatting maak?"

Drie jaar Griekse studies hadden deze student volkomen vervreemd van de opvoeringsmogelijkheid van die tekst; hadden ook gemaakt dat tragedieteksten tot woordpuzzels waren geworden, levenloze en ziellose teksten, terwijl die teksten ooit geschreven werden voor een opvoering tijdens de luisterrijk gevierde grote Stadsdionysia. Een opvoering waarin botsende meningen en conflicten werden verbeeld tussen mensen en goden, tussen mannen en vrouwen, tussen tegenover el-



Agave (Chris Nietvelt) en Cadmus (Warre Borgmans) na het ontdekken van Pentheus' verscheurde lichaam in "De Bacchanten" door Akt Vertikaal (foto: De Tijd)

kaar gestelde waarden. Want daarom gaat het altijd weer in toneelvoorstellingen, door de eeuwen heen, in welke tijd ze ook zijn geschreven. Om mensen van vlees en bloed die opkomen voor hun rechten, hun eigen of algemeen belang.

Primair gaat het daarbij om de interactie tussen mensen en de waarden waarvoor zij staan. Dat na bijna 2500 jaar deze tragedies ons nog steeds aanspreken is het gevolg van de geabstraheerde wijze waarop de stof is behandeld. Omdat de personages daarbij niet psychologisch zijn uitgediept en als "round characters" - zoals dat sedert de 19e eeuw gebruikt werd - worden gepresenteerd, concentreert alle aandacht zich op de botsende meningen die in hun vaak gruwelijke ontwikkeling een exemplarische werking krijgen. Overigens het kenmerk van elk meesterwerk. Daardoor prikkelen ze de lezende toneelliefhebber en nodigen ze toneelmakers uit de universele problemen die gesteld worden, in voorstellingen vorm te geven en het ontbrekende, d.w.z. wat tussen de regels door gelezen kan worden, betekenis te geven vanuit de eigen maatschappelijke context op voor hun publiek herkenbare wijze. Deze eeuwige actualiteit, dit zich van generatie op generatie herkennen in de gestelde problematiek verklaart de lange reeks stukken die naar Griekse voorbeelden door de eeuwen heen zijn geschreven.

Een voorstelling heeft echter altijd in het heden plaats en dat stelt de regisseur van zo'n oude tekst voor het probleem hoe de kloof tussen vroeger en nu te overbruggen. De theaterwetenschap die zich met toneelvoorstellingen bezig houdt, besteedt ook aandacht aan de spanningsboog van de voorstellingen en bewerkingen die tussen toen en nu is gegroeid. De voorstelling - dit ter verduidelijking - wordt daarbij gezien als een communicatieproces tussen de makers - als zender aangeduid - en het publiek - de ontvanger. De voorstelling is dan de boodschap die bestudeerd wordt, maar helaas ophoudt te bestaan op het moment dat het laatste woord is gezegd en de laatste acteur van het toneel is verdwenen. Hier ligt een probleem voor de theaterwetenschap, want het object van haar studie, het artefact dat zij bestudeert, is zó vluchtig van aard dat het nooit als een ander kunstwerk, zoals b.v. kunsthistorici dat doen bestudeerd kan worden. Het feit dat de voorstelling zelf ongreepbaar blijft tussen twee ervaringswerelden maakt historisch theateronderzoek niet tot een studie *van* toneelvoorstellingen, maar een studie *over* toneelvoorstellingen, een poging begrip op te wekken voor de waarde van het voorbijgegane kunstwerk door de functie ervan in zijn tijd als een fase in de geschiedenis van drama en theater te verklaren.

Voor een beter begrip van het geringe aantal overgeleverde tragedieteksten is kennis van het systeem van morele, maatschappelijke en godsdienstige waarden uit de 5e eeuw v. Chr. van essentieel belang. Eerst zullen toneelmakers dan ook een voorstelling in haar historische context moeten analyseren en begrijpen alvo-

rens deze naar de eigen tijd te kunnen overbrengen.

Voor de Griekse tragedie betekent dat een onderzoek naar de omstandigheden waaronder destijds een voorstelling werd uitgebracht en het verwachtingspatroon van het toenmalige publiek. De resultaten daarvan moeten ons inzicht verdiepen in het toenmalige communicatieproces om zo beter de kloof tussen de voorstelling in het verleden en de voorstelling in het heden te overbruggen.

