

ELECTRA ZINGT

ACTEREN IN DE ROL VAN DE TRAGISCHE VROUW



J. van Kemenade (s4363949)

1^e semester 2016-2017

Bachelorscriptie Griekse en Latijnse Taal en Cultuur

Radboud Universiteit Nijmegen

Begeleider: prof. dr. A.P.M.H. Lardinois

Datum: 29 december 2016

Inhoudsopgave

1	Inleiding	5
2	Gegenderde uitingen in het klassieke Athene	8
2.1	Inleiding	8
2.2	Situering van gender in de Atheense tragedie	8
2.3	Een introductie op de vrouwelijke klaagzang	13
3	Het rollenspel	16
3.1	Inleiding	16
3.2	Ethische zeggenschap en onafhankelijkheid	16
3.2.1	Electra kiest	17
3.2.2	Electra's perspectief	17
3.2.3	Het perspectief van omstanders op Electra's autonomie	18
3.2.4	Hoe verhoudt dit zich tot Electra's rol?	19
3.2.5	Conclusie over Electra's ethische zeggenschap	20
3.3	Familierelaties	20
3.3.1	Zo vader, zo dochter?	21
3.3.2	Electra versus Clytaemnestra	23
3.3.3	Electra als zuster	25
3.3.4	Conclusie over Electra als familielid	26
3.4	'Victim or perpetrator?'	27
3.4.1	Electra plot	27
3.4.2	Electra's misère	29
3.4.3	De slachtoffers van Electra	29
3.4.4	Slachtoffer of instigator?	29
3.4.5	Conclusie over Electra als slachtoffer of manipulator	30
3.5	Woorden als wapens	31
3.5.1	Electra spreekt	31
3.5.2	De afweging van Electra's woorden	32
3.5.3	Praat Electra haar mond voorbij?	32
3.5.4	Electra's gecompliceerde staat van spreken	33
3.5.5	Conclusie over Electra's taalgebruik	34
3.6	Buiten de vrouwelijke comfortzone	34
3.6.1	Electra staat op de drempel	35
3.6.2	Kent Electra haar plaats...	36
3.6.3	... of wordt zij op haar plaats gewezen?	36

3.6.4	Wat is Electra's plaats nu?	37
3.6.5	Conclusie over Electra's fysieke positie	37
3.7	Conclusie van het onderzoek	38
4	Algemene conclusie	41
	Bibliografie	43

1 Inleiding

In onze postmoderne samenleving wordt het steeds gewoner om genderrollen uit te dagen. De steeds belangrijker wordende genderstudies hebben met name de laatste decennia onderzocht in hoeverre gender een sociaal construct is en hiermee ook in hoeverre gegenderd gedrag, of genderrollen, aangeleerd in plaats van natuurlijk zijn. Een pionier in dit debat was de filosofe en gendertheorica Judith Butler met haar notie van ‘genderperformativiteit’.¹ Zij betoogt, in het kort gezegd, dat gender iets is wat je uitvoert, niet per se iets wat je bent. Onze westerse noties van mannelijkheid en vrouwelijkheid – en al wat daartussen in zit – zijn niet inherent, maar gevormd door sociale verwachtingen en belangen. Genderverschillen worden tegenwoordig eerder op een schaal geplaatst en niet meer beschouwd als binaire opposities; als we niet meer uitgaan van een binair systeem is het mogelijk je genderidentiteit overal op het spectrum te plaatsen.

Dit is een radicaal ander concept dan waar men in de oudheid, en in de Griekse tragedie, mee werkte. Tot aan de Verlichting ging men in de westerse samenlevingen immers wel uit van de binaire oppositie tussen man en vrouw, en de hiërarchie die hieruit volgde leek dan ook een natuurlijk gegeven te zijn.² Dit was ook het geval in het Athene van de 5^e eeuw v.Chr. Voor de gevestigde orde was het zeer van belang om deze hiërarchie in stand te houden. De scheiding van en controle op de verschillende geslachten werd streng gereguleerd door middel van wetgeving en sociale wetten en normen.³ Op deze manier ontstond er dus een cultureel ideaaltype van gendergedrag voor man en vrouw.⁴

Dit is echter het punt waarop tragedie een discrepantie met de (ideale) werkelijkheid vertoont. Vrouwen op het Griekse toneel reflecteren niet per definitie de gendernormen die worden toegeschreven aan de ‘gewone’ Atheense vrouw; zij gaan er juist vaak mee aan de haal. Helene Foley beschrijft dit fenomeen als volgt:

“From a generic perspective Greek drama does not directly reflect contemporary life but a remote, imaginary, and aristocratic world that often deliberately inverts or distorts the

¹ Deze – nu wijd aangenomen – theorie zette Butler uiteen in haar werk *Gender Trouble* (1990).

² Zie voor een interessante geschiedenis aangaande het discours over gender in (vroeg)modern Europa Timm & Sanborn 2016.

³ Holst-Warhaft 1995. Zie voor velerlei legislatieve regelingen rondom gender Foley 2001, 4-8, 14, 23, 151 et cetera.

⁴ Nota bene: dit ideaaltype, zoals wij dit uit bronnen kunnen opmaken, reflecteert niet per se de realiteit. De culturele dominante hiërarchie is niet hetzelfde als de maatschappelijke dominante hiërarchie.

cultural norm; on the other hand, such inversions testify to an implicit norm, and tragedy often either reminds its audience of or abides by contemporary standards.”⁵

Hieruit blijkt dat de tragische norm voor gendergedrag afwijkt van de culturele, maar dat deze uiteindelijk wel de culturele norm herbevestigt.

De rol van de tragische vrouw is al eeuwen een punt van interesse, waaraan ook de laatste decennia veel aandacht is besteed. Verschillende onderzoekers met een achtergrond in klassieken hebben reeds onderzoek gedaan naar de rol van de vrouw in tragedie en naar de vraag hoe de vijfde-eeuwse Atheense opvattingen over gender een rol speelden in het ontstaan van de tragedies. Deze scriptie is gesitueerd binnen dit debat en zal verschillende theorieën aangaande de functie van het vrouwelijke personage toepassen en toetsen binnen een casus: de *Electra* van Sophocles. Ik zal de *Electra* in mijn analyse benaderen vanuit de gendertheorie. Op dit moment zijn er weinig – zo niet geen – uitvoerige genderanalyses gedaan op één van de Atheense tragedies waar het personage Electra in voorkomt (te weten, Aeschylus’ *Choëphoroi*, Euripides’ *Orestes* en *Electra* en Sophocles’ *Electra*). Met mijn analyse van Sophocles’ *Electra* hoop ik inzicht te kunnen geven in de complexe functie van de tragische vrouw. Dit zal ik doen door de verschillende rollen die Electra vervult afzonderlijk te bekijken. Mijn onderzoek richt zich dan ook hoofdzakelijk op de volgende vraag:

“In hoeverre onderschrijft of doorbreekt Electra in Sophocles’ Electra bepaalde genderrollen?”

In mijn conclusie zal ik tevens de vraag trachten te beantwoorden in hoeverre Sophocles’ *Electra* hiermee de contemporaine – patriarchale – gendernormen herbevestigt. Deze hoofdvraag is geworteld in mijn interesse in de dubbelzinnige weergave van de vrouw in antieke bronnen. Aan de ene kant lijkt zij mysterieus en gevaarlijk, maar aan de andere kant denkt de – in dit geval – gemiddelde Athener wel te weten wat haar plaats is. De frictie tussen deze perspectieven is bij uitstek te vinden in tragedie en met name in een tragedie die deze problematiek centraal stelt, zoals de *Electra*.

Het theoretisch kader van waaruit ik de *Electra* benader zal uiteen worden gezet in het tweede hoofdstuk. In dit hoofdstuk zal ik ook een situering van het begrip gender geven in het vijfde-eeuwse Athene. Dit is natuurlijk een modern begrip, in de oudheid was er immers op dit gebied slechts sprake van ‘mannelijkheid’ en ‘vrouwelijkheid’. Tragedie

⁵ Foley 2001, 7.

speelt erg met de connotaties van mannelijkheid en vrouwelijkheid. Vaak is dan ook te zien dat zaken of handelingen expliciet ‘gegenderd’ worden. Dit betekent dat iets wordt toegeschreven als natuurlijk aan één van de genders, terwijl het – in de ogen van onze maatschappij – niet inherent aan een gender hoeft te zijn. Genderrollen kunnen hiermee ook geïnverteerd worden en de effecten hiervan roepen, zowel in tragedie als in hedendaags onderzoek, veel vragen op. Deze effecten zal ik gaan bekijken in het derde hoofdstuk, waarin ik onderzoek hoe Electra een bepaalde set vrouwenrollen aanneemt. De methode die ik hierbij hanteer bestaat uit vijf verschillende stappen, waarbij deze bevindingen ook in het theoretisch kader geplaatst worden. Met deze resultaten zal ik aan het einde van het derde hoofdstuk antwoord geven op de hoofdvraag. Enige reflectie op mijn analyse en bijdrage aan het onderzoeksgebied zal ten slotte gedaan worden in de conclusie.

2 Gegenderde uitingen in het klassieke Athene

2.1 Inleiding

In dit hoofdstuk wordt de context geschetst waarin ik de *Electra* zal analyseren. Hierbij zet ik uiteen hoe gender een rol speelde in het dagelijkse leven in Athene en wat voor noties aangaande mannelijkheid en vrouwelijkheid daarmee gepaard gingen. Het theoretisch kader van waaruit ik de rol van de tragische vrouw zal analyseren in het derde hoofdstuk, baseer ik hoofdzakelijk op de theorieën van Bernd Seidensticker, Froma Zeitlin en Helene Foley. Hun interpretaties worden in dit hoofdstuk uitgelegd en tegen elkaar afgezet. Ten slotte zal ik een ander element bespreken dat belangrijk is in mijn analyse van de genderrollen van *Electra*, namelijk de vrouwelijke klaagzang. Dit fenomeen wordt in dit hoofdstuk vanuit een historisch, sociaal en politiek perspectief bekeken.

