

Emotionele vriend, politiek adviseur of onverschillige toeschouwer
De invloed van de genderidentiteit van het tragische koor

Bethany Brugman (s4713419)

Masterscriptie Oudheidstudies

10 juni 2021

Begeleider: dr. R.J.J. Blankenburg

Inhoudsopgave

Inleiding	p. 2-10
De herkomst van het koor en van de tragedie	p. 2-3
Verschillen in de keuze voor koren tussen de drie tragici	p. 3-5
De fictionele identiteit van het tragische koor	p. 5-9
De opbouw van deze scriptie	p. 9
Methode	p. 9-10
1. Analyse van de rol van het koor op basis van categorieën	p. 11-30
Categorie 1: mannen van een dienstplichtige leeftijd	p. 12-14
Categorie 2: oudere mannen	p. 14-19
Categorie 3: niet-Griekse vrouwen	p. 19-23
Categorie 4: Griekse vrouwen	p. 23-26
Categorie 5: bovennatuurlijke vrouwen	p. 27-28
Mannen- en vrouwenkoren	p. 28-30
2. Het aanspreken van het koor met φίλος	p. 31-36
3. Het tragische koor als bewaarder van geheimen	p. 37-43
4. Het tragische koor als marginale groep	p. 44-48
5. Een case study: Euripides' herkansing	p. 49-55
Conclusie	p. 56-60
Bibliografie	p. 61-66
Appendix 1: overzicht koren van overgeleverde tragedies	p. 67-68
Appendix 2: overzicht gebruik φίλος	p. 69-72

Inleiding

De herkomst van het koor en van de tragedie

Het ontstaan van tragedies blijft vooralsnog een mysterie. Het woord tragedie bestaat uit de woorden τράγος (bok of geit) en ᾠδή (zang). Er is geen consensus over wat deze woorden met elkaar te maken hebben en wat de twee woorden te maken hebben met tragedies. Er is gesuggereerd dat koorleden zich in geitenvellen hadden gekleed, dat tragedies iets te maken hebben met rituele offeringen van dieren en dat een geit een prijs zou zijn.

Een van de belangrijkste bronnen voor onze kennis van het ontstaan en de ontwikkeling van tragische koren is Aristoteles. Omdat op Aristoteles na weinig antieke bronnen overgeleverd zijn over het ontstaan van tragedies, baseert de moderne wetenschap zich vaak op Aristoteles' ideeën. De *Poetica* van Aristoteles is een soort filter waardoor wij tragedies zien.¹ Het is echter maar de vraag of Aristoteles' *Poetica* een betrouwbare bron is voor het begrijpen van tragedies.² Zijn ideeën over het ontstaan van tragedies zijn namelijk niet gebaseerd op empirische informatie, maar op theoretische overwegingen.

Volgens Aristoteles zijn tragedies ontstaan door improvisatie van de leiders van dithyramben.³ Atheense dithyramben werden opgevoerd bij de Dionysia door koren van 50 mannen of jongens. Elk jaar kwamen er duizend jongens en mannen naar Athene om tijdens het festival van Dionysia op te treden. De tien Atheense *phylai* stuurden elk twee dithyrambische koren, een van 50 jongens en een van 50 mannen. Deze dithyrambische wedstrijden werden in Athene vanaf het einde van de zesde eeuw voor Christus gehouden.⁴ Sommige dithyrambische koren hadden aspecten die doen denken aan tragedies. Het is de vraag of dit komt door de invloed van dithyramben op tragedies of juist door de invloed van tragedies op dithyramben.⁵

Het mogelijke ontstaan van tragedies uit dithyrambische wedstrijden verklaart dat het koor in het begin een belangrijk onderdeel was van tragedies. Tragische koren, volgens Aristoteles, werden in latere tragedies steeds minder betrokken bij de plot en het belang van het koor nam steeds verder af.⁶

¹ Scodel (2010) 7.

² Gagné & Hopman (2013) 22.

³ Aristoteles, *Poetica* 1449a10-15.

⁴ Ley (2007) 176.

⁵ Scodel (2010) 35.

⁶ Aristoteles, *Poetica* 1456a26-31; 1449a15-17.

Het koor werd altijd gespeeld door mannen voor een grotendeels mannelijk publiek.⁷ Alleen Atheense burgers mochten in het koor spelen.⁸ Het aantal koorleden is in de loop der tijd van twaalf koorleden naar vijftien koorleden gegaan. Het koor bestond uit niet-professionele acteurs en droeg maskers en kostuums.⁹ Deze maskers en kostuums werden bekostigd door een *chorêgos*. De *chorêgos* was ook verantwoordelijk voor de training van het koor. De archont wees de tragedieschrijver drie acteurs en een *chorêgos* toe.

Naast Atheense mannen konden ook buitenlanders, slaven en immigranten de opvoering van tragedies bijwonen. Het publiek bestond dus uit alle lagen van de samenleving.¹⁰ Over de aanwezigheid van vrouwen bij de opvoering van tragedies is geen consensus. De discussie gaat over de aanwezigheid van voornamelijk vrouwen. De aanwezigheid van hetaeren wordt daarentegen weinig betwijfeld.¹¹ Het publiek van komedies werd vaak aangesproken met ἄνδρες. Dit wordt gezien als indicatie voor het ontbreken van vrouwen in het publiek. Daarnaast wordt in de *Thesmophoriazusae* van Aristophanes geschreven over mannen die na een tragedie van Euripides thuiskomen en hun vrouw betrappen met een andere man.¹² Ook dit wordt gezien als een aanwijzing dat vrouwen dus niet aanwezig waren bij de opvoering van tragedies. Enkele andere passages van Aristophanes en Plato lijken daarentegen wel te suggereren dat er vrouwen in het publiek zaten.¹³

Verschillen in de keuze voor koren tussen de drie tragici

Alle tragedies die volledig zijn overgeleverd zijn toegeschreven aan de drie tragici. Tussen de tragedies van deze drie tragici zijn verschillen op te merken in de keuze voor koren. Hierbij is het belangrijk om te bedenken dat een auteur vrije keuze had in de fictionele identiteit van het koor. Het is niet zo dat een mythe of een tragedie een bepaald koor vereist.¹⁴

Aeschylus en Euripides hadden een voorkeur voor vrouwenkoren.¹⁵ Van de zeven tragedies van Aeschylus hebben er vijf een vrouwenkoor (71%). Veertien van Euripides'

⁷ Foley (2001) 3.

⁸ Roisman (2014) 224.

⁹ Foley (2003) 5.

¹⁰ Swift (2016) 3-4. Volgens Rabinowitz (2008) 56 is de aanwezigheid van slaven onzeker.

¹¹ Scodel (2010) 54.

¹² Aristophanes, *Thesmophoriazusae* 390-7.

¹³ Aristophanes, *Lysistrata* 1043-53; Plato, *Wetten* 658a-d & 817a-c; Plato, *Gorgias* 502b-d; Zie O'Higgins (2003) 135-138.

¹⁴ Swift (2013) 131; Swift (2016) 104.

¹⁵ Deze observatie en volgende observaties zijn gebaseerd op de 31 volledig overgeleverde tragedies (zie Appendix 1). Wanneer tragedies waarvan alleen fragmenten zijn overgeleverd worden meegerekend, zullen deze observaties veranderen.

zeventien tragedies hebben een vrouwenkoor (82%¹⁶). Sophocles had dan weer een voorkeur voor mannenkoren (29% vrouwenkoren).

In tegenstelling tot Sophocles en Euripides, had Aeschylus een voorkeur voor “cross-sex” koren.¹⁷ Dit houdt in dat het hoofdpersonage een ander geslacht had dan het koor. Bij Aeschylus heeft het koor een grotere rol dan bij Sophocles en Euripides.¹⁸ Dit past bij Aristoteles’ idee dat de rol van het koor steeds meer afnam en dat het koor steeds meer los kwam te staan van de plot. Aeschylus kan het koor een belangrijk personage maken in de actie en in het debat, zoals bijvoorbeeld in *Smekelingen* en *Eumenides*.¹⁹ Bij Aeschylus vindt een stichomythie vaak plaats tussen de koorleider en een acteur, terwijl die bij Sophocles en Euripides vaak plaatsvindt tussen twee acteurs.²⁰ Vier van de zeven tragedies van Aeschylus dragen de naam van het koor (57%).

Bij Sophocles is het koor vaak nauw betrokken bij een van de hoofdpersonages van de tragedie.²¹ Ook gaan Sophocles’ tragedies veel over de verhouding tussen individuen en gemeenschap. Euripides’ koren zijn minder betrokken bij de andere personages en de plot.²² Slechts vier van de zeventien tragedies dragen de naam van het koor (24%). De koorliederen lijken bij Euripides steeds meer op *embolima*.²³

Slechts een klein percentage van alle tragedies is overgeleverd. Het is de vraag of de 31 tragedies die overgeleverd zijn representatief zijn voor alle Griekse tragedies. Van sommige tragedies is zeer weinig over, maar is wel bekend welke fictionele identiteit het koor aannam. In deze scriptie zullen slechts de 31 tragedies worden behandeld die overgeleverd zijn van de drie tragici.

Aeschylus heeft naar schatting in totaal 70-90 tragedies geschreven, Sophocles 120 tragedies en Euripides 90 tragedies. In totaal zijn er tussen 499 voor Christus en 406 voor Christus ongeveer 1200 tragedies opgevoerd. De drie tragici hebben dus ongeveer 25 procent van alle tragedies geschreven.²⁴ Volgens Roisman zou de verhouding van mannen- en vrouwenkoren bij de drie tragici aangehouden kunnen worden voor alle tragedies van de drie tragici.²⁵ De 31 tragedies die overgeleverd zijn, zijn vaak met een reden overgeleverd. Het is niet zomaar een greep uit de 1200 tragedies die zijn geschreven. De 31 tragedies zijn

¹⁶ Het mannelijke bijkoor in Euripides’ *Hippolytus* is hier niet meegerekend.

¹⁷ Foley (2003) 13. Roisman (2014) 515.

¹⁸ Foley (2003) 15.

¹⁹ Goldhill (2013) 104.

²⁰ Rutherford (2012) 165.

²¹ Goldhill (2013) 105.

²² Goldhill (2013) 104.

²³ Calame (2020) 775. Lamari (2017) 57 definieert *embolima* als “throw-ins” en als losstaande koorliederen die niet binnen het narratief pasten. Lokale koren oefenden de *embolima* en konden hiermee de koorliederen van tragedies vervangen.

²⁴ Swift (2016) 13.

²⁵ Roisman (2014) 515.

overgeleverd omdat men het gedurende 2500 jaar waard vond om de tragedies blijven kopiëren.

De fictionele identiteit van het tragische koor

Er is discussie over de mate van invloed van de identiteit van het koor op een tragedie. Er zijn in de literatuur drie hoofdrichtingen te onderscheiden.

De eerste opvatting is afkomstig van Schlegel. Hij beargumenteerde dat het koor de ideale toeschouwer representeert.²⁶ Zijn opvatting is vaak bekritiseerd en kent vandaag de dag weinig aanhangers. Een belangrijk kritiekpunt is dat de toeschouwers van de tragedie vaak meer weten dan het koor. Het koor wordt vaak gebruikt om dramatische ironie te creëren en daarom lijkt het onlogisch om het koor als de ideale toeschouwer te beschouwen.²⁷

Volgens een andere opvatting moet het koor gezien worden als de spreekbuis van de polis.²⁸ Het koor verwoordt volgens Vernant en Vidal-Naquet de zorgen van de burgers en de discussie tussen de individuele personages en het koor als collectief zou doen denken aan de democratie. Het idee dat het koor representatief was voor de stad en de burgers wordt volgens Gagné en Hopman versterkt doordat het koor bestond uit Atheense burgers, en niet uit professionele acteurs.²⁹ Ook in recentere literatuur wordt het idee aangehaald dat het tragische koor de autoriteit heeft om de gemeenschappelijke waarden die op dat moment in de polis golden te verkondigen.³⁰

Ook deze opvatting is bekritiseerd. Zo zorgen de maskers en de kostuums die het koor draagt voor afstand tussen het publiek en het koor. Daarnaast spreekt het koor niet in het Attisch. Ook dit zorgt voor afstand tot het publiek. Carter onderzoekt in zijn artikel uit 2010 op welke manier de demos terug te vinden is in Griekse tragedies. Hij concludeert dat het koor de gemeenschap slechts kan representeren in beperkte mate en zegt dat het koor niet gelijkgesteld kan worden met de demos.³¹

De derde en laatste opvatting is afkomstig van Gould en vloeit voort uit kritiek op het idee van het koor als spreekbuis van de stad. Gould schrijft dat de autoriteit van het koor niet bekeken moet worden vanuit de context waarin de tragedie werd opgevoerd, maar vanuit de positie van het koor in de tragedie. Gould schrijft dat het koor bijna altijd een marginale

²⁶ Schlegel (1846) 77: "Der Chor ist mit einem Worte der idealisierte Zuschauer."

²⁷ Foley (2003) 1.

²⁸ Vernant & Vidal-Naquet (1988) 311: "Thus, in its own way, the chorus, confronting the hero marked by his immoderation, represented a collective truth, an average truth, the truth of the city."

²⁹ Gagné & Hopman (2013) 26.

³⁰ Hopman (2013) 77; Murnaghan (2014) 174.

³¹ Carter (2010) 50-51.

groep representeert. Hiermee wordt bedoeld dat het koor vaak, maar niet altijd een groep uitbeeldt die normaal gesproken niet mee mocht doen met de actie. Denk hierbij aan vrouwen, slaven, buitenlanders en ouderen. *Philoctetes* en *Ajax* vormen uitzonderingen omdat deze twee tragedies mannenkoren hebben van een dienstplichtige leeftijd. Volgens Gould zorgt de sociale marginaliteit van het koor ervoor dat het koor weinig autoriteit heeft. Het koor heeft volgens Gould alleen autoriteit vanuit zijn positie als 'de gemarginaliseerde Ander'.³² Volgens Foley wordt er vaak gekozen voor sociaal marginale groepen als koor omdat die geen vragen oproepen over de relatie tussen leiders en volgers in de democratie.³³

Ook op deze laatste opvatting is kritiek gekomen. Volgens Calame en Murnaghan zorgt de sociaal marginale identiteit niet per se voor een gebrek aan autoriteit.³⁴ Dhuga gaat in tegen het idee dat oude mannenkoren tot een marginale groep behoorden. Volgens Dhuga werden oude mannenkoren niet gemarginaliseerd op basis van hun leeftijd, maar konden ze wel gemarginaliseerd worden door de relatie met andere personages en de politieke situatie. Oude mannenkoren kunnen autoriteit bezitten en keuzes maken als de dramatische context dit toestaat. Dhuga beargumenteert dat van oude mannenkoren zelfs verwacht werd dat ze keuzes maakten omdat ze door hun ouderdom wijs waren en veel ervaring hadden. Oude mannen worden in tragedies vaak gezien als betrouwbare adviseurs. Ook verwijst hij naar de belangrijke en niet-marginale rol die oudere mannen spelen in de Griekse literatuur vanaf Homerus.³⁵

De laatste twee opvattingen sluiten elkaar niet noodzakelijkerwijs uit.³⁶ Het koor als collectief dat een rol speelt in een Griekse tragedie staat los van de functie van het koor als een rituele en burgerlijke institutie bij een festival. De dubbele identiteit van het koor zorgt ervoor dat het koor tussen het publiek en de gebeurtenissen in de tragedie staat en zorgt voor het unieke perspectief van het koor als bemiddelaar tussen de gebeurtenissen op het podium en het publiek.³⁷

Tragische koren nemen minder vaak een mannelijke identiteit aan dan een vrouwelijke identiteit. Er zijn van de drie tragici 21 tragedies overgeleverd met een vrouwenkoor (68%) en tien tragedies met een mannenkoor (32%). Hiervoor worden verschillende verklaringen gegeven.

³² Gould (1996) 220-221. Deze opvatting wordt ook in recentere literatuur aangehaald als gezaghebbend: Foley (2003); Goldhill (2013) 104; Murnaghan (2013) 159; Murnaghan (2014) 174.

³³ Foley (2003) 12.

³⁴ Calame (2013) 41. Murnaghan (2013) 159.

³⁵ Dhuga (2010) 2-3.

³⁶ Goldhill (1996) 244-246; Gagné & Hopman (2013) 27.

³⁷ Dué (2006) 166; Swift (2013) 130; Gagné & Hopman (2013) 27.

In tragedies wordt vaak nadruk gelegd op de vrouwelijke hoofdpersoon van de tragedie en daarbij dient het vrouwelijke koor ter ondersteuning van de vrouwelijke hoofdpersoon.³⁸ Denk hierbij aan Euripides' *Medea* waarin het vrouwenkoor ervoor zorgt dat Medea's vrouwelijke kant wordt benadrukt.³⁹ Mannenkooren ontwikkelen vaak geen intieme band met een vrouwelijk personage. Ze zijn wel betrokken bij vrouwelijke personages die zich bemoeien met politiek, zoals Clytaemnestra en Antigone.⁴⁰ Vrouwenkooren kunnen een intieme band ontwikkelen met zowel mannelijke als vrouwelijke personages. Swift vergelijkt Aeschylus' Clytaemnestra met Euripides' Medea om aan te tonen hoe belangrijk de keuze voor een koor is. Beide vrouwen is door hun mannen onrecht aangedaan en beiden willen wraak. Volgens Swift komt Medea sympathieker over op het publiek dan Clytaemnestra door de relatie van Medea met het vrouwenkoor. Door Medea een koor van begripvolle vrouwen te geven, zorgt Euripides voor begrip bij het publiek voor de positie van Medea. Aeschylus kiest in zijn *Agamemnon* voor een mannenkoor, omdat Aeschylus' Clytaemnestra geen vertrouweling heeft, krijgt het publiek geen toegang tot Aeschylus' Clytaemnestra.⁴¹

Daarnaast wordt er gezegd dat vrouwenkooren ervoor zorgen dat de tragedie zich afspeelt in een privéomgeving en dat mannenkooren zorgen voor een publieke en politieke context. Op deze manier zorgen vrouwenkooren volgens Roisman voor vrouwelijk perspectief en voor een mythische en religieuze achtergrond.⁴²

Het idee dat een koor met zijn genderidentiteit de tragedie kan sturen is ook toegepast op mannenkooren. Gardiner is van mening dat een mannenkoor de focus van een tragedie kan richten op de politieke situatie.⁴³ Hawthorne schrijft dat een niet-marginaal koor de tragedie alleen al kan beïnvloeden met zijn aanwezigheid.⁴⁴ Volgens Gardiner kiest Sophocles bewust voor mannenkooren omdat mannenkooren nadruk leggen op de politieke situatie.⁴⁵

Het artikel van Foley uit 2003 brengt belangrijke nuances aan bij de discussie over de invloed van de genderidentiteit van het koor. Volgens Foley gedragen vrouwenkooren in Griekse tragedies zich niet altijd volgens de gendernormen van die tijd. Foley benadrukt dat, hoewel mannenkooren zich vaak bezighouden met de politieke situatie en vrouwenkooren zich vaak bezighouden met religieuze en huiselijke problemen, er uitzonderingen zijn op de regel. Vrouwenkooren zorgen er volgens Foley niet per se voor dat de tragedie gericht is op

³⁸ Murnaghan (2014) 175; Foley (2003) 19.

³⁹ Foley (2001) 257.

⁴⁰ Volgens Foley (2001) 19 is het koor van *Alcestis* hierop een uitzondering.

⁴¹ Swift (2016) 104-105

⁴² Roisman (2014) 515.

⁴³ Gardiner (1987) 163.

⁴⁴ Hawthorne (2009) 27.

⁴⁵ Gardiner (1987) 119.

huiselijke en religieuze problemen en houden zich niet altijd aan de gendernormen van die tijd. Ook schrijft ze dat vrouwenkoren evenveel actie ondernemen als mannenkoren. De fictionele identiteit van het koor kan ook vervagen gedurende de tragedie.⁴⁶ Ook Swift waarschuwt dat het zoeken naar algemene patronen bij tragische koren ervoor kan zorgen dat de genderidentiteit specifieke koren te erg versimpeld wordt.⁴⁷

Het koor wordt meestal niet direct beïnvloed door de tragische gebeurtenissen van het toneelstuk. Het koor wordt door sommigen getypeerd als de eeuwige overlevende met een zekere afstand van de gebeurtenissen die zich afspelen.⁴⁸ Een andere reden voor de voorkeur voor vrouwenkoren is dat vrouwenkoren door hun gebrek aan rechten *natural outsiders*⁴⁹ en *'natural' followers*⁵⁰ zijn. Er is geen consensus over de mate van invloed van de genderidentiteit van het koor op de tragedie.

In deze scriptie zal worden gezocht naar een antwoord op de vraag: welke invloed heeft de genderidentiteit van het Griekse tragediekoor op de invulling van de rol van andere personages? Er zal gekeken worden naar de manier waarop vrouwen- en mannenkoren ingezet worden door de drie tragici en naar de gevolgen van de keuze voor een genderidentiteit van het koor op het verloop van de tragedie. Ik zal betogen dat hoewel geen enkel koor het noodlot kan tegenhouden, de genderidentiteit van het tragische koor het perspectief van de tragedie kan sturen. Naar verwachting zal een vrouwelijk koor over het algemeen ervoor zorgen dat de emotionele kant van het verhaal wordt benadrukt en zal een mannelijk koor over het algemeen ervoor zorgen dat de politieke gebeurtenissen centraal zullen staan. Dergelijke generalisaties vereisen nuances. Niet elk vrouwelijk koor gedraagt zich op dezelfde manier en sommige vrouwelijke koren kunnen een belangrijke rol spelen in een politieke situatie. Ook kunnen mannenkoren emotioneel zijn en niet elk koor heeft evenveel invloed op een tragedie. In deze scriptie zal gekeken worden wat er bij mannen- en vrouwenkoren voor zorgt dat ze invloed kunnen uitoefenen op de tragedie: het koor vormt vaak met één personage een bijzondere band. Deze band en de invloed van de genderidentiteit van het koor op deze band zal onderzocht worden. Naar verwachting is deze band bepalend voor de invloed van het koor, maar werkt de invloed van deze band anders bij vrouwenkoren dan bij mannenkoren.

Hoewel het onderzoek zich zal concentreren op de genderverschillen van koren, is het onmogelijk om de koren louter op basis van hun genderidentiteit te onderscheiden. De identiteit van het koor is complex en de verschillende aspecten van de identiteit van het koor

⁴⁶ Foley (2003) 20-24.

⁴⁷ Swift (2013) 133.

⁴⁸ Murnaghan (2014) 175.

⁴⁹ Murnaghan (2014) 175: "and the social disenfranchisement of women, which makes female choruses natural outsiders."

