

HERMENEVS

32^e JAARGANG, AFL. 11/11 — 15 juni/juli 1961

De „Electra” van Sophocles

*Voordracht gehouden op de Verbondsdag van het N.K.V.,
24 sept. 1960 te Hilversum.*

Voor deze beschouwing zijn voornamelijk recente studies over Sophocles benut, vooral de studies van Weinstock, Whitman, Kirkwood en Kitto, terwijl ik uiteraard voortgebouwd heb op mijn eigen boek over Sophocles. Insiders zullen ongetwijfeld de passages herkennen, die ik met dank en waardering aan anderen ontleend heb; voor dit doel lijkt het mij niet nodig iedere keer de aangehaalde plaatsen aan te geven. De beschouwing zelf is gebaseerd op de passages, die op de Verbondsdag zijn voorgedragen.

H. W. v. P.

I

Het Verhaal.

Het gegeven van Sophocles' *Electra* is een onderdeel van een groot geheel, de Atridensage, die handelt over de nakomelingen van Tantalus. De lotgevallen van Pelops, Atreus, diens zonen Menelaos en Agamemnon en hun kinderen zijn een litterair object geweest van de Griekse dichters door de eeuwen heen, (voor ons) te beginnen met Homerus. Er bestaat zelfs een theorie, volgens welke de voornaamste drijfveer van de dichter van de *Odyssee* moet zijn geweest het verlangen een contrast te geven in de figuren en situatie van Odysseus, Penelope en Telemachus met die van Agamemnon, Clytaemestra en Orestes. Of deze hypothese gegrond is, valt niet te bewijzen, maar zeker is, dat in de *Odyssee* telkens weer gezinspeeld wordt op het drama der Atriden.

Ook de lyrici hebben het thema verwerkt, Stesichoros en Pindaros bijvoorbeeld, maar voort blijven leven is het Atridenverhaal toch vooral, doordat de Atheense tragediedichters bij herhaling geput hebben uit deze bij uitstek dramatische stof en er onvergankelijke meesterwerken uit hebben opgebouwd.

De inhoud van het verhaal is bekend genoeg: In de langdurige afwezigheid van Agamemnon, vorst van Mycene, is zijn vrouw Clytaemestra een verhouding aangegaan met diens (hem van oudsher vijandig gezinde) neef Aegisthus. Het zoontje Orestes is in veiligheid gebracht in den vreemde. Wanneer Ag. als zegevierend

bevelhebber terugkeert na de verovering van Troje, wordt hij door Clyt. en Aeg.'in de val gelokt en smadelijk vermoord (βοῦν ἐπι φαρνῆ). Enkele jaren later keert Orestes, volwassen geworden, naar zijn vaderstad terug op bevel van het orakel van Delphi (d.w.z. Apollo), in gezelschap van zijn trouwe vriend Pylades en met b(!;u1p van zijn zuster Electra doodt hij zowel Aeg. als zijn moeder Clyt. Achtervolgd door de Erinyen zwerft hij door het land, totdat de Areopagus, Athene's hoogste rechtscollege, hem vrijspreekt van de moedermoord.

Aeschylus.

In deze korte samenvatting van dit schokkend drama is in hoofdzaak de loop van het verhaal gegeven, zoals zich dat afspeelt in de Orestie van Aeschylus, de geweldige trilogie (Agamemnon, Choephoren, Eumeniden), die tot het grootste behoort, wat de Griekse letterkunde ons geboden heeft. Evenwel moet men niet vergeten, dat er verschillende andere lezingen zijn, m.a.w. in de Orestie heeft Aeschylus het materiaal op zijn eigen wijze verwerkt, op vele plaatsen afwijkend van de overlevering. Weliswaar immers was de Gr. tragedie gebouwd op de overgeleverde mythen (nooit op fantasiegegevens), maar deze mythen waren *geen* evangelie en lieten aan de tragici een ruime speling. Aangezien slechts een betrekkelijk klein aantal mythen zich leende als stof voor een tragedie, waren de tragici wel gedwongen telkens weer hun toevlucht te nemen tot stof, die door anderen reeds behandeld was. Wij weten, dat alle drie grote tragici, Aeschylus, Sophocles en Euripides, telkens weer hebben geput uit de zelfde bronnen: de Trojaanse verhalen, de Atridensage, de Thebaanse mythen. Veelal belichtten zij hetzelfde probleem, maar altijd werkten zij het op hun eigen wijze uit. Een mooi voorbeeld is het Philoctetes-gegeven, maar eveneens de Electra.

Probleemstelling.

Nu we op dit punt gekomen zijn, rijzen er twee vragen. De eerste is: Wat dreef de Grieken ertoe een zo gruwelijk drama als deze moedermoord ten tonele te willen aanschouwen; wat dreef de tragici ertoe zulk een stuk te brengen? Menigeen heeft, de korte inhoud horend, een dergelijk toneelstuk kortweg een „draak” genoemd! Op deze vraag hoop ik aan het einde van mijn betoog antwoord te geven.

De tweede vraag is: Wat dreef Sophocles ertoe zijn „Electra”

te schrijven; terwijl de Orestie reeds bestond? Hoe kon hij er aan denken opnieuw de lotgevallen van Orestes ten tonele te brengen voor toeschouwers, die Aeschylus' meesterwerk kenden — en bewonderden!? Het middenstuk ervan, de Choephoren, kon moeilijk verbeterd worden! De proloog met Orestes' klacht aan het verwaarloosde graf van zijn vader, de ontmoeting tussen Or. en El., de grandioze scène tussen Or. en Clyt., waarin Or. aarzelt en Pylades het beslissende woord spreekt — het enige, dat hij zegt in het gehele stuk!, en tenslotte Orestes' laatste woorden en de komst der Erinyen — wie dit beleefd had, had geen behoefte meer aan een nieuw stuk over Orestes.

II

Sophocles' Opzet.

Het antwoord op onze tweede vraag is simpel: Soph. schreef helemaal geen nieuw stuk over Orestes, hij schreef een stuk over Electra, (die weliswaar een rol speelt in de Choephoren, maar daar steeds in de schaduw blijft van Orestes), op wie het volle licht valt. Want in de Choephoren is de voltrekking van de wraak de primaire factor en Orestes voltrekt deze in opdracht van Apollo. De gruwel van de moedermoord staat centraal en de hele problematiek van schulden boete, goddelijk recht en menselijk lijden wordt in het geding gebracht.

Maar Sophocles was een ander man en een ander tragicus. De theologische problematiek van Aeschylus was zeker niet de zijne en zijn opbouw van de tragedie is eveneens anders dan die van Aeschylus. Zijn „Electra” werd dan ook een totaal ander stuk dan het middenstuk van Aeschylus' Orestie, de Choephoren. Het *moest* dat wel worden, nu een figuur centraal werd gesteld en in het volle licht kwam te staan, die in feite bij de eigenlijke handeling maar zijdelings was betrokken, ja — hoe wonderlijk het ook klinkt, zelfs gemist had kunnen worden! Dit bewijst ons eens te meer, dat niet de *actie* de hoofdzaak is in de Sophocleïsche tragedie, zoals wel vaak gezegd is, maar dat het de dichter veeleer gaat om de persoonlijkheid van de hoofdfiguur en diens bijzondere omstandigheden. Beter nog misschien: Om de wijze, waarop de hoofdfiguur op de kritieke situatie, waarin hij verkeert, reageert. Sophocles leert ons deze reactie kennen door de hoofdfiguur, in casu Electra, telkens te confronteren met de andere figuren uit het drama. Juist doordat steeds nieuwe figuren optreden, wordt de hoofdfiguur telkens van

een ander punt uit belicht, zodat hij in de loop van het stuk steeds duidelijker contouren en inhoud krijgt.

Electra centraal.

In ons stuk is dus niet de voltrekking van de wraak (de moedermoord inbegrepen) het centrale punt en is evenmin de voltrekker van deze wraak de hoofdfiguur, maar de verwaarloosde, met haar wrok vergroeide, slechts voor de wraak levende, verbitterde Electra, in wier hart zich het hele conflict afspeelt. Doordat echter niet de handelende persoon, Orestes, centraal staat, maar de lijdende persoon, Electra, krijgen vele elementen van de oorspronkelijke versie een totaal ander aspect of worden zij zelfs door Sophocles totaal gewijzigd. Voor beter begrip van zijn stuk moet men oog hebben voor deze wijzigingen, zeker, wanneer men bekend is met de Aeschyleïsche versie.