2.2 Situering van gender in de Atheense tragedie

De vrouwelijke stem was er in het Athene van de vijfde eeuw v.Chr. geen die doorgaans veel gehoord werd. Vrouwen hadden immers weinig rechten en veel plichten in de samenleving. Zo waren ze zeer belangrijk voor het baren van kinderen, om te participeren in religieuze rites of festivals en droegen ze zorg voor het huishouden, maar werden ze geweerd uit militaire, politieke, en educatieve sferen: ofwel, het publieke leven. Atheense (inheemse) vrouwen hadden burgerschap, maar dit werd op een culturele wijze uitgeoefend, niet een politieke.⁶ Een vrouw werd tevens haar hele leven als minderjarig beschouwd; altijd stond zij onder het toezicht van haar *kurios*, oftewel een mannelijke voogd. Haar hele leven werd dus gereguleerd door en voor de man.⁷

De rol van vrouwen in tragedie lijkt op het eerste gezicht zeer anders. Vrouwelijke personages hebben immers prominente rollen, zijn vaak de drijvende kracht achter het plot en hebben de focus van de aandacht. Hadden vrouwen in tragedie dan nu eindelijk een stem gevonden? Naar de paradoxale aanwezigheid van de vrouw in tragedie is in de afgelopen decennia veel onderzoek gedaan door gerenommeerde onderzoekers, zoals Helene Foley, Bernd Seidensticker en Froma Zeitlin. In hun onderzoek laten zij op verschillende wijzen zien hoe de gegenderde rol van de tragische vrouw geconstitueerd wordt. Uit hun analyses blijkt wat de verhoudingen zijn tussen tragedie en realiteit wanneer het gaat om de rol van vrouwen. Seidensticker betoogt dat tragedie en realiteit niet zo van elkaar verschillen als

⁶ Foley 2001, 4-7.

⁷ Seidensticker 1995, 151-2.

lijkt. Dit doet hij door te laten zien hoe de gegenderde handelingen van de tragische vrouw vaak eerder een overdreven uitdrukking van ‘het vrouwelijke’ zijn dan dat ze daarmee in oppositie staan. Door de gelijkenissen met de ‘echte’ vrouw aan te tonen, komt de tragische vrouw dicht bij de werkelijkheid te staan. Seidensticker betoogt hiermee ook dat het vrouwelijk perspectief bij kan dragen aan het gezond functioneren van de (gegenderde) samenleving als eenheid.⁸

Zeitlin laat daarentegen zien dat tragedie los staat van de realiteit door te beargumenteren dat het vrouwelijke personage nooit helemaal vrouw *an sich* is: zij bestaat vooral als de relationele Ander. Dit fenomeen wordt door Zeitlin benoemd als ‘*playing the other*’ in haar gelijknamige werk.⁹ Zij verklaart de dominantie van vrouwen op het toneel met de suggestie dat het nodig was in de Atheense samenleving om genderrollen (en de inversies hiervan in tragedie), het mannelijk discours en de hiërarchie uit te dagen.¹⁰ Het vrouwelijk personage wordt hierbij een soort antimodel, door middel van wiens marginale sociale positie het normaal onbevraagde wezen van de mannelijke identiteit opengebrouwen en geëxploreerd kan worden.¹¹ Het vrouwelijke personage heeft hierbij een ‘double consciousness’: zij begeeft zich in een mannenwereld die zij intrinsiek kent, maar beleeft dit vanuit een vrouwelijk perspectief.¹² Vanuit deze positie wordt het dus mogelijk om connotaties die aan deze mannenwereld hangen in twijfel te trekken. De mannelijke identiteit wordt zo paradoxaal genoeg perfect vanuit de vrouwelijke persoon geanalyseerd. Het vrouwelijk personage dient hierbij slechts als middel, het constitueren van haar personage is geen doel op zich.¹³ Uiteindelijk bevestigt dit systeem volgens Zeitlin telkens de mannelijke hiërarchie.

Foley bouwt voort op (onder andere) Zeitlins theorie, maar zij beargumenteert in tegenstelling tot Zeitlin dat de tragische vrouw niet alleen maar een rol heeft in relatie tot (het constitueren van) de man. Zij ziet de rol van de vrouw meer als ‘exploratory’ dan ‘affirmative’ (van – zoals in Zeitlins optiek – het construct van het mannelijke zelf). Tragische personages – dus ook mannelijke – bestaan sowieso niet als bewustzijn buiten het stuk, aldus Foley, maar het feit dat perspectieven expliciet gegenderd worden en tegen elkaar worden afgezet, daagt het perspectief van de toeschouwer op grotere problemen uit.

⁸ Seidensticker 1995, 151, 154-9, 166.

⁹ Zeitlin 1996, 363.

¹⁰ Zeitlin 1996, 345-6.

¹¹ Zeitlin 1996, 363.

¹² Zeitlin 1996, 363.

¹³ Zeitlin 1996, 347.

Zo draagt het vrouwelijk perspectief in samenspel met andere standpunten bij aan het openbreken en vormen van maatschappelijke discoursen.¹⁴

Hoe gebruikten de auteurs van tragedies de vrouw als instrument om de status quo van de tragische wereld te doorbreken? Seidensticker gaat hier in zijn artikel kort, maar niet specifiek, op in. De tragische vrouw blijft volgens hem wel in de vrouwelijke sfeer, maar er wordt dikwijls gebroken met de traditionele vrouwelijke gedragscode van bescheidenheid en kuisheid (σωφροσύνη). Dit is mogelijk door iets dat karakteristiek is aan tragedie, namelijk dat de theatrale ruimte een samensmelting van privé- en publieke ruimte creëert. In deze ruimte kan de tragische vrouw met haar vrouwelijke middelen en haar grote mogelijkheid tot uitdrukking het mannelijke domein betreden en beïnvloeden.¹⁵

Zeitlin en Foley gaan dieper in op deze vraag. Volgens Zeitlin bestaan er binnen het tragisch spel vier belangrijke domeinen waarin de vrouw de gevestigde orde kan doorbreken: het lichaam, de theatrale ruimte, het plot en het theatrale rollenspel (*mimesis*). Binnen deze scriptie zal op twee van deze domeinen, de theatrale ruimte en het plot, verder worden ingegaan. Hier volgen enkele voorbeelden van manieren waarop vrouwen binnen deze domeinen te werk gaan. Zo kan scheiding van theatrale ruimte de relaties tussen de twee genders symboliseren; denk aan het ‘binnengaan’ van de *oikos* (zogenaamd ‘vrouwelijke’ sfeer) en het naar buiten komen richting de *polis* (‘mannelijke’ sfeer). Het feit dat de vrouw zich kan bewegen tussen deze ruimtes, de domeinen van het publieke en het privéleven, vormt een gevaar voor de mannelijke autoriteit die eigenlijk in beide hoort te huizen. De machtsstrijd die lijkt te ontstaan in de huiselijke sfeer vindt zijn weerslag in het publieke domein.¹⁶ Mannelijke pogingen om de machtsverhoudingen tot de originele staat terug te laten keren zijn vaak tevergeefs. Door de verstoorde machtsrelaties (zowel tussen man en vrouw en tussen mannen en vrouwen onderling) heeft de vrouw de mogelijkheid actief in plaats van passief te worden en heeft zij hiermee ook vaak invloed op het plot. Het wordt immers ook toegeschreven aan de vrouw om te ‘plotten’, plannen te smeden. Dit doet zij onder andere door het gebruik van δόλος (misleiding), een ander middel dat de Grieken als eigen aan de vrouw beschouwden. De vrouw is namelijk bij uitstek het personage dat een

¹⁴ Foley 2001, 16. Een aanvulling op de interpretatie van Foley is naar voren gebracht door André Lardinois (2008). Hij betoogt in relatie tot Phaedra (Eur. *Hippolytus*) dat de vrouw naast het vrouwelijke (Foley) of de Ander (Zeitlin) ook het menselijke van de vrouw kan representeren, waar ook het mannelijke publiek zich mee kan identificeren.

¹⁵ Seidensticker 1995, 154-156, 159.

¹⁶ Zeitlin 1996, 353-4.

'rol speelt': zij is, zoals in Hesiodus' mythe van Pandora beschreven wordt, een imitatie van de mens, en zij bewaart haar geheimen in hart en huis, terwijl ze iets anders openbaart.¹⁷ Dit vormt tevens een belangrijk aspect van de Ander, die ongrijpbaar is voor het mannelijke zelf. De vrouw, aldus Zeitlin, wordt dus een onderdeel van het drama, wanneer zij haar sociale rol ontstijgt.

Foley beschrijft ook dat de vrouw de culturele normen schendt en zo de gevestigde orde ondermijnt. Zo is het typisch aan de tragische vrouw dat zij het juk van de mannelijke voogd afwerpt; zij is in staat belangrijke beslissingen te nemen. Foley geeft aan dat dit wel vaak binnen de privésfeer blijft. De beslissingen van de vrouw gaan vaak over huiselijke aangelegenheden en de vrouw begeeft zich meestal in de typisch vrouwelijke sferen van sterfte, huwelijk en familie.¹⁸ Dit is echter niet altijd het geval, zegt Foley; Antigone, in het gelijknamige stuk van Sophocles, begeeft zich immers in de publieke sfeer wanneer zij Kreons verbod om haar broer Polyneices te begraven aanvecht.¹⁹ Aan tragische vrouwen worden tevens speciale vrouwelijke wijsheden en retorische vaardigheden toegeschreven; deze onderscheiden haar sterk van de ongeschoolde Atheense vrouw. Foley geeft ten slotte nog aan dat het genderen van verschillende perspectieven versterkt wordt doordat het vrouwelijke personage vaker in lyrische meter spreekt of 'vrouwelijke' taal of argumenten gebruikt.²⁰

De tragische vrouw vormt dus een katalysator voor het plot en is vaak bedoeld voor reflectie op het mannelijke zelf. Als de tragische vrouw echter slechts in relatie tot haar mannelijke tegenhangers bestaat, wat maakt haar dan nog tot vrouw? Het antwoord op deze vraag wordt bemoeilijkt door het feit dat alle rollen in het theater door mannen gespeeld werden. Schrijvers moesten zich dus houden aan bepaalde conventies om het typisch vrouwelijke vorm te geven, maar moesten hier ook van afwijken om de vrouw een eigen stem te geven. Zoals Judith Mossman in haar artikel zegt, is het opvallend dat een cultuur die de vrouw het liefst stil en onzichtbaar zag, juist de vrouw in tragedie neerzet als bijzonder welbespraakt en uitgesproken.²¹ Maar om de vrouw als reflectie van het

¹⁷ Zeitlin 1996, 53-55, 356-363. Hesiodus, Theogonie (570-615) en Werken en Dagen (45-105). Wat deze schets van de tragische vrouw natuurlijk nog interessanter maakt, is het feit dat zij letterlijk ook een nabootsing door een man is: alle vrouwenrollen werden immers gespeeld door mannen.

¹⁸ Foley 2001, 8-14. Hiermee onderschrijft Foley ook Seidenstickers standpunt dat vrouwen in tragedie vaak juist traditionele vrouwenrollen bevestigen.

¹⁹ Foley 2001, 7.

²⁰ Foley 2001, 15.