⁵⁰ Foley (2003) 12.

hebben invloed op de tragedie. In deze scriptie zal voornamelijk gekeken worden naar de 31 tragedies van de drie tragici die volledig zijn overgeleverd.⁵¹

De opbouw van deze scriptie

De 31 tragedies zullen niet geanalyseerd worden in chronologische volgorde. In plaats daarvan zullen de tragedies gegroepeerd worden in vijf categorieën. Binnen deze vijf categorieën zullen de overeenkomsten en verschillen besproken worden. Op basis van de gemaakte analyses van de 31 overgeleverde tragedies zullen conclusies getrokken worden over de invloed van de genderidentiteit van het tragische koor. In het tweede hoofdstuk zal het gebruik van het woord φίλος als aanspreekvorm voor het koor besproken worden. Op basis van een statistische analyse zal worden aangetoond dat het gebruik van φίλος indicatief is voor het vormen van een band tussen koren en andere personages. Uit de analyse van het gebruik van φίλος als aanspreekvorm van het koor zal een duidelijk onderscheid tussen mannen- en vrouwenkoren blijken. In het derde hoofdstuk zal de invloed van de genderidentiteit van het koor besproken worden met betrekking tot het bewaren van geheimen. Een analyse van deze specifieke taak van het koor zal meer inzicht bieden in het verschil tussen mannen- en vrouwenkoren. Het vierde hoofdstuk zal gaan over de hierboven beschreven opvatting van Gould van het koor als marginale groep. Er zal een kritische blik op het idee van Gould geworpen worden op basis van de informatie uit de vorige drie hoofdstukken. Het laatste hoofdstuk zal gebruikt worden als case study. Op basis van de eerder gemaakte analyses zal een speculatieve reconstructie gemaakt worden van de verloren tragedie Ἴππόλυτος καλυπτόμενος (“Hippolytus zich bedekkend”). Hierbij zal beargumenteerd worden dat zijn tweede tragedie over dezelfde mythe, Ἴππόλυτος στεφανοφόρος (“Hippolytus bekranst”), een andere impact op het publiek had onder andere door een verandering in koorinzet. In dit hoofdstuk zal ook de relevantie van dit onderzoek naar de genderidentiteit van tragische koren aangetoond worden. Op basis van analyses en observaties van tragische koren van overgeleverde tragedies kan een speculatieve reconstructie gemaakt worden van de rol en de invloed van tragische koren van niet-overgeleverde tragedies.

Methode

⁵¹ De tragedie *Rhesus* zal niet worden behandeld in deze scriptie omdat de datering en de auteur onzeker zijn. Het mannenkoor in *Rhesus* wijkt in te veel aspecten af van andere mannenkoren en dit maakt het moeilijk om het mannenkoor van deze tragedie mee te nemen in de analyse van mannen- en vrouwenkoren in Griekse tragedies. Bovendien is toeschrijving aan Euripides niet algemeen geaccepteerd. Zie Foley (2003) 17-19.

Om de hoofdvraag te beantwoorden zullen verschillende methoden gebruikt worden. Bij het analyseren van de tragedies zal een vergelijkend literair onderzoek gedaan worden tussen de verschillende tragedies. De rol van het koor van de 31 tragedies zal besproken worden en vervolgens zullen overeenkomsten en verschillen tussen tragische koren van dezelfde categorie. Bestaande literatuur over opvallende verschillen binnen de vijf categorieën zal gebruikt worden om sommige opvallende verschillen te verklaren. Uiteindelijk zullen de belangrijkste observaties binnen de vijf categorieën met elkaar in verband worden gebracht om inzicht te krijgen in de (gender)rol van tragische koren. Deze inzichten van de analyse van de 31 overgeleverde tragedies zullen in de volgende hoofdstukken gebruikt en toegepast worden. In de hoofdstukken over het aanspreken van het koor met een verbuiging van φίλος en over geheimen, zal gebruik gemaakt worden van statistieken om een significant verschil tussen mannen- en vrouwenkoren aan te tonen. De statistische gegevens zullen uit de teksten van de overgeleverde tragedies gehaald worden. De statistische analyses zullen geïnterpreteerd worden en in verband gebracht worden met de gemaakte observaties uit het eerste hoofdstuk om een goed beeld te krijgen van de (gender)rol van tragische koren. Er zullen verklaringen gezocht worden voor de opvallende uitkomsten van de statistieken in bestaande secundaire literatuur en in antieke teksten. Belangrijke opvattingen in bestaande literatuur zullen in verband gebracht worden met de uitkomsten van de analyses uit de eerste drie hoofdstukken. In het bijzonder zal de opvatting van Gould over het tragische koor als marginale groep behandeld worden en op basis van de gemaakte analyses zal een eigen interpretatie van de marginaliteit van het koor gemaakt worden. Een samenvattend discussiehoofdstuk zal bestaan uit een case study, waarbij de verwachtingspatronen die ontstaan zijn uit de analyse van de 31 tragedies worden toegepast op een niet-overgeleverde versie van een overgeleverde tragedie.

Hoewel belangrijke begrippen uit de gendertheorie gebruik zullen worden, komt de moderne gendertheorie niet aan bod in deze scriptie. Wanneer gesproken wordt over het verschil in genderidentiteit van koren en verschillende eigenschappen die passen bij een genderidentiteit, wordt er verwezen naar de (eigenschappen en rollen van) genderidentiteiten die in Griekse tragedies en in de vijfde eeuw voor Christus in Athene golden. In deze scriptie wordt gebruik gemaakt van het binaire geslachtsmodel, omdat in Griekse tragedies slechts het mannelijke (M) en het vrouwelijke (V) geslacht voorkomen.

1. Analyse van de rol van het koor op basis van categorieën

Door koren louter op basis van hun genderidentiteit te analyseren, kunnen functies van een specifieke identiteit van het koor over het hoofd gezien worden en versimpeld worden. Een bovennatuurlijk vrouwenkoor zoals de wraakgodinnen uit Aeschylus' *Eumeniden* verhoudt zich naar verwachting anders tot andere personages en is niet wat betreft sociale marginaliteit te vergelijken met bijvoorbeeld het tot slaaf gemaakte koor van Euripides' *Hecuba*. In dit hoofdstuk zullen belangrijke nuances gemaakt worden door de tragische koren in te delen in categorieën.⁵² De analyses zullen bijdragen aan het inzicht in de invloed van de genderidentiteit van het koor en zullen handvatten bieden voor het verdere onderzoek naar de invloed van de genderidentiteit van het koor in deze scriptie.

De verdeling in categorieën is gebaseerd op de verdeling die Foley aan het eind van haar artikel uit 2003 maakt.⁵³ Uit de verdeling die Foley maakt, blijkt dat koren in verschillende categorieën kunnen vallen. Een koor kan zowel Grieks zijn, als van een hogere leeftijd. Bij mannenkoren wordt in tragedies meer nadruk gelegd op de leeftijd en de ouderdom van het koor. Bij vrouwenkoren is de leeftijd van het koor vaker onduidelijk. Er is geen vrouwenkoor bekend dat bestaat uit alleen maar oudere sterfelijke vrouwen. De hoge leeftijd van de wraakgodinnen uit Aeschylus' *Eumeniden* wordt daarentegen in de tragedie vaak benadrukt. Omdat het koor uit de *Eumeniden* bestaat uit bovennatuurlijke vrouwen, is het effect van de ouderdom van de wraakgodinnen moeilijk te vergelijken met het effect van de ouderdom van de oude mannenkoren van bijvoorbeeld Aeschylus' *Agamemnon* of Euripides' *Heracliden*. Het koor van Euripides' *Smekelingen* bestaat uit moeders van de overleden strijders en is daarmee waarschijnlijk naast het koor van Aeschylus' *Eumeniden* het enige koor dat bestaat uit vrouwen van een hogere leeftijd. Het is wel mogelijk dat ook andere vrouwenkoren oudere vrouwen bevatten.⁵⁴

Omdat de leeftijd van vrouwenkoren vaak onduidelijk is, zal bij mijn bespreking van de rol van vrouwenkoren een onderscheid gemaakt worden tussen Griekse en niet-Griekse vrouwenkoren. De twee koren die bestaan uit bovennatuurlijke vrouwen van *Eumeniden* en *Prometheus geboeid* vormen een aparte categorie. Mannenkoren zullen wel verdeeld worden op basis van leeftijd. Een verdeling bij mannenkoren op basis van hun afkomst zou onlogisch zijn, omdat mannenkoren vaak afkomstig zijn van de plek waar de tragedie zich

⁵² Toegegeven, zelfs wanneer koren ingedeeld worden in categorieën worden belangrijke nuances gemist. Aan de andere kant, als elk koor afzonderlijk wordt geanalyseerd worden belangrijke patronen gemist. Een overzicht van de (gender)identiteit en categorieën van de 31 tragische koren die besproken zullen worden is te vinden bij Appendix 1.

⁵³ Foley (2003) 25-27.

⁵⁴ Foley (2003) 14; Trieschnigg (2009) 310.

afspeelt.⁵⁵ Een andere reden voor de verdeling van mannenkoren op basis van leeftijd is de bijzondere plek die de twee mannelijke koren van dienstplichtige leeftijd innemen in de discussie over de sociale marginaliteit van het koor. De gemaakte analyses van de mannenkoren van dienstplichtige leeftijd zullen in het bijzonder gebruikt worden in het vierde hoofdstuk dat specifiek over de discussie over de sociale marginaliteit van het tragische koor gaat.

Categorie 1: mannen van een dienstplichtige leeftijd

Er zijn twee tragedies die een koor hebben dat bestaat uit mannen van een dienstplichtige leeftijd, namelijk *Ajax* en *Philoctetes*. Volgens Foley kwamen mannelijke koren van dienstplichtige leeftijd minder vaak voor omdat deze koren vragen konden oproepen over de relatie tussen leiders en volgers in de democratie.⁵⁶ Dit gebeurt volgens haar onder andere in de *Ajax* en ze verwijst naar een passage waarin het koor de relatie tussen leiders en volgers benoemt (158-161).

Sophocles' *Ajax* bevat een koor van matrozen uit Salamis. De matrozen zijn Ajax trouw gebleven nadat hij een kudde schapen heeft afgeslacht. Tecmessa vertelt het koor wat er gebeurd is en zegt dat ze zich zorgen maakt om Ajax. Het koor van Sophocles' *Ajax* wordt door Tecmessa gevraagd om Ajax te helpen omdat het koor bestaat uit vrienden van Ajax (330). Ook Ajax benadrukt dat de matrozen zijn vrienden zijn en hem trouw zijn gebleven (349-353). Ajax vraagt het koor om hem te helpen om zelfmoord te plegen (357-361). Het koor probeert Ajax te overtuigen om geen zelfmoord te plegen. De poging van het koor om Ajax te weerhouden van het plegen van zelfmoord blijkt niet succesvol. Het koor splitst zich op in twee groepen om Ajax te vinden (813-814), maar het lichaam van Ajax wordt niet gevonden. Hoewel Menelaos beveelt dat het lichaam van Ajax niet begraven mag worden (1140), helpt het koor Odysseus met het begraven van het lichaam van Ajax. Het dienen van Ajax lijkt de belangrijkste taak van dit koor.

Het koor van Sophocles' *Philoctetes* bestaat uit Griekse matrozen. Het koor is meegekomen met Neoptolemos naar Lemnos om Philoctetes mee naar Troje te lokken. In *Philoctetes* is het koor nauw betrokken bij Neoptolemus. Het koor ziet het dienen van Neoptolemus als zijn belangrijkste taak (150). De verhouding tussen dit koor en Neoptolemus lijkt minder gelijkwaardig dan de relatie tussen het koor en Ajax. In het begin van de tragedie wordt Neoptolemus door het koor aangesproken met δέσποτ' ('heerser': 135), maar later in de tekst spreekt het koor Neoptolemus aan met τέκνον of παῖ ('kind': 141;

⁵⁵ Foley (2001) 287.

⁵⁶ Foley (2003) 11-12.

201; 210; 843; 845; 855). Aan de ene kant probeert is het koor ondergeschikt aan Neoptolemus omdat Neoptolemus zijn leider is, maar aan de andere kant probeert het koor Neoptolemus te ondersteunen en te helpen om een goede keuze te maken. Het koor drukt zijn medelijden voor Philoctetes uit (169; 317-318) en vraagt Neoptolemus op een vrij dwingende manier om ook medelijden te hebben (507-518). Het koor wordt door Neoptolemus zelfs bij Philoctetes alleen achtergelaten (1074-1080).

De keuze voor een mannelijk koor van dienstplichtige leeftijd is bij deze twee tragedies begrijpelijk. Beide koren ondersteunen voornamelijk één mannelijk personage en als volgelingen en vrienden van deze twee mannelijke personages kan het koor de personages proberen te helpen. Het koor van *Philoctetes* is zo verbonden met Neoptolemus dat het zeer weinig algemeen commentaar geeft.⁵⁷ Het koor van *Ajax* is erg betrokken bij Ajax omdat zijn toekomst afhangt van Ajax.⁵⁸ Doordat het koor als Griekse jongemannen door zijn identiteit zeer verbonden is aan het personage dat zij ondersteunen, wordt het advies van het koor door Ajax en Neoptolemus serieus genomen. Hoewel de koren van *Philoctetes* en *Ajax* soms worden gezien als kortzichtig en egoïstisch, beargumenteert Murnaghan dat de koren op een positieve manier gezien moeten worden omdat ze degenen representeren die zichzelf opofferen voor de ambities van enkelen.⁵⁹ Het is opvallend dat beide koren bezig zijn met *nostos*.⁶⁰ Ook hebben beide tragedies te maken met de Trojaanse oorlog.⁶¹

Het is de vraag of een vrouwelijk koor door Ajax en Neoptolemus serieus genomen zou worden en of het een vrouwelijk koor toegestaan zou zijn om zo betrokken te zijn bij de keuzes van Ajax en Neoptolemus. Waarschijnlijk zou de vertrouwensband tussen een vrouwelijk koor en Ajax en Neoptolemus minder groot zijn. Dit zou sommige kleine gebeurtenissen van de tragedie kunnen beïnvloeden. Neoptolemus had bijvoorbeeld een vrouwelijk koor misschien niet alleen gelaten bij Philoctetes en Tecmessa had een vrouwelijk koor niet gevraagd om Ajax te helpen als vrienden. De tragedies zouden ook in grote lijnen beïnvloed worden als Sophocles had gekozen voor vrouwenkoren. Vrouwenkoren zouden er mogelijk voor zorgen dat deze tragedies vanuit een emotioneel perspectief werden bekeken, in plaats van vanuit een politiek perspectief. Naar verwachting had een vrouwelijk koor in *Ajax* een sterkere emotionele band gehad met Tecmessa en zou een vrouwelijk koor haar perspectief en emoties benadrukken. Het mogelijke effect van een vrouwelijk koor in *Philoctetes* is moeilijk te bepalen. Het is de enige overgeleverde tragedie zonder een

⁵⁷ Murnaghan (2013) 187.

⁵⁸ Rodighiero (2018) 155.

⁵⁹ Murnaghan (2013) 188.

⁶⁰ Foley (2013) 18; Murnaghan (2013) 186.

⁶¹ Foley (2003) 13 betreft hierbij ook *Rhesus* en de fragmenten van Aeschylus' *Myrmidonen*. De koren van deze vier tragedies hebben koren die dienstplichtig waren tijdens de Trojaanse oorlog.

vrouwelijk personage.⁶² Mogelijk had een vrouwelijk koor medelijden met Philoctetes gekregen omdat hij in een onderdrukte positie zat.

De mannenkoren van dienstplichtige leeftijd zorgen er in deze twee tragedies voor dat de gebeurtenissen vanuit een politiek perspectief bekeken worden. Ze hebben een sterke band met Ajax en Neoptolemus, maar de band is voornamelijk gebaseerd op hun plicht als volgers van Ajax en Neoptolemus. Het is geen sterke emotionele band. Doordat de koren sterk verbonden zijn aan hun leiders, hebben ze minder invloed op het verhaal. De sterke band met Ajax zorgt ervoor dat het koor zich louter bezighoudt met andere zaken buiten Ajax en compleet afhankelijk is van Ajax. Bij *Philoctetes* gebeurt dit in mindere mate. De sterke band met Ajax en Neoptolemus lijkt naar mijn idee in deze twee tragedie eerder beperkend te zijn dan een manier om veel invloed uit te oefenen.

Categorie 2: oudere mannen

Acht van de 31 overgeleverde tragedies hebben een koor dat bestaat uit oudere mannen, namelijk: Aeschylus' *Perzen*, *Agamemnon*, Sophocles' *Antigone*, *Koning Oedipus*, *Oedipus in Colonus*, *Alcestis*, *Heracliden* en Euripides' *Heracles*.

Aeschylus' *Perzen* is de oudst overgeleverde tragedie en heeft een koor dat bestaat uit Perzische ouderen. Het koor speelt in deze tragedie een grote rol en de tekst van het koor beslaat bijna de helft van de gehele tekst van de tragedie. Het koor en Atossa bleven in Perzië tijdens de Slag bij Salamis en zij verkeren aan het begin van de tragedie in onwetendheid van de uitslag van de zeeslag. Het koor van de *Perzen* stelt zich op als betrouwbare raadsmanen voor de koningin. Het koor wordt ook door koningin Atossa in 170-172 haar betrouwbare en eervolle adviseurs genoemd. Het koor legt uit wat de betekenis van de droom van Atossa is en adviseert Atossa om te bidden tot de goden (521-522). Atossa zegt zelfs dat het de plicht is van het koor om betrouwbaar advies te geven (527-8). Ook de geest van Darius spreekt het koor aan en noemt het koor betrouwbaar (681-682).

De *Agamemnon* van Aeschylus is het eerste deel van de trilogie *Oresteia*. Deze tragedie heeft een koor dat bestaat uit Argivische ouderen. Het koor was te oud om mee te vechten in de Trojaanse oorlog en bleef achter in Argos onder de heerschappij van Clytaemnestra. Het koor van Aeschylus' *Agamemnon* verwijst aan het begin van de tragedie al naar zijn eigen ouderdom (72-78). Als Clytaemnestra de uitkomst van de oorlog vertelt, gelooft het koor haar niet. Het koor vraagt zich af of het verhaal van Clytaemnestra niet slechts een gerucht is (276) en vraagt haar om het verhaal nog een keer te vertellen (319).

⁶² Foley (2001) 6.

Het koor zegt dat Clytaemnestra gesproken heeft als een wijze man (351). Toch lijkt het koor niet overtuigd van het verhaal en zegt dat het typisch is dat een vrouw een gerucht snel gelooft (486-487). Als Agamemnon aankomt adviseert het koor hem om op zijn hoede te zijn voor degenen die hem te vriendelijk zullen ontvangen (782-809). De ouderen adviseren Cassandra om de bevelen van Clytaemnestra op te volgen (1049). Wanneer het koor hoort dat Agamemnon wordt vermoord, splitst het koor zich op in twaalf verschillende stemmen en vraagt het zich af wat er met Agamemnon is gebeurd (1348-1371). Het koor scheldt in 1625 Aegisthus uit voor vrouw en in 1643 noemt het koor hem een lafaard. Clytaemnestra moet tussen Aegisthus en het koor komen om ervoor te zorgen dat de situatie niet uit de hand loopt (1654-1661).

Een groep Thebaanse ouderen vormt het koor van Sophocles' *Antigone*. Het koor is trouw gebleven aan Eteocles en Polynices. Creon hoopt dat de oude mannen hem ook trouw blijven. Het koor wordt bijeengeroepen door Creon en Creon zegt dat hij oudere mannen bijeen heeft geroepen omdat zij de troon respecteren (162-174). Als een bewaker binnenkomt en zegt dat het lijk weg is, vraagt het koor zich af of dit niet gezien moet worden als een teken van de goden (278-279). Creon noemt het koor hierom ἄνους ('dom': 281). Later in de tragedie vraagt Creon aan het koor om te zeggen wat hij moet doen (1099). Het koor zegt dat Creon Antigone vrij moet laten en Polynices begraven. Creon doet wat het koor zegt. Als blijkt dat Haemon en Antigone zelfmoord hebben gepleegd, geeft het koor Creon hier de schuld van (1259).

Sophocles' *Koning Oedipus* heeft een koor van Thebaanse ouderen. De tragedie speelt zich af in Thebe. Het koor weet net als Oedipus aan het begin van de tragedie niet wie Laius heeft vermoord. In 284-286 adviseert het koor Oedipus om Teiresias te vragen wie koning Laius heeft vermoord. Oedipus volgt het advies van het koor op en stuurt twee bodes om Teiresias te halen. Teiresias wijst Oedipus aan als de moordenaar (362). Oedipus is in ontkenning en zegt dat hij locaste meer respecteert dan het koor (700). Als Oedipus beseft dat hij de moordenaar is, maakt hij zichzelf blind. Hij bedankt het koor omdat het koor hem blijft beschermen (1322-1323). Het koor zegt dat het Oedipus liever nooit had gekend (1347-1348).

Sophocles' *Oedipus in Colonus* bevat een koor van ouderen uit Colonus. Oedipus komt samen met Antigone naar Colonus en komt het koor tegen. Het koor weet aan het begin van de tragedie niet wie Oedipus is. Oedipus spreekt het koor van *Oedipus in Colonus* aan als τῆσδ' ἑφοροὶ χώρας ('beschermers van dit land': 145) en dit lijkt ook de rol van het koor in deze tragedie te zijn. Als Oedipus vertelt wie hij is, zegt het koor dat hij het land moet verlaten (226). Antigone vraagt het koor om medelijden met Oedipus te hebben (237-253). Het koor zegt dat de heersers van het land moeten beslissen over het lot van Oedipus (294-295) en geeft Oedipus het advies om zichzelf te reinigen (466-467). Als Oedipus dit doet zal

het koor hem steunen (491). Oedipus doet wat het koor zegt met de hulp van Ismene en Antigone. Als Creon Antigone pakt, zegt het koor dat Creon haar moet loslaten en grijpt fysiek in (835-886). Creon zegt dat hij geen bevelen van het koor aanneemt (839). De bode vertelt het koor aan het einde van de tragedie dat Oedipus dood is en het koor vraagt de bode om uit te leggen wat er is gebeurd.

Het koor van Euripides' *Alcestis* bestaat uit oudere mannen uit Pherae. De oude mannen van het koor bezoeken Alcestis omdat zij stervende is. Het koor van Euripides' *Alcestis* komt op en vraagt de voedster of Alcestis nog in leven is (139-140). De voedster zegt dat de koningin stervende is. De voedster gaat het paleis binnen om de komst van het koor aan te kondigen als oude vrienden van de koning en koningin (212). Het koor heeft medelijden met Alcestis en probeert Admetus te ondersteunen. De komst van Heracles zorgt voor enige onenigheid tussen het koor en Admetus. Admetus wil Heracles wel feestelijk ontvangen, omdat hij door Heracles ook altijd feestelijk ontvangen is. Het koor is het niet eens met het feestelijke ontvangst van Heracles terwijl iedereen in rouw is (550-551; 561-562). De rest van de tragedie blijft het koor Admetus troosten en steunen.

Het koor in Euripides' *Heracliden* bestaat uit oudere Atheense mannen. Omdat Eurystheus de kinderen van Heracles probeerde te vermoorden, vluchten de kinderen onder leiding van Iolaus naar Athene om daar beschermd te worden tegen Eurystheus. Het koor van Euripides' *Heracliden* komt op nadat Iolaus de Atheense burgers vraagt om hem en de kinderen van Heracles te beschermen (69). Het koor heeft medelijden met Iolaus en de kinderen van Heracles, maar waarschuwt Demophon voor een oorlog met Kopreus, maar Demophon zegt dat hij Iolaus en de kinderen van Heracles zal blijven beschermen (461-463). Het koor prijst Macaria omdat zij zichzelf opoffert (536-538). Als Alcmene Eurystheus wil doden zegt het koor dat dit tegen de wet is en zegt dat leven in gevangenschap voor Eurystheus een zwaardere straf is. Alcmene zegt dat er een manier is om Eurystheus te doden en zich toch aan de wet te houden. In de laatste woorden van de tragedie zegt het koor dat Alcmene het juiste heeft gedaan (1053-1055).