Wijzigingen in Sophocles' versie, Orestes.

Allereerst valt op, hoe de persoon van Orestes teruggedrongen is. Natuurlijk blijft hij de voltrekker van de wraak (zozeer kon Soph. de mythe niet wijzigen, al ging hij ver!), maar hij is ook niet meer dan dat. Hij verschijnt slechts aan het begin (in de proloog) en aan heinde (\pm vs. 1100), zodat zijn optreden a.h.w. de Electra-scènes omlijst. En zelfs dan, in de grandioze herkenningsscène, valt alle aandacht op Electra, die uit de diepste ellende omhoog stijgt tot een helle vreugde. Electra is het hele stuk door in hoge mate emotioneel en gespannen, soms tot aan het hysterische toe, Orestes daarentegen wordt door Soph. getekend als praktisch, zakelijk en niet-emotioneel. Hij brengt een taak ten uitvoer, haast alsof hij er persoonlijk niet bij betrokken is.

Wraakscène.

Dientengevolge verandert ook de voltrekking van de wraak. Het is tekenend, dat Soph. (als enige, bij ons weten!) de moord op Clytaemestra laat *voorafgaan* aan die op Aegisthus, blijkbaar om te voorkomen, dat er te veel nadruk op zou vallen (als in de Orestie geschiedt). De dood van Aeg. en Clyt. is wel de ontkenning, maar niet de kern en het doel van het stuk, dat is opgebouwd als één grote climax. Wilde Sophocles de moedermoord in betekenis afzwakken, dan kon hij deze niet als laatste phase in een climax brengen. Vandaar dat er langer wordt stilgestaan bij de dood van

Aegisthus, die zeer ongunstig getekend is, zodat de jubelzang tot slot niet detoneert.

Chrysothemis.

Als derde essentiële wijziging zie ik Soph.' innovatie om naast Electra een totaal contrasterende zuster, Chrysothemis, een belangrijke plaats in het drama te geven. In het algemeen heeft men dit verklaard door te wijzen op Soph.' karakteristieke gewoonte om met contrasten te werken (c.f. Antigone-Ismene, de beide boden in de O.C. enz.) maar m.i. gaat het hier niet slechts om een uiterlijk dramatisch effect. Naar mijn oordeel zijn de uiterlijk-dramatische elementen van Soph.' tragedies altijd eng verbonden met de drijfveren van zijn diepste overtuigingen. Hierover echter straks meer.

Paedagogus.

Van minder ingrijpend belang, maar toch veelzeggend zijn nog een aantal andere afwijkingen van de oorspronkelijke opzet. Zo laat Soph. Orestes en Pylades vergezellen door de oude dienaar (de paedagogus), die Orestes in veiligheid had gebracht in den vreemde, had opgevoed en voorbereid voor zijn latere taak, de vergelding. Hij wordt ons getoond als een doelbewust agerende, stuwende kracht, niet slechts in de proloog, maar ook in de herkenningsscène, wanneer broer en zuster in de vreugde van het wederzien de voorzichtigheid uit het oog dreigen te verliezen. Orestes wordt haast getekend als een werktuig in de handen van zijn opvoeder en zijn zuster, en ook hierdoor komt de persoon van Electra meer naar voren.

Orakel.

Opmerkelijk is ook, dat er in Sophocles' stuk nergens sprake is vftn een *opdracht* van Apollo, slechts van een *toestemming*. Orestes zegt zelf in de proloog: „Ik ging naar het orakel in Delphi, om te informeren, *op welke wijze* ik mijn vader wreken zou”. Hij ging dus zelf van de gedachte uit, dat hij zijn vader wreken moest. We kunnen dit vergelijken met Xenophon's vraag aan Delphi, toen hij van plan was met Cyrus Perzië in te trekken, waarop hij van Socrates het verwijt kreeg, dat hij dus blijkbaar zelf uitgemaakt had, dat hij moest gaan. Ook in ons geval is dus geen sprake van een door een God of Goden gegeven opdracht, maar van een reeks gebeurtenissen tengevolge van menselijke handelingen, die zich afspeelen in de menselijke sfeer op grond van menselijke situaties. Op het anthropo-

centrisme van Soph. is de laatste jaren sterk de nadruk gelegd, eerst door Vollgraff, later door Whitman, Kitto en Kirkwood. Ik sluit me bij deze zienswijze geheel aan, maar hoop straks duidelijk te maken, dat de Soph.-tragedie niet uitsluitend „diesseitig” is. Maar hoe dan ook, de God Apollo blijft in deze *actie* buiten spel.

De krijgslist.

Een belangrijk verschil tenslotte is in Soph.’ stuk, dat Electra niet onmiddellijk in het complot betrokken wordt, maar evenals Clytaemestra om de tuin wordt geleid door het leugenbericht van Orestes’ dood bij de wagenrennen van de Pythische Spelen, dat dient om de tegenpartij in slaap te sussen en de paedagogus toegang te verschaffen tot het paleis. Ook hier is echter meer in het spel dan een toneleffect: Wanneer El. hoort, dat de terugkeer van Orestes haar ontnomen is, besluit zij zelf de wraak te gaan voltrekken en wordt zij van een passief-duldende een actief-handelende figuur. De geleidelijke groei van de ene naar de andere phase, die Soph. ons laat zien, culmineert in dit besluit.

III

Loop van Sophocles stuk.

Thans is het ogenblik gekomen, na te gaan, hoe de compositie is van Sophocles’ Electra, nu we eenmaal weten, wat we er wel en wat we er niet in verwachten mogen.

Proloog.

De proloog (i—85) geeft een gesprek tussen Orestes en de paedagogus, waarin het wraakplan ontwikkeld wordt. Wat er gebeuren gaat, is voor de toeschouwers geen verrassing, hoe het gaat, wel, maar vóór alles: hoe de betrokken personen, Electra vooraan, reageren zullen. De inzet van het stuk is rustig, beheerst en objectief.

θρήνος.

In schrill contrast hiermee staat de uitbarsting van smart en verkropte woede van het volgende stuk, de θρήνος ἀπὸ σκηνῆς, het klaaglied achter het toneel, van Electra. Wij horen, hoe El. zelf zich ziet: haar trouw aan haar vader, haar haat jegens Clyt. en Aeg. haar hoop op de komst van Orestes. Uit ieder woord, uit iedere formulering spreekt haar emotie.

πάροδος.

In de kommatische parodos van het *koor*, dat bestaat uit Myceen-

se vrouwen, betuigen deze haar medelijden met Electra en zij wijzen haar op de mogelijke komst van Or., maar tevens geven zij haar de raad zich te schikken in het onvermijdelijke. Dit is echter nu juist, wat El. in geen geval wenst te doen. Zij wijst haar vriendinnen op de wanhopige situatie, waarin zij verkeert (1^e Epeisodion):

1^e epeisodion.

De haat van haar moeder, de triomf van de usurpator Aegisthus, de armoedige omstandigheden, waaronder zij — koningsdochter! — leven moet, omdat zij zich niet schikken wil naar het nieuwe bewind. De Myceense vrouwen sympathiseren met haar, maar zij vrezen Aegisthus nog meer, en Electra voelt, dat zij in feite alleen staat. Haar hardheid is enerzijds haar (feitelijk) ongeluk, anderzijds haar (moreel) zelfbehoud.