²¹ Mossman 2005, 352.

mannelijk subject neer te kunnen zetten, moet zij natuurlijk zelf ook claim kunnen leggen op die subjectiviteit om haar perspectief iets waard te laten zijn. En juist het kunnen spreken, zo zegt Mossman, wordt verondersteld de capaciteit tot rationeel denken te bevatten, wat een belangrijke eis voor subjectiviteit is. Het spreken, en tevens het zwijgen, het aanwenden van mannelijke en vrouwelijke spraakpatronen kunnen vrouwen in een autonome positie brengen waarin ze macht hebben over hun (conversationale) tegenhanger.²²

Ondanks dat de tragische vrouw haar subjectiviteit ogenschijnlijk ontleent aan haar – tot voorheen ongekende – capaciteit tot spreken, zijn het juist traditionele conventies die haar tot een vrouwelijk personage maken. De tragische vrouw is nog altijd in wezen ondergeschikt aan de man en zij speelt bijna altijd de rol van zuster, dochter, moeder, echtgenote et cetera. Daarnaast zijn naast de exceptionele heldinnen vrouwen te vinden die zich een meer traditionele en conservatieve (patriarchale) houding aanmeten.²³ Denk hierbij bijvoorbeeld aan de zusters van respectievelijk Electra en Antigone, Chrysothemis en Ismene, die hun zusters tot rede proberen te brengen en vaak de bevelen van de mannelijke gezaghebber navolgen. Vrouwelijke koren vormen op eenzelfde wijze vaak een matigende stem, terwijl ze tevens de rol van confidantes vervullen; een situationele rol die ook als typisch vrouwelijk werd gezien.²⁴ Naast het feit dat de vrouwelijke personages meestal een vrouwenrol vervullen, werden aan hen ook typische vrouwelijke eigenschappen toegeschreven, zoals het eerder vernoemde listig zijn, maar ook het zorgzaam en vroom zijn. Seidensticker poneert dan ook dat typische vrouwenrollen aangenomen worden, maar volgens mij is het mogelijk dat het vrouwelijke personage kan ageren door juist met typisch vrouwelijke rollen te breken. Het doel van de vrouw op het toneel is wel op de familie(zaken) gericht, maar de methodes die zij hanteert bij het bereiken van haar doel zijn soms niet typisch vrouwelijk. Mijn doel is dus om te onderzoeken of en hoe de tragische vrouw geconstitueerd wordt door haar zowel typische genderrollen te laten doorbreken als vervullen. Naast de traditionele rollen die een vrouw vervulde, die we zullen zien in het volgende hoofdstuk, is in Sophocles' *Electra* ook een ander typisch vrouwelijk gebruik prominent aanwezig: de klaagzang van een vrouw aan een overledene. Ik zal daarom bij de analyse van de genderrollen die Electra aanneemt ook kijken naar de invloed van dit

²² Mossman 2005, 355, 357.

²³ Seidensticker 1995, 158.

²⁴ Seidensticker 1995, 158.

fenomeen. Eerst zal ik nu kort bespreken hoe dit vrouwelijke gebruik zich verhiel tot de Atheense maatschappij en de vijfde-eeuwse tragedie.

2.3 Een introductie op de vrouwelijke klaagzang

De klaagzang, ook wel lamentatie genoemd, was al zo vroeg als de laat-Geometrische periode een vrouwelijk gebruik in het rouwen om naasten. Dat dit als typisch vrouwelijk beschouwd werd, wordt in essentie geweten aan het idee dat vrouwen een hechtere emotionele connectie hebben met hun familieleden dan mannen wegens de lichamelijke connectie van geboorte.²⁵ De klaagzang was representatief voor de maatschappelijke relatie met de dood; in de klaagzang zien we immers hoe er omgegaan werd met het overlijden en hoe de klaagzanger in relatie stond tot de overledene.²⁶ De klaagzang was een publiek fenomeen, waarin vrouwen de doden direct adresseerden en aandreven tot interactie met de wereld der levenden – iets wat ook vaak in tragedie voorkomt. De traditionele klaagzang gaf autoriteit aan vrouwen op het gebied van doodsriten, en dit vormde een bedreiging voor de complexe orde van de *polis*. Daarnaast tastte het systeem van bloedwraak, waartoe vrouwen middels klaagzang mannen konden aanzetten, de autoriteit van het juridisch systeem aan. Ook de nadruk op het rouwen om de dode in plaats van het prijzen van de dode tastte de waarde van sterven voor het vaderland aan, waardoor het moeilijker werd soldaten te rekruteren.²⁷ Met de opkomst van de Atheense stadsstaat in de zesde eeuw v.Chr. komen er dan ook nieuwe wetten die dit vrouwelijke gebruik inperken en de rouwende vrouw als het ware monddood maken.²⁸ In de plaats van de publieke klaagzang komt de ἐπιτάφιος λόγος, een officiële begrafenisrede voor mannen die gesneuveld zijn in de strijd.²⁹ De nadruk op sociale orde en rationaliteit gaat gepaard met een (mannelijke) angst voor het natuurlijke, en het vrouwelijke werd in het vijfde-eeuwse Athene

²⁵ Foley 2001, 26. Voor meer uitgebreide redenen waarom de klaagzang als iets vrouwelijk gezien werd, zie Holst-Warhaft 1995, 20-26, 29-34.

²⁶ Holst-Warhaft 1995, 10-11. Een saillante toevoeging uit Laura McClures werk: “ritual lamentation may represent an attempt, in Danforth’s words, “to continue their relationship with their male kin beyond death - a relationship that gave them their identity in life.”” McClure 1999, 41.

²⁷ Holst-Warhaft 1995, 3.

²⁸ Holst-Warhaft 1995, 99. Hier wordt verwezen naar de wetten van Solon, die het onder andere illegaal maakten de klaagzang uit te oefenen op begrafenissen van niet-familieleden (Plutarchus, *Solon*, 21). Holst-Warhaft refereert tevens naar de redenen die Margaret Alexiou (Alexiou 1974, 21) geeft voor de strengere regelgeving: 1) om de autoriteit van de vader in de familie te bewerkstelligen moest de vrouwelijke macht over religieuze en familiezaken ingeperkt worden en 2) het demonstratieve gedrag van vrouwen bij klaagzang kon gevaarlijk zijn voor de maatschappij wanneer het wraakgevoelens aanwakkerde. Holst-Warhaft 1995, 117-8.

Foley 2001, 22-23.

²⁹ Holst-Warhaft 1995, 119.

geassocieerd met de natuur en de klaagzang met het gewelddadige van natuur en met razernij.³⁰

Voor vrouwen was het beklagen van een overledene echter eerder therapeutisch dan verontrustend, althans binnen bepaalde grenzen.³¹ De klaagzang had dan ook meerdere doeleinden. Ten eerste was het een manier voor de vrouw om de dood van een naaste te verwerken. Ten tweede was het van oudsher ongehoord om een overledene onbeweend te laten; hiermee zou de overledene een menselijk recht worden ontnomen. Dit gold tevens als onttering van de goden.³² Ten derde werd de klaagzang vaak gebruikt als middel om mannelijke familieleden aan te zetten tot bloedwraak.³³ Het systeem van bloedwraak – ook wel bekend als vendetta – opereerde onder een andere ethische code dan de juridische code, wat zoals gezegd tot frictie kon leiden.³⁴

Waar vrouwen en hun familieleden dus wel gebaat waren bij het uitvoeren van de klaagzang, was de *polis* dat niet. In contemporaine literatuur zien we dan ook een ander beeld ontstaan van de klagende vrouw dan af te leiden is uit andere (antropologische) bronnen. In de – door mannen geschreven – literatuur wordt de klaagzanger vaak als gewelddadig en mentaal instabiel afgeschilderd.³⁵ Zij opereert vaak alleen en wordt regelrecht tegenover de gevestigde orde geplaatst, als een abnormaliteit. Zelfs in extreme gevallen is er echter geen indicatie dat in de realiteit vrouwen hun handelingen of zichzelf niet onder controle hadden. Er is juist bewijsmateriaal dat de klaagzang als een kunstvorm werd gezien, waarvoor de klaagzanger heel wat finesse nodig had.³⁶

De beeldvorming in het vijfde-eeuwse Athene lijkt dus niet helemaal te stroken met de werkelijkheid, en de meningen over de rol van de klagende vrouw waren verdeeld. Deze problematiek vinden we ook terug in de tragedie, waar de klaagzang meermaals een

³⁰ Holst-Warhaft 1995, 26-29. Voor meer informatie over dergelijke binaire opposities die met man en vrouw geassocieerd werden en de plaats van emotie hierin, zie Lutz 1988.

³¹ Holst-Warhaft 1995, 107. "... [lament] is not to be indulged in alone or too long, lest it become dangerous and morbid." Referentie naar Homerus, Ilias XXIV, 513-24: "[...] and we'll let our sorrows lie despite our grief. For no good comes of cold laments."

³² Holst-Warhaft 1995, 103. Hierbij wordt verwezen naar Homerus (Odyssee XI, 72-73).

³³ Voor een voorbeeld hiervan, zie Holst-Warhaft 1995, 140-1. Hier refereert Holst-Warhaft ook naar de wraakgodinnen (Erinyen), wier 'main instrument of their terrifying power' de klaagzang is. McClure voegt in haar werk toe dat de klaagzang van oudsher ook een positieve functie had in het samenbrengen van de gemeenschap en het bevestigen van gemeenschappelijke waarden. McClure 1999, 40.

³⁴ Foley 2001, 147.

³⁵ Holst-Warhaft 1995, 27.

³⁶ McClure 1999, 44. Holst-Warhaft 1995, 119: "If they used their role as lamenters to stir men to violent revenge, we may be sure they did so as artists in full consciousness of their powers." Holst-Warhaft (107-109) duidt ook op de aanwezigheid van 'professionele klaagzangers' in onder andere de Ilias die de θρηῖνος zongen bij begrafenissen, ten onderscheid van de vrouwelijke familieleden, die 'geïmproviseerd' jammerden (γῶος) (Hom. Ilias, XXIV, 720-3).

prominente plaats krijgt. Met de restricties op klaagzang in het openbaar vond de maatschappij een nieuwe (officiële) uitlaatklep voor verdriet op het toneel. Het is hierbij belangrijk te realiseren dat dit gesanctioneerd werd door de staat en dat de ‘klaagzang’ nu een mannelijk domein werd en uit de oorspronkelijk rituele context werd getrokken.³⁷ Ondanks dat het gebruik van de klaagzang in de *Electra* een belangrijk deel van de analyse van Electra’s personage vormt, moeten we ons er dus wel bewust van zijn dat we niet weten in hoeverre deze vrouwenrol geënt is op de werkelijkheid.³⁸ Daarbij is het ook belangrijk in het achterhoofd te houden dat een analyse van een geschreven tekst nooit geheel recht zal kunnen doen aan de klaagzang, aangezien ook muzikale en lichamelijke aspecten deel uitmaakten van de uitvoering. Desalniettemin is Sophocles’ weergave van de klagende vrouw cruciaal voor de vorming van zijn titelpersonage en zal ik deze meenemen in mijn analyse van de vrouwenrollen in de *Electra*.