Elke overgeleverde tragedie-tekst - en in wezen is daarnaast van de toenmalige voorstellingen vrijwel niets bekend - komt pas tot zijn recht in een voorstelling, en die bestaat slechts in het heden. Dat betekent ten aanzien van historische teksten dat de voorstellingen daarvan een lange historische keten vormen, waaraan elke nieuwe voorstelling een nieuwe schakel smeedt. Een dramaturg die zijn huiswerk goed maakt, betreft deze voorstellingen in het interpretatieproces dat aan de voorbereiding van een voorstelling vooraf gaat. Het getuigt van zeldzame naïviteit, wanneer een regisseur die *Hamlet* of *Oedipus* wil regisseren, stelt dat hij dat stuk geheel onbevangen en fris wil benaderen en de tekst beschouwen als eentje die de dag tevoren door een onbekend toneelschrijver op zijn bureau is gedeponeerd. Zo gemakkelijk laat het verleden zich niet ontkennen. Juist de boog tussen heden en verleden, al die voorgaande voorstellingen en de nieuwste, draagt mede bij tot de spanning van elke nieuwste voorstelling. Daarin hoort ook de uitdaging voor een regisseur te liggen om een "klassieker" te enceneren.

De Griekse tragedies bevatten in vaak indirecte vorm talloze verwijzingen naar de tijd van hun ontstaan. Deze laten zich vaak moeilijk naar een eigentijdse voorstelling "vertalen". Een charmant drama als *Ion* bijvoorbeeld met zijn uiterst complexe intrige snijdt problemen aan die ons thans niet meer aanspreken, omdat ze ons volstrekt onbekend zijn. De voorwaarden verbonden aan de verwerving van het Atheens staatsburgerschap in de 5e eeuw voor Chr. en de rechten van een adoptief kind uit een gemengd huwelijk, d.w.z. van een niet-Griekse vader en een Atheense moeder, spelen een belangrijke rol in dit stuk, maar zijn "onvertaalbaar" naar onze tijd toe. En ook de kritische kanttekeningen die Euripides bij het gedrag van de zeer antropomorfe god Apollo plaatst, die straffeloos jonge maagden zijn wil kan opleggen, is ons in onze christelijke cultuur in wezen vreemd. Daar komt dan ook nog bij dat Euripides in zijn tragedies nimmer een positief beeld schetst van Apollo. Om dit te begrijpen is ook weer buitencontextuele kennis nodig. *Ion* werd als vrijwel alle bewaard gebleven tragedies van Euripides geschreven tijdens de Peloponesische oorlogen. Op kritische wijze koos Euripides in die strijd voor zijn geboortestad Athene. Omdat Delphi ondanks de voorgewende neutraliteit sympathiseerde met Sparta, kon Euripides niet anders dan kritisch staan tegenover de god die daar vereerd werd en wiens orakel vaak zo'n directe invloed had op de

politiek dier dagen. Deze oorlogen waren er ook de oorzaak van dat Spartaanse helden als Menelaos, Orestes, Electra, Hermione, Helena en Agamemnon als karakter altijd zo negatief belicht werden in het werk van Euripides. Dat leert ons dat de inhoud van deze tragedies direct aansloot bij de belevingswereld van de toenmalige toeschouwers. Een gevolg hiervan is wel dat dergelijke actualiteiten bij een opvoering in andere tijden problemen opleveren, net als dat het geval is met de politiek zeer actuele komedies van Aristophanes.

Maar dat is nog niet alles, want in de tragedies worden ook morele waarden gehanteerd die de onze niet meer zijn, terwijl het ook nog kan voorkomen dat de dramatische constructie afwijkt van wat in onze tijd gangbaar is. Kijken wij wat dit laatste betreft bijvoorbeeld naar Euripides' *Andromache*, dan blijkt vooral in de ogen van filologen dit maar een zwak stuk dat ten gevolge van zijn gebrek aan eenheid van handeling maar matig op de waarderingsschaal scoort. Kitto weet als enig positief punt te melden: "This hard and brilliant tragedy is, not incidentally but fundamentally, a violent attack on the Spartan mind, on Machtspolitik; in particular on three Spartan qualities, arrogance, treachery and criminal ruthlessness." (1) Verder heeft hij er geen goed woord voor over. Toch is er een eenheid in dit stuk te vinden, wanneer we die zoeken in het idee. Maar zover zocht Kitto niet. Waarom zou hij, wanneer de tragische heldin naar wie deze tragedie vernoemd werd, het toneel na vers 765 verlaat om dat niet meer te betreden.