Euripides' *Heracles* heeft een koor van oude mannen uit Thebe. Het koor verzet zich aan het begin van de tragedie tegen Lycus en zegt dat Lycus niet hun heerser moet spelen (258-260). Het koor wordt fysiek beperkt door hun ouderdom, bijvoorbeeld in 311 wanneer het koor zegt dat het Amphitryon had beschermd als het daar de kracht voor had. Als Lycus vermoord wordt spoort het koor iedereen aan om blij te zijn (763-764). Als het koor van de bode hoort wat Heracles heeft gedaan betreurt het koor de gebeurtenissen (1045-1046).

Aeschylus' *Perzen* onderscheidt zich van de andere tragedies met oude mannenkoren, omdat het zich niet in een Griekse omgeving afspeelt, maar in Perzië. Het koor gedraagt zich op die reden anders dan andere oude mannenkoren. Het is namelijk het

enige mannenkoor dat beklagt, iets wat gezien werd als onmannelijk en niet-Grieks.⁶³ Volgens Andujar was het beklagen een manier voor onderdrukte Griekse vrouwen om hun stem te laten horen. Beklagen was een manier voor vrouwen om kritiek te uiten op de sociale normen en om te protesteren.⁶⁴ Volgens Dué zingt het mannenkoor uit de *Perzen* zelfs vanuit het perspectief van Perzische vrouwen.⁶⁵ Hoewel de tragedie zich afspeelt op een andere plek met andere gewoonten, zijn er wel overeenkomsten tussen het koor van de *Perzen* en andere tragische oude mannenkoren. Het koor van de *Perzen* behoort wel, net als alle andere oude mannenkoren, tot de gemeenschap waar de tragedie zich afspeelt.⁶⁶

Oude mannenkoren worden vaak gezien als adviseurs.⁶⁷ In sommige tragedies wordt het koor om advies gevraagd, zoals in de *Perzen* (170-172; 521-522), *Antigone* (1099) en *Koning Oedipus* (284-286). Bij andere tragedies wordt het koor niet om advies gevraagd, maar geeft het koor uit zichzelf advies. Dit gebeurt bijvoorbeeld wanneer Agamemnon in de *Agamemnon* aankomt in Argos en het koor hem zegt om op zijn hoede te zijn. De adviezen die het koor geeft hebben vaak te maken met politieke beslissingen. Vrouwenkoren worden niet behandeld als politieke adviseurs. Als bij deze acht tragedies was gekozen voor een vrouwenkoor, had de tragedie zich naar verwachting in mindere mate afgespeeld in een politieke setting.⁶⁸ Wanneer er wordt gekozen voor een mannelijk koor ter ondersteuning van een vrouwelijk personage, zoals bijvoorbeeld bij Aeschylus' *Agamemnon*, Sophocles' *Antigone* en bij Aeschylus' *Perzen*, ligt de nadruk minder vaak bij de emotionele gevolgen van de gebeurtenissen die zich afspelen op het toneel.

In sommige tragedies speelt de ouderdom van het mannenkoor een grotere rol dan in andere tragedies. In de *Agamemnon* verwijst het koor aan het begin van de tragedie al naar zijn eigen ouderdom (72-78) en ziet zijn ouderdom als een zwakte. Ook in de *Heracles* wordt het koor beperkt door zijn ouderdom (311). Bij andere tragedies, zoals *Koning Oedipus*, wordt amper naar de ouderdom van het koor verwezen.⁶⁹ Creon zegt in de *Antigone* de oude mannen bij elkaar te hebben geroepen omdat zij, als oude mannen, de troon respecteren. In de *Antigone* wordt de ouderdom van het koor geassocieerd met

⁶³ Stears (2008) 147.

⁶⁴ Andujar (2011) 208.

⁶⁵ Dué (2006) 74.

⁶⁶ Trieschnigg (2009) 310.

⁶⁷ Foley (2003) 12.

⁶⁸ Ook Swift (2013) 131: "One might imagine, for example, how different a play *Antigone* could be if the Chorus did not consist of male citizens initially loyal to Creon but of Antigone's own handmaidens."

⁶⁹ Voor Dhuga (2010) 8 is dit de reden om het koor van *Koning Oedipus* niet mee te nemen in zijn beschouwing.

politiek conservatisme. Volgens Foley benadrukken vooral niet-Atheense oude mannenkoren vaker hun ouderdom en hun fysieke zwakte.⁷⁰

Een verschil tussen mannenkoren van een dienstplichtige leeftijd en oude mannenkoren is dat de eerste categorie gedefinieerd wordt door een enkel personage. In de *Perzen* is het koor met Atossa verbonden als haar adviseurs. De relatie met Atossa definieert het koor echter niet. Ook Darius wordt in de *Perzen* verbonden met het koor. De geest van Darius benoemt meerdere keren dat het koor zijn tijdgenoot is (681-682; 783). Het koor van de *Perzen* dient niet louter ter ondersteuning van een personage. In de *Agamemnon* ontwikkelt het koor geen emotionele band met Clytaemnestra. De band die het koor met Agamemnon heeft, lijkt voornamelijk als zijn politieke adviseurs te zijn. In de *Antigone* ondersteunt en adviseert het koor Creon, maar als blijkt dat Haemon en Antigone zelfmoord hebben gepleegd, geeft het koor Creon hiervan de schuld (1259). De band die Creon en het koor hebben gevormd op basis van de leeftijd van het koor, blijkt niet voldoende voor het koor om Creon trouw te blijven. Ook in *Koning Oedipus*, *Oedipus in Colonus*, *Heracliden* en *Heracles* ontwikkelt het koor geen sterke emotionele band met een ander personage, hoewel het koor wel medelijden heeft met Oedipus.

Alleen het koor in *Alcestis* is bijzonder emotioneel betrokken bij andere personages voor een oude mannenkoor.⁷¹ Het koor heeft veel medelijden met Admetus en is naar Pherae gekomen omdat het al een emotionele band had met Admetus en Alcestis. Over het genre van Euripides' *Alcestis* bestaat enige discussie. Het bevat enkele passages die doen denken aan komedies en wordt soms gezien als een proto-satyrspel.⁷² Het afwijkende gedrag van het koor kan verklaard worden door de onduidelijkheid over het genre waartoe de tragedie behoort. De tragedie is in deze beschouwing wel meegenomen, omdat het koor zich in andere aspecten wel gedraagt als een oude mannenkoor uit een tragedie. Het koor geeft Admetus bijvoorbeeld mogelijk politiek advies door hem te adviseren om Heracles niet zo feestelijk te ontvangen.

De autoriteit van het koor van Aeschylus' *Agamemnon* is vaak besproken. De nadruk op gender in de tragedie is opvallend (o.a. 351; 486-487; 1625). Het traditionele denkbeeld van het koor over vrouwen wordt door Clytaemnestra op de proef gesteld.⁷³ In de confrontatie van het koor met Aegisthus aan het einde van tragedie laat het koor wel een zekere mate van autoriteit zien.⁷⁴ Volgens Dhuga is het koor van de *Agamemnon* aan het einde van de tragedie krachtig omdat er wordt bedreigd met tirannie.⁷⁵ Het uiteenvallen van

⁷⁰ Foley (2003) 14.

⁷¹ Foley (2003) 19.

⁷² Dhuga (2010) 8 neemt ook *Alcestis* niet mee in zijn beschouwing vanwege deze reden.

⁷³ Foley (2001) 233.

⁷⁴ Dhuga (2005) 339-340; Dhuga (2010) 2.

⁷⁵ Dhuga (2005) 340.

het koor in twaalf verschillende stemmen wordt gezien als teken van het onvermogen van het koor om een beslissing te maken.⁷⁶ Het gebeurt niet vaak dat een koor verdeeld is wat betreft zijn mening. Fletcher beargumenteert dat het koor van *Agamemnon* doet denken aan een jury in een rechtszaak.⁷⁷

Het koor van *Oedipus in Colonus* wordt daarentegen gezien als 'strikingly powerful'.⁷⁸ Het koor grijpt in en weerhoudt Creon ervan om Antigone mee te nemen. Hoewel het koor blijft handelen binnen de restricties van de fictieve identiteit die het heeft aangenomen, blijkt het koor tijdens de confrontatie met Creon de kracht te hebben om Creon te stoppen.⁷⁹ In de tragedie wordt veel nadruk gelegd op de hoge leeftijd van het koor, zijn burgerlijke autoriteit en op de nobele afkomst van het koor.⁸⁰ Het koor is van Atheense en Oedipus is van Thebaanse afkomst. Het publiek van tragedies kon zich daarom meer identificeren met het koor dan met het hoofdpersonage, in ieder geval in politieke zin.⁸¹ Omdat zowel het koor als Oedipus oud zijn, krijgt het koor sympathie voor Oedipus.⁸² Ook het koor van de *Heracliden* krijgt sympathie voor een ander personage, Iolaus, omdat hij net als het koor oud is.⁸³ Het koor van Sophocles' *Heracliden* wordt gezien als bijzonder krachtig en actief voor een oude mannenkoor. De autoriteit en krachtigheid van de koren van *Oedipus in Colonus* en *Heracliden* is voornamelijk afkomstig van hun nobele status als Atheners.⁸⁴

Hoewel er tussen verschillende oude mannenkoren grote verschillen zijn, zijn enkele eigenschappen typerend voor oude mannenkoren. Oude mannenkoren geven vaak (politiek) advies en vormen weinig sterke emotionele banden met andere personages. Het koor van *Alcestis* is een uitzondering en vormt wel een sterke emotionele band met andere personages. Op deze uitzondering na vormt geen enkel oude mannenkoor een sterke emotionele band met een ander personage. Oude mannenkoren worden niet gedefinieerd door hun relatie met andere personages. Ondanks hun hoge leeftijd, kan een oude mannenkoor fysiek ingrijpen zoals in *Oedipus in Colonus*. Het koor van de *Perzen* gedraagt zich als niet-Grieks koor anders dan de andere oude mannenkoren. Het is bijvoorbeeld het enige mannenkoor dat beklaat. Desalniettemin gedraagt het Perzische koor zich net als andere oude mannenkoren wel als politieke adviseurs van de andere personages.

Categorie 3: niet-Griekse vrouwen

⁷⁶ Fletcher (2014) 57.

⁷⁷ Fletcher (2014) 57.

⁷⁸ Dhuga (2005) 333; Dhuga (2010) 13.

⁷⁹ Murnaghan (2013) 181.

⁸⁰ Dhuga (2005) 336.

⁸¹ Dhuga (2005) 356. Dhuga (2010) 16.

⁸² Dhuga (2010) 15.

⁸³ Dhuga (2010) 43.

⁸⁴ Foley (2003) 12; Dhuga (2005) 339.

Er zijn zes tragische koren die bestaan uit niet-Griekse vrouwen, namelijk: Aeschylus' *Smekelingen*, *Choephoroi*, Euripides' *Trojaanse vrouwen*, *Hecuba*, *Fenicische vrouwen* en *Bacchanten*. Geen enkele tragedie van Sophocles heeft een koor dat bestaat uit niet-Griekse vrouwen.

Het koor van Aeschylus' *Smekelingen* bestaat uit de Danaïden. De Danaïden zijn de dochters van Danaüs en zijn op de vlucht voor hun huwelijk met hun neven in Egypte. Ze volgen hun vader naar Argos in de hoop dat ze daar toegelaten worden. Danaüs is de leider van het koor en het koor doet wat hij zegt. Danaüs zegt dat het koor zich moet gedragen als buitenlandse vluchtelingen in nood (202). Wanneer het koor door de Grieken wordt toegelaten, verschijnt een schip. Het koor zegt bang te zijn en smeekt hun vader om niet weg te gaan. Het koor zegt dat vrouwen alleen niets kunnen (748-749). Pelasgus zorgt ervoor dat de Egyptische bode weggaat en zegt dat het koor een huis mag kiezen. De Danaïden noemen hun vader hun raadgever (969-970) en zeggen te zullen gehoorzamen.

Het tweede deel van de *Oresteia*-trilogie, *Choephoroi*, heeft een koor dat bestaat uit slavinnen. Volgens Foley zijn het Trojaanse slavinnen.⁸⁵ De slavinnen wonen in Argos onder de heerschappij van Clytaemnestra en Aegisthus, nadat Clytaemnestra haar man Agamemnon heeft vermoord. Het koor helpt Electra met de plechtigheid bij het graf van Agamemnon. De Trojaanse slavinnen komen op in zwarte kleding (10-12). Electra vraagt het koor om advies over de manier waarop ze haar vader moet eren. Het koor noemt Orestes en Electra παῖδες (264; 372; 523). Het koor spoort Orestes aan om zijn vader te wreken (510-513) en Orestes is het daarmee eens (514). Nadat Orestes zijn plan heeft uitgelegd zegt hij dat het koor hierover moet zwijgen (581-582). Wanneer de voedster Aegisthus wil waarschuwen, zegt het koor dat ze dit niet moet doen en de voedster doet wat het koor zegt (770; 781). Het koor stuurt Aegisthus naar binnen met de kennis dat hij daar vermoord zal worden (848-850). Het koor blijft Orestes steunen en ziet hem als bevrijder van de stad (1045).

Euripides' *Trojaanse vrouwen* heeft een koor dat bestaat uit Trojaanse vrouwen. De vrouwen van het koor zijn na de Trojaanse oorlog gevangen genomen en verkeren in grote onzekerheid over hun lot. Net als voor de andere personages wordt voor het koor gekozen waar ze naartoe moeten. Het koor is samen met Hecuba angstig en verdrietig om hun lot. Talthybius komt op en zegt dat elke Trojaanse vrouw voor een andere man bestemd is (243). Als het lot van Helena ter sprake komt, is het koor het met Hecuba eens dat Helena het verdient om te sterven (1033-1035). Aan het einde van de tragedie zegt Talthybius dat

⁸⁵ Foley (2003) 26.

ook het koor zich klaar moet maken om aan boord te gaan. Het koor beklagt zijn lot en de verwoesting van Troje.

Het koor van Euripides' *Hecuba* bestaat ook uit gevangen Trojaanse vrouwen. Het koor is net als Hecuba gevangen genomen en onzeker over zijn lot. Het koor steunt Hecuba's wraak op Polymestor en blijft achter Hecuba staan (1085-1087). Het koor uit de laatste woorden van de tragedie en zegt dat iedereen weer naar binnen moet om de slavernij te ondergaan. De rol van het koor in deze tragedie is niet erg groot.

De *Fenicische vrouwen* van Euripides draagt de naam van het koor. Het koor is onderweg naar Delphi, maar wordt in Thebe opgehouden door de oorlog. Ondanks het feit dat de tragedie vernoemd is naar het koor, speelt de koor een zeer kleine rol in deze tragedie. Het koor uit medelijden met het lot van Iocaste en Oedipus, maar is niet erg betrokken bij de andere personages of bij de gebeurtenissen.

De laatste tragedie die Euripides geschreven heeft is de *Bacchanten*. De Bacchanten zijn volgelingen van Dionysus. Het koor volgt Dionysus en zegt zelf weinig. Andere personages verwijzen vaak naar de Bacchanten, maar het koor zelf speelt geen grote rol in deze tragedie.

Er is een duidelijk verschil op te merken tussen de rol van het koor van niet-Griekse vrouwen bij Aeschylus en bij Euripides. De koren van Aeschylus worden gaandeweg opgenomen in de grotere politieke wereld.⁸⁶ De vrouwenkoren van Euripides gaan vaak een onzeker lot tegemoet.⁸⁷ Het koor van *Trojaanse vrouwen* weet niet waar ze naartoe worden gebracht. Ook het lot van het koor van *Hecuba* is onzeker. Zelfs de Bacchanten zijn hun lot tijdelijk niet zeker wanneer ze gevangen worden gezet door Pentheus.⁸⁸ De koren van Euripides hebben een kleine rol en ondersteunen vaak, met uitzondering van *Fenicische vrouwen*, slechts één personage. Bijna alle titels, met uitzondering van *Hecuba*, verwijzen naar het koor. Dit is opvallend omdat het koor in veel van deze tragedies geen grote rol heeft.

De niet-Griekse vrouwenkoren zijn vaak afhankelijk van of emotioneel sterk verbonden met één personage. De Danaïden zijn afhankelijk van hun vader. Als hun leider en raadgever doen zij wat hij zegt en gedragen zij zich zoals hij vindt dat ze zich moeten gedragen. Het koor van de *Choephoroi* is in mindere mate afhankelijk van een ander personage. Het koor heeft een sterke emotionele band met Electra en is bereid om te liegen om het plan van Electra te laten werken. Het koor stuurt Aegisthus naar binnen, wetende dat hij daar zal sterven. Zowel het koor als Electra worden onderdrukt en de sterke emotionele band tussen Electra en het koor is essentieel voor het slagen van het plan van Electra en

⁸⁶ Foley (2003) 21.

⁸⁷ Foley (2003) 16.

⁸⁸ Foley (2003) 17.

Orestes. Ook in de *Trojaanse vrouwen* en *Hecuba* deelt het koor het lot van de hoofdpersonages, waardoor een sterke band ontstaat. Ook de Bacchanten zijn afhankelijk van Dionysus.

Niet-Griekse vrouwenkoren zijn vaak angstig. De koren van *Smekelingen*, *Trojaanse vrouwen* en *Hecuba* zijn onzeker over hun lot. De angst van het koor en van de hoofdpersonages is bij deze drie tragedies een belangrijk onderdeel van de spanningsopbouw van de tragedies. Het koor van *Choephor* lijkt minder bang te zijn en spoort Electra en Orestes aan om hun plan uit te voeren. Ook koren van de *Fenicische vrouwen* en *Bacchanten* zijn minder bang dan de koren van *Smekelingen*, *Trojaanse vrouwen* en *Hecuba*. Het lot van de koren van *Choephor*, *Fenicische vrouwen* en *Bacchanten* is minder onzeker, waardoor deze koren waarschijnlijk minder angstig zijn.

Foley merkt op dat deze vrouwenkoren zich niet altijd gedragen volgens de gendernormen van die tijd. Het koor van de *Fenicische vrouwen* houdt een burgerlijk perspectief op de gebeurtenissen en is weinig emotioneel. Ook de Bacchanten blijven onverschillig ten opzichte van familiale problemen.⁸⁹ De Danaïden zijn gevlucht voor huwelijken met hun neven en verzetten zich daarmee tegen de gendernormen van die tijd.

Als deze zes tragedies mannelijke koren hadden in plaats van vrouwenkoren, zouden de tragedies er anders uit hebben gezien. De problemen van de Danaïden met de gendernormen die aan hen zijn opgelegd zijn de aanleiding van de gebeurtenissen in de *Smekelingen*. Als het koor zou bestaan uit mannen, zou er waarschijnlijk een minder groot probleem van gemaakt worden als ze hun huwelijken ontvluchten. Ook de *Choephor* zou er anders uit hebben gezien als het koor zou bestaan uit mannen. De mannen hadden minder begrip gehad voor Electra's emoties en onderdrukte positie. Waarschijnlijk hadden Electra en Orestes hun plan niet verteld aan een mannenkoor en als ze dit al hadden gedaan, was de kans groot dat het mannenkoor hun plan niet geheim had gehouden, omdat de emotionele band tussen Electra en een mannenkoor minder sterk zou zijn. Als *Trojaanse vrouwen* en *Hecuba* een mannenkoor hadden gehad, dan zou de nadruk naar verwachting minder liggen bij de emoties van de gevangen genomen vrouwen en meer bij de politieke gevolgen van de Trojaanse oorlog.

De identiteit van de koren die bestaan uit niet-Griekse vrouwen komen, op bovennatuurlijke vrouwenkoren na, het minst overeen met het Atheense, mannelijke publiek van tragedies. Het is de vraag in hoeverre het publiek van tragedies zich kon identificeren met een koor van niet-Griekse vrouwen.⁹⁰ De band die veel koren van niet-Griekse vrouwen vormen met een ander personage zorgt ervoor dat het publiek begrip krijgt voor de situatie

⁸⁹ Foley (2003) 22.

⁹⁰ Dué (2006) 22.

van het andere personage (*Choephoroi*, *Trojaanse vrouwen*, *Hecuba*) of voor het koor (*Smekelingen*).

Categorie 4: Griekse vrouwen

De meeste koren van de 31 overgeleverde Griekse tragedies bestaan uit Griekse vrouwen. Dertien tragedies hebben een koor van Griekse vrouwen, namelijk: Aeschylus' *Zeven tegen Thebe*, Sophocles' *Vrouwen van Trachis*, *Electra*, Euripides' *Medea*, *Hippolytus bekranst*, *Andromache*, *Smekelingen*, *Ion*, *Iphigenia in Tauris*, *Electra*, *Helena*, *Orestes* en *Iphigenia in Aulis*.

Het koor van Aeschylus' *Zeven tegen Thebe* bestaat uit Thebaanse vrouwen. Het koor is angstig en vraagt om bescherming (92-93). Eteocles komt op en spreekt het koor aan als $\theta\rho\acute{\epsilon}\mu\mu\alpha\tau' \omicron\upsilon\kappa \acute{\alpha}\nu\alpha\sigma\chi\epsilon\tau\acute{\alpha}$ ('onuitstaanbare wezens': 182). Volgens Eteocles zijn vrouwen laf en paniekerig en verspreiden ze angst (191-195). Hij zegt dat vrouwen stil moeten zijn en binnen moeten blijven (232). In 712 vraagt het koor Eteocles om naar het koor te luisteren, ondanks het feit dat het koor bestaat uit vrouwen. Het koor adviseert dat Eteocles niet naar de zevende poort moet gaan (714), maar Eteocles luistert niet. Wanneer het koor hoort wat er is gebeurd, beklagt het koor het lot van de zoons van Oedipus. Wanneer gezegd wordt dat alleen Eteocles in de stad begraven mag worden, splitst het koor zich op. De ene helft van het koor zegt de begrafenis van Polynices ondanks het verbod te zullen bijwonen en de andere helft zegt de begrafenis van Eteocles te zullen bijwonen (1054-1078).

De titel van Sophocles' *Vrouwen van Trachis* verwijst naar de identiteit van het koor. Het koor wacht samen met Deianeira op de thuiskomst van haar man Heracles. In 385 vraagt Deianeira het koor wat ze moet doen. Het koor zegt dat Deianeira Lichas moet ondervragen en dit doet Deianeira. Deianeira vertelt wat ze van plan is en het koor vindt het een goed plan en spoort Deianeira aan om haar plan uit te voeren (588-593). Nadat Deianeira heeft geleerd wat er is gebeurd van haar zoon Hyllus, gaat ze het paleis in en Hyllus zegt dat het koor Deianeira moet laten gaan (815). Het koor vraagt aan de voedster hoe Deianeira dood is gegaan en is verdrietig. Het koor in deze tragedie dient vooral ter ondersteuning van Deianeira.⁹¹

Sophocles' *Electra* heeft een koor van Myceense vrouwen. De tragedie speelt zich af in Mycene, waar Clytaemnestra en Aegisthus regeren na de moord op Agamemnon. De Myceense vrouwen hebben medelijden met de kinderen van Clytaemnestra en Agamemnon, Electra en Orestes (849; 1412-1413). Het koor probeert Electra te troosten. Het koor weet

⁹¹ Goldhill (2013) 105.

wat Electra en Orestes van plan zijn en steunt ze in hun plan. Als Aegisthus eraan komt, zegt het koor dat Orestes ook hem moet vermoorden (1437-1441). Aan het einde van het stuk zegt het koor dat het huis van de Atriden eindelijk vrij is (1508-1510).