³⁷ Holst-Warhaft 1995, 9, 143.

³⁸ Holst-Warhaft formuleert deze disclaimer als volgt: “Trying to imagine how women saw their own role in a society like that of ancient Greece by reading male sources is as difficult an exercise as peeling the drapery from a marble image of Aphrodite”. Holst-Warhaft 1995, 100.

3 Het rollenspel

3.1 Inleiding

In dit hoofdstuk ga ik de traditionele en tragische vrouwenrollen bespreken die Electra aanneemt of doorbreekt. Deze rollen zetten Seidensticker, Foley en Zeitlin in hun werken uiteen, waarbij Foley en Zeitlin tevens aangeven op wat voor manieren de rol overschreden kan worden. In mijn analyse zal ik eerst de rol uitleggen, zoals die in (hoofdzakelijk) Foley en Zeitlin beschreven wordt. In de bespreking van Electra's rollenspel zal ik telkens vijf aspecten onderscheiden.³⁹ Ten eerste wordt bekeken wat Electra doet. De tweede stap gaat over Electra's eigen reflectie op haar rol en derde stap over hoe andere personages reflecteren op haar rol. Ten vierde zal ik kijken hoe Electra in de rol past en als laatste zal ik dit plaatsen in het theoretisch kader en mijn bevindingen toetsen aan de theorieën van Seidensticker, Foley en Zeitlin. Hierbij zal ik betogen dat in de *Electra* de theorie van Foley het best toepasbaar is, gevolgd door Zeitlin, en dat Seidenstickers interpretatie van de tragische vrouw het minst opgang vindt. In de conclusie van dit hoofdstuk zal ik tevens terugkomen op het vraagstuk in hoeverre de *Electra* de patriarchale norm herbevestigt door al dan niet met genderrollen te breken.

3.2 Ethische zeggenschap en onafhankelijkheid

De eerste traditionele genderrol die onderzocht zal worden is die van de stille, gehoorzame vrouw die geen legaal zeggenschap heeft over zichzelf of andere zaken. Het moge bij voorbaat al duidelijk zijn dat Electra – net zoals menig andere tragische vrouw – breekt met deze genderrol. Foley benoemt in haar werk als belangrijk verschil tussen realiteit en fictie het feit dat vrouwelijke personages een grote mate van onafhankelijkheid kunnen uitoefenen.⁴⁰ De tragische vrouw is rebels en assertief, en zij is in staat ethische keuzes te maken en hierop te reflecteren. In mijn optiek is het ethisch perspectief van Sophocles' Electra de kern van wat haar personage vormt. Haar morele opvattingen over wat juist is en in hoeverre het haar plicht is hierin te handelen bepalen haar acties in het stuk. Electra's morele kant komt het sterkst naar voren met betrekking tot twee kwesties die nauw met elkaar samenhangen; het rouwen om en wreken van haar vader Agamemnon. Door de hele

³⁹ Met uitzondering van 3.3 'Familiërelaties'. Hier zal ik deze aspecten onderbrengen in de analyses van de afzonderlijke relaties en ten slotte samenvatten in 3.3.4.

⁴⁰ Foley 2001, 4-5.

tragedie heen becommentariëren zowel Electra als de andere personages Electra's recht – of plicht, zoals ze het zelf beschouwt – om aangaande deze kwesties te handelen.

3.2.1 Electra kiest

Electra toont haar ongehoorzaamheid als vrouw in het openbaar nadrukkelijk. Zo ageert ze in bijzijn van wie het ook maar wil horen – of dat juist niet wil – tegen haar legale verzorgers, Clytaemnestra en Aegisthus. Ook beoefent ze de klaagzang op een manier die ingaat tegen de maatschappelijke conventies van het vijfde-eeuwse Athene – zij zegt immers zelf de enige te zijn die nog rouwt om Agamemnon en zelfs na al die jaren blijft ze zich erin vastbijten (100-109). Dat Electra's moeder en haar minnaar aanzienlijke macht over haar hebben, blijkt uit het feit dat Electra nog steeds in het huis van haar vader woont en daar slaafs behandeld wordt (185-192; 1190-1192). Electra laat zich echter niet domineren door haar moeder. Dat haar dreigementen serieus worden genomen blijkt uit Clytaemnestra's reactie op het overlijden van Orestes, waarin ze zegt nu eindelijk van haar grootste last – Electra – af te zijn (783-7) en uit het feit dat Aegisthus dreigt Electra op te sluiten (378-384). In zekere zin blijft het voor Electra niet alleen bij woorden. Al voor de gebeurtenissen op het toneel heeft zij de uiteindelijke wraak in werking gesteld door Orestes te helpen ontsnappen aan de moordenaars van hun vader (1129-1135).⁴¹ Ook haar rol in het moordcomplot en de uitvoering hiervan tonen haar autonomie, waarover meer gezegd zal worden in 3.4. Hoewel Electra's rouw en roep om vergelding voor Agamemnon al haar woorden en gedrag beïnvloeden, maakt zij met betrekking tot deze zaken slechts één echte ethische keuze in het stuk.⁴² Op het moment dat Electra hoort dat Orestes, de φανούμενος τιμωρός, dood is, staat ze voor een dilemma.⁴³ De enige manier voor Electra om nu nog wraak te krijgen, is door het heft zelf in handen te nemen. Ze zegt de moord op haar moeder en op Aegisthus zelf uit te zullen voeren (947-957).

3.2.2 Electra's perspectief

In Electra's eigen optiek wordt zij tot deze daad, en al haar andere gedrag in het verleden, gedwongen door het kwaad om haar heen. Meerdere malen reflecteert zij op hoe haar situatie haar tot onwillige pion maakt (221-232; 256; 307-308). Electra weet zelf ook dat zij in geen geval σώφρων genoemd kan worden, maar voor haar is het uitgesloten dat het

⁴¹ Nooter 2011, 400; Wheeler 2003, 378.

⁴² Foley 2001, 164.

⁴³ Soph. *Electra*, 1155-1156: 'hij die zich zal tonen als wreker'. Vertalingen in deze scriptie zijn van eigen hand, de Griekse tekst is afkomstig uit Finglass 2007.

naleven van gedragsregels prioriteit verdient boven rechtvaardigheid (341-368). Ze verafschuwt degenen die hierin voor de makkelijke weg van onderdanigheid kiezen, zoals haar zuster Chrysothemis (341-358; 397). Principes gaan voor haar boven pragmatiek en zelfbehoud (1041-1043). Voor Electra is er niet zoiets als een moreel grijs gebied, en anderen ziet ze uitsluitend als vriend of vijand. Electra is dan ook heilig overtuigd van haar gelijk, en ze gelooft uiteindelijk εὐκλεία (glorie) te zullen krijgen voor haar daden (973-974).⁴⁴

3.2.3 Het perspectief van omstanders op Electra's autonomie

De enigen die zich achter Electra scharen, zijn de koorleden. Aanvankelijk zien zij Electra's rouwproces met lede ogen aan en bekritisieren zij het jarenlange klagen (121-124; 137-143). Gaandeweg wordt echter duidelijk dat het koor Electra's morele positie deelt, en het staat uiteindelijk achter Electra's besluit om de moordenaars van haar vader te doden. Hierin leeft zij immers de wetten van de goden na, en daarmee verdient Electra ook in de ogen van het koor εὐκλεία (1090-1096). Tevens wordt aan Electra door meerdere personages, waaronder het koor, δίκη (recht, gelijk) toegeschreven; ze wordt dus niet als moreel slecht gezien.⁴⁵ In haar directe omgeving is het dus niet ondenkbaar dat vrouwen op deze manier rechtvaardig kunnen handelen. Ook Orestes onderschrijft dit idee, wanneer hij zegt dat “κάν γυναιξίν ὡς Ἄρης ἔνεστιν” (1243-1244).⁴⁶

Andere personages delen echter niet de opvatting dat vrouwen het recht hebben om te handelen in dit soort ethische kwesties. Zo probeert Chrysothemis haar zuster op andere gedachten te brengen. Chrysothemis deelt Electra's leed, maar zij doet wel concessies tegenover hun meerderen, omdat zij van mening is niets te kunnen doen vanuit haar positie. Ze bepleit dat Electra dit ook doet (335-340; 384-396). Chrysothemis verwoordt hierin de algemene opinie in de oudheid over de machteloosheid van vrouwen: οὐκ εἰσορᾷς; γυνή μὲν οὐδ' ἀνὴρ ἔφους [...] σθένουσα μηδὲν τοῖς κρατοῦσιν εἰκαθεῖν.⁴⁷ De hiërarchie van gender is gebaseerd op macht en kracht, en de vrouw behoort dit volgens Chrysothemis te accepteren, niet uit te dagen. Chrysothemis geeft echter wel toe dat Electra het morele gelijk aan haar kant heeft (338-339; 466-471), net als de andere personages die enigszins objectief zijn.

⁴⁴ Wheeler 2003, 379.

⁴⁵ Wheeler 2003, 380.

⁴⁶ “Ook in vrouwen is (iets zoals) Ares aanwezig.”

⁴⁷ “Zie je het niet? Jij bent geboren als vrouw, niet als man [...]” (997), “[...] dat je moet zwichten voor de machthebbers, wanneer je geenszins machtig bent” (1014).

3.2.4 Hoe verhoudt dit zich tot Electra's rol?

We hebben gezien dat Electra op meerdere fronten afwijkt van de traditionele rol van de gehoorzame vrouw. Niet alleen is ze in haar klaagzang luidruchtig, ook eist ze haar autonomie op door de keuze te maken Aegisthus en Clytaemnestra te doden. Wat precies de maatschappelijke visie op deze keuze geweest zou zijn, is niet eenduidig te zeggen. Zo haalt Dorothy Willner in haar artikel aan dat het recht om wraak te nemen niet aan de vrouw verleend werd, en dat Electra wellicht zelfs haar heldenstatus verloren was, als zij de daad had gepleegd.⁴⁸ Foley beargumenteert echter dat Electra wel het recht had om bloedwraak te nemen, aangezien al haar mannelijke familieleden die dit konden doen er niet meer waren.⁴⁹ De morele ambiguïteit – gaat Electra niet té ver? – is één van de aspecten die de *Electra* zo moeilijk te doorgronden maakt. Mocht het nu het geval zijn dat Electra's ethische keuzes gesteund werden door het publiek, dan is echter in ieder geval te stellen dat het gedrag dat volgt uit haar keuzes ver buiten de traditionele vrouwenrol viel. Sophocles laat Electra immers ook meermaals benadrukken dat de manier waarop zij handelt niet natuurlijk voor haar is. Dat haar gedrag Electra corrumpeert zien we in de volgende passage, waarin Electra tot Clytaemnestra spreekt (616-621).