De eenzaamheid, waarin zij (als *alle* Soph. helden!) verkeert, wordt nog geaccentueerd in het tweede gedeelte van dit epeisodion, haar onderhoud met haar zuster Chrysothemis. Ook hieruit blijkt, hoe El. geobsedeerd wordt (na acht jaar broeden over de moord op haar vader en de onwaardige situatie in Mycene) door haar haatgevoelens en haar verlangen naar herstel van recht. De enige, die van haar houdt, haar zuster Chrysothemis, laat haar evenwel eveneens in de steek. Chrysothemis immers is een vrolijk, levenslustig jong meisje, dat talloze excuses bij de hand heeft om haar gedrag te rechtvaardigen. Zij schikt zich naar de „nieuwe orde” en bevindt zich daar wonderwel bij. Zij heeft alles, wat El. ontberen moet, alleen doordat haar principe is: „Vrij zijn betekent voor mij: me te schikken naar de machthebbers”. Dat dit Electra een doorn in het oog is, spreekt wel vanzelf. Chrysothemis is zich haar tekort aan karakter en flinkheid wel bewust, maar toch probeert ze El. tot haar standpunt over te halen. In het debat, dat volgt, is er een permanent meningsverschil, ofschoon beide zusters dezelfde terminologie gebruiken. Alleen, voor Chrys. hebben de woorden „goed en kwaad”, „recht en onrecht” slechts een materialistische en utilistische betekenis, voor El. echter uitsluitend een morele betekenis. Vandaar, dat zij geen stap nader tot elkaar komen. Zij spreken met dezelfde woorden een verschillende taal.

Mocht de klaagzang in het begin ons tonen, hoe El. zichzelf ziet, het debat met Chrys. toont ons, hoe de buitenwereld haar ziet: hard, rebellerend, wraakzuchtig, grimmig en nors, haast masochistisch. Wij krijgen een weinig sympathieke indruk van haar. Is dit

een fout van Soph.? Allermint. In de eerste plaats toont hij ons El. als een levend wezen, met deugden en ondeugden, niet als een volmaakt type. In de tweede plaats is het zeer waarheidsgetrouw. Uit El. spreekt de stem van het verzet. Wie de hoogste belangen verdedigt, moet korte metten maken met allen, die dit belang aantasten. Kirkwood zegt terecht: „It is a necessary part of her determination, and so of her character, for Electra, to be the grim figure that she is” en eveneens terecht constateert Whitman: „Heroism is always ill-timed; but a plea for common sense, whenever it is made, invariably finds sympathizers”. Inderdaad, het is niet iedereen gegeven heroïsch te zijn en de stem van zijn geweten te stellen boven de voordelen van de gemakzucht. Het is dan ook geen wonder, dat men vaak El.’, houding gecritiseerd en veroordeeld heeft. Electra heeft de innerlijke overtuiging, dat zij het goede inzicht heeft en dat zij vecht voor een ideaal. Zij ondervindt, zoals Herodotus zegt „de bitterste van alle menselijke smarten: het juiste inzicht te hebben, maar tot niets in staat te zijn”. Dat Soph. haar principieel standpunt deelt, blijkt uit het gehele stuk. Veelal echter heeft men Chrys. te gunstig beoordeeld, ja — zelfs gemeend, dat haar gematigd standpunt in overeenstemming was met Soph.’ levensvisie. Het tegendeel is waar. Chrys. is karakterloos en timide en als zodanig in schrijnend contrast tot Electra. Tycho von Wilamowitz’ opvatting (gesteund door zijn vader!) „dat deze scène slechts dient om de handeling van de Choephoren intact te laten, maar in feite storend werkt”, getuigt dan ook slechts van een tekort aan psychologisch inzicht. Men kan Kirkwood toegeven, dat Chrys. niet positief-slecht is, maar eerder levenslustig en naïef, minder toegewijd dan Ismene in de Antigone en opper vlakkig-opportunistisch, dat neemt niet, weg, dat wij haar in een kritieke situatie (stel: de periode 1940—’45) doodeenvoudig „verkeerd” zouden hebben genoemd. Zo is zij ook in de ogen van Electra (en dus van Sophocles) een gemakzuchtige collaboratrice, en als zodanig veroordeeld en verwerpelijk.

Uit één en ander zal thans wel duidelijk zijn geworden, dat Soph. zeer bepaalde bedoelingen had met zijn innovatie, de figuur van Chrys., niet alleen om dramatisch-technische redenen. Ook deze echter zijn bekwaam ondergebracht in het organisch verband. Na het vruchteloze meningsverschil komt namelijk Chrysothemis met de verklaring van haar komst: Zij komt in opdracht van haar moeder Clyt. een offer brengen op het graf van Agamemnon als reactie

op een droom, die haar (Clyt.) ongeluk voorspelde. El. overreedt haar in plaats van het opgedragen offer liever een lok van haar eigen haar te wijden op het graf en Chrys., willoos als steeds, gehoorzaamt haar.

1^e. Stasimon.

De Myceense vrouwen (1^e koorzang) putten hoop uit dit „dreigend onheilsteken”, dit „nachtelijk schrikverschijnsel” en zijn van mening, dat het Recht zegevieren zal.

2^e epeisodion.

In het 2^e Epeisodion stijgt de spanning en wordt de toon bitterder. Wij krijgen een dispuut tussen Clyt., die tot Apollo wil bidden, en Electra, die haar scherp van repliek dient, als haar moeder haar haar obstructie en bitterheid verwijt. Clyt. betoogt uitvoerig — en op haar manier consequent — dat zij het recht aan haar kant heeft: Ag. heeft, zegt zij, alles aan zichzelf te wijten gehad door hun dochter Iphigeneia op te offeren aan zijn veldheersroem. Alleen, El. ziet terecht in, dat het Iphigeneia-motief *voorwendsel* en aanleiding, niet oorzaak en rechtvaardiging is en bewijst haar punt voor punt, dat haar huwelijk met Aegisthus en haar behandeling van haarzelf niet goed te praten zijn. Het is zonneklaar, aan wier kant Soph. staat. El., met al haar verbittering, haar steeds weer uitgesproken grieven, haar steeds weer geuit verlangen naar de terugkeer van Orestes, is het levend geweten van Clyt. en Aeg. Het is een echt Sophocleïsche paradox: De machteloze, lijdende El. jaagt de heersers permanent angst aan, ondanks hun machtspositie en welvaart, daar zij hen steeds herinnert aan hun wandaden in het verleden en hen herinnert aan de mogelijkheid van Orestes' terugkeer. En Electra weet dit zelf heel goed: Het is de enige *actie* die zij voeren kan. Terecht zegt Whitman: „Her very suffering is action, and like very protagonist she chooses action above safety”. Inderdaad is het de grootheid van El., dat zij haar jammerlijk lot, haar vernedering en haar machteloosheid, prefereert boven zwichten (zoals Chrys. doet). Haar wil en haar vermogen om te lijden vormen El.'s ἀρετή, uit haar levenshouding spreekt de geest van het Verzet, een goede zaak te dienen, ook al schijnt de situatie hopeloos, alleen omdat het de *goede* zaak is, koste het, wat het kost.

El. is zich heel goed bewust, dat haar houding weinig sympathie vindt en dat zij een slechte indruk maakt, — zij: excuseert zich zelfs, iets wat een soph.-held niet gauw doet! — maar zij kan niet anders,

het is haar *roeping* aldus te reageren. En juist daardoor is zij het centrale punt in het huis van Aeg. en Clyt., ondanks haar uiterlijke zwakheid; juist de voortdurende botsingen bewijzen, hoe zij de maatstaf is, waaraan de anderen zich onbewust meten. Men laat haar niet links liggen, maar poogt haar steeds weer van haar „ongelijk” te overtuigen — zonder enig succes. Deze erkenning is de enige compensatie voor alle verloren levensvreugde. Men kan haar vergelijken met Antigone, maar ook met Athene in de Ajax, die — als zij — corrigerend optreedt.

Tekenend is ook, dat El. (met tegenzin) in deze hardheid een erfenis van haar moeder ziet, wier kind zij tenslotte is.

De handeling is met dit debat geen stap verder gekomen, zoals Pohlenz opmerkt, maar wij zagen reeds, dat het Soph. niet in de eerste plaats om de actie te doen is. In feite nemen de scènes van El. met Chrys. en Clyt. $\frac{2}{3}$ deel van de dialogen in beslag, zonder dat de handeling als zodanig verder komt. Maar hoe veel duidelijker is de persoonlijkheid van El. voor ons geworden!

Opgemerkt moet tenslotte nog worden over de besproken scène, dat Soph. het Cassandra-motief onvermeld laat, kennelijk om Aeg. gunstiger en Clyt. ongunstiger af te beelden.