Het koor van Euripides' *Medea* komt in tegenstelling tot Medea uit Korinthe. Het koor heeft in eerste instantie begrip voor de situatie van Medea omdat zij ook vrouwen zijn. In 177-183 identificeert het koor zichzelf als vriendinnen van Medea. Medea legt uit waarom ze zo ongelukkig is. Medea wil wraak nemen op Jason. Het koor steunt Medea's plan om wraak te nemen in eerste instantie (267). Het koor is grotendeels stil tijdens de ruzie tussen Jason en Medea, maar zegt wel dat Jason fout zit door zijn vrouw te verbannen (576-578). Als Medea vertelt dat ze van plan is om haar eigen kinderen de doden, zegt het koor dat ze dit niet moet doen (810-812). Het koor hoort dat Medea haar plan aan het uitvoeren is, maar grijpt niet in. Het koor vertelt Jason aan het einde van de tragedie wat Medea heeft gedaan.

Het hoofdkoor⁹² van Euripides' *Hippolytus bekranst*⁹³ bestaat uit vrouwen uit Troizen. Aan het begin van de tragedie vraagt het koor zich samen met de voedster af waarom Phaedra niet praat (267-309). Uiteindelijk vertelt Phaedra haar verhaal. Phaedra vraagt of het koor haar geheim wil bewaren en het koor doet dit (710-714). Phaedra zegt dat ze van plan is om zelfmoord te plegen en het koor zegt dat ze dit niet moet doen. Phaedra pleegt zelfmoord en het koor legt Theseus uit wat er is gebeurd. Het koor zegt dat Theseus Hippolytus niet moet straffen (890), maar Theseus zegt dat hij niet naar het koor zal luisteren. Aan het einde van de tragedie staat het koor rond een beeld van Aphrodite en zingt.

Euripides' *Andromache* speelt zich af in Phthia en het koor bestaat uit vrouwen die afkomstig zijn uit Phthia. Het koor heeft medelijden met Andromache en is bang voor Hermione. Het koor zegt dat Hermione naar Andromache moet luisteren in 232, maar de vrouwen leggen hun ruzie niet bij. Het koor adviseert tevergeefs Menelaos om met zijn dochter Hermione te praten (423-423). Als Orestes opkomt om samen met Hermione Neoptolemus te doden, zegt het koor tegen Hermione dat ze geen slechte dingen over andere vrouwen mag zeggen en dat vrouwen elkaar moeten steunen (954-956).

Het koor van Euripides' *Smekelingen* wordt gevormd door moeders van de zeven strijders die zijn omgekomen in Thebe. Het koor smeekt om hun zoons te mogen begraven en vraagt medelijden. Het koor is erg emotioneel en rouwt.

⁹² Naast een hoofdkoor van vrouwen uit Troizen heeft deze tragedie ook een bijkoor dat bestaat uit mannelijke dienaars van Hippolytus. Op de rol van dit koor zal verder worden ingegaan in het vijfde hoofdstuk.

⁹³ Naar de overgeleverde tragedie *Hippolytus* van Euripides zal verwezen worden met *Hippolytus bekranst* om het onderscheid met de niet-overgeleverde versie *Hippolytus zich bedekkend* duidelijk te maken.

De slavinnen van Creüsa vormen het koor van Euripides' *Ion*. De rol van het koor wordt pas in 666-667 belangrijker als Xuthus het koor dwingt om te zwijgen over het orakel van Apollo tegen zijn vrouw Creüsa. Het koor overweegt om Creüsa te vertellen over het orakel (695-698; 756). Uiteindelijk vertelt het koor Creüsa over het orakel en daarmee riskeert het koor zijn eigen leven voor Creüsa. Het koor geeft aan bereid te zijn te sterven voor Creüsa (760; 857-858; 1119-1121).

Het koor van Euripides' *Iphigenia in Tauris* bestaat uit Griekse slavinnen. De Griekse slavinnen hebben medelijden met Iphigenia en beklagen haar lot. Als Orestes opkomt zegt het koor ook dat het medelijden heeft met Orestes (644-645). Orestes en Iphigenia vertellen het koor hun plan en vragen het koor om over het plan te zwijgen. Het koor doet dit. Thoas zegt het koor te zullen straffen omdat ze onderdeel waren van de samenzwering (1430), maar Athena zegt dat het koor gespaard moet worden (1467).

Euripides' *Electra* heeft een koor dat bestaat uit Argivische vrouwen. Het koor van jonge Argivische vrouwen probeert Electra te overtuigen om naar een feest te gaan (167-174). Electra zegt dat ze niet meegaat omdat ze boos is op de goden (198-212). Orestes vertrouwt zijn plan toe aan het koor, nadat Electra heeft bevestigd dat het koor te vertrouwen is (272-273). Het koor ondersteunt Orestes en Electra en weet dat zij van plan zijn Clytaemnestra en Aegisthus te doden (401-403). Als Aegisthus en Clytaemnestra vermoord zijn door hun eigen kinderen, heeft het koor toch enige medelijden met het lot van Clytaemnestra en Aegisthus (1201-1205).

Het koor van Euripides' *Helena* bestaat uit Griekse slavinnen. Het koor heeft geen grote rol in deze tragedie. Het koor heeft medelijden met Helena (253-254) en adviseert haar Theonoë op te zoeken en Theonoë te vragen naar Menelaos (317-329). Helena doet wat het koor zegt en gaat samen met het koor af. Het koor is lang stil tijdens de hereniging tussen Menelaos en Helena.

Het koor in Euripides' *Orestes* bestaat uit Argivische vrouwen. Ook dit koor is weinig betrokken bij de gebeurtenissen en bij de personages buiten Electra. Aan het begin van de tragedie praat het koor met Electra. Het koor en Electra proberen Orestes niet wakker te maken. Het koor heeft medelijden met Orestes omdat hij geplaagd wordt door wraakgodinnen.

Een groep vrouwen uit Chalcis vormt het koor van Euripides' *Iphigenia in Aulis*. Ook dit koor heeft geen grote rol in de tragedie en als de koor een opmerking maakt, wordt daar amper op gereageerd. Het koor heeft medelijden met Iphigenia, maar bouwt geen sterke emotionele band op met een ander personage.

Ook in deze categorie is de afname van de rol van het koor te zien bij Euripides. In Euripides' *Medea*, *Hippolytus bekranst*, *Andromache* en *Ion* hebben de vrouwenkoren een grotere rol dan in latere tragedies van Euripides. De koren van deze vier tragedies dienen ter

ondersteuning van een enkel personage, namelijk Medea, Phaedra, Andromache en Creüsa. Hoewel de koren niet alles goedkeuren wat het personage dat ze ondersteunen doet, blijven ze het personage toch ondersteunen door bijvoorbeeld een geheim te bewaren. De vier vrouwelijke koren kunnen de situaties van Medea, Phaedra, Andromache en Creüsa begrijpen omdat zij als vrouwen eenzelfde situatie zitten. Het medelijden en begrip van het vrouwelijke koor zorgt ervoor dat de situatie van de personages die het koor ondersteunt centraal staat in de tragedie.⁹⁴ De sterke emotionele band die het koor van Euripides' *Medea* heeft met Medea wordt verbroken zodra het koor zich niet langer kan identificeren met Medea.⁹⁵ In latere tragedies van Euripides verbindt het koor zich wel met een ander vrouwelijk personage, bijvoorbeeld bij *Electra* aan Electra en bij *Helena* aan Helena, maar heeft het koor door zijn kleine rol minder invloed. Het koor kan, ondanks de verbintenis met een vrouwelijk personage, er later in de tragedie voor kiezen om het vrouwelijke personage niet meer of in mindere mate te steunen. Dit gebeurt bijvoorbeeld bij Euripides' *Electra* (1201-1205).

Bijna alle dertien koren van Griekse vrouwen ontwikkelen een sterke emotionele band met een ander vrouwelijk personage. In Aeschylus' *Zeven tegen Thebe* doet het koor dit niet. De Thebaanse vrouwen zijn onschuldige toeschouwers van de oorlog tussen Eteocles en Polynices en ondersteunen niet, zoals andere Griekse vrouwelijke koren, slechts één (vrouwelijk) personage. Aan het einde van de tragedie splitst het koor zich op. De helft van het koor besluit Antigone te helpen met het begraven van Eteocles, terwijl dit niet toegestaan is. Over de authenticiteit van deze laatste scène bestaat onzekerheid.⁹⁶ Hoewel de keuze van de helft van het koor laat zien dat het koor een band met Eteocles heeft gevormd, laat Eteocles met misogynie opmerkingen over het koor aan het begin van de tragedie blijken het koor niet serieus te nemen (182; 191-195; 232).

Onder andere in de *Medea* en *Ion* van Euripides kiest het koor ervoor om loyaal te blijven aan Medea en Creüsa door de band die gevormd wordt op basis van een gedeelde genderidentiteit, terwijl van het koor verwacht zou worden dat ze loyaal blijven aan de polis.⁹⁷ Een koor van (oude) mannen zou dit waarschijnlijk niet hebben gedaan en zou doen wat het beste is voor de polis. Door deze dertien tragedies een vrouwelijk koor te geven, wordt de emotionele kant van de tragedie benadrukt. Het vrouwelijke koor ondersteunt vaak een vrouwelijk personage en zorgt ervoor dat dit vrouwelijk personage een vertrouwing heeft en door middel van het koor haar kant van het verhaal kan doen.

⁹⁴ Foley (2001) 257: "From the moment of her first appearance on stage, Medea's female side is in this play not taken for granted but carefully defined through the relationship she creates with the chorus."

⁹⁵ Foley (2001) 258.

⁹⁶ Foley (2003) 15.

⁹⁷ Swift (2013) 136; 145.

Categorie 5: bovennatuurlijke vrouwen

Er zijn twee tragedies overgeleverd met een bovennatuurlijk vrouwenkoor, namelijk Aeschylus' *Eumeniden* en *Prometheus geboeid*.

De *Eumeniden* is het laatste deel van de trilogie van Aeschylus. Het koor bestaat uit wraakgodinnen. De wraakgodinnen willen Orestes straffen voor de moord op zijn moeder Clytaemnestra en haar minnaar Aegisthus. Dit is het eerste bovennatuurlijke koor in de overgeleverde tragedies. Aan het begin van de tragedie slaapt het koor en pas in 140 wordt het wakker. Het koor achtervolgt Orestes en wil hem straffen voor het vermoorden van zijn moeder en haar minnaar. Als Orestes vrijgepleit wordt, is het koor boos en zegt zijn woede op het land te zullen richten (780). Aan het einde van de tragedie wordt het koor gekalmeerd door Athena.

Het koor van *Prometheus geboeid* bestaat uit Oceaniden. De Oceaniden komen vliegend op en presenteren zich als vriendelijk en medelevend. Het koor zegt dat het ongevaarlijk is en dat het met moeite toestemming heeft gekregen van zijn vader om Prometheus te bezoeken (128-131). Het koor is verdrietig om het lot van Prometheus en heeft medelijden. Io komt op en vertelt haar verhaal. Het koor reageert emotioneel op het verhaal van Io, maar Prometheus zegt dat het koor te snel huilt (696). Het koor spoort Prometheus aan om zijn geheim te vertellen, maar Prometheus vertelt zijn geheim niet (1036-1039).

De twee koren gedragen zich erg verschillend. Het koor van de *Eumeniden* is woedend en doet er alles aan om Orestes te straffen. Ze achtervolgen Orestes en dreigen Athene te verwoesten nadat Orestes is vrijgesproken. Het koor van *Prometheus geboeid* presenteert zich daarentegen als vriendelijk en ongevaarlijk. De Oceaniden hebben toestemming van hun vader nodig om Prometheus te bezoeken en zijn erg betrokken bij het lot van Prometheus en dat van hun vader.⁹⁸

Ondanks de grote tegenstellingen tussen beide koren, hebben de koren ook overeenkomsten met elkaar en met andere vrouwelijke koren. Beide koren zijn erg emotioneel. De wraakgodinnen voelen vooral woede en de Oceaniden voelen vooral verdriet en hebben medelijden met Prometheus. Excessieve emotionaliteit werd gezien als een vrouwelijke eigenschap en werd gezien als een teken van een gebrek aan zelfbeheersing.⁹⁹ Een andere overeenkomst tussen deze twee koren is dat ze beide gaandeweg worden opgenomen in het grotere politieke geheel.¹⁰⁰ Zelfs de machtige wraakgodinnen worden aan

⁹⁸ Foley (2003) 23.

⁹⁹ Stears (2008) 147.

¹⁰⁰ Foley (2003) 21.

het einde van de tragedie door Athena gekalmeerd en hun wraakplannen worden tegengehouden. Hoewel de koren zich door hun bovennatuurlijkheid anders gedragen dan andere vrouwelijke koren, zorgt hun genderidentiteit ervoor dat ze emotioneel en ondergeschikt aan de andere personages zijn.

Het is moeilijk om te achterhalen hoe de tragedies eruit zouden hebben gezien als er was gekozen voor mannenkoren. Bovennatuurlijke vrouwenkoren gedragen zich anders dan sterfelijke vrouwenkoren. Omdat geen enkel koor met een mannelijk bovennatuurlijk koor overgeleverd is, is het moeilijk om te achterhalen in hoeverre een bovennatuurlijk vrouwenkoor zich anders gedraagt dan een bovennatuurlijk mannenkoor. Het koor van Aeschylus' niet-overgeleverde *Prometheus losgemaakt* zou hebben bestaan uit Titanen.¹⁰¹ Dit laat zien dat het mogelijk was dat bovennatuurlijke mannen in het tragische koor zaten. De Oceaniden van *Prometheus geboeid* zijn emotioneel en vriendelijk en hebben veel medelijden met Prometheus. Op basis van de analyse van de rollen van mannen- en vrouwenkoren zou gespeculeerd kunnen worden dat het koor van *Prometheus losgemaakt* minder sympathie voor en medelijden met Prometheus zou hebben gehad en dat het koor van *Prometheus losgemaakt* minder emotioneel was dan de Oceaniden. Omdat echter geen enkele tragedie overgeleverd is met een bovennatuurlijk mannenkoor, is het onmogelijk om te achterhalen welke verschillen er tussen sterfelijke en bovennatuurlijke mannenkoren zijn. Dit maakt het moeilijk om in te beelden in hoeverre een bovennatuurlijk mannenkoor een andere impact op de tragedie zou hebben gehad dan een bovennatuurlijk vrouwenkoor.

Mannen- en vrouwenkoren

De analyses van de verschillende categorieën laten zien dat er binnen de twee genderidentiteiten van koren verschillen en overeenkomsten zijn.

Het belangrijkste verschil tussen mannenkoren van een dienstplichtige leeftijd en oude mannenkoren is dat mannenkoren van een dienstplichtige leeftijd zich vaak aan één personage verbinden als vrienden en als volgelingen. Oude mannenkoren worden meestal niet gedefinieerd door een enkel personage. De verbintenis van de koren van *Ajax* en *Philoctetes* met *Ajax* en *Neoptolemus* is voornamelijk van politieke aard. De koren hebben medelijden met *Tecmessa*, *Ajax* en *Philoctetes*, maar hun belangrijkste taak is het dienen van *Ajax* en *Philoctetes*. Ze dienen hun leider in mindere mate vanwege een emotionele band, maar eerder omdat dat hun taak is als matrozen en volgelingen van *Ajax* en *Philoctetes*. Koren van dienstplichtige mannen zorgen voor een politiek perspectief en

¹⁰¹ Een koor van Titanen zou erg uitzonderlijk zijn voor onze kennis van de verschillende identiteiten van tragische koren. Het zou niet alleen een bovennatuurlijk koor zijn met mannen, maar het zou mogelijk ook het enige gemengde koor zijn met zowel vrouwelijke als mannelijke Titanen.

leggen nadruk op de politieke gevolgen van de keuzes van Neoptolemus en Ajax. Ook oude mannenkoren zorgen voor een politiek perspectief op de gebeurtenissen van de tragedie. Oude mannenkoren vormen bijna nooit een sterke emotionele band met een ander personage. Oude mannenkoren functioneren in tragedies voornamelijk als politieke adviseurs. Hoewel de ouderdom van het koor een fysieke beperking kan zijn, hoeft dit niet zo te zijn. Oude mannenkoren kunnen wel fysiek ingrijpen als dit nodig is. Dit gebeurt bijvoorbeeld in *Oedipus in Colonus*.

Vrouwenkoren zijn over het algemeen emotioneler dan mannenkoren. Vrouwenkoren hebben vaak medelijden met andere personages en zorgen in tegenstelling tot mannenkoren voor een emotioneel perspectief. Vaak, maar niet uitsluitend, ondersteunt een vrouwelijk koor een vrouwelijk personage of is het afhankelijk van een mannelijk personage. Vrouwenkoren vormen in tegenstelling tot mannenkoren vaak een sterke emotionele band met andere personages. Vaak gebeurt dit doordat het vrouwenkoor net als het andere personage in een onderdrukte positie zit. Een tragedieschrijver kan die band die een vrouwelijk koor met een personage ontwikkelt inzetten om spanning op te bouwen. Dit gebeurt bijvoorbeeld in Euripides' *Medea*. Het vrouwenkoor steunt in eerste instantie Medea's wraak op Jason, maar verbreekt de band met Medea zodra Medea vertelt dat ze van plan is haar kinderen te doden. Het verbreken van die band zorgt onder andere voor een omslag in de tragedie.

De invloed van vrouwenkoor hangt onder andere af van de band die het koor vormt met andere personages. Het koor van de *Fenicische vrouwen* vormt geen sterke emotionele band met een ander personage en heeft daarom weinig invloed op de gebeurtenissen van de tragedie. Mannenkoren lijken juist meer invloed te hebben op de gebeurtenissen als ze niet sterk verbonden zijn met een ander personage. De mannenkoren van dienstplichtige leeftijd hebben, door hun verplichtingen aan hun leiders, minder invloed op de gebeurtenissen dan oude mannenkoren, die vaak enigszins verbonden zijn met de leiders van de polis, maar desondanks politiek advies kunnen geven.

Op enkele uitzonderingen na valt te stellen dat mannenkoren zorgen voor een politiek perspectief en vrouwenkoren voor een emotioneel perspectief. De band die het koor vormt met een ander personage is belangrijk voor de mate van invloed die het koor uitoefent op de tragedie. Bij mannenkoren is deze band voornamelijk van politieke aard. Bij vrouwenkoren is de band voornamelijk van emotionele aard en wordt vaak gevormd vanuit een gezamenlijke onderdrukte positie. Voor vrouwenkoren is de band met een ander (vrouwelijk) personage de belangrijkste manier om invloed uit te oefenen op de tragedie. Bij mannenkoren kan een sterke band met een ander personage juist beperkend zijn voor de invloed die mannenkoren kunnen uitoefenen.

Het belang van de bijzonder band van het koor met een ander personage is in de literatuur bij bepaalde tragedies benadrukt. Zo is de invloed van de band van het vrouwenkoor met name in Euripides' *Medea* in de literatuur vaak benadrukt.¹⁰² Ook de band tussen bijvoorbeeld het vrouwenkoor en Creüsa in Euripides' *Ion*¹⁰³ en Sophocles' *Electra*¹⁰⁴ is benadrukt. Een analyse van alle 31 tragedies met nadruk op de band tussen het koor en de andere personages laat zien dat deze band of juist het gebrek aan een bijzondere band bepalend kan zijn voor de invloed van het koor. De tragedies waarin een vrouwelijk koor geen bijzondere band heeft met een ander personage, zoals bijvoorbeeld in Aeschylus' *Zeven tegen Thebe* en Euripides' *Fenicische vrouwen*, worden weinig beïnvloed door het koor. Bij mannenkoren werkt dit niet zo. Een sterke band met een ander personage kan juist beperkend zijn voor de invloed van mannenkoren en door (politieke) verplichtingen aan een ander personage, zoals bijvoorbeeld in *Ajax*, kan een mannenkoor de tragedie weinig sturen.

¹⁰² Foley (2001) 257-265; Swift (2013) 131-144; Swift (2016) 90; 101; 104.

¹⁰³ Swift (2013) 132; 145-153.

¹⁰⁴ Gardiner (1987) 163.

2. Het aanspreken van het koor met φίλος

Uit de analyse van de overgeleverde 31 tragedies in het vorige hoofdstuk is gebleken dat de band die het koor vormt met andere personages van belang is voor de invloed die het tragische koor kan uitoefenen. In dit hoofdstuk zal door middel van een statistische analyse het gebruik van φίλος bekeken worden als een belangrijke indicator voor een (emotionele) band tussen de spreker en het koor. De precieze vertaling van φίλος is afhankelijk van de context, maar het wijst in ieder geval op een soort nabijheid en vertrouwdheid. Als het koor wordt aangesproken met φίλος zegt dit dus iets over de relatie tussen de spreker en het koor. In dit hoofdstuk zal gekeken worden naar het verschil in het gebruik van φίλος in tragedies door mannelijke en vrouwelijke sprekers. Ook zal gekeken worden naar de invloed van de genderidentiteit van het koor bij het gebruik van het woord φίλος. Hierbij wordt alleen gekeken naar de gevallen waarbij de koorleider of het koor door een ander personage wordt aangesproken en niet naar de gevallen waarbij het koor naar zichzelf verwijst met een vorm van φίλος.¹⁰⁵

Sommige aanspreekvormen van het tragische koor verwijzen naar de identiteit van het koor, bijvoorbeeld wanneer het koor wordt aangesproken met γυναῖκες ('vrouwen'), ναῦται ('matrozen') of γέροντες ('ouderen'). Andere aanspreekvormen zeggen weinig over de specifieke identiteit van koren, zoals bij het gebruik van φίλος, maar meer over de relatie tussen de spreker en het koor. Zowel mannen- als vrouwenkoren kunnen worden aangesproken met een verbuiging van φίλος. Φίλος kan vertaald worden als bijvoeglijk naamwoord met onder andere 'geliefde' of 'lieve' en als zelfstandig naamwoord onder andere met 'vriend'.¹⁰⁶ Volgens Carter laat de aanspreekvorm ἄνδρες φίλοι in Sophocles' *Ajax* bijvoorbeeld zien dat het koor wordt gezien als gelijken.¹⁰⁷ Hoewel het gebruik van φίλος niet noodzakelijkerwijs betekent dat de spreker en het koor een gelijkwaardige sociale status had, laat het wel zien dat de spreker enige verbondenheid voelt met het koor.

Hieronder volgt een tabel met statistische berekeningen van het aanspreken van het koor met φίλος. Omdat het onzeker is naar wie er wordt verwezen in Sophocles' *Electra* met ὦ φίλ' wordt dit niet meegenomen in de berekeningen.¹⁰⁸ Ook passages waarin de tekst onzeker is, worden niet meegenomen.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Voor een overzicht van de 71 gevallen waarin φίλος wordt gebruikt zie Appendix 2.

¹⁰⁶ Liddell *et al.* (1968) 1939.

¹⁰⁷ Sophocles, *Ajax* 719. Carter (2010) 53.

¹⁰⁸ Sophocles, *Electra* 1280. Zie Gould (2013) 118-9.

¹⁰⁹ Bijvoorbeeld in Aeschylus, *Smekelingen* 977 wanneer het koor door Pelasgus aangesproken met {φίλοι δμωῖδες}. Als φίλοι δμωῖδες er daadwerkelijk heeft gestaan, zou dit uitzonderlijk zijn. Het zou dan het enige geval zijn waarin een vrouwelijk koor door een mannelijk personage aangesproken wordt met φίλοι waarbij er geen sprake is van een familieband.