εὖ νυν ἐπίστω τῶνδ' ἐμ' αἰσχύνῃν ἔχειν,
κεῖ μὴ δοκῶ σοι: μανθάνω δ' ὀθούνεκα
ἔξωρα πράσσω κούκ ἐμοὶ προσεικότα.
ἀλλ' ἡ γὰρ ἐκ σοῦ δυσμένεια καὶ τὰ σὰ
ἔργ' ἔξαναγκάζει με ταῦτα δρᾶν βία:
αἰσχροῖς γὰρ αἰσχροῖα πράγματ' ἐκδιδάσκειται.

620

*Weet nu goed dat ik schaamte heb voor deze dingen,
ook al schijn ik niet zo aan jou; ik zie in dat
ik ongepast handel, zelfs terwijl ik het niet goedkeur voor mezelf.
Maar de vijandigheid van jouw kant en jouw daden
dwingen mij immers deze dingen tegen mijn wil te doen:*
schandelijke daden worden immers aangeleerd door schandelijke dingen.

620

⁴⁸ Willner 1982, 66, 68.

⁴⁹ Foley 2001, 161-2. Foley vergelijkt de situatie die zij mogelijk acht in klassiek Athene met een studie over Corsicaanse bloedwraak: "It is important to stress that while vendetta was both a right and an obligation for men, for women only the former was the case. [...] In practice, however, women would become directly involved in the accomplishing of vendetta only if there were no male relatives [...] having assumed this clearly male function, she would then be fully entitled to all the privileges enjoyed traditionally by males in Corsican society [...]"

Het feit dat Electra hierop reflecteert, is naar mijn idee erg belangrijk voor onze perceptie van haar als vrouw. Hiermee is zij niet slechts de Ander, de sinistere natuurkracht die de orde bedreigt. Electra is niet *evil incarnate*, ze belichaamt het noodzakelijk kwaad dat nodig is om de οἶκος te behouden.⁵⁰ Of de toeschouwers deze notie konden accepteren is onzeker, maar wellicht maakte het haar in hun ogen wel menselijker en meer herkenbaar.

3.2.5 Conclusie over Electra's ethische zeggenschap

Ondanks dat Electra duidelijk uit haar rol stapt als gehoorzame vrouw, hebben we gezien dat het stuk en de personages veelal deze transgressie wel goedkeuren. Electra maakt vervolgens keuzes, maar voert deze niet direct uit; het blijft bij woorden. Ze lijkt haar rol als klaagzanger te zijn overschreden, aangezien Aegisthus voornemens is haar ervoor op te laten sluiten. In de gevallen dat het onduidelijk is of Electra nu de grenzen van de rol overschrijdt, is ze in ieder geval erg provocatief. Wat ze doet, valt niet meer onder de noemer van het typisch vrouwelijke. In deze rol herbevestigt Electra de bestaande hiërarchie niet. Haar morele overwegingen worden in het stuk ondersteund door de personages, maar deze overwegingen ondermijnen de traditionele rol van de stille vrouw. Het einde van het stuk laat de toeschouwer achter met een onzeker gevoel over de rechtvaardigheid van de uitkomst, ook al herbevestigt deze de hiërarchie. We kunnen dus niet zeggen dat Electra's morele transgressie slechts dient om de juistheid van een groter geheel te onderschrijven. Door middel van Electra's eigen ethische perspectief zien we haar in deze rol het meeste terug als de 'moral agent' die Foley beschrijft; een figuur van waaruit de penibele situatie onderzocht en opengebroken kan worden.

3.3 Familierelaties

In de analyse van de tweede genderrol zal ik kijken hoe Electra zich gedraagt in de context van haar familierelaties. Het drama speelt zich immers volledig af binnen het Myceense koningshuis. Zoals we in de inleiding hebben gezien diende een vrouw in het vijfde-eeuwse Athene te leven voor haar familie, als echtgenote, moeder, dochter of zuster. De vrouw stond onder het gezag van haar mannelijke familieleden of echtgenoot, die het recht hadden voor haar keuzes te maken.⁵¹ Er is dus een sterk hiërarchische relatie tussen mannelijke en vrouwelijke familieleden, maar dit geldt ook voor de relatie tussen moeder en kinderen: moeders behouden hun morele gezag over hun nageslacht. In het geval van

⁵⁰ Wheeler 2003, 384.

⁵¹ Seidensticker 1995, 156-9.

Electra zou dit betekenen dat zij ten allereerste verantwoording aflegt aan haar wijlen vader en Aegisthus als nieuwe vaderfiguur, maar daarnaast ook aan haar moeder en broer.

3.3.1 Zo vader, zo dochter?

Dat Electra voelt dat zij verantwoording verschuldigd is aan haar vader, blijkt uit haar toewijding jegens hem gedurende het stuk. Zelfs jaren na zijn dood is het wreken van Agamemnon nog steeds Electra's eerste prioriteit. Het enige middel dat Electra hiertoe tot haar beschikking heeft is haar lamentatie. De klaagzang houdt de herinnering aan Agamemnon levend en maakt zijn wraak imminent. En niet alleen voor Electra zelf; ook haar familieleden kwelt ze – in haar eigen woorden – met de herinnering (355-356). Het aanzetten tot wraak lijkt voor Electra een belangrijkere beweegreden geworden te zijn dan haar eigen rouwproces. Hoewel haar manier van klagen nog altijd even intensief is, lijkt ze het verdriet om haar vader zo goed als vergeten te zijn, zodra het moordcomplot in werking treedt.⁵² In haar handelingen blijft ze echter tot het einde loyaal aan Agamemnon. Haar relatie met hem is, naast liefhebbend en trouw, dan ook te karakteriseren als patriarchaal. Haar houding jegens Aegisthus is echter allesbehalve, Electra tart in het stuk constant zijn gezag (209-211; 312-313; 378-387).

Zoals we eerder hebben gezien, beschouwt Electra haar gedrag niet als natuurlijk aan haarzelf. Dit onderstreept het feit dat de klaagzang als instrument gebruikt kan worden en niet puur emotioneel hoeft te zijn.⁵³ Electra heeft er echter goede redenen voor haar zang zo te gebruiken; ze meent dat de enige manier om het koningshuis te redden het wreken van haar vader is (978). Ook denkt ze dat het haar vaders hartenwens is om tot extremen te gaan (399-401). Zij reflecteert op haar rol als plichtsgetrouwe dochter; het zou dwaas zijn haar dode vader zomaar te vergeten (145-146). Electra's beeld van haar vader is niets dan positief; ze beschrijft hem als πατὴρὸς πάντων ἀρίστου (365-366) en φιλότατῳ βροτῶν πάντων (462-463).⁵⁴ Zelfs het feit dat Agamemnon haar zuster Iphigeneia heeft gedood, praat zij goed – zonder veel mededogen voor Iphigeneia (570-576). Hoe ver Electra bereid is te gaan om haar vader te wreken, zien we in haar beslissing de moordenaars van Agamemnon uiteindelijk zelf te doden (954-957). Hiermee gaat ze in tegen Aegisthus' autoriteit. Electra ziet Aegisthus dan ook niet als haar nieuwe vader en daarmee heeft hij in haar ogen niet zulke macht over haar als haar echte vader.

⁵² Nooter 2011, 402.

⁵³ Al zegt Electra zelf dat het voor haar wel degelijk nog steeds emotioneel is (282-286).

⁵⁴ “(van) de beste vader van alle” en “(aan) de meest geliefde van alle mensen”.

De patriarchale rol die Electra zich aanmeet in de trouw aan haar vader wordt door de meeste personages ondersteund, zoals we al zagen. De loyaliteit aan het huis van Agamemnon is groot, en Chrysothemis, Orestes en het koor delen Electra's positieve beeld van haar vader en haar negatieve beeld van Aegisthus. In het stuk wordt wel duidelijk dat de manier waarop Electra haar vader eert in conflict is met autoriteit. Zo meent het koor dat het Electra niet geoorloofd is het meningsverschil uit te vechten met de gevestigde machtshebbers: τὰ δὲ τοῖς δυνατοῖς οὐκ ἔριστὰ τλάθι. (219-220).⁵⁵ Wat ze doet wordt dus door het etablissement afgekeurd, maar tegelijkertijd wordt haar houding door omstanders aangemoedigd.⁵⁶

Electra's vergevingsgezindheid en loyaliteit jegens haar vader worden vaak gekarakteriseerd als 'ongezond' en geassocieerd met het Electracomplex.⁵⁷ Volgens Wheeler maakt ook haar status als ongetrouwd (ἄ-λεκτρα) meisje, ofwel παρθένος, Electra verontrustend.⁵⁸ We hebben net echter gezien dat zij niet de enige is die een – wellicht te – positieve dispositie tegenover Agamemnon heeft en dat Electra een ander motief lijkt te hebben naast gerechtigheid voor haar vader, namelijk het behoud van de integriteit van het koningshuis. Dit betekent natuurlijk ook het herstel van haar eigen leven van voorheen, iets wat Electra – blijkens het zelfmedelijden in haar geklaag – ook aan het hart gaat.⁵⁹ Dat zij niet getrouwd is, maakt het echter juist mogelijk dat ze nog zo sterk hecht aan haar vader. Hierdoor kan ze aan de ene kant ongehinderd in haar rol blijven als toegewijde dochter, maar aan de andere kant verwerpt ze haar nieuwe rol als stiefdochter van Aegisthus.

We zien in Electra's klaagzang voor Agamemnon een schrijnend fenomeen: een typisch vrouwelijk gebruik wordt aangewend ter verdediging van een patriarchaal principe en het *wint*.⁶⁰ Met betrekking tot haar relatie met Agamemnon lijkt Electra een loyaliteit te tonen die men graag zag van vrouwen. De manier waarop ze zich vervolgens gedraagt – en ook in haar afwijzing van haar nieuwe vaderfiguur, ook al is dit geen sympathiek personage – zal in de ogen van de Atheense toeschouwer waarschijnlijk te ver gaan. Wel hanteert ze typisch vrouwelijke middelen en volgt zij de belangen van haar familie. In die zin sluit de

⁵⁵ “Deze (oorlogen) moet je niet wagen aan de machtigen, zodat je met hen in strijd komt.”