Kitto had überhaupt niet zoveel op met Euripides' tragedies, die hij idee-stukken noemt met compleet voorbij gaan aan de heftige emoties en conflicten die daarin werden behandeld. Voor hem gold als hoogste norm het werk van Sophokles en Aeschylus. Hij vond, als vele anderen, dat Euripides net als Aristophanes al in *De kikkers* stelde, een decadent was die niet als Sophocles en Aeschylus helden ten tonele voerde die de mens toonde zoals hij zou moeten zijn, maar integendeel zoals hij werkelijk was.

Toch vormt ook *Andromache* een dramatische eenheid door drie situaties waarin ons achtereenvolgens een smekeling wordt getoond. Eerst is dat Andromache, een slavin, die wordt bedreigd door Hermione en Menelaos. Vervolgens na haar redding door Peleus ontstaat er een nieuwe smekeling-situatie, wanneer Hermione uit angst voor Neoptolemus Orestes smeekt haar te redden. Tenslotte wordt in het bodeverhaal een derde smekeling geschetst. Dat is Neoptolemus die in Delphi zich met Apollo probeert te verzoenen maar op instigatie van de intrigant Orestes lafhartig wordt vermoord.

Bewonderaars van Sophocles zullen evenwel moeten erkennen dat in *Oedipus in Colonus* precies hetzelfde gebeurt. Daar zijn het Oedipus, Creon en Polynices die alle drie de rol van smekeling vervullen en met hun dringend verzoek om

hulp een bijdrage leveren aan de ontwikkeling van het handelingsverloop. En om bij Sophocles te blijven: in diens *Ajax* verdwijnt de titelheld ook halverwege uit de voorstelling, zonder dat dit een bewonderaar als Kitto stoorde.

Wat uit deze voorbeelden afgeleid kan worden, is dat er mogelijk in de 5e eeuw voor Christus andere eisen werden gesteld aan de dramatische eenheid dan nu, al geef ik toe dat Sophocles beter een eenheid wist te suggereren dan Euripides dat deed.

Om nog even bij *Andromache* te blijven: daar levert de bovenmatig grote smart van Peleus na het bericht van zijn kleinzoons dood problemen op bij een encenering nu. Melodramatisch, vinden lezers dit vaak. In het licht van de 5e eeuw was dit echter alleszins begrijpelijk, want hier was het publiek getuige van het einde van een geslacht, een stam, de oikos van Peleus. Bij ontbreken van duidelijke verwachtingen over het leven na de dood leefde men in de Griekse gedachtenwereld voort in het nageslacht dat de herinnering aan de voorouders in leven en in ere hield volgens ritueel gebruik. Het uitsterven van een huis was zo ongeveer het ellendigste dat een mens kon overkomen.

Met dit smartelijk gebeuren staat het verschijnen van Thetis als *dea ex machina* in schrill contrast. Met vriendelijke en troostende woorden waar naar mijn gevoel de ironie van afdruipt, nodigt zij Peleus uit zich in een nabij gelegen grot te verdrinken, waarna hij aan haar zijde een eeuwige jeugd als halfgod kan genieten. Hoe kan een mens zoiets geloven als de goden bij Euripides zich voortdurend vergissen of zich niet aan hun woord houden! De tragedies van Euripides zijn een voortdurend pleidooi voor de eigen verantwoordelijkheid van de mens voor zijn daden. Goden gedragen zich doorgaans weinig beter dan mensen en hun emoties zijn zeer menselijk. Van invloed op de dramatische handeling is slechts in negatieve zin sprake. De *deus ex machina* waarvan Euripides zich zo veelvuldig bedient, wordt dan ook alleen maar gebruikt om een logisch ontwikkeld verhaal dat als gevolg daarvan een wending dreigt te nemen die nogal afwijkt van de gangbare mythologische overlevering, weer op het kanonieke spoor te zetten. Het is de ironie van de valbijl die vraagtekens zet bij veel dat als kritiekloos door Euripides' tijdgenoten werd geslikt. Euripides' kritische geest heeft hem dan ook weinig eerste prijzen opgeleverd in zijn carrière als toneelschrijver. Zijn zelf gekozen ballingschap omstreeks 408, toen hij al ver in de zeventig was, heeft hier ook zeker mee te maken gehad.