Genderidentiteit spreker/koor	Aantal van Genderidentiteit spreker/koor
M/M	13 (18%)
M/V	1 (2%)
V/M	13 (18%)
V/V	44 (62%)

Het eerste gedeelte van de categorieën verwijst naar de genderidentiteit van de spreker, dus degene die het koor aanspreekt met een vorm van φίλος. Het tweede gedeelte verwijst naar de genderidentiteit van het koor. Bij bijvoorbeeld V/M is er dus sprake van een vrouwelijke spreker die een mannelijk koor aanspreekt.

Uit de tabel blijkt dat er slechts één mannelijk personage is dat een vrouwelijk koor φίλοι noemt, namelijk Danaüs in Aeschylus' *Smekelingen*.¹¹⁰ Het koor bestaat uit zijn dochters, de Danaïden. De familieband tussen het koor en de spreker is waarschijnlijk de reden voor het gebruik van φίλοι door een mannelijk personage tegen een vrouwelijk koor. Op deze uitzondering na wordt een vrouwelijk koor niet aangesproken met een vorm van φίλος door een mannelijk personage.

Vrouwelijke koren worden vaker aangesproken met een vorm van φίλος (64%) dan mannelijke koren (36%). Deze verhouding komt dicht in de buurt van de totale verhouding van de 31 tragedies tussen vrouwenkoren (68%) en mannenkoren (32%). Het is daarom moeilijk om hieruit een duidelijke conclusie te trekken. Het feit dat er bij 62% van alle gevallen sprake is van een vrouwelijke spreker die φίλοι zegt tegen een vrouwenkoor ondersteunt het idee dat vrouwenkoren voornamelijk dienen ter ondersteuning van een vrouwelijk personage. Het is opvallend dat het in 80% van de gevallen gaat om een spreker en een koor van hetzelfde geslacht. Dit laat zien dat een gedeelde genderidentiteit bijdraagt aan het vormen van een band tussen het koor en een personage.

Het verschil tussen het aanspreken van het koor door mannelijke en vrouwelijke personages is relevant omdat het een verschil laat zien in de band die verschillende personages met een koor konden ontwikkelen. Bij 80% van alle gevallen waarin het koor wordt aangesproken met een vorm van φίλος is er sprake van een vrouwelijke spreker.

¹¹⁰ Aeschylus, *Smekelingen* 710.

Hieruit valt te concluderen dat vrouwelijke personages meer dan mannelijke personages een band proberen te vormen met het koor. Het is opvallend dat vaak slechts één personage per tragedie het koor aanspreekt met φίλος. Bijvoorbeeld in de *Perzen* van Aeschylus is Atossa de enige die het koor aanspreekt met φίλοι. Ook in Aeschylus' *Smekelingen*, *Choephoroi*, Sophocles' *Vrouwen van Trachis*, Euripides' *Medea*, *Trojaanse vrouwen*, *Andromache*, *Hecuba*, *Ion*, *Iphigenia in Tauris*, *Electra*, *Helena* en *Orestes* is er slechts één personage dat het koor aanspreekt met φίλος.

In elf tragedies wordt het koor door niemand aangesproken met een vorm van φίλος: Aeschylus' *Zeven tegen Thebe*, *Agamemnon*, *Eumeniden*, *Prometheus geboeid*, Sophocles' *Antigone*, Euripides' *Heracliden*, *Smekelingen*, *Heracles*, *Fenicische vrouwen*, *Iphigenia in Aulis* en *Bacchanten*. In veel van deze tragedies heeft het koor geen sterke emotionele band met een van de personages. Het feit dat de helft van de oude mannenkoren niet wordt aangesproken met φίλοι, is een indicatie dat oude mannenkoren niet vaak een sterke band hebben met een ander personage. Geen enkel bovennatuurlijk vrouwenkoor wordt aangesproken met φίλαι. De wraakgodinnen uit de *Eumeniden* vormen geen sterke emotionele band met andere personages. De Oceaniden uit *Prometheus geboeid* vormen wel een sterke band met Prometheus en hebben een sterke band met hun vader. Desondanks worden ze niet aangesproken met een vorm van φίλαι. De sterfelijke vrouwenkoren die niet worden aangesproken met φίλαι, namelijk Aeschylus' *Zeven tegen Thebe*, Euripides' *Smekelingen*, *Fenicische vrouwen*, *Iphigenia in Aulis* en *Bacchanten*, hebben zoals uit de analyses uit het eerste hoofdstuk is gebleken weinig invloed op de tragedie. Het gebrek aan het gebruik van φίλαι als aanspreekvorm voor deze koren is op basis van de gemaakte analyses logisch, omdat deze koren geen sterke emotionele band met andere personages ontwikkelen.

Tussen de drie verschillende tragedieschrijvers zijn verschillen in het gebruik van φίλος als aanspreekvorm van het koor. Per tragedieschrijver ziet de verhouding tussen het geslacht van de spreker en het geslacht van het koor er als volgt uit:

Spreker/koor bij Aeschylus	Aantallen (percentages)
M/V	1 (14%)
V/M	5 (72%)
V/V	1 (14%)

Spreker/koor bij Sophocles	Aantallen (percentages)
M/M	11 (41%)
V/M	5 (18%)
V/V	11 (41%)

Spreker/koor bij Euripides	Aantallen (percentages)
M/M	2 (6%)
V/V	32 (94%)

Bij het vergelijken van de verhouding tussen de drie tragedieschrijvers valt het op dat bij Euripides φίλος alleen wordt gebruikt als het koor hetzelfde geslacht heeft als de spreker. Bij Euripides wordt in 94% van de gevallen een vrouwelijk koor door een vrouwelijk personage φίλαι genoemd. Slechts één mannelijk koor wordt aangesproken door een mannelijk personage met een vorm van φίλος, namelijk het koor van *Alcestis*. Bij de analyses van de rol van het oude mannenkoor van Euripides' *Alcestis* is reeds besproken dat deze tragedie een bijzondere status is vanwege de associatie met een proto-satyrspel. Ook bij Sophocles heeft in 82% van de gevallen het personage hetzelfde geslacht als het koor. Alleen bij Aeschylus is dit anders. Dit komt overeen met zijn voorkeur voor "cross-sex" koren.¹¹¹

Zoals hierboven al opgemerkt is, wordt het koor vaak slechts door één personage aangesproken met φίλος. Dit personage voelt zich waarschijnlijk het meest verbonden met het koor. Zo spreekt Iphigenia het koor in Euripides' *Iphigenia in Tauris* meerdere keren aan als φίλαι. Athena spreekt hetzelfde koor nooit aan met φίλαι. Dit gebeurt ook in Euripides' *Electra*. Alleen *Electra* zelf spreekt het koor aan als φίλαι, andere vrouwelijke personages zoals Iocasta doen dit niet.¹¹² Louter een vrouwelijke genderidentiteit lijkt dus voor personages niet voldoende te zijn om een band te vormen met een vrouwelijk koor.

¹¹¹ Foley (2003) 13. Roisman (2014) 515.

¹¹² Calame (2020) 778.

Vrouwenkoren lijken vaak door tragedieschrijvers te worden ingezet om een band te vormen met slechts één, vaak vrouwelijk, personage.

Het woord φίλος wordt ook soms ingezet om het koor te overtuigen om een personage te steunen en medelijden te hebben. Het zorgt voor een band tussen het koor en het personage en door die gemaakte band kan het koor aan een personage worden gebonden. Dit gebeurt bijvoorbeeld bij Euripides' *Medea*. Medea noemt het koor zes keer φίλοι en hoopt door de gevormde band met het koor de steun van het koor bij haar wraakplan te behouden. Medea manipuleert de solidariteit van het vrouwenkoor onder andere door de vrouwen van het koor herhaaldelijk φίλοι te noemen.¹¹³

Uit het feit dat mannelijke personages, met uitzondering van Danaüs, een vrouwelijk koor geen φίλοι noemen vallen twee conclusies te trekken. Ten eerste laat het zien dat mannelijke personages in mindere mate een emotionele band met een vrouwelijk koor erkennen. Daarnaast laat het zien, als de interpretatie van Carter van φίλος bij Sophocles' *Ajax* wordt gevolgd, dat mannelijke personages een vrouwelijk koor niet zien als gelijken.

Het gebruik van φίλος laat het effect van de inzet van de genderidentiteit van het koor zien. Het laat zien dat de band die het koor vormt met andere personages te maken heeft met de genderidentiteit van het koor. Een analyse van het gebruik van φίλος laat zien dat vrouwelijke personages het vaakst een band vormen met vrouwelijke personages. Het laat ook zien dat een gedeelde genderidentiteit van belang is voor het vormen van een sterke band tussen het koor en een personage, hoewel de tragedies van Aeschylus hierop een uitzondering vormen. Dit ondersteunt de gemaakte analyses van de koren op basis van categorieën, namelijk dat vrouwenkoren invloed uitoefenen op tragedies door een sterke band met een ander (vrouwelijk) personage te vormen. Het feit dat geen enkel mannelijk personage, op Danaos na, een vrouwelijk koor met φίλοι aanspreekt, laat een gebrek aan verbondenheid tussen mannelijke personages en vrouwenkoren aan. Andersom gebeurt het dertien keer dat een mannelijk koor door een vrouwelijk personage aangesproken wordt met φίλοι. Dit laat zien dat vrouwelijke personages eerder op zoek zijn naar een band met het koor (80% van de gevallen betreft het een vrouwelijke spreker). Het feit dat in de overgeleverde tragedies vaak één personage het koor aanspreekt met een vorm van φίλος is veelzeggend en ondersteunt de gemaakte analyse dat koren vaak dienen ter ondersteuning van één personage. In de tragedies waarin geen enkel personage het koor aanspreekt met φίλοι of φίλοι, heeft het koor vaak geen sterke band met een personage. De helft van alle oude mannenkoren en beide bovennatuurlijk vrouwenkoren worden niet

¹¹³ Gould (1996) 229: "In the event, Medea's manipulation of that solidarity, with her repeated use of 'we women' and her masterly deployment of the vocative *philai*, 'my friends' (but in Greek the gender is marked), placed with supreme rhetorical skill at each turning-point in her self-explication, provides one of the most powerful emotional strands in the play's action."

aangesproken met een vorm van φίλος. De sterfelijke vrouwenkoren die niet worden aangesproken met φίλοι ontwikkelen geen sterke emotionele band met het koor en hebben, zoals is gebleken uit de gemaakte analyses, opvallend weinig invloed op het verloop van de tragedie.

3. Het tragische koor als bewaarder van geheimen

De bijzondere en emotionele band tussen vrouwenkoren en andere personages komt in het bijzonder tot uiting in een aspect van het tragische koor, namelijk het bewaren van geheimen. De associatie van tragische koren met geheimen kan verklaard worden door de band die het koor heeft met andere personages. Het koor is begaan met het tragische lot van andere personages en ondersteunt andere personages vaak. De associatie van het tragische koor met het bewaren van geheimen is een belangrijke indicator voor de waarde van de bijzonder band tussen het koor en de personages.

Horatius noemt in zijn *Ars Poetica* (200-202) het bewaren van geheimen een van de taken van het koor:

*ille tegat commissa deosque precetur et oret
ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.*

“Het [koor] moet geheimen bewaren en moet bidden tot de goden en moet smeken dat geluk terugkeert naar de ongelukkigen, en weggaat bij de overmoedigen.”

Het is opvallend dat het bewaren van geheimen in Griekse tragedies vooral het domein lijkt te zijn van vrouwelijke personages en vrouwenkoren. Alleen aan vrouwelijke koren wordt expliciet gevraagd om een geheim te bewaren. Dit gebeurt acht keer.¹¹⁴ De verhouding tussen vrouwen- en mannenkoren als bewaarders van geheimen lijkt erop te wijzen dat het geen toevalligheid is dat alleen aan vrouwenkoren gevraagd wordt om een geheim te bewaren. In dit hoofdstuk zal bekeken worden wat de invloed van de genderidentiteit van het koor is met betrekking tot het bewaren van geheimen en wat dit zegt over de inzet van vrouwenkoren.

Om een duidelijk overzicht te krijgen van de relatie tussen het bewaren van geheimen en het tragische koor volgt hieronder een overzicht van andere personages die het koor vragen of bevelen een geheim te houden.

In Aeschylus' *Choephoroi* vraagt Orestes het koor expliciet om een geheim te houden (554-555):

1. **Orestes:** ἀπλοῦς ὁ μῦθος· τήνδε μὲν στείχειν ἔσω,
αἰνῶ δὲ κρύπτειν τάσδε συνθήκας ἐμάς,

Orestes: “Mijn plan is eenvoudig: zij gaat naar binnen,

¹¹⁴ Zie voorbeelden hieronder. De voorbeelden die gegeven worden uit Euripides' *Electra* en *Orestes* worden niet meegeteld omdat hierin niet expliciet aan het vrouwenkoor wordt gevraagd of bevolen om een geheim te bewaren.

en ik beveel jullie deze afspraken van mij geheim te houden.”

Ook in Sophocles' *Vrouwen van Trachis* bewaart het koor het geheim van Deianeira nadat Deianeira het koor heeft gevraagd dit te doen (596):

2. **Deianeira:** μόνον παρ' ὑμῶν εὖ στεγοίμεθ'.

Deianeira: “Mogen wij alleen door jullie goed verzwijgen;”

Chrysothemis smeekt in Sophocles' *Electra* het koor om te zwijgen en het geheim te bewaren (468-469):

3. **Chrysothemis:** πειρωμένη δὲ τῶνδε τῶν ἔργων ἔμοι

σιγῇ παρ' ὑμῶν πρὸς θεῶν ἔστω, φίλαι.

Chrysothemis: “Voor mij, terwijl ik deze taken op de proef stel, moeten jullie zwijgen bij de goden, vriendinnen.”

Misschien wel het beruchtste voorbeeld van een vrouwelijk koor dat gevraagd wordt om een geheim te bewaren is te vinden in Euripides' *Medea* (259-263). Het koor keurt het plan van Medea af en blijft tegen Medea ingaan, maar zegt haar geheim te zullen bewaren:

4. **Medea:** τοσοῦτον οὖν σου τυγχάνειν βουλήσομαι,

ἦν μοι πόρος τις μηχανή τ' ἐξευρεθῆ

πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιείσασθαι κακῶν

[τὸν δόντα τ' αὐτῷ θυγατέρ' ἦν τ' ἐγήματο],

σιγᾶν.

Medea: “Ik zal dus precies zoveel van jou vragen,

als er een of andere uitweg of een of ander middel voor mij wordt gevonden

om mijn man voor deze rampen te straffen

[en hij die aan hem zijn dochter heeft gegeven en zij met wie hij trouwt],

bewaar mijn geheim.

In Euripides' *Hippolytus bekranst* vraagt Phaedra het koor om haar geheim te bewaren en het koor zegt dit te zullen doen (710-714):

5. **Phaedra:** ὑμεῖς δέ, παῖδες εὐγενεῖς Τροζήνιαι,

τοσόνδε μοι παράσχετ' ἐξαιτουμένη,

σιγῇ καλύπτειν ἀνθάδ' εἰσηκούσατε.

Koorleidster: ὄμνυμι σεμνήν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην,
μηδὲν κακῶν σῶν ἐς φάος δείξειν ποτέ.

Phaedra: “En jullie, nobele meisjes van Troizen,
geef aan mij zoveel, terwijl ik voor mezelf smeeek,
dat jullie wat jullie hier hebben gehoord in stilte verbergen.”

Koorleidster: “Ik zweer bij de heilige Artemis, dochter van Zeus,
om jouw rampen nooit te zullen openbaren in het daglicht.”

In Euripides' *Ion* zegt Xuthus dat het koor niet tegen zijn vrouw mag vertellen wat het koor heeft gehoord bij het heiligdom. Xuthus lijkt het koor niet helemaal te vertrouwen, want hij dreigt met de dood als ze het geheim toch doorvertellen (666-667):

6. **Xuthus:** ὑμῖν δὲ σιγᾶν, δμωίδες, λέγω τάδε,
ἢ θάνατον εἰπούσαισι πρὸς δάμαρτ' ἐμήν.

Xuthus: “Slavinnen, ik beveel jullie te zwijgen over deze dingen,
als jullie het mijn vrouw vertellen, volgt de doodstraf.

Net als in de *Medea* van Euripides wordt in de *Iphigenia in Tauris* het koor door een vrouwelijk personage gevraagd om een geheim te bewaren waarna een speech volgt over de lasten van het vrouw-zijn. In *Iphigenia in Tauris* vraagt Orestes aan Iphigenia of zij het koor kan vragen om het geheim te bewaren omdat vrouwen het vermogen hebben om medelijden op te wekken (1052-1054):

7. **Orestes:** ἐνὸς μόνου δεῖ, τάσδε συγκρύψαι τάδε.
ἀλλ' ἀντίαζε καὶ λόγους πειστηρίους
εὕρισκ'· ἔχει τοι δύναμιν εἰς οἶκτον γυνή.

Orestes: “Nog slechts één ding is nodig, dat deze vrouwen dit helpen verbergen.
Zoek en vind overtuigende woorden:
een vrouw heeft het vermogen om medelijden op te roepen.”

Iphigenia vraagt het koor in het midden van haar speech om het geheim te bewaren (1063-1064):

8. **Iphigenia:** σιγήσαθ' ἡμῖν καὶ συνεκπονήσατε
φυγᾶς.

Iphigenia: “Bewaar het geheim voor ons en
help ons te ontsnappen.”

In *Iphigenia in Tauris* wordt het hele vrouwelijke geslacht verraderlijk genoemd omdat het koor het geheim van Orestes en Iphigenia heeft gehouden (1298-1299):

9. **Bode:** ὀρᾶτ' ἄπιστον ὡς γυναικεῖον γένος·
μέτεστι χύμῃν τῶν πεπραγμένων μέρος.
Bode: “Zie hoe verraderlijk het vrouwelijke geslacht is:
jullie hadden deel aan deze gebeurtenissen.”

In Euripides' *Electra* wordt het koor niet expliciet gevraagd om het geheim te bewaren van Orestes. Orestes vraagt aan Electra of het koor te vertrouwen is en Electra zegt dat het koor zijn geheim zal bewaren (272-273):

10. **Orestes:** αἰδ' οὖν φίλαι σοι τούσδ' ἀκούουσιν λόγους;
Electra: ὥστε στέγειν γε τὰμὰ καὶ σ' ἔπη καλῶς.
Orestes: “Zijn deze vrouwen die deze woorden horen jouw vriendinnen?”
Electra: “Ja, en daarom houden ze jouw en mijn woorden goed geheim.”

In Euripides' *Orestes* beseft Pylades dat het vrouwelijke koor aanwezig is en meeluistert. Orestes stelt hem gerust en zegt dat de vrouwen te vertrouwen zijn (1103-1104). Volgens Rutherford laat dit zien dat de associatie van het koor met het bewaren van geheimen zo aanwezig was in tragedies dat er slechts twee regels aan worden gewijd. Hij schrijft dat in vroegere tragedies het koor gevraagd zou worden om te zweren om het geheim te bewaren, zoals in *Ion* en in *Medea*.¹¹⁵

In *Iphigenia in Aulis* wordt er het bewaren van een geheim zelfs in een enkele regel geregeld (542):

11. **Agamemnon:** ὑμεῖς δὲ σιγὴν, ὧ ξέναι, φυλάσσετε.
Agamemnon: “En jullie, vreemde vrouwen, bewaak de stilte.”

Hoewel alleen aan vrouwenkoren expliciet wordt gevraagd om een geheim te bewaren, is het mannenkoor van Sophocles' *Philoctetes* wel betrokken in de misleiding van Philoctetes en lijkt daarmee een mogelijke uitzondering. Het koor wordt echter niet expliciet gevraagd of bevolen om het geheim te bewaren zoals dit bij vrouwenkoren gebeurt.

¹¹⁵ Rutherford (2012) 44.

Een verklaring voor de verhouding van mannen- en vrouwenkoren als bewaarders van geheimen is dat vrouwen in tragedies de reputatie hadden van bedriegers en beramers.¹¹⁶ Vrouwenkoren werden vaak gezien als onverantwoordelijk en geneigd tot misleiding en wraak.¹¹⁷ Dit idee is ook terug te vinden in het *Vrouwenparlement* van Aristophanes. In het *Vrouwenparlement* legt Chremes uit dat vrouwen beter zijn in het bewaren van geheimen en het heimelijk teruggeven van geleende spullen (441-444; 446-450). Aan de ene kant kan deze reputatie een reden zijn om vrouwenkoren expliciet te vragen om het geheim te bewaren. Van mannenkoren werd misschien verwacht dat ze het geheim zouden bewaren en dat het niet nodig was om dit expliciet te vragen. Aan vrouwenkoren moest dit wel expliciet gevraagd of bevolen worden, anders zouden ze het geheim niet bewaren. Aan de andere kant is het dan vreemd dat geheimen juist aan vrouwenkoren worden toevertrouwd, terwijl vrouwen in tragedies deze reputatie hadden. Mogelijk zette tragedieschrijvers juist om deze reputatie vrouwenkoren in. De kans dat een vrouwenkoor, met de reputatie van beramer en bedrieger, een geheim zou doorvertellen is groter dan de kans dat een mannenkoor, zonder de reputatie van beramer en bedrieger, het geheim zou doorvertellen. Het kan een manier geweest zijn om spanning op te bouwen. Het wel of niet doorvertellen van het geheim is bij veel tragedies van belang de vorming van de plot.

Een andere mogelijke verklaring voor de associatie van vrouwenkoren met geheimen is dat vrouwen zich vaak bevonden in een huiselijke omgeving, in tegenstelling tot mannen die zich vaak bevonden in een publieke omgeving.¹¹⁸ Een geheim zal wellicht sneller gedeeld worden in een privé-omgeving dan in een publieke omgeving.

Met betrekking tot het bewaren van geheimen is de relatie tussen het vrouwenkoor en de andere personages van belang. Vrouwelijke personages lijken een stuk beleefder te zijn in hun verzoeken aan het koor om geheimen te bewaren. Mannelijke personages zijn vaak dwingend en dreigend tegen het vrouwelijke koor of ze vragen een ander vrouwelijk personage om de vrouwen te vragen om het geheim te bewaren. Vrouwelijke personages bevelen een vrouwelijk koor niet om geheimen te bewaren. Dit verschil komt waarschijnlijk door het gebrek aan een emotionele band tussen mannelijke personages en vrouwenkoren. Uit de analyse van het gebruik van φίλος en uit de observaties en analyses van de 31 tragische koren is gebleken dat mannelijke personages in mindere mate een band vormen met vrouwenkoren. Uit het citaat uit *Iphigenia in Tauris* blijkt ook dat vrouwelijke personages op een andere manier ervoor kunnen zorgen dat vrouwenkoren een geheim bewaren dan mannelijke personages. Vrouwen hebben volgens het citaat het vermogen om medelijden op

¹¹⁶ Trieschnigg (2009) 310.

¹¹⁷ Foley (2003) 24.

¹¹⁸ Trieschnigg (2009) 310.

te wekken bij vrouwenkoren en uit medelijden zullen de vrouwenkoren het geheim bewaren. Vrouwenkoren hebben begrip voor de ongelukkige situatie waarin andere vrouwen zich bevinden. Het is de vraag of vrouwelijke personages ook medelijden weten op te wekken bij mannenkoren en zo mannenkoren zover krijgen dat ze een geheim bewaren. Het feit dat dit niet gebeurt in tragedies kan verklaard worden door het verschil in sociale status tussen mannen en vrouwen. Mannen bevinden zich niet in dezelfde situatie als vrouwen en zijn niet op dezelfde manier sociaal marginaal.