⁵⁶ Foley haalt een interessante kwestie aan die hierop aansluit: “*whether public and private morality should operate on the same terms and, if not, what kind of bridge can be created between them.*” Foley 2001, 15.

⁵⁷ Wheeler 2003, 381-2.

⁵⁸ Wheeler 2003, 380.

⁵⁹ Electra legt de focus in haar klaagzang vaak niet op de treurigheid van het heengaan van Agamemnon – en later ook Orestes – maar op wat voor negatieve weerslag dit op haar eigen situatie heeft, zoals in 164-192, 804-822 en 1120-1122.

⁶⁰ Het is opvallend dat in Sophocles' stuk de klaagzang zo'n overwinnende kracht heeft; voorheen werd in tragedies (zoals de *Oresteia*) het gebruik van de lamentatie vaak op een negatievere manier geïncorporeerd (Holst-Warhaft 1995, 136).

interpretatie van Seidensticker goed aan bij deze rol. Ze wordt niet slechts neergezet als de Ander; ze schaart zich immers achter haar vader. Het gezag van Aegisthus wordt ook door mannelijke personages verworpen; er is niet per se de vrouwelijke figuur nodig om dit aan te vallen. Haar trouw aan Agamemnon en haar ontrouw aan Aegisthus worden in het stuk ook weinig aan de kaak gesteld – alleen door Clytaemnestra – en deze relaties lijken dan ook niet te bestaan voor explorerende doeleinden. De interpretaties van Zeitlin en Foley sluiten hier minder goed aan dan die van Seidensticker.

3.3.2 Electra versus Clytaemnestra

De keerzijde van Electra's trouw aan Agamemnon is haar diep gewortelde haat voor haar moeder, Clytaemnestra. We merken al snel hoe giftig hun relatie is, gezien Electra binnen haar eerste tientallen verzen op het toneel haar doodswens voor haar moeder al uitspreekt (110-117). In dialoog met de andere personages beschrijft Electra haar haatgevoelens jegens haar moeder (201-212; 261), hoe Clytaemnestra haar mishandelt in haar eigen huis (288-299; 585-590; 599-600) en hoe zij Clytaemnestra niet meer als haar moeder ziet (272-274; 597-598).⁶¹ Electra onttrekt zich dan ook compleet aan Clytaemnestra's gezag. De enige directe confrontatie tussen de twee vrouwen eindigt zoals deze begon; met moeder en dochter lijnrecht tegenover elkaar.⁶² Zij vechten om wie de morele bovenhand heeft (gehad) in de zaak Agamemnon: was de moord op Agamemnon gegrond of is de ophanden matricide dat juist? Hun beider perspectief zien we het meest duidelijk naar voren komen in de dialoog tussen Clytaemnestra en Electra (516-633).

Electra dissocieert zich compleet van alles wat met haar moeder te maken heeft. In haar ogen heeft Clytaemnestra haar rol als moeder reeds lang overschreden (585-594). De moord op Agamemnon voerde Clytaemnestra niet uit als vergelding voor Iphigeneia, maar omdat Aegisthus haar had overgehaald (558-562). Niet alleen ziet Electra Clytaemnestra niet meer als haar eigen moeder, maar ze denkt in zekere zin tevens zelf Clytaemnestra's plaats te hebben ingenomen als moederfiguur voor Orestes, wanneer ze zegt dat ze hem heeft opgevoed (295-297; 601-605; 1140-1159).⁶³ Het enige wat Electra zegt van Clytaemnestra geleerd te hebben is om zich net zo schandalig te kunnen gedragen (607-609; 619-621).

⁶¹ Wheeler noemt het interessante punt dat Sophocles slechts naar Clytaemnestra als μήτηρ verwijst, wanneer hij haar moederlijkheid ontkent (Wheeler 2003, 388).

⁶² Alhoewel dit ironisch genoeg volgens Clytaemnestra het meest geciviliseerde gesprek tot nu toe is geweest (556-557).

⁶³ Wheeler 2003, 382-3. Te vergelijken met Willner 1982, 69. Willner zegt dat Electra in Euripides' *Electra* Clytaemnestra duidelijk verdringt als moeder en het zo mogelijk maakt dat Orestes de gevallen moederfiguur doodt.

Voor Clytaemnestra is haar jammerende dochter een doorn in het oog. Nu zij de macht heeft over het huis – Aegisthus is immers zo goed als afwezig – blijft Electra haar gezag maar tarten.⁶⁴ Clytaemnestra neemt de volle verantwoordelijkheid voor de moord op Agamemnon en blijft erbij dat zij het recht aan haar kant had (525-551). Ze claimt zelfs dat Electra haar had moeten helpen, als zij goed bij zinnen was geweest (528-529). Ze beschrijft Electra als μείζων βλάβη ξύνοικος ἦν μοι (784-5); ze had meer te vrezen van Electra dan van Orestes.⁶⁵ In Clytaemnestra's reactie op het nieuws van Orestes' dood zien we haar innerlijke conflict als moeder: πότερον εὐτυχῆ λέγω, ἢ δεινὰ μέν, κέρδη δέ; λυπηρῶς δ' ἔχει, εἰ τοῖς ἑμαυτῆς τὸν βίον σῶζω κακοῖς. (766-768).⁶⁶ Clytaemnestra wordt door Sophocles niet eenduidig weggezet als slechte moeder.⁶⁷

Electra stapt duidelijk uit haar rol als dochter wanneer het op haar relatie tot haar moeder aankomt. Wheeler karakteriseert Clytaemnestra's positie hierin als het matriarchaat, terwijl Electra en Orestes het patriarchaat vertegenwoordigen. Clytaemnestra is bedreigend, omdat zij nauwelijks nog onder mannelijke controle staat – de afwezigheid van Aegisthus in het stuk bevestigt dit. De macht van de vrouw blijkt echter desastreus voor het koningshuis, en de nakomelingen van het huis moeten de orde herstellen door hun moeder te doden.⁶⁸ In het conflict tussen Electra en haar moeder wordt echter zoals gezegd de rechtvaardigheid van de moedermoord geproblematiseerd. Ook al wordt Clytaemnestra in het stuk zeker veroordeeld om de moord op Agamemnon en haar overspeligheid, de matricide blijft wringen. Dit komt natuurlijk mede doordat de positie waarin Electra zich begeeft ongemakkelijk veel lijkt op die van haar moeder: Clytaemnestra is in haar rouw om Iphigeneia ook over een gevaarlijke grens gegaan.⁶⁹ Heeft Electra het recht wel aan haar zijde en Clytaemnestra niet, omdat Electra's wraak de mannelijke lijn beschermt?⁷⁰ Het antwoord op deze vraag blijft ongewis, want Sophocles laat in het midden wat de gevolgen

⁶⁴ In Wheelers artikel wordt genoemd dat Clytaemnestra hierin met Aegisthus van genderrol ruilt; Clytaemnestra is degene die het huis bezet en degene die Electra verantwoordelijk houdt voor de moord op haar vader (Wheeler 2003, 385-6). Dit is tevens terug te vinden in Holst-Warhaft 1995, 133 en Willner 1982, 70.

⁶⁵ “Zij was voor mij, samenwonend met mij, de grotere last.”

⁶⁶ “Wat van beide noem ik het, fortuinlijk, of enerzijds verschrikkelijk, maar anderzijds voordelig? Het is pijnlijk, als ik m'n leven red aan de hand van rampen voor mijzelf.”

⁶⁷ Voor een interessante analyse van Sophocles' Clytaemnestra (ten opzichte van eerdere versies van haar personage), zie Wheeler 2003, 386. Wheeler beargumenteert dat Sophocles haar veel genuanceerder neerzet dan bijvoorbeeld Aeschylus – wat de moedermoord nog meer problematiseert.

⁶⁸ Wheeler beschrijft dit tevens met betrekking tot de *Oresteia* (Wheeler 2003, 378).

⁶⁹ Wheeler 2003, 386 en Holst-Warhaft 1995, 137.

⁷⁰ Wheeler noemt dit het cruciale verschil tussen Clytaemnestra's en Electra's daden (Wheeler 2003, 383).

van de moedermoord voor Clytaemnestra's kinderen zijn.⁷¹ De rol die Electra zich aanmeet ten opzichte van haar moeder, blijft voor de toeschouwer enigszins oncomfortabel.

Electra is in deze rol duidelijk niet typisch vrouwelijk; haar relatie met Clytaemnestra is allesbehalve loyaal en gemoedelijk. Wel zien we een duidelijke inversie van genderrollen; door de vraag naar voren te brengen in hoeverre een vrouw het recht heeft wraak te nemen, wordt tegelijkertijd de rechtvaardigheid van moedermoord *an sich* onderzocht. Opvallend hierbij is dat in Sophocles' tragedie degene die de daad daadwerkelijk uitvoert, Orestes, de psychologische gevolgen niet lijkt te dragen.⁷² De gevolgen van een dergelijke moord voor de mannelijke psyche worden onderzocht vanuit de antiheld, Electra. Hierin vindt de interpretatie van Zeitlin aansluiting. Sophocles' *Electra* geeft echter niet eenduidig antwoord op de vraag of de mannelijke orde herbevestigd wordt, met name het einde van dit stuk problematiseert dit. Zeitlins interpretatie is hierop dus niet compleet toe te passen zonder de aanvulling van Foley.

3.3.3 Electra als zuster

Broers en zusters staan in tragedie over het algemeen op redelijk gelijke voet met elkaar, althans in de privésfeer. In dialogen tussen broers en zusters is dan ook vaak ruimte voor meningsverschil zonder dat dit gedragsnormen hoeft te schenden. In de *Electra* wordt door Electra zelf ook meermaals benadrukt dat zij en Chrysothemis (970-986) en Orestes (856-857; 1167-1168) gelijk aan elkaar zijn in (geboorte)recht. Electra wijst haar zuster af wanneer blijkt dat Chrysothemis zich niet achter haar daad zal scharen (1071-1078). Dat Electra breekt met haar zuster lijkt echter niet duidelijk een gedragscode te overschrijden, het bevestigt slechts Electra's extreme positie. Wel is Electra's relatie met haar zuster erg onemotioneel, ze toont weinig van een hechte zusterlijke band. Hoewel relaties tussen zusters niet hiërarchisch zijn, wijkt Electra hier dus wel af van het beeld van een 'normale' relatie. Waar zij haar zuster niet nodig heeft, vestigt ze alle hoop op Orestes om haar doel te bereiken. Opvallend hier is natuurlijk dat Electra breekt met al haar *zusters* en haar *broer* juist feilloos volgt.⁷³ De andere zusters onderwerpen zich aan Clytaemnestra, terwijl Orestes en Electra vechten voor hun vader – hier zien we duidelijk Electra's patriarchale houding.