Op het debat volgt het gebed van Clyt. tot Apollo. Het is dubbelzinnig en blasphemisch, maar levensecht. Clyt. smeekt de God van het licht en de Waarheid om haar toe te staan te blijven leven in haar huidig geluk en in verholen termen om de ondergang van die kinderen, die haar niet welgevallig zijn. Nergens toont de ontaarde moeder zó haar karakter! Dramatisch fraai getroffen is het, dat dit gebed komt vlak vóór het fictieve bodeverhaal over Orestes' dood. De toeschouwer weet echter al van de proloog af, dat deze bede vruchteloos is. Hier ligt een tragische ironie in het feit, dat het volgende bodeverhaal schijnbaar de vervulling van de wens brengt. Schijnbaar — want voor Clyt. is het veelzeggend, dat haar zoon gevallen is bij de wagenrennen ter ere van Apollo, de God van Delphi tot wie zij net gebeden had.

ῥῆσις.

Op zichzelf beschouwd is deze ῥῆσις een bijzonder fraai en boeiend stuk poëzie, vol details en finesses (o.a. de zege van een Athener!) De toeschouwer en toehoorder zou er tegen beter weten in haast in gaan geloven. Maar ook in technisch opzicht is de ῥῆσις geslaagd: De als Phocenser verklede paedagogus speelt hier een rol *in* zijn rol

en spant zich in zo overtuigend mogelijk deze rol te spelen. Het effect is dubbel: Bij Clyt. ontwaakt even — zelfs bij haar! en dit is zeker niet gehuicheld! — een moederlijk gevoel, maar dan overwint zij haar zwakheid, kijkt zij naar de realiteit van haar verhouding tot Orestes, en zij voelt zich opgelucht. Triomferend wijst zij El. op haar échec: Haar kansen zijn verkeken!.

Κομμός

El. beseft dit heel goed en in een beurtzang met het koor, dat haar probeert te troosten, geeft zij uiting aan haar wanhoop: Haar eenzaamheid is nu volkomen geworden. En nu, maar ook pas nu, rijst in haar het besluit *zelf* tot actie over te gaan. Zij had gedacht het hoogtepunt van ellende reeds lang bereikt te hebben, maar thans beseft zij, dat er nog groter ellende mogelijk was, en ze trekt er de consequentie uit: Zelf zal zij de wraak voltrekken. Het is duidelijk, dat Soph. wil, dat we haar besluit au sérieux nemen, hoe onwaarschijnlijk een succesvol resultaat ook schijnt.

Op dit dieptepunt in El.'s situatie volgt opnieuw een verbijsterend contrast: Jubelend komt Chrys. aanlopen met het berichte dat Orestes is gearriveerd. Immers, Agam/s graf was bedekt met verse offergaven, toen zij daar haar haarlok brengen ging. Wie anders dan Orestes kon dat gedaan hebben? El. helpt haar snel uit de „droom” (ook dit is tragische ironie!) door haar te vertellen van Or.' dood. Tevens echter ontvouwt zij nu haar plan Aeg. zelf ten val te brengen en zij roept haar zusters hulp daarbij in. Weer ontstaat een woordenwisseling, wanneer Chrys. weigert en boos heengaat. Bij alle leed is nu ook nog de tweedracht der zusters gekomen. Het koor, ofschoon het El. prijst om haar principiële houding, is dan ook somber gestemd. (*2^e Stasimon*).

2^e Stasimon, 3^e epeisodion.

In de volgende scène valt de peripetie, de plotselinge ommekeer, niet, als in de Ajax, Antigone, Trachiniai en Oed. Tyr. van goed naar kwaad, gunstig naar ongunstig, maar omgekeerd. Or. en Pyl., als Phocensers vermomd, komen met de urn van de (z.g.) dode Orestes en vragen aan El. en haar gezellinnen, waar Aegisthus zich bevindt. Electra, die hierin het bewijs vindt van het noodlotsbericht, uit een hartverscheurende jammerklacht, waaruit op volkomen natuurlijke wijze de herkenning voortkomt, gevolgd door een jubellied, dat uiteindelijk door de paedagogus afgebroken wordt (na de herkenningsscène paed. — El.). Het derde epeisodion eindigt

met El.'s gebed tot Apollo om bijstand bij de taak, die Or. en Pyl. wacht, waarna een zeer kort koorlied de overgang tot het laatste bedrijf, de exodus, biedt.

3^e stasimon, exodus.

Kreten uit het huis tonen aan, dat het werk der vergelding ter hand genomen is. Vergeefs roept Clyt. om Aeg., die — zoals reeds eerder meegedeeld — afwezig is. El. reageert volkomen koud en zonder enig mededogen: „Binnen roept iemand. Hoort gij 't, o vriendinnen, niet?” En als haar moeder vergeefs een beroep doet op de banden des bloeds: „Wee mij, gewond ben 'k”, volgt haar gruwelijke reactie: „Wond haar dubbel, als ge kunt”.

De moedermoord is het centrale punt geweest in de stukken van Aeschylus en Euripides. „Aeschylus”, zegt Hans Diller, „rechtvaardigt deze als theoloog, Euripides veroordeelt hem als moralist”. En hoe oordeelde Sophocles? De meningen zijn altijd verdeeld geweest. Jebb oordeelde, dat Soph. de daad beschouwde als „right and glorious, as it was commanded bij the god” — maar we zagen reeds, dat Soph. van begin af aan uitdrukkelijk heeft vastgesteld, dat Apollo geen bevel gaf. Een verwijzing naar de epische traditie heeft evenmin zin, gezien het feit, dat Soph. de epische traditie in vele opzichten essentieel gewijzigd had. Op het juiste spoor echter was, dunkt mij, reeds Tycho van Wilamowitz, die constateerde, dat Soph., door de moedermoord kort aan te geven en te laten volgen door een uitvoeriger scène van de dood van Aeg., er alles op heeft gezet, om de dood van Clyt. zo weinig mogelijk reliëf te geven. Deze' wordt aldus slechts inleiding tot het belangrijker moment, de liquidatie van de usurpator. Niet eens echter ben ik het met Tycho e.a., dat „de moedermoord als religieus en moreel probleem voor Soph. geen vraagstuk was”. Beter oordeelt Kirkwood: „De schuld, als hier sprake is van schuld, betreft Orestes, maar het stuk gaat om Electra”; evenzeer als het hele stuk niet is opgebouwd op de wraakneming van Orestes, culminerend in de moedermoord, maar op de figuur van El., die na lange jaren van leed en onderdrukking, weerstand en verzet, uiteindelijk de bevrijding mag beleven. Toevoeging van de gevolgen van de moedermoord (als in de Orestie) zou het stuk ingrijpend veranderd en in feite scheefgetrokken hebben, daar aan het slot een veel te zwaar accent op Orestes gevallen zou zijn. Het is dus irrelevant te vragen naar Soph.'s opvatting over Orestes' daad: Hij heeft de vraag, als

in dit stuk niet ter zake doende, eenvoudig open gelaten. Hij heeft in deze kwestie geen oordeel willen uitspreken, pro of contra. Als zo vaak toont hij ons niet, wat er *z.i.* gebeuren *moet*, maar wat er gebeurd *is*, als onvermijdelijke consequentie van al het voorgaande.

Psychologisch zeer fraai schildert hij echter de reactie van Or. en El. De eerste heeft even een gevoel van aarzeling en twijfel, als de daad volbracht is, El. niet. Het is volkomen begrijpelijk: Or. heeft de acht jaar van onderdrukking en vernedering niet persoonlijk doorgemaakt, zoals El. Hij staat neutraler, onpersoonlijker tegenover alles. Hij kwam, zoals hij was opgevoed en onderricht, om een taak uit te voeren (de herovering van het koningschap), als bevrijder van zijn volk, maar niet beladen met de last der emoties, die het gevolg waren van langdurige vernedering en wraaklust. Men vergelijk de situatie met die in ons land in 1944/45: Hoeveel feller en onverzoenlijker waren wij onderdrukten dan onze bevrijders, de Engelsen en Canadezen! Niet zonder reden heeft Soph. de persoonlijkheid van Orestes het gehele stuk door zo vlak en onemotioneel gehouden!