De invloed van de genderidentiteit van het koor op het bewaren van geheimen is groot. In tragedies waar het bewaren van geheimen een grote rol speelt, is wellicht doelbewust gekozen voor een vrouwenkoor. Waarschijnlijk had Euripides' *Medea* haar geheim niet toevertrouwd aan een mannelijk koor. *Medea* houdt een speech over de lasten van het vrouw-zijn om het koor te overtuigen haar geheim te bewaren. Als *Medea* aan een mannenkoor haar geheim had verteld, zo stel ik, had het koor niet op dezelfde manier medelijden met en begrip voor *Medea's* situatie gehad. Haar geheim was, als ze het al aan een mannelijk koor had toevertrouwd, mogelijk niet veilig geweest. Als Euripides *Medea* een mannelijk koor had gegeven, dan was er waarschijnlijk minder spanning opgebouwd en als *Medea* geen groep vrouwen met enige begrip voor haar situatie had gehad, dan was de focus minder op haar emoties gelegd, maar meer op de daad die zij verricht en de gevolgen daarvan. Dit gebeurt bijvoorbeeld bij *Clytaemnestra* uit Aeschylus' *Agamemnon*. *Clytaemnestra* vertrouwt het mannelijke koor haar geheim niet toe. Het koor zag de moord op *Agamemnon* niet aankomen en is verward en valt vervolgens uiteen in twaalf verschillende stemmen zodra *Agamemnon* wordt aangevallen. *Clytaemnestra* had haar plan waarschijnlijk wel toevertrouwd aan een vrouwelijk koor, net zoals *Medea* dat doet. Door *Clytaemnestra* geen vrouwelijk koor te geven, maar juist een oude mannenkoor, zorgt Aeschylus ervoor dat *Clytaemnestra's* emoties niet centraal staan in de tragedie. In plaats daarvan staan de politieke gevolgen van haar daad centraal.

De associatie van vrouwenkoren met het bewaren van geheimen kon dus worden ingezet om gebeurtenissen in tragedies te sturen en spanning op te bouwen. Daarnaast kon een tragedieschrijver door een vrouwenkoor een geheim te vertellen dramatische ironie creëren. De band die een vrouwelijk koor had met andere personages is belangrijk bij het bewaren van geheimen. Een vrouwelijk koor bewaart het geheim van een vrouwelijk personage uit begrip en medelijden. Het geheim van een mannelijk personage wordt door het koor bewaard uit angst.¹¹⁹ De associatie van vrouwenkoren met het bewaren van geheimen kan bij hebben gedragen aan de keuzes voor mannen- of vrouwenkoren. Als een

¹¹⁹ Hoewel de angst voor de dood in Euripides' *Ion* niet belangrijker was voor het koor dan zijn emotionele band met Creüsa.

tragedieschrijver door middel van het bewaren van een geheim spanning wilde opbouwen of dramatische ironie wilde creëren, koos hij waarschijnlijk doelbewust voor een vrouwenkoor. Als een tragedieschrijver de politieke situatie en de gevolgen van het bewaren van geheimen wilde benadrukken, koos een tragedieschrijver naar verwachting voor een mannenkoor.

4. Het tragische koor als marginale groep

De discussie over de identiteit en de rol van het koor in Griekse tragedies richt zich hoofdzakelijk op de drie opvattingen die in de inleiding zijn beschreven. Volgens de derde beschreven opvatting, namelijk die van Gould, representeert het koor bijna altijd een marginale groep, met uitzondering van de koren van *Philoctetes* en *Ajax*. In dit hoofdstuk zullen de conclusies uit de gemaakte analyses van de 31 overgeleverde tragedies worden gebruikt voor een kritische blik op de opvatting van Gould. De bijzondere band tussen het koor en andere personages beïnvloedt naar mijn mening de mate van marginaliteit van het koor en kan ervoor zorgen dat het koor ondanks een 'marginale' identiteit, zich niet marginaal gedraagt. De identiteit van het koor is van belang voor de manier waarop de andere personages worden neergezet en kan bepalend zijn voor het perspectief van de tragedie. In dit hoofdstuk zal ik bespreken waaruit naar mijn idee de marginaliteit van het tragische koor bestaat.

Gould definieert de marginaliteit die hij aan het tragische koor toeschrijft als een sociale marginaliteit binnen de fictieve sociale structuur in de tragedie.¹²⁰ De marginaliteit van het koor zorgt er volgens Gould voor dat het koor weinig autoriteit heeft. Tragische autoriteit definieert hij onder andere als het vermogen om actie te ondernemen of gebeurtenissen te sturen. Volgens Gould zorgt de marginaliteit van het tragische koor ervoor dat het koor spreekt vanuit de positie van de Ander. Het koor heeft een stem die tegenovergesteld is aan de stem van de held binnen de fictionele wereld van de tragedie.¹²¹ Volgens Gould is het anders-zijn van het koor inherent aan de rol van het koor binnen de tragische fictie.¹²²

Bij de opvatting van Gould werden al snel kanttekeningen gezet. In Goldhills reactie op de theorie van Gould kaart hij aan dat sociale marginaliteit niet noodzakelijkerwijs een gebrek aan autoriteit betekent.¹²³ Volgens Goldhill is Goulds claim dat het tragische koor geen autoriteit heeft door zijn marginale positie onjuist.¹²⁴

¹²⁰ Gould (1996) 220-221.

¹²¹ Gould (1996) 221: "I am not arguing that the marginality of the chorus, thus defined, precludes it from representing an alternative voice, the voice of the 'other', opposed to the heroic voice, within the dramatic fiction: on the contrary."

¹²² Gould (1996) 224.

¹²³ Goldhill (1996) 252: "What worries me here is the requirement of a move from social marginality to lack of authority of voice."

¹²⁴ Goldhill (1996) 253: "In short, while Gould is certainly right not to cede the chorus the authority of the poet's voice or of a simple, privileged, determinative view of action, his rejection of *any* authority or privileged presence inevitably distorts the way that tragedy engages with the question of authority and the collective."

Gould rekent oude mannen, vrouwen, slaven en buitenlanders tot marginale groepen. Hij benoemt dat een combinatie twee of meer van deze fictieve identiteiten ervoor kan zorgen dat een koor voor het publiek dubbel of zelfs drievoudig marginaal was.¹²⁵ De kritiek van Dhuga op Gould gaat over het rekenen van oude mannenkoren tot een sociaal marginale groep. Volgens Dhuga¹²⁶ worden oude mannenkoren niet gemarginaliseerd op basis van hun leeftijd, maar konden ze wel gemarginaliseerd worden door middel van hun relatie met andere personages en de politieke situatie. Dhuga is ervan overtuigd dat oude mannenkoren niet automatisch tot een sociaal marginale groep behoorden en dat de politieke situatie en de relatie tot het hoofdpersonage in een tragedie van belang is voor de manier waarop het koor gezien moet worden. Mogelijke fysieke zwakte van een oude mannenkoor moet niet gelijkgesteld worden met sociale en politieke marginaliteit. Uit een analyse van onder andere *Oedipus in Colonus* blijkt dat ouderdom een koor niet beperkt in het fysiek ingrijpen bij conflicten.

De opvatting van Dhuga lijkt niet alleen toepasbaar op oude mannenkoren, maar op alle tragische koren. De relatie met andere personages kan ervoor zorgen dat koren zich niet langer gedragen volgens de (gender)normen die in de tragedie en in Athene golden. Door een sterke band met een ander personage, vaak op basis van een gedeelde genderidentiteit, kan een koor grenzen overschrijden. De band met andere personages is naar mijn mening bij vrouwenkoren essentieel voor de invloed van het koor. Het idee van Gould dat het koor een stem heeft die tegenovergesteld is aan de stem van de held binnen de fictionele wereld van de tragedie lijkt op basis van mijn analyses en observaties onwaarschijnlijk.¹²⁷ Het koor gebruikt zijn stem juist vaak om een ander personage te steunen en hoewel het koor in tegenstelling tot de andere personages vaak niet direct beïnvloed wordt door de gebeurtenissen, gaat het koor soms zelfs zo ver dat het zichzelf in gevaar brengt om andere personages te ondersteunen en beschermen.¹²⁸ Het koor neemt een andere positie in dan de andere personages, maar dit betekent niet dat de stem van het koor tegenovergesteld is aan die van de andere personages.

Het lijkt mij te kort door de bocht om elk koor, behalve de koren van Sophocles' *Philoctetes* en *Ajax*, marginaal te noemen. Met de nuances van Dhuga op de theorie van Gould in het achterhoofd, moet betwijfeld worden of de scheidingslijn tussen niet-marginale koren (de koren van *Ajax* en *Philoctetes*) en marginale koren (de koren van alle andere

¹²⁵ Gould (1996) 220 geeft het voorbeeld van een vrouwelijk, tot slaaf gemaakt en niet-Grieks koor.

¹²⁶ In Dhuga (2005) wordt specifiek het koor van *Oedipus in Coloneus* behandeld; In Dhuga (2010) worden alle oude mannenkoren behandeld, met uitzondering van de oude mannenkoren van *Alcestis Perzen* en *Koning Oedipus*.

¹²⁷ Gould (1996) 221.

¹²⁸ Bijvoorbeeld in Euripides' *Ion*.

overgeleverde tragedies) wel juist is gemaakt en of er überhaupt een scheiding gemaakt kan worden tussen marginale en niet-marginale koren.

Als oude mannenkoren niet als per se marginaal gezien moeten worden, zou dit betekenen dat alle mannelijke koren als niet-marginaal gezien moeten worden, aangezien alle mannelijke koren van de overgeleverde tragedies in een van deze twee categorieën vallen.¹²⁹ Als de nuances van Dhuga op de theorie van Gould geaccepteerd worden, zou de verdeling van marginale en niet-marginale koren op basis van genderidentiteit zijn. Een onderscheid tussen marginale en niet-marginale koren op basis van de genderidentiteit van het koor lijkt op basis van de nuances van Dhuga voor de hand te liggen.

Zelfs de twee mannenkoren van dienstplichtige leeftijd die vaak gezien worden als uitzondering op de opvatting worden mijns inziens echter gemarginaliseerd omdat ze zeer afhankelijk zijn van andere personages. Zoals bij de analyse van mannelijke koren van dienstplichtige leeftijd is beschreven, is de toekomst van deze twee koren afhankelijk van Ajax en Neoptolemus. De taak van deze koren als ondersteuners en volgers van Ajax en Neoptolemus beperkt de invloed die deze twee koren hebben op de tragedie. De functie van de koren van *Ajax* en *Philoctetes* als dienaars, volgers en ondersteuners van Ajax en Neoptolemus maakt het volgens mij moeilijk om deze twee koren te zien als de twee uitzonderingen op de opvatting van Gould.

Volgens Mills ziet Dhuga in zijn betoog over het hoofd dat ook oude mannenkoren in tragedies in zekere mate gemarginaliseerd worden. Zo is het koor van *Oedipus in Colonus* afhankelijk van Theseus voor het maken van beslissingen en voor het beschermen van Oedipus en wordt het koor door deze afhankelijkheid gemarginaliseerd.¹³⁰

Koren met identiteiten die in de Atheense samenleving als marginaal beschouwd werden kunnen daarentegen door hun relatie met andere personages zich in tragedies niet-marginaal gedragen. Bijvoorbeeld wanneer de vrouwenkoren van *Medea* en *Ion* ervoor kiezen om Medea en Creüsa te steunen en niet loyaal te blijven aan de polis. De manier waarop vrouwen zich moesten gedragen volgens de gendernormen in de Atheense samenleving verschilt van de manier waarop vrouwenkoren zich gedroegen in de Griekse tragedies. Tragische vrouwenkoren hielden zich namelijk vaak niet aan de gendernormen die golden in de Atheense samenleving.¹³¹ Het indelen van tragische koren in marginale en niet-marginale groepen lijkt niet zo veelzeggend als de marginale koren zich in tragedies niet

¹²⁹ Dhuga (2010) 8 behandelt de tragedies *Alcestis*, *Perzen* en *Koning Oedipus* niet om verschillende redenen. Hij behandelt het koor van *Alcestis* niet omdat de tragedie gezien wordt als proto-satyrspel. Het koor van de *Perzen* behandelt hij niet omdat het een niet-Grieks koor is en daarom moeilijk te vergelijken met andere oude mannenkoren. Het koor van *Koning Oedipus* wordt door Dhuga niet besproken omdat er amper verwezen wordt naar de ouderdom van het koor. Ook Hawthorne (2009) rekent sommige oude mannenkoren niet tot een sociaal marginale groep.

¹³⁰ Mills (2014) 353.

¹³¹ Foley (2003) 23 noemt vrouwenkoren "boundary crossers".

gedragen als marginale groepen. Ook het benoemen van de koren van *Ajax* en *Philoctetes* als niet-marginale koren is niet veelzeggend als deze koren in de tragedie zelf in zekere mate gemarginaliseerd worden. Ditzelfde geldt voor de argumenten van Dhuga over de marginaliteit van oude mannenkoren. Hoewel hij beargumenteert dat oude mannen in de Atheense samenleving niet marginaal waren, worden oude mannenkoren zoals Mills benoemt in Griekse tragedies in zekere mate wel gemarginaliseerd. Een analyse van de rol van het koor in de 31 overgeleverde tragedies laat zien dat sociale marginaliteit relatief is.¹³² De band die het koor vormt met een ander personage heeft naar mijn mening invloed op de mate waarin het tragische koor gemarginaliseerd wordt in narratief en sociaal aspect.

Naar mijn mening is het onmogelijk om een onderscheid te maken tussen marginale en niet-marginale koren in Griekse tragedies. Een fictionele identiteit van koor die in de Atheense maatschappij ten tijde van de opvoering van de tragedies als niet-marginaal werd beschouwd zorgt er niet voor dat het koor zich in de tragedie ook niet-marginaal gedroeg. Een sociaal marginale identiteit van het tragische koor zorgde er ook niet voor dat het koor zich per se gedroeg op een manier die in de Atheense maatschappij werd gezien als passend bij die fictionele identiteit. Vrouwen, slaven en buitenlanders waren in de externe context van de Griekse tragedies sociaal marginaal. Als echter gekeken wordt naar de fictieve en interne sociale context van tragedies, gedroegen vrouwen, slaven en buitenlanders zich niet noodzakelijkerwijs marginaal.¹³³ Door de interne sociale context van de tragedie te analyseren in plaats van de externe sociale context van Griekse tragedies valt mijns inziens te concluderen dat elk koor in zekere mate gemarginaliseerd wordt. Geen enkel tragisch koor is compleet onafhankelijk van een ander personage en zelfs koren die ogenschijnlijk veel autoriteit hebben en veel invloed uitoefenen op andere personages, zoals bijvoorbeeld het koor van *Oedipus in Colonus*, worden in ieder geval gemarginaliseerd in politiek aspect doordat het voor het maken van beslissingen afhankelijk is van Theseus. De bijzondere band tussen het koor en een ander personage kan een koor naar mijn mening uit de sociale marginaliteit halen.

In Goulds opvatting over de marginaliteit van het tragische koor wordt marginaliteit gelijkgesteld met een gebrek aan autoriteit. Mijns inziens is het onterecht om te concluderen dat een koor dat bestaat uit vrouwen, buitenlanders of slaven door zijn marginaliteit een gebrek aan autoriteit heeft. Uit de eerder gemaakte analyses van de 31 overgeleverde

¹³² Dit wordt ook verwoord in Hawthorne (2009) 25; Trieschnigg (2009) 30.

¹³³ Gould (1996) 217 schrijft dat de interne en fictieve context van de tragedie centraal zal staan: "I shall concentrate, in particular, on the contribution that the chorus makes, through its fictive identity and the development of that identity into a dramatic role, to the construction of tragic meaning. In doing so I shall try to bring into focus an issue that I believe has been causing problems in a number of the topics discussed in these papers, namely the fictionality of tragedy and of its chorus, and to point to some important consequences of that fictionality."

tragedies is al gebleken dat 'marginale' koren de tragedie kunnen beïnvloeden en andere personages kunnen sturen, in het bijzonder door middel van de bijzondere band tussen het koor en andere personages. Als de autoriteit van het koor gezien wordt als het vermogen van het koor om de tragedie te beïnvloeden en andere personages te sturen, kan mijns inziens niet geconcludeerd worden dat 'marginale' koren geen autoriteit hebben. Juist vrouwelijke 'marginale' koren ontwikkelen, zoals in de vorige drie hoofdstukken is geanalyseerd, een sterke band met voornamelijk vrouwelijke personages.

5. Een case study: Euripides' herkansing

De overgeleverde tragedie *Hippolytus bekranst* van Euripides is niet zijn eerste behandeling van de Hippolytus-mythe. De slechts fragmentarisch overgeleverde tragedie *Hippolytus zich bedekkend* was enkele jaren daarvoor opgevoerd.¹³⁴ Deze twee tragedies van Euripides zullen gebruikt worden als case study. Het herschrijven van eenzelfde tragedie door een tragedieschrijver te maken biedt unieke kansen voor een speculatieve reconstructie wat betreft het koor van *Hippolytus zich bedekkend*. De eerder gemaakte analyses en observaties over de genderidentiteit en de rol van tragische koren zullen toegepast worden op beide tragedies. De eerder gemaakte analyses en observaties hebben aangetoond dat vrouwenkoren vaak, maar niet altijd, met een ander personage een bijzondere band hebben. Deze bijzondere band kan ervoor zorgen dat het perspectief en de emoties van het personage waarmee het koor zich sterk verbindt centraal staan in de tragedie. Een groep begripvolle en medelevende vrouwen als koor kan ingezet worden om een ander personage voor de ogen van het publiek sympathieker te maken.

Op basis van deze gemaakte observaties zal worden beargumenteerd dat *Hippolytus bekranst* een andere impact had op het publiek onder andere door een verandering in koorinzet. Er zal beargumenteerd worden dat Euripides de twee koren in deze tragedie inzet om de personages, met name Phaedra, sympathieker te maken dan in zijn eerste tragedie over de mythe. Er zal een speculatieve reconstructie gemaakt worden van de rol van het koor in *Hippolytus zich bedekkend*. Uit dit hoofdstuk zal de relevantie van het onderzoek naar de rol (van de genderidentiteit) van tragische koren blijken. Observaties en analyses van de rol van de genderidentiteit van tragische koren in overgeleverde tragedies kunnen namelijk helpen bij het reconstrueren van verloren tragedies, zoals uit de speculatieve reconstructie van de rol van het koor in *Hippolytus zich bedekkend* zal blijken.

Hippolytus zich bedekkend werd zeer slecht ontvangen. De reden voor de slechte ontvangst zou Phaedra's brutale en schaamteloze gedrag zijn geweest. Phaedra zou in de eerste tragedie directe seksuele avances hebben gemaakt. Voor zijn "herkansing", *Hippolytus bekranst*, kreeg Euripides in 428 voor Christus bij de grote Dionysia voor het eerst in zijn carrière de eerste prijs. Er zijn geen aanwijzingen dat andere tragedieschrijvers tragedies hebben geschreven.¹³⁵ Ook Sophocles had een tragedie geschreven over de mythe, maar zijn *Phaedra* is niet overgeleverd. Mogelijk heeft het succes van Sophocles'

¹³⁴ Over de precieze datering van de eerste tragedie is veel discussie. Zie o.a. Hutchinson, O. (2004). Euripides' Other Hippolytus. *ZPE* 149, 15-28 & Cropp, M. (2005). On the Date of the Extant Hippolytus. *ZPE* 154, 43-5.

¹³⁵ Roisman (1999a) 397.

Phaedra bijgedragen aan Euripides' wens om nog een tragedie over Hippolytus te schrijven.¹³⁶

Het maken van een reconstructie van Euripides' verloren *Hippolytus* is moeilijk, omdat het bewijs onzeker is. De belangrijkste bron voor de reconstructie van *Hippolytus bekranst* is de tweede tragedie *Hippolytus bekranst*. In de *Hippolytus bekranst* gedraagt Phaedra zich kuis, is Theseus een goede echtgenoot en is Hippolytus een sexofoob.¹³⁷ Volgens Roisman zorgt het koor er samen met de voedster voor dat de drie personages op deze manier gezien werden in de tweede *Hippolytus*. Seneca's *Phaedra* wordt ook gezien als een bron voor de reconstructie van de *Hippolytus zich bedekkend*, omdat Seneca's versie van de mythe niet overeenkomt met die van Euripides' overgeleverde tragedie.¹³⁸ Hierdoor wordt gedacht dat Seneca zich heeft gebaseerd op de verloren tragedie en niet op de overgeleverde tragedie.

Er wordt gedacht dat Phaedra in de *Hippolytus zich bedekkend* Hippolytus vrijpostig had benaderd en seksuele avances had gemaakt. De titel καλυπτόμενος ("zich bedekkend") zou verwijzen naar Hippolytus' reactie op Phaedra's avances. Hij zou zijn hoofd hebben bedekt uit schaamte en uit afschuw. De directe avances van Phaedra schokkeerden het publiek. In de eerste tragedie was Phaedra een schaamteloze vrouw die Hippolytus bewust probeerde te verleiden. Het hoofdpersonage van deze tragedie was volgens Barrett niet Phaedra, maar Hippolytus, net als in de overgeleverde tragedie.¹³⁹ Volgens Barrett is het mogelijk dat Phaedra Hippolytus in *Hippolytus zich bedekkend* een eed heeft laten zweren om haar geheim te bewaren en dat er in *Hippolytus zich bedekkend* een confrontatie kan zijn geweest tussen Hippolytus en Theseus.¹⁴⁰ Een ander verschil tussen de twee tragedies is dat de eerste tragedie zich heeft afgespeeld in Athene en de tweede in Troizen.¹⁴¹ *Hippolytus zich bedekkend* had waarschijnlijk ook een vrouwenkoor uit Troizen.¹⁴² Voor een mannelijk bijkoor zoals in *Hippolytus bekranst* is geen aanwijzing.

De aanname dat Phaedra directe seksuele avances naar Hippolytus heeft gemaakt, is gebaseerd op de manier waarop Phaedra's geheim bekend wordt gemaakt in de tweede *Hippolytus*. De nadruk in de tweede tragedie op de voedster die Hippolytus het geheim vertelde zonder toestemming van Phaedra wordt gezien als een correctie van Euripides en

¹³⁶ Barrett (1964) 13.

¹³⁷ Roisman (1999a) 397.

¹³⁸ Hallerman (1973) 25-26 betwijfelt of Seneca's *Phaedra* een goede bron is voor de reconstructie van *Hippolytus zich bedekkend*.

¹³⁹ Naar mijn mening is Phaedra in de overgeleverde tragedie het hoofdpersonage tot haar dood. Na Phaedra's dood wordt Hippolytus het hoofdpersonage.

¹⁴⁰ Barrett (1964) 11.

¹⁴¹ Barrett (1964) 15.