Toch sprak zijn visie op de werkelijkheid vele van zijn tijdgenoten aan en het is juist daaraan te danken dat van hem de meeste teksten zijn bewaard gebleven. De herkenbaarheid van zijn personages verklaart ook de vele pogingen die altijd

weer worden omdemomen om juist zijn werken telkens opnieuw te enceneren. De aandacht van de hedendaagse regisseurs richt zich daarbij dan voornamelijk op nog herkenbare emoties, relaties en conflicten. Volgens de logische wet van het theater dat elke voorstelling slechts betekenis heeft in het hier en nu, probeert elke regisseur op eigen wijze het verleden tot heden te maken. In dit streven het menselijk continuüm vorm te geven leveren de Griekse tragedies stof te over om de confrontatie van het heden met het verleden aan te gaan. Een regisseur zoekt daarbij - en dat is zijn goed recht, zo niet zijn plicht - niet zozeer naar de "meaning" of "signifié" van het drama (een taak die overgelaten kan worden aan theaterwetenschappers en dramaturgen), als wel naar de voor zijn tijdgenoten relevante "significante", "signifiant", om het eens in semiotische termen te zeggen. Het probleem echter met het spelen van antieke drama's is dat aanpassingen aan de eigen tijd, ter wille van de herkenbaarheid voor een hedendaags publiek, kunnen leiden tot historische vervalsingen die helaas geen eigentijdse waarheden, maar vormen van tijdeloze achterlijkheid baren. Wie namelijk actualiseert, vervalst omdat hij het herkenbare overbelicht en het niet herkenbare miskent. In de eerste plaats de esthetische structuur van het werk zelf, aangezien juist deze bij heropvoeringen in een andere tijd de grootste weerstand biedt. Zo'n dramatekst wordt dan ook vaak gezien als niet meer dan een aanleiding om een nieuwe voorstelling te maken met een betrekkelijke levenswaarde en levensduur.

Veel hangt bij het al of niet welslagen van zo'n opvoering af van de intentie van de theatermaker. Wat wil hij met zijn voorstelling bereiken? Gaat het om het bloot leggen van menselijke relaties die door de eeuwen heen vrijwel onveranderd zijn gebleven en in de Griekse tragedies getoond worden in een directer en rauwer vorm dan men dat thans gewend is? (Voor liefhebbers van het rituele theater liggen hier de aanknopingspunten.) Of pogen toneelmakers door middel van een actualisering van een oud gegeven de eigen tijd te ontmythologiseren? Waarvoor men ook kiest, belangrijk blijft de integriteit en de consequentie waarmee aan een eenmaal gemaakte keuze wordt vastgehouden.

Aan die voorwaarde voldeed bijvoorbeeld Frans Strijards' encenering van *Oedipus*, al triomfeerde daarin, volgens critici, de wansmaak. (2) Veel van mijn studenten vonden - niet gehinderd door enige achtergrondkennis - de voorstelling van Strijards bijzonder fraai, komisch en goed. Zij namen de tragedie op face-value en die ene keer dat zij *Oedipus* voor hun literatuurlijst hadden moeten lezen, waren zij al lang vergeten. Zelf erger ik mij zeer wanneer ik de volgende verklaring van Strijards lees:

Daarbij komt het merkwaardige feit dat Oidipoes het allemaal veel minder goed begrijpt dan zijn eigen vrouw, het koor en het publiek, die veel sneller

door hebben hoe het zit. Dus eigenlijk zit je naar iemand te kijken die het allemaal niet wil zien en het niet op een rijtje kan krijgen. Dat is het hinderlijke in het stuk. Het speelt tenslotte in een wereld van infantiele angsten en infantiele wensdromen.

Dit is een vorm van ontmythologisering die mij niet alleen te ver gaat, maar bovendien getuigt van onvermogen om te lezen wat er staat. Hier wordt uitgegaan van een parti pris gebaseerd op algemene kennis van de mythologie en niet van een duidelijke analyse van de tekst en een bestudering van de wijze waarop Sophocles de gegevens uit het verleden van Oedipus in het heden, de gespeelde tijd, doseert. Sophocles deed dat als constructeur van de dramatische plot namelijk zo slim dat Oedipus met de brokstukjes waarover hij beschikte niet eerder tot de conclusie kón komen, dat hij de moordenaar was, die hij zocht.