Misschien meent iemand, dat de slotscène niet genoeg intensiteit heeft om het onbehagen, gewekt door de moedermoord, weg te nemen en de aandacht af te leiden. Als antwoord hierop geldt: Men moet de laatste scène niet horen of lezen, maar zien. Aeg. is in Soph.'s El. afgebeeld als een machtige tyran (het koor durft slechts spreken, doordat hij afwezig is!). Hij is de man, die zit op Agam.'s troon, die diens vrouw heeft gewonnen, die zijn volk knecht, hij is het type van de gehate „tyran”. De aanslag op hem is een noodzaak, maar blijft tot op het laatst een waagstuk. Deze Aeg., geschilderd zoals hij is door Soph. en hemelsbreed verschillend van de medeplichtige uit Aeschylus' stuk en de onnozeling uit Euripides' *Electra*, verschijnt in de slotscène vol triomf, in de mening, dat de dode, die met een kleed bedekt, op de baar wordt binnengebracht, de gevreesde Orestes is. Hij hoont El., ontdekt dan in één verbijssterend moment, dat de dode zijn vrouw Clyt. is en concludeert in dit zelfde adembenemende moment, dat zijn eigen uur geslagen heeft. Kitto constateert (m.i. terecht) dat deze scène de meest schokkende coup de théâtre is, die ooit ten tonele is gebracht.

Na deze laatste tragische ironie sluit het stuk met een korte *zegezing* van het koor.

Probleemstelling.

In het begin van dit betoog heb ik een vraag tot later uitgesteld, de vraag: „Wat bewoog de fragiel er toe een gruwelijk drama als dit Atriden-gegeven tot hoofdthema van een tragedie te kiezen? We kunnen, voor ons verband, de vraag beperken: „Wat dreef Soph. er toe?” En hierop sluit aan de vraag: „Heeft de Electra ons ook thans nog wat te zeggen, en zo ja, wat?”

Het is duidelijk, dat wij thans op aanmerkelijk subjectiever terrein komen dan tevoren, maar ook, hoop ik, zal het belang van deze vragen duidelijk zijn.

Vox poetae.

Allereerst rijst dan de vraag: „Op grond waarvan kan men concluderen, de bedoelingen van de dichter te doorgronden? Spreekt hij ze nit in zijn hoofdfiguren of in de koren?” De meningen der geleerden zijn altijd verdeeld geweest. Iemand als Whitman houdt het op de hoofdfiguren en bagatelliseert het koor, maar ten onzent zegt Opstelten: „Bij een zo dramatisch dichter als Soph. kan men toch verwachten eer in het koor dan in de dialoog de dichter op zijn persoonlijke opvattingen te betrappen”. Het komt mij voor, dat beide partijen ongelijk hebben. Wanneer een zo directe oplossing mogelijk was, zou er eenstemmigheid heersen over de levensbeschouwingen van Soph., althans een veel groter eenstemmigheid dan nu het geval is. Men is het nl. in vrijwel alle opzichten oneens!

Hoofdfiguren.

Uit alle stukken blijkt telkens weer, dat de hoofdfiguren wel dragers zijn van een ideaal, dat zij een eigen levensopvatting hebben, maar zij zijn en blijven scherp gekarakteriseerde persoonlijkheden met een eigen leven, met typerende deugden en ondeugden, en met geen van hen kan men de dichter zonder meer identificeren, ook al toont hij raakpunten met allen van hen. Dientengevolge kan men hun uitspraken niet klakkeloos aan Soph. in de mond leggen als eigen visie.

Koor.

Maar datzelfde geldt a fortiori voor het koor, dat nooit heroïsch is, steeds een bemiddelende rol speelt en kennelijk de opvattingen van de doorsnee-burger weergeeft. De her oen mogen dan vaak hemelbestormers zijn, het koor blijft altijd binnen de sfeer der gangbare voorstellingen, op politiek, ethisch, religieus gebied. Het rea-

geert op de dramatische situaties der heroën als de gewone man, met al zijn gematigheid en middelmatigheid, zijn braafheid en bekrompenheid. Mogen de hoofdfiguren met de hun eigen extreme levensinstelling soms te ver gaan in hun streven en een tekort aan inzicht tonen, het koor toont *altijd* een inzichttekort en blijkt altijd onder de maat. Het beschouwt Antigone's handelwijze als onverstandig, het adviseert Ajax in leven te blijven, Electra haar jammeren te staken, Neoptolemus Philoctetes' boog te stelen! Het is ondenkbaar, dat Soph.'s diepste gedachten steeds door het koor geformuleerd worden. Ongetwijfeld is het koor van Aeschylus vaak de spreekbuis van de dichter, maar niets veroorlooft ons *daarom* voor Soph. dezelfde conclusie te aanvaarden. Bij Soph. is het koor veel meer organisch opgenomen in het verband. Wanneer Kranz zegt: „het koor is een artistiek middel om de actie op het toneel te illustreren, te verruimen en te verdiepen”, heeft hij zeker gelijk, maar dan kunnen wij eraan toevoegen, dat Soph. dit doet door het koor een eigen persoonlijkheid, een soort „groeps karakter” te verlenen. Dramatisch-technisch dienen de koren voor het scheppen van uiterlijke contrasten (bijv. jubelliederen vlak voor de naderende catastrofe, of omgekeerd), voor het kweken van spanning, onrust, onzekerheid, kortom van sfeer; „inhaltlich” dienen de koren om de opvattingen der hoofdfiguren te doen contrasteren met de wereld van alle-dag. Maar altijd heeft Soph. zorgvuldig uitgezocht, welke mensen door het koor voorgesteld worden en altijd staan zij in nauw verband met de hoofdfiguur: soldaten uit Salamis in de Ajax, manschappen van Neopt. in de Philoktetes, grijsaards in de O.C. enz. Het koor heeft zijn eigen plaats en speelt mee, niet als toeschouwer, maar haast als acteur. Een nauwkeurige beschouwing van de rol van het koor leert ons bovendien, dat het in de loop van de tijd steeds méér de functie van acteur te vervullen kreeg. Eigenlijk is dus de oplossing van het vraagstuk, welke plaats het koor in Soph.'s stukken inneemt, heel eenvoudig: Het geeft de vox populi, maar deze is geen vox Dei, geen vox poetae! Het koor bij Soph. is precies, wat hij geeft: Een groep personen van bepaalde samenstelling, qua sexe, leeftijd, nationaliteit, positie in nauw verband staande met de hoofdfiguur, maar nooit van diens niveau. Het is dus uiterst gevaarlijk in de woorden van het koor de levensbeschouwing van de dichter te willen beluisteren.

Dat deze opvatting geen afbreuk wil doen aan de aesthetische schoonheid van de koorliederen, zal, hoop ik, wel duidelijk zijn.

Wil men dus trachten door te dringen tot de levensbeschouwing van Soph., dan zal men zijn stukken moeten zien als één groot organisch geheel, waarin het standpunt van de dichter nooit expliciet in de tekst te vinden is, in de woorden zonder meer van acteurs of koor; belangrijker dan de woorden is het gebeuren zelf en wat achter de woorden en het gebeuren ligt. Ik ben me bewust, dat daarmee alle Sophocles-interpretatie een zeer subjectief bedrijf is geworden — zoals trouwens de Sophocles-litteratuur van de laatste deceniën wel bewijst. Dat is niet onze schuld, maar ligt aan de grootheid en objectiviteit van Soph. zelf, die geen tendens-stukken schreef om zijn leer naar buiten uit te dragen, al neemt dit niet weg, dat hij zijn stukken uit een bepaalde levenshouding geschreven heeft.

Liever nu dan een overzicht te geven van de vele contrasterende meningen op dit punt en de argumenten te geven voor zijn ouderwetse vroomheid en zijn Homerisch standpunt of zijn heroisch-humanisme, zijn determinisme dan wel zijn bijna Christelijk monotheïsme, wil ik eindigen met mijn persoonlijke visie te geven op de achtergrond van zijn *Electra*, waarbij ik het dichtst kom bij het standpunt van Kitto, met dankbaar benutten van de voortreffelijke studies van Whitman en Kirkwood.

V

Levensbeschouwing.

Wanneer we het gegeven van de *Electra* onbevangen bezien, aanschouwen we een oud verhaal met elementen, die in alle tijden en overal ter wereld voorgekomen zijn en voorkomen zullen, een verhaal van strijd om een koningstroon, liefde en haat, trouw en ontrouw, een verhaal ook van onderdrukking, collaboratie en verzet, en van uiteindelijke bevrijding.