¹⁴² Hallerman (1973) 26.

als aanwijzing dat Phaedra in de eerste tragedie zelf Hippolytus benaderde.¹⁴³ McDermott bespreekt ook enkele overgeleverde fragmenten van *Hippolytus zich bedekkend* die het idee steunen dat Phaedra Hippolytus direct had benaderd.¹⁴⁴ Ook een passage uit Aristophanes' *Kikkers* lijkt erop te wijzen dat Phaedra in de eerste versie is neergezet als een schaamteloze vrouw. In de *Kikkers* bekritiseert Aeschylus de manier waarop Euripides vrouwen neerzet in zijn tragedies (1043-1044):

Aeschylus: ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας,
οὐδ' οἴδ' οὐδεὶς ἦντιν' ἐρῶσαν πώποτ' ἐποίησα γυναῖκα.

Aeschylus: “Maar, bij Zeus, ik maakte tenminste geen hoeren als Phaedra en Stheneboea, en niemand kent mij als iemand die ooit over een of andere begerende vrouw schreef.”

In de korte behandeling van Euripides' *Hippolytus bekranst* is de rol van het vrouwenkoor kort beschreven. Het koor is samen met de voedster erg betrokken bij het lot van Phaedra en bewaart haar geheim. De rol van het mannelijke bijkoor is hierbij niet besproken.

De invloed van de rol van het mannelijke bijkoor van Euripides' *Hippolytus bekranst* is moeilijk te bepalen. Het mannelijke koor spreekt alleen samen met een ander personage, bijvoorbeeld met Hippolytus (61-72). In het derde stasimon zijn tekstuele aanwijzingen voor een vermenging van het originele vrouwenkoor met een tweede koor.¹⁴⁵ Het koor verwijst in het derde stasimon naar zichzelf met zowel mannelijke als vrouwelijke woorden. Daarom wordt gedacht dat het derde stasimon door zowel het originele vrouwenkoor als door het mannelijke bijkoor gezongen is. Als in het derde stasimon een vermenging van twee koren plaatsvindt, zou dit uniek zijn in alle overgeleverde tragedies. Het hebben van een bijkoor in tragedies op zich is niet uniek, onder andere de niet-overgeleverde tragedies *Egyptenaren* en *Antiope* hadden mogelijk een bijkoor.¹⁴⁶

Het is begrijpelijk dat Euripides ook in de tweede versie van zijn *Hippolytus* heeft gekozen voor een vrouwelijk hoofdkoor. De vrouwen begrijpen het leed van Phaedra en bevinden zich samen met Phaedra in een onderdrukte positie. Het gezamenlijke leed van vrouwen wordt door Phaedra ook benadrukt (406-407). Het koor heeft een grote en actieve

¹⁴³ Roisman (1999a) 398; Roisman (1999b) 9-11 schrijft dat het niet zeker is dat Phaedra directe seksuele avances heeft gemaakt.

¹⁴⁴ McDermott (2000) 243-245.

¹⁴⁵ Swift (2010) 262-265. Swift noemt en ontkracht enkele andere verklaringen voor het gebruik van mannelijke woorden. Zo is bijvoorbeeld gesuggereerd dat het vrouwelijke koor wanneer het mannelijke woorden gebruikt de stem van de tragedieschrijver verwoordt. Daarnaast is gesuggereerd dat vrouwen naar zichzelf verwijzen met mannelijke woorden als ze generaliseren of op abstracte wijze spreken. Volgens Swift zijn parallellen voor deze twee verklaringen problematisch.

¹⁴⁶ Foley (2003) 27.

rol in deze tragedie.¹⁴⁷ Het vrouwenkoor ondersteunt Phaedra en blijft haar trouw, in tegenstelling tot de voedster. Aan het begin van de tragedie zijn zowel het koor als de voedster ondersteuners van Phaedra. Het koor en de voedster vragen haar wat er aan de hand is en als Phaedra vertelt dat ze verliefd is op Hippolytus reageert het koor met medelijden (362-372), maar de voedster eerder met afschuw (353-361). De voedster komt na de toelichting van Phaedra terug op haar eerdere felle reactie (433-481). Het koor blijft Phaedra prijzen (483). Volgens Roisman spoort het koor in 482-485 Phaedra aan om zelfmoord te plegen, omdat dit de enige optie is voor Phaedra om kuis te blijven, nadat ze haar geheim heeft onthuld.¹⁴⁸ Als de voedster het geheim van Phaedra toch vertelt, uit Phaedra tegen het koor haar wanhoop (565-600). Het gesprek tussen het koor en Phaedra van 710-731 laat zien dat het koor Phaedra blijft steunen als Phaedra dreigt zelfmoord te plegen. Het koor zegt haar geheim nooit te zullen onthullen. De rol van het vrouwenkoor wordt kleiner en minder belangrijk na de dood van Phaedra.¹⁴⁹ Het koor vertelt Theseus dat Phaedra dood is en betreurt haar lot (816; 835). Het vrouwenkoor is grotendeels stil tijdens de gesprekken van Hippolytus en Theseus.

Het mannenkoor komt eerder op het podium dan het vrouwenkoor. In 58-60 wordt het mannelijke bijkoor aangekondigd door Hippolytus en hierna bezingt het koor samen met Hippolytus Artemis (61-72). Het mannelijke bijkoor ondersteunt Hippolytus op een andere manier dan het vrouwelijke hoofdkoor Phaedra ondersteunt. Zoals hierboven reeds is besproken, spreekt het mannelijke koor alleen samen met een ander personage of mogelijk met het andere koor. De ondersteuning van Hippolytus moet in plaats van verbaal, vooral fysiek geweest zijn. Het derde stasimon geeft emotioneel commentaar op Hippolytus' vertrek.¹⁵⁰ Als aangenomen wordt dat het derde stasimon door beide koren is gezongen, kan dit stasimon gezien worden als een manier waarop het mannelijke koor Hippolytus ondersteunt. De mogelijke vermenging van de twee koren in het derde stasimon geeft naar mijn mening de omslag aan in de tragedie wat betreft hoofdpersonages. Mijns inziens was Phaedra het hoofdpersonage van de tragedie tot het derde stasimon en werd Hippolytus vanaf het derde stasimon het hoofdpersonage.¹⁵¹ De twee koren steunen beide een ander personage en vormen een band op basis van een gedeelde genderidentiteit.

Een vergelijking tussen Euripides' *Medea* en *Hippolytus* wordt gemaakt door Ypsilanti. Beide vrouwen maken keuzes omdat ze gedreven worden door passie en met die

¹⁴⁷ Roisman (1999b) 157.

¹⁴⁸ Roisman (1999b) 47; 90.

¹⁴⁹ Naar mijn mening omdat het vrouwelijke hoofdkoor diende om Phaedra te ondersteunen. Na de dood van Phaedra werd mijns inziens Hippolytus het hoofdpersonage van de tragedie en heeft het vrouwenkoor geen belangrijke functie meer.

¹⁵⁰ Hallerman (1973) 245.

¹⁵¹ Volgens Barrett (1964) 11 is Hippolytus het hoofdpersonage van de hele tragedie.

keuzes zorgen ze voor een catastrofe voor hun man en zijn kind of kinderen.¹⁵² Volgens Ypsilanti gedragen de vrouwenkoren van *Medea* en *Hippolytus* zich op eenzelfde manier. Beide koren kunnen bijvoorbeeld niet ingrijpen als het nodig is.¹⁵³ Het verschil tussen *Medea* en *Phaedra* is dat *Phaedra* zich gedraagt volgens de gendernormen uit die tijd en *Medea* niet. *Phaedra* pleegt uit schaamte en angst zelfmoord, terwijl *Medea* wraak neemt door haar eigen kinderen te doden. Het koor van *Hippolytus bekranst* blijft achter *Phaedra* staan en het koor van de *Medea* keert zich aan het einde van de tragedie tegen *Medea*. Euripides voerde zijn *Medea* drie jaar voor zijn tweede *Hippolytus* op en zijn *Medea* verkreeg de derde plaats op de Grote Dionysia.

Het is niet bekend hoe groot de rol van het koor en hoe groot de invloed van het koor was in *Hippolytus bekranst*. Zoals bij de analyse van koren op basis van categorieën is beschreven, vormt niet elk vrouwenkoor een sterke band met een ander personage. De band die een vrouwelijk koor met een personage vormt kan ervoor zorgen dat het personage zijn of haar perspectief kan tonen. In bijvoorbeeld *Zeven tegen Thebe* en *Fenicische vrouwen* heeft het koor geen sterke emotionele band met andere personages. Door het gebrek aan een sterke emotionele band kunnen deze twee vrouwenkoren weinig invloed uitoefenen op de tragedies en kunnen deze twee koren er niet voor zorgen dat een personage voor het publiek sympathieker gemaakt wordt. In tragedies waar het vrouwenkoor een sterke band heeft met een ander personage, kan het koor sympathie oproepen bij het publiek voor het personage dat het koor ondersteunt. Dit gebeurt bijvoorbeeld wel bij *Medea*.

Op basis van de eerder gemaakte observaties van de rol van vrouwenkoren was de rol van het vrouwenkoor in *Hippolytus zich bedekkend* naar mijn idee niet groot. De rol van het vrouwenkoor van *Hippolytus zich bedekkend* was naar mijn idee vergelijkbaar met de rol van de koren van *Zeven tegen Thebe* en *Fenicische vrouwen*. Het koor van *Hippolytus zich bedekkend* vormde naar mijn idee geen emotionele sterke band met een ander personage en dit zorgde ervoor dat het koor weinig invloed had op de tragedie. Het koor van *Hippolytus zich bedekkend* zal ongetwijfeld algemeen commentaar op de gebeurtenissen hebben gegeven en de situatie hebben betreurd, maar hoofdzakelijk vanuit het perspectief van een onverschillige toeschouwers in plaats van vanuit het perspectief van emotionele vriendinnen. Het koor zal in mijn reconstructie *Phaedra's* mogelijke directe seksuele avances hebben afgekeurd omdat dit niet paste bij de gendernormen die toen golden. Het vrouwenkoor van *Hippolytus zich bedekkend* gedroeg zich naar mijn idee wel volgens de gendernormen die golden in de fictionele sociale omgeving van de tragedie en in Athene ten tijde van de

¹⁵² Ypsilanti (2008) 157. Volgens Ypsilanti is er bij beide vrouwen zelfs sprake van erotische passie.

¹⁵³ Ypsilanti (2008) 176-177.

opvoering. Door het gebrek aan een sterke band met een ander personage denk ik dat het vrouwenkoor niet over de grenzen van de gendernormen heeft gestapt.

De manier waarop Phaedra waarschijnlijk in de eerste *Hippolytus* neergezet is, doet denken aan de manier waarop Clytaemnestra is neergezet in Aeschylus' *Agamemnon*. Beide vrouwen zijn roekeloos, schaamteloos en brutaal en laten zich bekijken vanuit een politiek perspectief. Onder andere het gebrek aan een emotionele band met het koor zorgt ervoor dat Clytaemnestra op deze manier wordt afgeschilderd in de *Agamemnon*. Hoewel *Hippolytus bekranst* geen oude mannenkoor had, werd Phaedra wel op een dermate negatieve manier neergezet, dat de tragedie om die reden herschreven werd. Als de eerste Phaedra een sterke emotionele band had gehad met het koor, was Phaedra naar verwachting niet op een zo negatieve manier neergezet. Een sterke emotionele band met het koor zou ervoor zorgen dat het publiek toegang kreeg tot de emoties en twijfels van Phaedra.

De band van de tweede Phaedra met het koor zorgt er juist wel voor dat het publiek inzicht kreeg in de emoties en problemen van Phaedra. Dit maakt Phaedra sympathieker en haar situatie herkenbaar. Mogelijk zorgde het dubbele perspectief van de twee koren ervoor dat het publiek de emoties van Phaedra en de wanhoop van Hippolytus begrepen binnen het grotere politieke geheel. Beide koren dragen bij aan de karakterisering van beide personages en mede door deze karakterisering was de tragedie succesvol.

Foley beargumenteert dat het koor een belangrijke rol speelt bij de beoordeling van tragedies bij de Grote Dionysia.¹⁵⁴ Van twee tragedies van Euripides is bekend dat ze de eerste plaats hebben bemachtigd op de Grote Dionysia, namelijk zijn *Hippolytus bekranst* en zijn *Bacchanten*. Hoewel het hebben van een bijkoor niet uniek is, is het wel ongebruikelijk. Het maakt de tragedie *Hippolytus bekranst* wat betreft het koor een bijzondere tragedie. Ook het koor van de *Bacchanten* was bijzonder omdat het bestond uit een groep exotische vrouwen die volgelingen waren van Dionysus. Het feit dat beide tragedies bijzondere koren hebben, draagt bij aan het idee dat de keuze van het koor grote invloed had op de beoordeling van tragedies.

Op basis van de gemaakte observaties en analyses en op basis van deze case study kan geconcludeerd worden dat de bijzondere band die vrouwenkoren met een ander personage hebben de belangrijkste manier is voor vrouwenkoren om invloed uit te oefenen op tragedies. Vrouwenkoren kunnen met hun betrokkenheid bij een enkel personage het perspectief van de tragedie veranderen. Door de emoties en problemen van een enkel personage te benadrukken, kunnen vrouwenkoren ervoor zorgen dat tragedies bekeken worden vanuit een emotioneel perspectief. Een gebrek aan een sterke emotionele band

¹⁵⁴ Foley (2003) 8.

tussen een vrouwenkoor en een ander personage zorgt voor een verminderde invloed van een vrouwenkoor. Bij mannenkoren is er op een enkele uitzondering na, namelijk *Alcestis*, geen sprake van een sterke emotionele band. De band die zowel oude mannenkoren als mannenkoren van dienstplichtige leeftijd vormen met andere personages is voornamelijk van politieke aard. Op deze manier zorgen mannenkoren vaak, maar niet altijd, voor een politiek perspectief op de gebeurtenissen. Een sterke band met een ander personage kan juist beperkend zijn voor de invloed van mannenkoren.

Conclusie

In deze scriptie is gekeken naar misschien wel een van de meest complexe aspecten van Griekse tragedies, namelijk de rol van het koor. Er is gezocht naar een antwoord op de volgende vraag: welke invloed heeft de genderidentiteit van het Griekse tragediekoor op de invulling van de rol van andere personages? In de eerste drie hoofdstukken is gekeken naar de rol van het koor en de genderidentiteit van het koor in de 31 overgeleverde tragedies. In het vierde hoofdstuk zijn de gemaakte observaties en analyses van de eerste drie hoofdstukken in verband gebracht met een belangrijke opvatting in de literatuur over de rol en de functie van tragische koren. Het vijfde en laatste hoofdstuk diende als een samenvattend discussiehoofdstuk, waarin de gemaakte observaties zijn toegepast op een verloren gegane tragedie.

In het eerste hoofdstuk zijn de koren van alle 31 tragedies besproken. De identiteiten van de koren zijn ingedeeld in vijf categorieën, namelijk mannen van dienstplichtige leeftijd, oudere mannen, niet-Griekse vrouwen, Griekse vrouwen en bovennatuurlijke vrouwen.

De twee koren die bestaan uit mannen van een dienstplichtige leeftijd zijn afhankelijk van hun leiders. De band die deze twee koren vormen met hun leiders is voornamelijk gebaseerd op hun plicht als volgers van Ajax en Neoptolemus en er is geen sprake van een sterke emotionele band. Ook de oude mannenkoren vormen weinig sterke emotionele banden met andere personages. Oude mannenkoren gedragen zich vaak als politieke adviseurs en zorgen ze daardoor voor een politiek perspectief. Uit de gemaakte analyse is gebleken dat oude mannenkoren ondanks hun ouderdom wel fysiek kunnen ingrijpen. Oude mannenkoren worden in tegenstelling tot mannenkoren van een dienstplichtige leeftijd niet gedefinieerd door een ander personage. Niet-Griekse vrouwenkoren zijn vaak afhankelijk van of emotioneel sterk verbonden met één personage. Door middel van deze sterke emotionele band met het koor kan het perspectief en de emoties van een personage in de tragedie benadrukt worden. Door deze sterke emotionele band gedragen niet-Griekse vrouwenkoren zich niet altijd volgens de gendernormen van die tijd. Ook Griekse vrouwenkoren ontwikkelen vaak een sterke emotionele band met een ander, vaak vrouwelijk, personage. Ze zorgen ervoor dat de emotionele kant van de tragedie benadrukt wordt. De twee bovennatuurlijke vrouwenkoren zijn erg verschillend van elkaar. De wraakgodinnen van *Eumenides* vormen geen sterke band met een ander personage. De Oceaniden van *Prometheus geboeid* doen dit wel. Twee belangrijke overeenkomsten tussen de twee bovennatuurlijke vrouwenkoren zijn dat beide koren erg emotioneel zijn en dat beide koren gaandeweg opgenomen worden in het grotere politieke geheel.

Ondanks de verschillen tussen en binnen de verschillende categorieën is geconcludeerd dat vrouwenkoren over het algemeen emotioneler zijn dan mannenkoren en zorgen voor een emotioneel perspectief. Mannenkoren daarentegen zorgen voor een politiek perspectief. Vrouwenkoren oefenen vaak invloed uit op de tragedie en de andere personages door een sterke emotionele band. Als een vrouwenkoor geen sterke band vormt met een ander personage, oefent het meestal weinig invloed uit op de tragedie. Mannenkoren vormen vaak geen sterke emotionele band met een ander personage, maar vormen soms wel een band van politieke aard. Voor een mannelijk koor is een sterke band met een ander personage beperkend voor de invloed die het kan uitoefenen op de tragedie. Wanneer er wordt gekozen voor een mannelijk koor als ondersteuning voor een vrouwelijk personage, zoals bijvoorbeeld bij Aeschylus' *Agamemnon* en Sophocles' *Antigone*, ligt de nadruk minder vaak bij de emotionele gevolgen van de gebeurtenissen die zich afspelen op het toneel.

Op basis van de gemaakte analyses in het eerste hoofdstuk is geconcludeerd dat de band die een koor vormt met een ander personage essentieel is voor de invloed die het koor uitoefent op de tragedie en op andere personages. Hierbij is de genderidentiteit van het koor van belang. In het tweede hoofdstuk is door middel van een statistische analyse van het gebruik van φίλος als aanspreekvorm voor het koor het effect van de inzet van de genderidentiteit van het koor aangetoond. De statistische analyse liet zien dat, op een enkele uitzondering na, mannelijke personages vrouwelijke koren niet aanspreken met φίλοι. Ook is aangetoond dat er bij 62% van alle gevallen sprake is van een vrouwelijke spreker die φίλαι zegt tegen een vrouwenkoor. Dit ondersteunt de eerder gemaakte analyse dat vrouwelijke koren over het algemeen eerder een sterke emotionele band ontwikkelen met een vrouwelijk personage. In 80% van de gevallen heeft de spreker hetzelfde geslacht als het koor. Hieruit is geconcludeerd dat een gedeelde genderidentiteit met het koor bijdraagt aan het vormen van een band tussen het personage en het koor. Vaak wordt het koor door slechts één personage aangesproken met φίλοι of φίλαι. Dit ondersteunt de in eerste hoofdstuk gemaakte analyse dat het koor vaak een sterke band heeft met een enkel personage. In de tragedies waarin het sterfelijke vrouwenkoor weinig invloed heeft op de tragedie, wordt het vrouwenkoor niet aangesproken met φίλαι. Ook dit ondersteunt de gemaakte analyses en toont aan dat een gebrek aan een emotionele band met een ander personage voor een vrouwenkoor beperkend is voor de invloed die het kan uitoefenen op de tragedie.

In hoofdstuk drie is de invloed van de genderidentiteit van het tragische koor onderzocht met betrekking tot een specifieke functie van het tragische koor, namelijk het bewaren van geheimen. Het bewaren van geheimen blijkt voornamelijk het domein te zijn van vrouwenkoren. De invloed van de genderidentiteit van het koor met betrekking tot het

bewaren van geheimen is groot. Er zijn verschillende verklaringen voor de voorkeur voor vrouwenkoren als geheimbewaarders. Zo hadden vrouwen in Griekse tragedies de reputatie van beramers en bedriegers, bevonden vrouwen(koren) zich vaak in een huiselijke omgeving en hadden vrouwenkoren mogelijk sneller medelijden met het andere personage vanuit een gezamenlijk onderdrukte positie. De band die vrouwenkoren met andere personages vormen is van belang bij het bewaren van geheimen. Mannelijke personages zijn vaak dwingend in hun bevel aan het koor om een geheim te bewaren en vrouwelijke personages zijn vaak emotioneel en een stuk beleefder in hun verzoeken aan het koor om geheimen te bewaren. Dit getuigt van de emotionele band die vrouwenkoren met vrouwelijke personages vaak ontwikkelen. Door de (emotionele) band die vrouwenkoren met andere personages ontwikkelden, werden vrouwenkoren gezien als vertrouwelingen die een geheim konden bewaren. Vrouwenkoren kunnen door hun eigenschap als geheimbewaarders ervoor zorgen dat de emoties en problemen van een personage centraal staan en dat de tragedie vanuit een emotioneel perspectief bekeken wordt. Het bewaren van geheimen werd ingezet om spanning op te bouwen en dramatische ironie te creëren.

Het vierde hoofdstuk behandelt de opvatting van Gould, namelijk dat tragische koren vaak sociaal marginale groepen representeren. De gemaakte analyses in de vorige drie hoofdstukken zijn gebruikt voor een kritische blik op de opvatting van Gould. De bijzondere band tussen het koor en andere personages kan er naar mijn idee voor zorgen dat een koor zich niet marginaal gedraagt, terwijl de fictionele identiteit in Athene in die tijd wel als marginaal werd gezien. Ook de kritiekpunten van Goldhill en Dhuga op het idee van Gould zijn hierbij behandeld. Er is beargumenteerd dat een indeling van tragische koren op basis van marginaliteit onmogelijk is. Het is naar mijn idee niet zo dat enkele koren bestempeld kunnen worden als niet-marginaal en alle andere koren wel bestempeld kunnen worden als marginaal. Er is beargumenteerd dat marginaliteit relatief is en dat elk koor in zekere mate gemarginaliseerd wordt, zelfs de twee koren die volgens Gould niet-marginaal zijn. Ook is besproken dat de mogelijke sociale marginaliteit van het tragische koor niet betekent dat het koor geen autoriteit heeft of kan hebben. Koren die bestaan uit vrouwen, buitenlanders of slaven hebben wel autoriteit en kunnen de tragedie naar mijn idee wel sturen, vaak door middel van de bijzondere band die het koor heeft met andere personages.

Het feit dat Euripides twee tragedies geschreven heeft over dezelfde mythe, biedt unieke kansen voor een case study. Hoewel de eerste tragedie, *Hippolytus zich bedekkend*, niet overgeleverd is, bieden de gemaakte analyses en observaties in de voorgaande hoofdstukken enige handvatten voor een speculatieve constructie van het koor van de niet-overgeleverde tragedie. Door de gemaakte analyses en observaties toe te passen op een niet-overgeleverde tragedie is de relevantie van het onderzoek naar de invloed van de genderidentiteit van het koor aangetoond. In het vijfde hoofdstuk is beargumenteerd dat

Euripides in zijn herkansing, *Hippolytus bekranst*, een andere impact had op het publiek door een verandering in koorinzet. Uit de gemaakte observaties is gebleken dat een sterke emotionele band van een personage met een vrouwenkoor ervoor zorgt dat de emoties en het perspectief van het personage benadrukt worden. Door de band met het vrouwenkoor in *Hippolytus bekranst* wordt Phaedra sympathieker gemaakt en krijgt het publiek begrip voor haar. In *Hippolytus zich bedekkend* was Phaedra geen sympathiek personage en had ze directe seksuele avances gemaakt. Door Phaedra een sympathiek en begripvol vrouwenkoor te geven in zijn tweede tragedie over de mythe, kreeg het publiek inzicht in Phaedra's situatie en kreeg het publiek medelijden met haar. Het mannelijke bijkoor ondersteunt Hippolytus. De verandering in koorinzet ten opzichte van *Hippolytus zich bedekkend* heeft bijgedragen aan het succes van *Hippolytus bekranst*.