Dat Strijards dat zoveel eeuwen na dato al direct begreep, wil niet zeggen dat Sophocles wilde dat Oedipus dat ook zo snel in de door hem gekozen vormgeving zou begrijpen. Integendeel zelfs. De analyse van Brian Vickers in zijn boek *Towards Greek Tragedy* van de dosering van de gegevens door Sophocles toont duidelijk aan hoe slim dit gebeurde.(3)

Deze zorgeloze manier van omgaan met de tekst zonder veel respect voor de mogelijke bedoelingen van de auteur is van dezelfde ordegrrootte als Oedipus in een voorstelling een complex van zijn naam toekennen, omdat Freud dat gedaan heeft. Nu was Oedipus net de enige op wie dit complex niet van toepassing was, zoals Vernant aantoonde (4), want zelden liep een zoon zo hard van zijn moeder weg en had iemand zo weinig lust zijn vader te vermoorden. Dat het zijn ouders niet waren, waarvoor hij wegliep, kon hij niet weten, althans wat Sophocles betreft. En daar gaat het om bij de analyse van een dramatekst: wat wil de auteur dat wij als toeschouwer weten en wat niet. Een Oedipus-enscenering als die van Strijards is het typisch produkt van een wegwerpcultuur. In z'n soort zeker doordacht, maar na de voorstelling weer snel vergeten. Op naar ons volgend verzetje... Ik gun ieder diertje zijn pleziertje, maar vraag me wel af hoe deze tragedie sedert zijn ontstaan zovelen heeft bezig kunnen houden en zoveel pennen in beweging heeft gebracht, als de dramatische hoofdpersoon van deze tragedie maar een geestelijke sukkelaar zou zijn geweest.

Zelden werd naar mijn mening in een zo geconcentreerde vorm de oprechte en consequente zoektocht van elk wèl-denkend mens naar zijn identiteit zo universeel vorm gegeven. De toneelschrijfkunst was nog geen eeuw oud toen deze tragedie werd geschreven, maar het dramaturgisch inzicht van Sophocles, zijn vermogen om in een dramatische situatie de essentie van het menselijk bestaan zo



beeldend en diep te peilen grenst aan het ongelooflijke. Een eeuw later schreef Aristoteles zijn *Poëtica* waarin hij *Oedipus* als een hogeschoolvoorbeeld voor de toneelschrijver aanpreeft, omdat hierin zo subliem een nabootsing van het leven werd geschetst. Daarbij zij aangetekend dat het Aristoteles niet om een uiterlijke nabootsing ging, maar om de weergave van een innerlijke essentie. De tekst "hè technè mimeitai tèn phusin" betekent dan ook niet dat de kunst de natuur nabootst of weergeeft, maar dat het gaat om het verkrijgen van een wezenlijk inzicht in het eigen mens zijn. Het gaat namelijk niet om een letterlijke weergave van de natuur, maar om een constructie van wat de kunstenaar ziet van de werkelijkheid. Het is een structuur en geen constructie. Centraal staat de mens wiens handelen en leven in een groeiproces wordt uitgebeeld. De kunstenaar geeft zijn visie op het algemeen menselijke, welke visie hij presenteert in een reeks menselijke handelingen, die kunstmatig, d.w.z. op technisch verantwoorde wijze, is geconstrueerd.

"Hè technè memeitai tèn phusin" gaat dan betekenen "de kunstenaar verbeeldt karakteriserend de schepping in haar groei" (5). Er wordt kortom een aspect van de condition humaine belicht.

In al zijn werken toont Sophocles zich daarin een meester, omdat hij met groot gevoel voor drama de toeschouwer door een veelheid van menselijke situaties langs essentiële hoogtepunten voert om tot inzicht te geraken. In zijn tijd begreep hij al hoe de auteur zijn publiek manipuleert en dwingend langs het door hem uitgezette pad voert tot het voor hem wezenlijke.