⁷¹ Lardinois 2006, 108.

⁷² Voor een uitleg van de verschillende morele perspectieven van mannen en vrouwen, zie Foley 2001, 15.

⁷³ Zoals eerder gezegd laat ook Iphigeneia's lot Electra koud, en ook lijkt ze zich niet te bekommeren om haar andere zuster Iphianassa, die de positie van Chrysothemis lijkt te delen (157). Er wordt verder in de tragedie – noch in andere tragedies – niet naar deze Iphianassa gerefereerd, maar Sophocles onderscheidt haar duidelijk als derde zuster van Electra. In de Homerische traditie wordt deze naam echter als variant voor Iphigeneia gebruikt (March 2001, 150).

Electra's relatie met Orestes is ook niet eenduidig. Volgens Atheens gebruik zou Orestes immers – nu Agamemnon dood is en Electra Aegisthus niet als meerdere erkent – als Electra's *kurios* moeten optreden. Aan de ene kant gehoorzaamt Electra aan Orestes' bevelen (1301-1306), maar aan de andere kant is haar invloed op hem veel groter dan die van Orestes op haar. In haar eigen ogen is zij immers meer moeder dan zuster voor hem, en in het vervolg zullen we zien hoeveel macht Electra's woorden hebben (zie 3.4 en 3.5).⁷⁴ Foley karakteriseert hun relatie als de symbiotische relatie tussen woorden en daden: Electra is de drijfveer achter Orestes' daadkracht. Hiermee symboliseren ze tevens de twee aspecten van de vendetta.⁷⁵ Net zoals vendetta niet zonder klaagzang kan, betekent Orestes' wraak in dit stuk niets zonder Electra.

In de relaties met zowel broer als zuster wijkt Electra dus af van de norm; zij heeft geen liefdevolle band met Chrysothemis en ze schikt zich niet naar Orestes als *kurios*. Electra is bereid om haar banden met hun te schenden of te gebruiken om een hoger doel te dienen. Door te kijken naar deze relaties wordt dit hogere doel echter minder bekritiseerd dan Electra's gedrag tegenover haar broer en zus. We kijken niet naar Electra's plaats in de orde, maar naar Electra zelf. Het is dus moeilijk om haar hier te bestempelen als de relationele Ander. Het feit dat Electra deze banden ondergeschikt maakt aan die met haar vader – en moeder, op een andere manier – toont echter wel weer het belang van het patriarchaat. Tot zover gaan Zeitlin en Foley op, maar alle drie de theorieën sluiten niet echt aan.

3.3.4 Conclusie over Electra als familielid

Dat Electra zich niet aan één gedragscode houdt, hebben we gezien aan het feit dat zij haar rol als familielid op uiteenlopende wijzen invult. In deze drie gevallen provoceert ze de traditionele rol duidelijk en in het geval van haar relatie met haar moeder stapt ze daadwerkelijk uit haar rol. Gezien Electra's patriarchale doel en haar vrouwelijke middelen, sluit in 3.3.1 de interpretatie van Seidensticker het beste aan. In 3.3.2 sluit Foley's theorie het beste aan, wanneer we kijken naar de problematiek rond de moedermoord. In 3.3.3 is gebleken dat de banden tussen broers en zusters de grenzen van Electra's rol vervagen, hier sluit dan ook geen van de drie theorieën erg goed aan.

⁷⁴ In Sophocles' stuk is dit erg subtiel en niet onomstreden; Electra's macht is indirect en meer op het metaniveau van het stuk te vinden, zoals aan Nooters artikel is af te lezen. In bijvoorbeeld Euripides' *Electra* is Electra's invloed op Orestes veel directer.

⁷⁵ Foley 2001, 159-160. "Both *Electra* and *Orestes* are socially constructed as characters in a clearly identifiable tradition. In the case of *lament*, words and body, emotion and principle, speak as one."

3.4 'Victim or perpetrator?'

Van oudsher zijn het vrouwen die slachtoffer zijn in het tragisch spel, met als beste voorbeeld natuurlijk Electra's zuster Iphigeneia. De tragische vrouw bevindt zich in een situatie waar ze niet zelf voor gekozen heeft en die ze niet direct heeft kunnen beïnvloeden. Toch hebben we reeds gezien dat aan de tragische vrouw vaak de controle over het plot en de activiteit van het plotten toebedeeld wordt.⁷⁶ Zo stelt Zeitlin ook dat '*[the] energy of the plot is channeled through the feminine other*'.⁷⁷ Het is duidelijk dat de vrouw toegang heeft tot krachtige middelen die de man niet heeft, zoals haar capaciteit tot listigheid en dubbelzinnigheid.⁷⁸ De vrouw plot op het toneel openlijk, en soms – zoals Zeitlin noemt met betrekking tot Euripides' tragedies – met nobele redenen, namelijk om zichzelf en haar mannelijke naasten te redden. Het geplot van vrouwen blijkt ook vaker succesvol te zijn dan dat van mannen, en als mannen slagen in hun opzet, is dat juist omdat zij een vrouwelijke bondgenoot hebben. De vrouw beïnvloedt het plot volgens Zeitlin met name in de rollen van katalysator, bemiddelaar, blokkeerder, corrumpeerder, vernielers en dus ook als helper van mannelijke personages.⁷⁹

3.4.1 Electra plot

Door de hele tragedie heen beïnvloedt Electra de handelingen en perspectieven van anderen. Hiervoor heeft zij één middel tot haar beschikking, namelijk haar woorden. Haar geplot hangt voor een groot deel af van (al dan niet bewuste) manipulatie en met name bevindt zich dit in haar klaagzang. De klaagzang op zich kan immers al gezien worden als een plot om wraak te krijgen. Zoals we verder hebben gezien, heeft Electra vóór het tragisch spel al opgetreden als katalysator voor het plot, toen zij Orestes in veiligheid bracht. Zodra zij het toneel betreedt, stelt zij haar manipulatie door middel van zang in werking.⁸⁰

De effecten van haar manipulatie zien we het meest duidelijk in de situaties waar Electra personages overhaalt iets (niet) te doen. Zo bespeelt zij Chrysothemis tot twee maal

⁷⁶ Zeitlin 1996, 357.

⁷⁷ Zeitlin 1996, 356.

⁷⁸ Zeitlin 1996, 357. Zeitlin zegt hierbij ook dat het deze talenten zijn waarin we een 'double consciousness' zien met betrekking tot de wereld van mannen; om te kunnen manipuleren moet je je tegenspeler immers kennen.

⁷⁹ Zeitlin 1996, 347. Volgens Zeitlins theorie is dit dus in context de enige rol die een vrouw kan hebben; de uitkomst van het plot heeft geen effect meer op haar persoon, omdat zij slechts een 'means to an end' is.

⁸⁰ Een aanwijzing dat Electra dit bewust doet is te vinden in Nooters artikel: "[protagonists entering the scene in despair, singing lyrics] is a trope used by Sophocles again and again to mark a particularly bleak moment of despair for his protagonists [...] The exceptional aspect of Electra's membership in this lyrically despondent club is that she is not at a particular climax of hopelessness." Het is aannemelijk dat haar inzet van de zang hier net zo goed op ratio als op emotie berust.

toe. Ten eerste wanneer Electra haar overhaalt de offers die hun moeder had opgedragen niet te brengen (431-471). Hier zien we haar als blokkeerder. Ten tweede wanneer zij haar overtuigt dat Orestes dood is, terwijl Chrysothemis met haar eigen ogen Orestes' haarlok op Agamemnons graf heeft gezien (892-937). Hier manipuleert, of corrumpeert, Electra haar zuster. Ook Orestes bespeelt Electra met haar krachtige taal. Wanneer zij – door Orestes, nota bene – is overtuigd van haar broers dood, beweegt haar geklaag Orestes ertoe te onthullen dat hij leeft. Zodra Electra dit heuglijke feit verwerkt heeft, neemt ze de controle over het gesprek weer over (1224).⁸¹ Alhoewel ze haar beklag niet meer hoeft te doen, beschikt ze immers nog wel over haar machtige 'tools of persuasion'.⁸² Tevens lijken Electra's woorden op het moment van de moedermoord fatale gevolgen te hebben (1413-1416):

Χο.	ὦ πόλις, ὦ γενεὰ τάλαινα, νῦν σοι μοῖρα καθαμερία φθίνει φθίνει.		
Κλ.	ὥμοι πέπληγμαι.	Ἥλ.	παῖσον, εἰ σθένεις, διπλήν. 1415
Κλ.	ὥμοι μάλ' αὔθις.		
Κο.	<i>O stad, o ellendig kind, nu vergaat, vergaat jouw dagelijks lot.</i>		
Κλ.	<i>Ach, ik word geraakt!</i>	Ελ.	<i>Tref haar, als je kunt, nogmaals. 1415</i>
Κλ.	<i>Ach wee, opnieuw!</i>		

Electra is Orestes' 'trigger', zoals Nooter beschrijft.⁸³ Ten slotte is de wraak compleet, wanneer Electra Aegisthus overhaalt het huis binnen te gaan (1448-1465) en ze Orestes beveelt hem snel te doden (1487-1489).⁸⁴ Net zoals in de hierboven geciteerde passage lijkt Electra niet alleen Orestes' helper, maar ook de ultieme katalysator voor Orestes' handelingen; zonder haar woorden geen daden, en zonder haar perspectief is er voor de toeschouwer geen actie.⁸⁵ Electra domineert door haar woorden het plot en toneel.

⁸¹ Ironisch genoeg zegt Electra: “[...] μόλις γὰρ ἔσχον νῦν ἐλεύθερον στόμα.” “Want pas nu heb ik een bevrijde mond.” (1255), alsof ze hiervoor haar mond heeft gehouden.

⁸² Nooter 2011, 413.

⁸³ Nooter 2011, 416.

⁸⁴ Interessant genoeg bestaat haar laatste meesterzet niet uit een leugen. Electra maakt juist misleidend gebruik van de waarheid; een mooi staaltje ‘cunning’.

⁸⁵ Nooter 2011, 400-401. Nooter beargumenteert hier dat “[Orestes’] action is entirely predicated on the work of words”.