δίκη, ἀδικία.

Een verhaal, kortom, van ἀδικία en δίκη. Het hele gebeuren speelt zich af in de menselijke sfeer. Het orakel, vermeld in het begin (en dat trouwens aan *Electra* niet bekend was), behelsde geen opdracht. De evacuatie van Orestes, de reactie van de paedagogus, de groeiende bitterheid van *Electra* zijn alles consequenties geweest van de misdaad van Clyt. en Aeg. Van het begin van het stuk af aan zien we menselijke motieven en reacties, menselijke besluiten en handelingen, menselijke deugden en ondeugden, menselijke laag-

heid en grootheid. Sophocles laat ons een stuk intens leven zien zonder een poging tot verklaring daarvan. „He shows things happening and *how* they happen, but not *why*”, aldus treffend Mackail. Deze tragedie (als alle van Sophocles) geeft ons een beeld van het leven, waar dit essentieel is, en Soph. schildert ons leven en wereld, *niet* zoals zij z.i. *zijn moeten*, maar zoals zij, z.i. *zijn*. En daarbij is duidelijk, dat hij voor het lage en slechte een open oog heeft, maar ook, dat hij gelooft in de grootheid van de mens. Maar de mens staat niet alleen, hij is onderdeel van een groot geheel. Hoe hij ook handelt, goed of slecht, zijn handelen beïnvloedt dat grote geheel, en hoe extremer zijn handelingen zijn, des te sterker straalt de invloed ervan uit. Naast en boven Soph.’ geloof in de mogelijkheid van menselijke grootheid (ἀρετή), komt aldus zijn (echt-Grieks!) geloof in de κόσμος, en met dit woord bedoel ik letterlijk: de ordening, de geordendheid. In al zijn tragedies toont hij ons, telkens opnieuw in andere vormen, wat er gebeurt, wanneer deze ordening, deze κόσμος, verstoord wordt.

Κόσμος

Hoe het komt, dat wij in een κόσμος leven, wisten de Grieken niet. Hun Goden waren geen Scheppers! Hoogstens zagen zij hen als handhavers van deze ordening. Maar de mensen beseffen, althans dienen te beseffen, dat een verstoring van de κόσμος tot χάος leidt, ten detrimente van henzelf en anderen. Want wie de ordening verstoort, faalt (ἀμαρτάνει, zegt de Griek) en wordt op hardhandige wijze uit zijn dwaling verlost. Immers, wanneer een verstoring in de κόσμος optreedt, herstelt zich, ergens, eens, op één of andere wijze (en zeker niet altijd volgens menselijke berekening, verwachting of wensen!) het evenwicht. Deze evenwichts verstoring is aSixia, het herstel van evenwicht is δίκη. Zou dit herstel niet optreden, dan was er geen κόσμος meer, maar een χάος.

Uiteraard kan men met andere woorden werken, μοῖρα, εἰμαρμένη, Λόγος, Ζεὺς, enz., maar deze zijn doorgaans filosofisch, anthropomorf of religieus gekleurd, terwijl κόσμος het meest neutraal klinkt. Het geloof in een wereldorclening vinden we overigens bij talloze Griekse denkers.

Men bedenke hierbij wel: Het kosmische gebeuren is geen buiten het menselijke gebeuren staande, in de mensenwereld ingrijpende macht (te kwalificeren als goedertieren, blind, wreed, onverbiddelijk,

rechtvaardig enz. enz.), maar ligt in die mensenwereld zelf, is die mensenwereld.

φρόνησις.

De mens is een onvolmaakt wezen, hij heeft slechts een beperkt inzicht en hij begaat fouten, die voortkomen uit zijn onvolmaaktheid. Maar hij *heeft* inzicht (σωφρόνησις, σωφροσύνη) en daarmee, als redelijk-zedelijk wezen, een wapen, dat hem beschermen kan, al is het beperkt. De grote mensen hebben doorgaans ergens een diep inzicht: Odysseus (in de Ajax), Antigone, Theseus, Oedipus (in de O.C.). Anderen worden pas door schade en schande wijs: Ajax, Creon. Electra ziet, op een zeer essentieel punt, zeer scherp, evenals Antigone. (Zieners hebben dieper inzicht in de kosmische samenhang, zij zijn de experts!) Dit al dan niet diepe inzicht is de mens in zijn karakter gegeven, maar het bepaalt grotendeels zijn levensloop. Op deze wijze is des mensen karakter en zijn handelen onverbrekelijk verbonden. Zijn karakter is (volgens het bekende woord van Heraclitus) zijn noodlot, en zijn leven is een onderdeel van het hele kosmische gebeuren.

ἀδικία.

Soms geschiedt het, dat het begane onrecht (ἀδικία) onbewust verricht is. Het meest befaamde voorbeeld is de Oedipus-geschiedenis. Ook dan reageert de κόσμος: De pest-epidemie is het bewijs. Hoe dit te verklaren? Ik geloof, dat Soph. en velen met hem eenvoudig de parallel trokken tussen het menselijk lichaam en het kosmisch al. De filosofen zagen ook vaak de wereld als makranthropos, de mens als mikrokosmos. Zoals in het klein (in 't mensenlichaam) het lichaam reageert op onrecht (bijv. giftig voedsel), zonder dat het er toe doet, of de mens dit voedsel opzettelijk of onbewust tot zich genomen heeft, en er een ziekte uitbreekt, die een behandeling nodig maakt, zo reageert ook in het groot de κόσμος op een verstoring van het evenwicht, doordat een μίαισμα (bezoedeling) optreedt. Men kan deze het best beschouwen als ziekteverschijnselen in het wereldgeheel, waarvan de uiterlijke kentekenen wijzen op een misstand in het inwendig bestel. Cf. koorts, uitslag. Maar altijd herstelt de natuur het evenwicht, volgt δίκη op ἀδικία, hetzij door een „natuurlijke” reactie (Electra), hetzij door een „onnatuurlijke” (Ant., O.T., Trach.). En zoals de doktoren de experts zijn in de mikrokosmos, zijn de zieners de experts in de makranthropos.

Kitto illustreert deze theorie van het natuurlijk evenwicht met het voorbeeld van de langdurige droogte op het land, die gevolgd werd door een periode van hevige regenval.

De Electra.

Terugkerend naar de El. constateren we, dat de gewelddaad van Aeg. en Clyt. een hevige inbreuk op de natuurlijke ordening is geweest, zodat onvermijdelijk op deze actie een reactie volgen moest. In dit geval herstelde de κόσμος zich, we zouden kunnen zeggen: op regelmatige wijze —, *in en door* het wezen en handelen van de paedagogus, Orestes en Electra. Vandaar, dat het gebeuren in dit stuk zich volkomen voltrekt in overeenstemming met de figuren, die er bij betrokken zijn, maar óók — in groter en hoger verband gezien — volgens de inrichting van de κόσμος. De vraag naar „goed” of „kwaad” van Orestes’ actie valt daarbij uit; niets verplicht ons trouwens de daad zelf te bewonderen, we kunnen hem alleen maar accepteren als onvermijdelijke consequentie van wat vroeger is geschied.

El. in onze tijd.

Tenslotte mijn vraag: „Heeft de El. van Soph. ons thans nog iets te zeggen?” Een ieder zal dit voor zich zelf moeten uitmaken. Het zal nu duidelijk zijn geworden, wat de El. voor mij betekent. Ik meende door deze persoonlijke visie meer te kunnen verhelderen dan door een strikt-zakelijke beschouwing. Alleen wil ik nog zeggen, dat het klimaat nu gunstiger is voor waardering van dit stuk dan vroeger. Immers, men moet aanknopingspunten hebben om een kunstwerk uit totaal andere tijd en sfeer te kunnen begrijpen en waarderen. De gebeurtenissen van de laatste decennia hebben ons die aanknopingspunten geboden. Sophocles heeft (veel meer dan Aesch. en Eur.!) het koningspaar Aeg.—Clyt. afgebeeld als ontaarde usurpatoren, die een nobel koning gedood hadden en een terreur uitoefenden over een geknecht volk (spec. de verzen 1458—1463!). El.’s machteloosheid, haar krampachtig blijven hopen op betere tijden, haar verbeterde haat, haar wanhoop.wanneer dierbaren (Chrys!) kalmweg „verkeerd” gaan — dit alles is niet meer grauwe theorie voor ons. De vrijheid was een levensvoorwaarde voor de Grieken, evenals voor ons. Zo kan men, tegen deze achtergrond, dit drama met al zijn hardheid en gruwelijkheid toch in de eerste plaats zien als een spel van menselijk lijden en menselijke roeping en kosmisch

rechtsherstel. In dat geval kan men ook begrip hebben voor — en meelevens met — de slotwoorden van het koor:

„O Atreus' telg, na hoeveel leed
Zijt ge eindelijk door Uw vrijheidsdrang
Daaruit verlost, en nu bij dees
Aanslag voorgoed bevestigd!”