Voor filologen valt er op dit punt nog heel wat van theatermakers en -wetenschappers te leren. Filologen constateren in het gunstigste geval dat het centrale conflict in deze tragedie de toeschouwer volledig in beslag neemt, maar stellen daarna, ik zou haast zeggen bijna schaamteloos, vast, dat bij lezing van de tragedie opvalt "hoeveel losse eindjes het plot bevat, en hoe rommelig de dramaturgie van het stuk in elkaar zit". (6) Bijvoorbeeld wordt dan "ontdekt" dat Apollo Thebe met de pest straft, maar aan het slot wordt door het koor noch door Oedipus noch door Creon opgemerkt dat dat onheil tenminste is bezworen; of Oedipus gaat naar Delphi omdat hij eraan twijfelt of Polybus zijn vader wel is. Je zou verwachten dat zo iemand de rest van zijn leven zich er wel zou voor hoeden om wie dan ook dood te slaan als hij het orakel gehoord heeft. Maar nee, de eerste die hij tegenkomt... Of Oedipus laat de herder komen die ooggetuige was van de moord op Laius, maar als de herder gekomen is, wordt hierover met geen woord gerept...

Vragen die het publiek zich tijdens een goed gebrachte voorstelling nimmer zal stellen en die voor het dramatisch handlingsverloop volstrekt irrelevant zijn en van de ordegröte als de door Engelse filologen vaak gestelde vraag: Hoeveel

kinderen had Lady Macbeth? Hetzelfde geldt ook voor Vellacott die in zijn boek *Sophocles and Oedipus* met zijn 19e eeuwse aandoende naturalistische benadering van deze tragedie tot de conclusie komt dat Oedipus wel degelijk op de hoogte was van zijn relatie met Laius en Jocaste sedert hij zijn moeder huwde, maar uit pure ambitie zich van de domme hield. Hiervan blijkt overigens niets uit het stuk zelf! Ook Jocaste kende zijn identiteit, omdat zij haar zoon aan de littekens aan zijn enkels had herkend. Wanneer dit werkelijk zo was, kan men zich afvragen waarom Oedipus dan zoveel moeite deed de moordenaar van Laius op te sporen en waarom hij niet meer zijn best deed de zaak in de doofpot te stoppen. Ook wordt het als een ongerijmdheid beschouwd, bij lezing door filologen althans, dat Oedipus niet hoort dat Tiresias hem de moordenaar van Laius noemt en hem als schender van het bed van zijn moeder aanwijst.

Juist in deze scène in de eerste episode bewijst Sophocles zijn kracht en kwaliteit als toneelschrijver. Stel U voor wat er precies in deze scène voorvalt en zonneklaar blijkt dat Oedipus, ook al hoort hij deze aantijging, deze niet kan geloven.

Oedipus en Tiresias staan in deze scène tegenover elkaar als tegengestelde krachten. Oedipus - geïntroduceerd als een zelfbewust en daadkrachtig man - is van plan met behulp van Tiresias' alwetendheid snel een eind aan de pestepidemie te maken. Tiresias hoeft alleen maar te zeggen wie de moordenaar is en Oedipus vraagt dat in alle redelijkheid. Zijn doel is er geheel en al op gericht zo snel mogelijk de waarheid van Tiresias te horen. Hiertegenover staat Tiresias die inderdaad alles weet en ziet, tot de afloop van het drama toe. Zijn doel is er geheel en al op gericht die waarheid niet te zeggen.

In eerste instantie probeert Tiresias in diplomatieke bewoordingen zich aan zijn verplichtingen als ziener te onttrekken, maar Oedipus dringt aan. Tiresias verzoekt dan naar huis terug te mogen keren, omdat dat beter is voor beider gemoedrust. Oedipus is er de man niet naar om zich zo te laten afschepen. Hij moet en zal in de naam van Thebe de waarheid horen maar vindt een Tiresias tegenover zich die er steeds duidelijker blijk van geeft daar geen lust toe te hebben, naarmate hij bemerkt dat al zijn tactische toespelingen een averechts effect hebben. Duidelijk waarschuwt hij dan Oedipus voor het laatst door ronduit te weigeren de zware geheimen van zijn hart - en die van Oedipus! - openbaar te maken. Dat laatste had hij nooit moeten zeggen, want Oedipus duikt er bovenop en trekt uit deze weigering te snel een eigen, en zeker niet onlogische, conclusie. Een foute, evenwel, met als gevolg dat hij in Tiresias ineens een vijand van de stad ziet die mede complotteert tegen hem. Opvliegend als hij is - Laius werd daar ooit het slachtoffer van! - beledigt hij Tiresias, die zich beheerst tot Oedipus hem zo grievend toespreekt dat hij, die zweeg om Oedipus' bestwil, losbarst en hem de vreselijke waarheid in het ge-

zicht slingert en nog eens en nog eens. Oedipus' reactie in zijn drift is slechts die van hoon en verachting. Vanuit zijn gedachtenontwikkeling kan Tiresias alleen nog maar onwaarheden spreken. Toch blijft de vraag: wiens zoon ben jij? (een vraag die hij zich zelf vroeger ook al eens gesteld had) en de beschuldiging dat hij de moordenaar is, in zijn geheugen hangen om in het handelingsverloop steeds dwingender terug te keren en hem dwangmatig op te jagen in zijn zoeken naar de moordenaar(s?) van Laius.