Hoewel geen enkel koor het noodlot kan tegenhouden, kan de genderidentiteit van het koor nadruk leggen op de emotionele of politieke kant van het verhaal en kan het een ander personage in de tragedie helpen om de tragedie vanuit zijn of haar perspectief te bekijken. De genderidentiteit van het koor speelt een grote rol bij het perspectief van waaruit de tragische gebeurtenissen worden bekeken. In sommige tragedies heeft de genderidentiteit van het koor een grote invloed, bijvoorbeeld in Euripides' *Medea*, maar in andere tragedies is de genderidentiteit van het koor minder invloedrijk, bijvoorbeeld in Euripides' *Fenicische vrouwen*. Het koor heeft vaak met één personage een bijzondere band en deze band is de belangrijkste manier voor het koor om invloed uit te oefenen op de tragedie. De bewuste keuze van een tragedieschrijver voor een genderidentiteit van het koor werd ook beïnvloed door de specifieke functies van vrouwenkoren en mannenkoren. Aan vrouwenkoren werden geheimen toevertrouwd en aan mannenkoren niet. Door aan het koor een geheim toe te vertrouwen wordt spanning en dramatische ironie gecreëerd. Op deze manier worden de eigenschappen die de genderidentiteit van vrouwenkoren met zich meebrengt ingezet om het tragische effect te vormen. De specifieke functies van de genderidentiteiten van tragische koren dragen bij aan het idee dat tragedieschrijvers bewust kozen voor een genderidentiteit. Als een tragedieschrijver spanning wilde opbouwen door een personage een geheim te laten vertellen aan het koor, koos hij waarschijnlijk bewust voor een vrouwenkoor. Als een tragedieschrijver de politieke situatie en de politieke gevolgen van de gebeurtenissen centraal wilde zetten, koos hij waarschijnlijk bewust voor een mannenkoor.

In sommige gevallen diende het tragische koor als de ondersteuner, vertrouweling en emotionele vriend van een ander personage. In andere gevallen diende het tragische koor als politieke adviseurs. Sommige tragische koren zijn amper betrokken bij de andere personages en gedragen zich als onverschillige toeschouwers. Door middel van de bijzondere band met een ander personage konden koren de tragedie en andere personages

beïnvloeden en het perspectief bepalen. In de literatuur over de invloed en het perspectief van de identiteit van het tragische koor zijn, zoals in de inleiding uiteengezet is, drie hoofdrichtingen te onderscheiden. Het koor werd door Schlegel neergezet als 'de ideale toeschouwer', door Vernant en Vidal-Naquet als 'de spreekbuis van de polis' en door Gould als 'de gemarginaliseerde Ander'. In deze scriptie is beargumenteerd dat invloedrijke tragische koren over het algemeen gezien moeten worden als perspectief-bepalers en ondersteuners van een personage.

Bibliografie

Primair:

Bury, R. (1926) (red.). *Plato: Laws, Books I-VI*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Bury, R. (1926) (red.). *Plato: Laws, Books VII-XII*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Fairclough, H. (1926) (red.). *Horace: Satires, Epistles, The Art of Poetry*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Halliwell, S., Russell, D. & Innes, D. (1995) (reds.). *Aristotle: Poetics. Longinus: On the Sublime. Demetrius: On Style*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Henderson, J. (2000) (red.). *Aristophanes: Birds, Lysistrata, Women at the Thesmophoria*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Henderson, J. (2002) (red.). *Aristophanes: Frogs, Assemblywomen, Wealth*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Kovacs, D. (1994) (red.). *Euripides: Cyclops, Alcestis, Medea*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Kovacs, D. (1994) (red.). *Euripides, Volume 2: Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Kovacs, D. (1998) (red.). *Euripides, Volume 3: Suppliant Women, Electra, Heracles*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Kovacs, D. (1999) (red.). *Euripides, Volume 4: Trojan Women, Iphigenia among the Taurians, Ion*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Kovacs, D. (2002) (red.). *Euripides, Volume 5: Helen, Phoenician Women, Orestes*. Cambridge; Massachusetts; Londen: Harvard University Press.

Kovacs, D. (2002) (red.). *Euripides, Volume 6: Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Lamb, W. (1925) (red.). *Plato: Lysis, Symposium, Gorgias*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Lloyd-Jones, H. (1994) (red.). *Sophocles, Volume 1: Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Lloyd-Jones, H. (1994) (red.). *Sophocles, Volume 2: Antigone, The Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Sommerstein, A. (2008) (red.). *Aeschylus, Volume 1: Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Sommerstein, A. (2008) (red.). *Aeschylus, Volume 2, Oresteia: Agamemnon, Liberation-Bearers, Eumenides*. Cambridge MA & Londen: Harvard University Press.

Secundair:

Andújar, R. (2011). *The Chorus in Dialogue: Reading Lyric Exchanges in Greek Tragedy* [Proefschrift, Princeton University]. Princeton: Princeton University.

Barrett, W. (Red.). (1964). *Euripides: Hippolytus*. Oxford: Clarendon Press.

Calame, C. (2013). Choral polyphony and the ritual functions of tragic songs. In R. Gagné & M. Hopman (Reds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy* (pp. 100-129). Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Calame, C. (2020). The Chorus in Euripides. In A. Markantonatos (Red.), *Brill's Companion to Euripides* (2 vols) (pp. 775-796). Leiden: Brill.

Carter, D. (2010). The Demos in Greek Tragedy. *The Cambridge Classical Journal*, 56, 47-94.

- Dhuga, U. (2005). Choral Identity in Sophocles' *Oedipus Coloneus*. *American Journal of Philology* 126(3), 333-362.
- Dhuga, U. (2010). *Choral Identity and the Chorus of Elders in Greek Tragedy*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Dué, C. (2006). *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*. Austin: University of Texas Press.
- Fletcher, J. (2014). Polyphony to Silence: The Jurors of the "Oresteia". *College Literature* 41(2), 56-75.
- Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Foley, H. (2003). Choral Identity in Greek Tragedy. *Classical Philology*, 98(1), 1-30.
- Gagné, R., & Hopman, M. (Eds.). (2013). *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Gardiner, C. (1987). *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Goldhill, S. (1996). Collectivity and Otherness - The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould. In M. Silk. (Ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond* (pp. 244-256). Oxford: Clarendon Press.
- Goldhill, S. (2013). Choreography: the lyric voice of Sophoclean tragedy. In R. Gagné & M. Hopman (Eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy* (pp. 100-129). Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Gould, J. (1996). Tragedy and the Collective Experience. In M. Silk. (Ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond* (pp. 217-243). Oxford: Clarendon Press.
- Halleran, M. (Ed.). (1973). *Euripides: Hippolytus*. Warminster: Aris & Phillips Ltd.

Hawthorne, K. (2009). The Chorus as Rhetorical Audience: A Sophoklean Agōn Pattern. *The American Journal of Philology*, 130(1), 25-46.

Hopman, M. (2013). Chorus, conflict and closure in Aeschylus' *Persians*. In R. Gagné & M. Hopman (Eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy* (pp. 58-77). Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Lamari, A. (2017). *Reperforming Greek Tragedy*. Berlijn; Boston: de Gruyter.

Ley, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. Chicago; Londen: University Of Chicago Press.

Liddell, H., Scott, R., Jones, H. & McKenzie, R. (1968). *A Greek-English Lexicon*. (9e ed.). Oxford: Clarendon Press.

McDermott, E. (2000). Euripides' Second Thoughts. *Transactions of the American Philological Association*, 130, 239-259.

Mills, S. (2014). Tragic Choruses of Elders [Review van het boek *Choral Identity and the Chorus of Elders in Greek Tragedy*, van U. Dhuga]. *The Classical Review*, 62(2), 352-353.

Murnaghan, S. (2013). The choral plot of Euripides' *Helen*. In R. Gagné & M. Hopman (Eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy* (pp. 155-177). Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Murnaghan, S. (2014). The Nostalgia of the Male Tragic Chorus. In J. Billings, F. Budelmann & F. Macintosh (Eds.), *Choruses, Ancient and Modern* (pp. 173-188). New York: Oxford University Press.

O'Higgins, L. (2003). *Women and Humor in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rabinowitz, N. (2008). *Greek Tragedy*. Malden; Oxford; Victoria: Blackwell Publishing.

Rodighiero, A. (2018). How Sophocles Begins: Reshaping Lyric Genres in Tragic Choruses. In R. Andújar, T. Coward & T. Hadjimichael (Eds.), *Paths of Song* (pp. 137-162). Berlijn, Boston: De Gruyter.

- Roisman, H. (1999a). The Veiled Hippolytus and Phaedra. *Hermes*, 127, 397-409.
- Roisman, H. (1999b). *Nothing is as it seems: the tragedy of the implicit in Euripides' Hippolytus*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Roisman, H. (Red.). (2014). *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. (3 volumes). Chichester; Malden MA; Oxford: Wiley-Blackwell.
- Rutherford, R. (2012). *Greek Tragic Style: Form, Language and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schlegel, A. (1846). *August Wilhelm von Schlegel's Vorlesungen über Dramatische Kunst und Litteratur: August Wilhelm von Schlegel's Sämmtliche Werke. vol. 5*. (3e ed.). [Heruitgegeven door Eduard Böcking, origineel werk 1809]. Leipzig: Weidmann.
- Scodel, R. (2010). *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stears, K. (2008). Death becomes Her: Gender and Athenian Death Ritual. In A. Suter (Red.), *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond* (pp. 139-155). Oxford: Oxford University Press.
- Swift, L. (2010). *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: Oxford University Press.
- Swift, L. (2013). Conflicting identities in the Euripidean chorus. In R. Gagné & M. Hopman (Reds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy* (pp. 130-154). Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Swift, L. (2016). *Greek Tragedy: Themes and Contexts*. Classical World. Londen: Bloomsbury Academic.
- Trieschnigg, C. (2009). *Dances with Girls: The Identity of the Chorus in Aeschylus' Seven against Thebes* [Proefschrift, Radboud Universiteit]. Nijmegen: UB Nijmegen.

Vernant, J. & Vidal-Naquet, P. (1988). *Myth and Tragedy in Ancient Greece* [Mythe et tragédie en Grèce ancienne] (J. Lloyd, Vert.). New York: Zone Books. (Origineel werk gepubliceerd in 1972).

Ypsilanti, M. (2008). Movement and Constraint of tragic heroes and Chorus: the case of Euripides' *Medea* and *Hippolytus*. *Rivista di cultura classica e medioevale*, 50, 157-180.

Appendix 1: overzicht koren van overgeleverde tragedies

Tragedieschrijver	Tragedie	Genderidentiteit koor	Identiteit koor	Categorie
Aeschylus	<i>Perzen</i>	M	Perzische ouderen	2. Oudere mannen
Aeschylus	<i>Zeven tegen Thebe</i>	V	Thebaanse vrouwen	4. Griekse vrouwen
Aeschylus	<i>Smekelingen</i>	V	Danaïden	3. Niet-Griekse vrouwen
Aeschylus	<i>Agamemnon</i>	M	Argivische ouderen	2. Oudere mannen
Aeschylus	<i>Choephoroi</i>	V	Slavinnen	3. Niet-Griekse vrouwen
Aeschylus	<i>Eumeniden</i>	V	Furiën	5. Bovennatuurlijke vrouwen
Aeschylus	<i>Prometheus geboeid</i>	V	Oceaniden	5. Bovennatuurlijke vrouwen
Sophocles	<i>Ajax</i>	M	Matrozen uit Salamis	1. Mannen van een dienstplichtige leeftijd
Sophocles	<i>Antigone</i>	M	Thebaanse ouderen	2. Oudere mannen
Sophocles	<i>Vrouwen van Trachis</i>	V	Vrouwen van Trachis	4. Griekse vrouwen
Sophocles	<i>Koning Oedipus</i>	M	Thebaanse ouderen	2. Oudere mannen
Sophocles	<i>Electra</i>	V	Myceense vrouwen	4. Griekse vrouwen
Sophocles	<i>Philoctetes</i>	M	Griekse matrozen	1. Mannen van een dienstplichtige leeftijd
Sophocles	<i>Oedipus in Colonus</i>	M	Ouderen van Colonus	2. Oudere mannen
Euripides	<i>Alcestis</i>	M	Oudere mannen uit Pherae	2. Oudere mannen
Euripides	<i>Medea</i>	V	Vrouwen uit Korinthe	4. Griekse vrouwen
Euripides	<i>Heracliden</i>	M	Oudere Atheense mannen	2. Oudere mannen
Euripides	<i>Hippolytus bekranst</i>	V (M)	Vrouwen uit Troizen (bijkoor: dienaars van Hippolytus)	4. Griekse vrouwen
Euripides	<i>De Trojaanse vrouwen</i>	V	Trojaanse vrouwen	3. Niet-Griekse vrouwen
Euripides	<i>Andromache</i>	V	Vrouwen uit Phthia	4. Griekse vrouwen
Euripides	<i>Hecuba</i>	V	Trojaanse vrouwen	3. Niet-Griekse vrouwen
Euripides	<i>Smekelingen</i>	V	Moeders van de zeven	4. Griekse vrouwen
Euripides	<i>Ion</i>	V	Slavinnen van Creüsa	4. Griekse vrouwen

Euripides	<i>Iphigenia in Tauris</i>	V	Griekse slavinnen	4. Griekse vrouwen
Euripides	<i>Electra</i>	V	Argivische vrouwen	4. Griekse vrouwen
Euripides	<i>Helena</i>	V	Griekse slavinnen	4. Griekse vrouwen
Euripides	<i>Heracles</i>	M	Oude mannen uit Thebe	2. Oudere mannen
Euripides	<i>Fenicische vrouwen</i>	V	Fenicische vrouwen	3. Niet-Griekse vrouwen
Euripides	<i>Orestes</i>	V	Argivische vrouwen	4. Griekse vrouwen
Euripides	<i>Iphigenia in Aulis</i>	V	Vrouwen van Chalcis	4. Griekse vrouwen
Euripides	<i>Bacchanten</i>	V	Bacchanten	4. Niet-Griekse vrouwen

Appendix 2: overzicht gebruik φίλος

Auteur	Tragedie	Identiteit spreker	Identiteit koor	Tekst	Regelnummer
Aeschylus	<i>Perzen</i>	Atossa (V)	Perzische ouderen (M)	φίλοι	163
Aeschylus	<i>Perzen</i>	Atossa (V)	Perzische ouderen (M)	φίλοι	206
Aeschylus	<i>Perzen</i>	Atossa (V)	Perzische ouderen (M)	ὦ φίλοι	231
Aeschylus	<i>Perzen</i>	Atossa (V)	Perzische ouderen (M)	φίλοι	445
Aeschylus	<i>Perzen</i>	Atossa (V)	Perzische ouderen (M)	φίλοι	598
Aeschylus	<i>Perzen</i>	Atossa (V)	Perzische ouderen (M)	ὦ φίλοι	619
Aeschylus	<i>Smekelingen</i>	Danaüs (M)	Danaïden (V)	φίλοι	710
Aeschylus	<i>Choephoroi</i>	Electra (V)	Slavinnen (V)	ὦ φίλοι	100
Sophocles	<i>Ajax</i>	Tecmessa (V)	Matrozen uit Salamis (M)	φίλοι	315
Sophocles	<i>Ajax</i>	Tecmessa (V)	Matrozen uit Salamis (M)	φίλοι	328
Sophocles	<i>Ajax</i>	Ajax (M)	Matrozen uit Salamis (M)	φίλοι ναυβᾶται	349
Sophocles	<i>Ajax</i>	Ajax (M)	Matrozen uit Salamis (M)	φίλοι	406
Sophocles	<i>Ajax</i>	Bode (M)	Matrozen uit Salamis (M)	φίλοι	719
Sophocles	<i>Ajax</i>	Tecmessa (V)	Matrozen uit Salamis (M)	φίλοι	803
Sophocles	<i>Ajax</i>	Tecmessa (V)	Matrozen uit Salamis (M)	φίλοι	896
Sophocles	<i>Vrouwen van Trachis</i>	Deianeira (V)	Vrouwen van Trachis (V)	φίλοι	176
Sophocles	<i>Vrouwen van Trachis</i>	Deianeira (V)	Vrouwen van Trachis (V)	φίλοι γυναῖκες	225
Sophocles	<i>Vrouwen van Trachis</i>	Deianeira (V)	Vrouwen van Trachis (V)	φίλοι	298
Sophocles	<i>Vrouwen van Trachis</i>	Deianeira (V)	Vrouwen van Trachis (V)	φίλοι	531
Sophocles	<i>Vrouwen van Trachis</i>	Deianeira (V)	Vrouwen van Trachis (V)	φίλοι	553
Sophocles	<i>Vrouwen van Trachis</i>	Deianeira (V)	Vrouwen van Trachis (V)	φίλοι	578

Sophocles	<i>Koning</i> <i>Oedipus</i>	Oedipus (M)	Thebaanse ouderen (M)	ἰὼ φίλος	1321
Sophocles	<i>Koning</i> <i>Oedipus</i>	Oedipus (M)	Thebaanse ouderen (M)	φίλοι	1329
Sophocles	<i>Koning</i> <i>Oedipus</i>	Oedipus (M)	Thebaanse ouderen (M)	φίλοι	1339
Sophocles	<i>Koning</i> <i>Oedipus</i>	Oedipus (M)	Thebaanse ouderen (M)	ῶ φίλοι	1341
Sophocles	<i>Koning</i> <i>Oedipus</i>	Antigone (V)	Thebaanse ouderen (M)	φίλοι	1677
Sophocles	<i>Electra</i>	Electra (V)	Myceense vrouwen (V)	φίλαι	307
Sophocles	<i>Electra</i>	Chrysothemis (V)	Myceense vrouwen (V)	φίλαι	469
Sophocles	<i>Electra</i>	Electra (V)	Myceense vrouwen (V)	ῶ φίλταται γυναῖκες	1227
Sophocles	<i>Electra</i>	Electra (V)	Myceense vrouwen (V)	ῶ φίλταται γυναῖκες	1398
Sophocles	<i>Electra</i>	Electra (V)	Myceense vrouwen (V)	φίλαι	1406
Sophocles	<i>Philoctetes</i>	Philoctetes (M)	Griekse matrozen (M)	φίλοι δὲ ναῦται	531
Sophocles	<i>Philoctetes</i>	Neoptolemus (M)	Griekse matrozen (M)	φίλοι	825
Sophocles	<i>Oedipus in</i> <i>Colonus</i>	Oedipus (M)	Ouderen van Colonus (M)	ῶ φίλταθ'	465
Sophocles	<i>Oedipus in</i> <i>Colonus</i>	Oedipus (M)	Ouderen van Colonus (M)	ῶ φίλτατοι γέροντες	724
Sophocles	<i>Oedipus in</i> <i>Colonus</i>	Antigone (V)	Ouderen van Colonus (M)	φίλοι	1678
Euripides	<i>Alcestis</i>	Dienstmeid (V)	Ouderen uit Pherae (M)	φίλος	212
Euripides	<i>Alcestis</i>	Admetus (M)	Ouderen uit Pherae (M)	φίλοι	935
Euripides	<i>Alcestis</i>	Admetus (M)	Ouderen uit Pherae (M)	φίλοι	960
Euripides	<i>Medea</i>	Medea (V)	Vrouwen uit Korinthe (V)	φίλαι	227
Euripides	<i>Medea</i>	Medea (V)	Vrouwen uit Korinthe (V)	φίλαι	377
Euripides	<i>Medea</i>	Medea (V)	Vrouwen uit Korinthe (V)	φίλαι	765
Euripides	<i>Medea</i>	Medea (V)	Vrouwen uit Korinthe (V)	φίλαι	797

Euripides	<i>Medea</i>	Medea (V)	Vrouwen uit Korinthe (V)	φίλοι	1116
Euripides	<i>Medea</i>	Medea (V)	Vrouwen uit Korinthe (V)	φίλοι	1236
Euripides	<i>Hippolytus bekranst</i>	Phaedra (V)	Vrouwen uit Troizen (V)	φίλοι	419
Euripides	<i>Hippolytus bekranst</i>	Voedster (V)	Vrouwen uit Troizen (V)	φίλοι	674
Euripides	<i>De Trojaanse vrouwen</i>	Hecuba (V)	Trojaanse vrouwen (V)	φίλοι γυναίκες	238
Euripides	<i>De Trojaanse vrouwen</i>	Hecuba (V)	Trojaanse vrouwen (V)	ὦ φίλταται γυναίκες	1238
Euripides	<i>Andromache</i>	Voedster (V)	Vrouwen uit Phthia (V)	ὦ φίλταται γυναίκες	802
Euripides	<i>Andromache</i>	Voedster (V)	Vrouwen uit Phthia (V)	φίλοι	816
Euripides	<i>Hecuba</i>	Hecuba (V)	Trojaanse vrouwen (V)	φίλοι	440
Euripides	<i>Ion</i>	Creüsa (V)	Slavinnen van Creüsa (V)	φίλοι	764
Euripides	<i>Ion</i>	Creüsa (V)	Slavinnen van Creüsa (V)	φίλοι	799
Euripides	<i>Iphigenia in Tauris</i>	Iphigenia (V)	Griekse slavinnen (V)	φίλοι	351
Euripides	<i>Iphigenia in Tauris</i>	Iphigenia (V)	Griekse slavinnen (V)	ὦ φίλοι	842
Euripides	<i>Iphigenia in Tauris</i>	Iphigenia (V)	Griekse slavinnen (V)	ὦ φίλταται γυναίκες	1056
Euripides	<i>Electra</i>	Electra (V)	Argivische vrouwen (V)	φίλοι	175
Euripides	<i>Electra</i>	Electra (V)	Argivische vrouwen (V)	φίλοι	751
Euripides	<i>Electra</i>	Electra (V)	Argivische vrouwen (V)	φίλοι	871
Euripides	<i>Helena</i>	Helena (V)	Griekse slavinnen (V)	φίλοι γυναίκες	255
Euripides	<i>Helena</i>	Helena (V)	Griekse slavinnen (V)	φίλοι	330
Euripides	<i>Helena</i>	Helena (V)	Griekse slavinnen (V)	φίλοι	627
Euripides	<i>Helena</i>	Helena (V)	Griekse slavinnen (V)	φίλοι φίλοι	648
Euripides	<i>Helena</i>	Helena (V)	Griekse slavinnen (V)	φίλοι	1369

Euripides	<i>Orestes</i>	Electra (V)	Argivische vrouwen (V)	φίλοι	133
Euripides	<i>Orestes</i>	Electra (V)	Argivische vrouwen (V)	ὦ φίλταται γυναῖκες	136
Euripides	<i>Orestes</i>	Electra (V)	Argivische vrouwen (V)	ὦ φίλα	146
Euripides	<i>Orestes</i>	Electra (V)	Argivische vrouwen (V)	Μυκηνίδες ὦ φίλοι	1246
Euripides	<i>Orestes</i>	Electra (V)	Argivische vrouwen (V)	ὦ φίλοι	1271
Euripides	<i>Orestes</i>	Electra (V)	Argivische vrouwen (V)	ὦ φίλταται γυναῖκες	1313