Amsterdam, 21 sept. 1960.

Dr. H. W. VAN PESCH.

Uit vissen met de horen van de veldos

Iris sprong in de donkere zee, gelijk het lood de diepte inschiet dat zittend in de horen van de veldos vraatzuchtige vissen de dood gaat brengen¹.

Zoals op een rotspunt een visser met een lange roede — terwijl hij voor kleine visjes als lokaas voer strooit — in zee uitgooit de horen van de veldos, en dan wanneer hij beet heeft zijn vangst spartelend op de kant werpt, zo spartelend werden Odysseus' mannen (door Scylla) opgehaald².

Twee Homerische vergelijkingen, één uit de Ilias, één uit de Odyssee. In de eerste is er sprake van lood zittend in (een) runderhoren dat in het water afdaalt om roofvissen te doden. In de Odyssee zien wij een visser met een lange roede die horen uitgooien en er vis mee vangen; onderwijl strooit hij aas in het water om kleingood te lokken.

Dus: met de horen van de veldos vangen wij vis, in beide gevallen. Dat in de Ilias het lood wordt vernoemd, in de Odyssee de hengel, is uit de samenhang begrijpelijk. In de Ilias wordt de snelheid van de afdaling der godin verbeeld; in de Odyssee roept Scylla, wanneer ze hoog boven het water met zes koppen aan lange halzen Odysseus' mannen ophaalt, het beeld op van een hengelaar met een lange hengel.

Wat is die horen van de veldos waarin lood zit en waarmee men vis vangt?

Nieuw is het probleem niet. In de vierde eeuw vóór Chr. blijkt men er al geen raad mee te weten. Dan laat Plato in een gesprek

¹ Ω 80.

² μ 251.

met de rhapsode Ion Sokrates opmerken dat men een beroep zou moeten doen op de vakkennis van de visser om van hem te vernemen wat Homerus ermee bedoelt¹. Terwijl Aristoteles, geciteerd door Plutarchus², meent dat men er niets bijzonders achter moet zoeken: die horen zou niets anders zijn dan een horen pijpje vlak boven de haak om doorbijten van de lijn te voorkomen. Over het lood in de horen wordt niet gerept. Homerus' Alexandrijnse uitgever Aristarchus sluit zich bij deze verklaring aan³, die dan ook de gangbare werd. Daarnaast weten de oude Homerus-commentaren nog een tweede oplossing, die van jongere datum is: κέρας = τὴν τρίχα, — het zou een sim zijn gevlochten uit ossehaar. Maar dat is mis, riposteert Plutarchus, want voor een hengelsnoer gebruik je paardehaar.

Plutarchus schrijft de horen-visserij toe aan de „Ouden”, τοὺς παλαιούς. Het is iets van de oude tijd. Ook uit de wijze waarop Aristoteles zijn verklaring inleidt, krijgt men de indruk dat deze niet op waarneming berust — waartoe hij onder andere gelegenheid gehad zou hebben tijdens het tweejarig verblijf op Lesbos, toen hij blijkens zijn *Historia Animalium* veel biologische gegevens bij vissers opdeed —; eer lijkt het dat hij door gissing voor een antiquarische puzzie een oplossing zoekt. En die bevredigt niet. En wel omdat beide Homerische vergelijkingen de indruk wekken dat het κέρας niet een ondergeschikt deel van 's vissers tuig is, maar het eigenlijke vangapparaat. Speciaal de Britten, voor wie hengelen van ouds een nobele sport is, waren dan ook niet voldaan, en zij probeerden nieuwe hypothesen, o.a. dat er sprake zou zijn van een speer met horen punt, of van een vishaak uit een horen gesneden. Te vinden zijn deze in het amusante boek van William Radcliffe, *Fishing from the Earliest Times*⁴, waarvan ongeveer de helft zich bezighoudt met Grieken en Romeinen. Radcliffe is een voortreffelijk specimen van een Angelsaksisch amateurvisser en verbindt uitgebreide belezenheid met rijke hengelaarservaring. Recensie van de eerste uitgave van zijn werk (1921) bracht een stroom van ingezonden stukken op gang in the *Times Literary Supplement*, meest betrekking hebbend op ons probleem, „de horen van de veldos”. „Por some six months in all, Professors of Greek, authorities on.

¹ Ion 538 D.

² Plutarchus, de sollertia animalium 24.

³ Scholion Q ad μ 253.

⁴ Pag. 81 v.v.

and translators of Homer, zoologists, artists and practical fishermen contributed their varying views”, zegt het voorwoord van de tweede druk (1926). Vele nieuwe hypothesen werden gelanceerd, o. a. dat een horen in zijn geheel als ballast zou zijn gebruikt, of dat een horen gevuld met aas om te lokken of met vergif om te bedwelmen te water gelaten werd, of dat aas en haak bij op- en neerhalen beschut zou zijn geweest door een horen in klokvorm, zoals men op de westkust van Ierland de schaal van een krab gebruikt, enz.

Verliest men evenwel Homerus niet uit het oog, dan blijft toch wel de meest aannemelijke verklaring die van Haskins, *On Homeric Fishing - Tackle*, *Journ. of Philol.* XIX (1891), p. 238. Het Homerische keras zou een kunstaas van horen zijn, mogelijk in de vorm van een visje (z.g. spinner), met lood bezwaard, dat aan de lijn door het water gesleept wordt om roofvis te vangen. Ook Radcliffe voelt voor deze oplossing het meest. Dan schiet Iris in de *Ilias* omlaag als de met lood geladen spinner waarmee roofvissen worden verschalkt. Dat in de *Odyssee* sprake is van kleine visjes leek mij indertijd een onoverkomelijk bezwaar. Maar dat hoeft niet. Vers 252 is een parenthesis: de visser werpt aas uit om kleingood te lokken; achter het kleingood zwemt de roofvis aan voor wie de spinner bestemd is. Zo zit tonijn makreel achterna, en beide sardien en ander kleingood. Het is niet nodig aan te nemen dat de hengelaar uit is op vis van het zwaarste kaliber als tonijn en zijn grote verwanten; ook makreel laat zich vlot met een blikken kunst visje vangen.

Tegen Haskins' hypothese zou men kunnen aanvoeren het argument *e silentio*: in de hele Griekse literatuur die zich machtig interesseert voor de technische kant van het vissersbedrijf, en met name voor de hengelaar, is geen spoor van een spinner te ontdekken. Hoe aanvechtbaar evenwel dit argument is, blijkt uit het volgende. De meest geraffineerde hengelsport is het vissen met een kunstvlieg op forel of zalm. Indien nu eens Aelianus' werk „*De natura animalium*” verloren was gegaan als zoveel literatuur van groter waarde, dan zouden we nergens in Griekse geschriften een kunstvlieg gevonden hebben. Aelianus alleen heeft ze voor ons bewaard. Hij beschrijft het vissen ermee en noemt ook het materiaal *for dressing a fly*: rode of purperen wol, veren van haan of meeuw¹.

Men heeft tot dusver, meen ik, nooit steun gezocht voor Haskins' verklaring in een visserstruc die ook de Oudheid al kende. Oppianus,

¹ Ael. N.A. XV 1, XV 10, XII 43.

tegen het eind van de tweede eeuw na Chr. schrijver van een epos Ἀλευτικά over vis en visvangst, spreekt twee maal over het gebruik van de z.g. δελφίς, een stukje lood dat een dood aasvisje in de bek wordt gestoken om het natuurlijke bewegingen te laten maken wanneer het door het water gesleept wordt¹. Hiertoe zou ook het lood in het horen kunstvisje kunnen dienen.