Een dergelijke scène demonstreert Sophocles' vermogen herkenbare menselijke trekken te combineren met de diepste peilingen van de menselijke ziel.

Bijna vijftienghonderd jaar scheiden ons van de premières van de Griekse tragedies, maar die tijd valt weg wanneer we bereid zijn met eigen ogen deze stukken te lezen, waarna in tweede instantie de hulp van filologen en historici nodig is om de stukken in hun historische context te begrijpen. Ik zal nimmer ontkennen dat die kennis voor beter begrip nodig is, maar "hoe sneller we ons realiseren dat het volstrekt legitiem is niet alleen emotioneel op deze stukken te reageren, maar ook om die emoties onder woorden te brengen, en dat deze evaluatie van menselijk gedrag, van het leven zelf, een waardevolle vorm van literaire kritiek vormt, des te beter is dit voor die discipline. Om een discussie te voeren over een literair genre, dat zo direct verbonden is met het leven als de tragedie zonder daar een menselijk oordeel over uit te spreken, is een bijzonder steriele vorm van academisme." (7)

De theaterwetenschap houdt zich met name bezig met de wijze waarop dramatische auteurs en toneelmakers - d.w.z. lieden die het medium theater als middel kiezen om hun visie op het leven via conflictueuze situaties te verbeelden - door de eeuwen heen de mens worstelend met zijn levenslot hebben getoond. De vorm mag daarbij door de eeuwen heen verschillen, maar de essentie blijft gelijk. Van Sophocles naar Shakespeare, van Corneille en Racine naar Ibsen en Beckett, il n'y a qu'un pas. De theaterwetenschap voert de onderzoeker in elke periode door middel van de toneelvoorstelling tot de kern van een samenleving, waarin als in een brandpunt alle menselijke leven, streven, opkomst en ondergang als door een vergrootglas en in heftige bewegingen tot uitdrukking worden gebracht. De tragedies van Aeschylus, Sophocles en Euripides kunnen niet met waar-schijnlijkheid - die maatstaf van het realisme die ook Aristoteles al hanteerde - en het onafscheidelijk criterium "aannemelijk" worden gemeten. De Griekse tragici reiken verder en dieper dan de realiteit, die iedere generatie op eigen wijze zich als fundament van waarheid verkiest. De figuren van hun toneelverbeelding stijgen uit boven de beperking van individualiteit. De botsing tussen de personages openbaart het hachelijk bestaan van de mens in volle omvang. Niet alleen voor *Oedipus* maar voor al

die andere meesterwerken geldt dan ook dat het contrast der karakters als in elk goed drama de basis vormt voor de handeling.

De vreugde om op die manier met theaterteksten van vroeger en nu bezig te mogen zijn heb ik geprobeerd op U over te dragen. In de hoop dat U er zich door laat inspireren eindig ik met dank voor Uw aandacht.

Noten:

- 1) H.D.F. Kitto. *Greek Tragedy: A Literary Study*, London: Methuen, 1966, p. 230.
- 2) Robert Steijn. "Franse Strijders' Oidipoes: De mythe als poppenkast", *Toneel Teatraal*, 1986, nr. 4, 20.
- 3) Brian Vickers. *Towards Greek Tragedy*, London: Longman, 1973. Hfst. 9, "Sophocles: suffering integrity", pp. 495-525.
- 4) Jean-Pierre Vernant en Pierre Vidal-Naquet. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris: Maspero, 1977. Hfst. 4, "Oedipe sans complexe", pp. 75-98.
- 5) B. Hunningher. *De opkomst van modern theater*, Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1983, p. 5.
- 6) Hans Oranje, "Koning Oidipoes: mythe, tragedie en theater", *Toneel Teatraal*, 1986, nr. 4, 15.
- 7) Vickers. *Greek Tragedy*, p. XII.