Het ligt voor de hand dat men ook buiten Homerus gespeurd heeft naar teksten waar „keras” als uitrustingsstuk van een visser genoemd wordt. Die zijn er enkele, maar ze verhelderen ons probleem niet. In een epigram (Anth. Pal. VI 230) wijdt een visser Δάμις ὁ κυρτευτής, ψάμμω κέρας αἰὲν ἐρείδων een grote kinkhoren aan Apollo. Damis de fuikenzetter, die zijn „keras” steeds op het zand laat rusten. Wat stelt de dichter, Q. Maecius, zich hierbij voor? Hij zal het woord van Homerus overgenomen hebben zonder te weten wat het nu precies is, tenzij dan een onderdeel van visserstuig. Dan zou men het vers kunnen illustreren met de voorstelling op een kylix van Chachrylion²: een visser zit op een rotspunt en, terwijl in het water de fuik wacht op buit, vist hij ondertussen met de hengel. Zo ook Maecius' fuikenzetter. Als deze zijn keras, zijn tuig, op het zand laat rusten, wil dat zeggen dat hij op grondvis vist, met de grondlijn (κάθετος of καθέτη).

Tenslotte noemt Aelianus onder de benodigdheden van de hengeelaar o.a. ook horens en vacht van een geit³. Maar verheugen we ons niet; deze dienen volgens de ichthyologische epigonen Aelianus en Oppianus⁴ om de visser te vermommen wanneer hij op sargusvangst gaat. Voor deze vis zou de geit namelijk een wonderlijke aantrekkingskracht hebben. Als men dergelijk vissersgrieks leest, verbaast men zich niet dat antieke kritiek Homerus' kennis van het vissersbedrijf verre verheft boven de kwasi-wetenschap der specialisten die later in monographieën de visserij hebben behandeld⁵.

Eindhoven.

H. HÖPPENER.

¹ Opp. Hal. III 289, IV 81.

² Hartwig, Meisterschalen Taf. V, p. 54 v.v.

³ Ael. N.A. XII 43.

⁴ Ael. N.A. I 23; Opp. Hal. IV 308 v.v.

⁵ Athenaeus I 13 B.

Dichtoefeningen

(Drie Latijnse gedichten met commentaar)

II

HET RAADSEL DER LIEFDE

αἴνιγμα δυσεύρετον καὶ δύσλυτον
(Plut. Περί ἔρωτος)

In ruina urbis milites tropaea
erigunt; custos hiemis Priapus
frigido in horto vigilat relictus
memor aratri.

est amoris par violens triumphus:
post preces venit simul ultima cum
lacrima finis Veneris dolores
dissimulantis.

improbos vindex Amor aucupatur
retibus fictis: iterum sum captus
feminae victae madidis ocellis,
irrita clades!

ut reviviscunt opulenta regna
ut viget gratis novus hortus herbis,
sic Venus vincit: Glycerae sum omni
tempore servus!

Vertaling

Op het puin van een stad richten soldaten trofeeën op; als bewaker van de winter waakt een Priaap, in de koude tuin achtergebleven, denkend aan de ploeg.

De gewelddadige triomf van de liefde is hieraan gelijk: na de smeekbeden is tegelijk met de laatste traan het einde van Venus gekomen, die haar gekrenktheid verbergt.

De wreker Amor vangt de onzedhijken met een oneigenlijk jachtnet: wederom ben ik gevangen door de vochtige ogen van een overwonnen vrouw, tevergeefs de nederlaag!

Zoals koninkrijken welvarend opleven, zoals een tuin hernieuwd bloeit met aangename planten, zo overwint Venus; ik ben te aller tijde de slaaf van Glycera!

Commentaar

Het vers is in de Sapphische maat geschreven:

— ◡ — — — / ◡ ◡ — ◡ — × (3×)
— ◡ ◡ — ×

In het eerste couplet vullen de twee vergelijkingen elkaar aan: een trofee in een verwoeste stad biedt een even desolate aanblik als een Priapus beeld in de winter¹. Zo zinloos is ook de volkomen triomf in de liefde: met de overgave, de laatste traan, is het doel bereikt, en daarmee het einde gekomen. De ware krijgsdienst van Venus is echter paradoxaal, men overwint slechts om te verliezen, slechts in de nederlaag, als slaaf van de harde meesteres, bereikt men zijn doel, *captus amore*.

De liefde is voor de antieke minnaar in de eerste plaats een ramp, een ziekte, een waanzin: een nederlaag. Eros overwint hem in een gevecht, wondt hem met zijn pijlen, of drijft hem in een fatale jacht in het jachtnet van Kupris. Λυσιμελής, de „losmaker”, verlammer van de ledematen, heet de liefde bij Hesiodus, Archilochus, Sappho.

Een dergelijk gebruik van λύω kent Homerus in de beschrijvingen van de gevolgen van verlamrende emotie, paniek, dood. Ook de lichamelijke verschijnselen van de liefde, door Sappho opgesomd in haar beroemde *Die man schijnt mij godegelijk te wezen*. . . . zijn, op twee na, terug te vinden bij Homerus, maar daar horen zij thuis bij de emoties van vrees, woede, smart en pijn².

Dit is op zichzelf heel goed te begrijpen; de liefde is een fascinatie, een onweerstaanbare, goddelijke macht, die ook de geliefde zelf uitstraalt, zodat men overwonnen wordt: slaaf. Maar alleen voor de onbeantwoorde liefde geldt dit voor honderd procent. De gelukkige minnaar kent nog andere gevoelens, b.v. het tegengestelde aggressieve gevoel van de veroveraar.

In de ernstige poëzie komt deze verovering naar goedtragische trant alleen aan bod als *hubris*, voorwaarde voor een zekere val. Wanneer Horatius eindelijk weer optrekt onder de *imperia* van Venus (*Carm.* IV, 1) is het volgens de poëtische logica te verwachten dat hij nu een nederlaag zal lijden. Een minnaar in de *Erotische Brieven* van Aristainetos (I, 17) had op veel plaatsen *trofeeën* over vrouwen opgericht, ten teken dat hij zijn doel bereikte, nu wordt hij door (een vrouw) Daphnis overwonnen.

¹ Een trofee, vaak een paal behangen met wapenbuit, lijkt uiterlijk op onze moderne vogelverschrikkers, dat is de functie van een Priapus herme.

² D. Page, *Sappho and Alcaeus*, 1955, 29.

Naast deze metafoor aan de oorlog ontleend wordt nog de tegenstelling *jagen* — *gejaagd worden* gebruikt. Bij Ibycus: *Wederom jaagt Eros met smeltende blik onder donkere wenkbrauwen kijkend mij met velerlei betovering in het onontkoombaar net van Kupris* (Fr. 7 D). De geleerde hellenistische dichter Dioskorides liet de mythische personificatie weg, en maakte ervan: *En haar oogappels onder dichte wenkbrauwen: jachtnet en valstrik van mijn hart* (*Anth. Pal.* V, 56, 3—4). Maar zo vond ik het beeld toch wel wat onvoorstelbaar; het leek mij goed deze kritiek in de beeldspraak zelf te verwerken; Amor jaagt met een slechts in fantasie bestaand, on-eigenlijk jachtnet: *retibus fictis*. In wat minder krasse vorm is een dergelijke waarschuwing dat men het beeld niet al te letterlijk moet nemen niet on-grieks, zo wordt bijv. in de Prometheus de angel van de horzel (waanzin) die Io steekt *een niet in vuur gesmede punt*, ἄοδῖς ἄπυρος (Pr. 879) genoemd, en heet de wraak van „Orestes in Eur. Or. 621 een ἀνήφαιστον πῦρ, een vuur dat niets met *Hephaistos te maken heeft*, d.w.z. een oneigenlijk vuur¹.

J. P. GUÉPIN.

¹ Dem. Phal. de elocut. 85:

Sommige schrijvers maken metaphoren die ze te gewaagd vinden veiliger door de toevoeging van epitheta, zoals Theognis, die de boog een „lier zonder snaren” noemt, bij de beschrijving van een boogschutter. Want de „lier” is een gewaagde vergelijking voor boog, maar het wordt veilig door de toevoeging „zonder snaren”.