3.4.2 Electra's misère

Ziet Electra zichzelf nu meer als slachtoffer of als daadkrachtig persoon? Ze benadrukt in ieder geval vaak genoeg dat zij het slachtoffer van Clytaemnestra's – vroegere en huidige – gedrag is. Als prinses wordt ze als slaaf behandeld en Clytaemnestra en Aegisthus hebben haar de mogelijkheid ontnomen te trouwen en kinderen te krijgen (959-966). Tevens ziet Electra zich als slachtoffer van de dood van Orestes: zij heeft nu geen kampioen meer (809-812), hij heeft haar 'vernietigd' (808). Ze beklagt zich dan ook vaak over haar eigen ongelukkige situatie (zie voetnoot 59). Het is duidelijk dat haar beklag zich leent voor haar geplot, maar Electra reflecteert zelf niet op haar manipulerende kracht. Wellicht weet ze zelf niet eens hoe machtig ze is.

3.4.3 De slachtoffers van Electra

Zij zelf mag het dan misschien niet weten, maar zijn de andere personages zich ervan bewust dat ze door Electra gemanipuleerd worden? Deze vraag is het meest interessant met betrekking tot Orestes, aangezien het zelfs voor de toeschouwer al niet eenduidig in te schatten is hoe Electra's woorden zijn daden beïnvloeden. Vanaf het begin wordt Orestes al weggezet als iemand die niet per se sterk in zijn schoenen staat; de aanwezigheid van de *paedagogus* verradt zijn invloed op de jongeman (12-14).⁸⁶ Orestes weet ook dat hij in zijn opzet zal slagen door δόλοισι (listen), niet met ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ (schilden en een leger) (36-37). Misleiding is geen mannelijk terrein, en Orestes is op dit punt erg vatbaar voor Electra's capaciteiten. Hij kan zich dan ook niet staande houden tegenover haar; Orestes wordt overtuigd zijn identiteit te verraden en kan Electra vervolgens niet onder controle houden.⁸⁷ Orestes lijkt in zijn plannen zijn moeder en Aegisthus te doden niet zo zeer beïnvloed te worden door Electra; hij is zelf immers gekomen met dit doel voor ogen. Orestes vertrouwt echter genoeg op Electra's capaciteiten om Aegisthus in de val te lokken (1402-1403; 1430-1441), dus het is aannemelijk dat hij zich goed bewust is van de effecten van zijn zusters woorden.

3.4.4 Slachtoffer of instigator?

Electra's welbespraaktheid en haar veelvuldige inzet daarvan maken haar tot een kundig plotter. Hoewel dit een noodzakelijk kwaad is en tevens als typisch vrouwelijk werd

⁸⁶ Nooter 2011, 400.

⁸⁷ Zoals in regels 1174-5, 1199, 1225-1241. Nooter beschrijft op komische manier dat het hier lijkt alsof Orestes bijna wanhopig zijn zuster probeert te evenaren, maar niet slaagt (Nooter 2011, 413-414).

beschouwd, werd dit soort bedrog afgekeurd.⁸⁸ Electra's gedrag reflecteert dus niet de gedragsnormen, maar zij voert de rol van de tragische vrouw op dit terrein met verve uit. Wel past zij in de rol van slachtoffer, al is ze wel te vocaal in haar leed om voor σῶφρων door te kunnen gaan. Ik heb echter met de titel van deze paragraaf geïmpliceerd dat de rol van slachtoffer het handelen als plotter uitsluit, maar dit is overduidelijk niet het geval. Electra is tegelijkertijd slachtoffer en instigator, en ze gebruikt haar rol als slachtoffer middels de klaagzang ook om haar doel te bereiken. Niet verwonderlijk wordt Electra door Wheeler dan ook 'victim and agent of the Furies' genoemd.⁸⁹ Of Electra's woorden nu 'echt' het plot beïnvloeden, is onderwerp van discussie. Willner suggereert dat Electra gevangen is in haar situatie als slachtoffer en hier geen invloed op kan uitoefenen.⁹⁰ Wheeler en Nooter benadrukken juist het belang van woorden en hoe deze het narratief voor de toeschouwer vormen.⁹¹ Voor mij geeft Wheelers suggestie dat "*Electra's exclamation at 1415 implicates her almost as heavily as Orestes in Clytaemnestra's slaying*" een goed beeld van hun argumenten, en dit bevestigt de macht van Electra's woorden en tevens haar rol als plotter en haar medeplichtigheid in de handelingen.⁹²

3.4.5 Conclusie over Electra als slachtoffer of manipulator

Electra treedt als plotter buiten de ruimte die haar geoorloofd is als vrouw. De middelen die ze aanwendt – manipulatie, klaagzang – zijn dan wel typisch vrouwelijk, maar de mate waarin zij ze gebruikt zijn als gevaarlijk te beschouwen. De interpretatie van Seidensticker lijkt me hier dus te gematigd. We hebben gezien dat Electra enkele van de rollen waarin een vrouw het plot beïnvloedt, aldus Zeitlin, vervult en dat het plot duidelijk door Electra gekanaliseerd wordt. Electra's doel wordt met succes volbracht, Orestes is hier het middel toe. Hoewel haar doel, de wraak, natuurlijk de patriarchale norm bevestigt, geldt dat niet voor de manier waarop ze het plot beïnvloedt. Electra overtreedt in mijn ogen de grens van wat haar op dit gebied toegestaan is, maar zij wordt hier niet voor gestraft. Tot het einde van het stuk beheerst zij het verhalend perspectief op de uitkomst. In dit opzicht is er geen geruststellend herstel van de mannelijke orde; Electra domineert. De aanvulling van Foley op Zeitlins theorie is daarom in mijn ogen wederom cruciaal voor de interpretatie van deze

⁸⁸ Zeitlin 1996, 358.

⁸⁹ Wheeler 2003, 377.

⁹⁰ Willner 1982, 384. Willner geeft een grote rol aan de invloed van de *paedagogus*, waarmee ze Electra's woorden vanaf het begin van de moord niet meer als belangrijk ziet voor de gebeurtenissen.

⁹¹ Wheeler 2003, 379: "*λόγοι have perlocutionary consequences, affecting, altering, acting, just as they do in real life*".

Zie ook Nooter 2011, 399, 417.

⁹² Wheeler 2003, 379.

genderrol, aangezien Electra's invloed op het plot de norm eerder ter discussie stelt dan bevestigt.

3.5 Woorden als wapens

In de vorige paragraaf hebben we gezien dat Electra's woorden een krachtig middel zijn in haar manipulatie van andere mensen. Nu zullen we zien op wat voor manieren Electra haar woorden gebruikt en hoe zich dit verhoudt tot de rol van – wederom – de het zwijgen opgelegde vrouw. Vrouwen genoten immers niet dezelfde educatie in welbespraaktheid als mannen, en toch is de tragische vrouw hier bijzonder bedreven in. We hebben reeds Electra's eloquentie gezien in haar klaagzang en in haar gebruik van *δόλος*, maar ook zien we dit mogelijk terug in het aanwenden van mannelijke retoriek en filosoferende spraak.⁹³ Op de vragen hoe en waarom de tragische vrouw dergelijk taalgebruik kon hanteren, geeft McClure antwoord in haar werk. Zij toont voorbeelden waarin de vrouw zegt simpelweg de welbespraaktheid van haar mannelijke *peers* opgepikt te hebben.⁹⁴ McClure voegt toe dat de vrouw door haar 'natuurlijke aanleg voor misleiding' zo toegang krijgt tot 'contradictory speaking modes', die zij door haar 'double consciousness' kan aanwenden.⁹⁵ Er zijn dus meerdere spraakpatronen die de tragische vrouw hanteert, die haar alle niet gegund zijn volgens de geldende maatschappelijke normen. Hoe verhoudt Electra zich tot dit mijnenveld van mannelijke en vrouwelijke taalvormen?

3.5.1 Electra spreekt

Wat Electra met name doet wanneer ze spreekt, is haar publiek overtuigen van haar beeld van zichzelf en anderen. Zoals we hebben gezien, beklagt ze zich hevig over haar eigen situatie en stelt deze als erg geïsoleerd voor (185-192; 674; 804-822). Vanuit deze eenzame positie maakt zij zichzelf tot een soort martelaar: ze stelt haar rebellie als heldhaftig voor. Deze heldenretoriek vinden we in meerdere passages (onder andere 86-120; 344-360; 399; 1376-1382).⁹⁶ Als voorbeeld noem ik hier 957-991, waarin Electra Chrysothemis probeert te overtuigen haar te helpen zelf Aegisthus en Clytaemnestra omver te brengen. Ze praat over

⁹³ Foley 2001, 13, 16. In tragedie is ook de lyrische meter iets typisch vrouwelijks. Ik zal dit echter niet behandelen, omdat ik meer op de inhoud dan de vorm van het Grieks in ga. Voor interessante punten hierover (ook waarom mannelijke en vrouwelijke spraak zo verschillend zijn), zie Kim On Chong Gossard 2008, 27-32.

⁹⁴ McClure 1999, 26. McClure draagt hier *Lysistrata* (Aristophanes' *Lysistrata*) en *Praxagora* (Ar. *Ecclesiazusae*) als voorbeelden aan. Dit zijn echter natuurlijk komedies, maar het is plausibel dat in een tragisch narratief vrouwen tevens door associatie met mannen – en wellicht hun aristocratische afkomst – welbespraakt waren.

⁹⁵ McClure 1999, 26-27.

⁹⁶ Zie hiervoor ook Wheeler 2003, 379.

vrijheid, een glorieuze reputatie, verering door eenieder; Electra beschrijft de droom van iedere krijger. Ook vinden we in haar speeches meermaals specifieke symboliek terug. Electra stelt zichzelf gelijk aan de mythische figuur Niobe, het archetype van de rouwende moeder, en aan Itys, de klagende nachtegaal (147-152; 240-44; 1075-1077).⁹⁷ De andere vorm van mannelijke retoriek, filosofie, vinden we bij Electra niet terug. Verder hebben we al een aantal keer gezien hoe Electra ook typisch vrouwelijke spraakpatronen hanteert (zie 3.3.1 en 3.4.1). Zo bespeelt ze niet alleen met extreme retoriek, maar ook met meer listige middelen haar toehoorder. Zichzelf schildert ze meermaals als deerniswekkend af (zoals in 255-257, ze gedraagt zich slecht voor het grotere goed).⁹⁸ Haar tegenstanders maakt ze vaak zwart (Clytaemnestra in 170-191; 407; Chrysothemis in 341-368). Ze pretendeert echter wel de waarheid te spreken (555-556). Haar grootste list in het stuk maakt dan ook gebruik van de waarheid, namelijk het moment waarop ze Aegisthus overtuigt het huis binnen te gaan waar zijn dood wacht (1445-1465). Electra's taalgebruik bestaat dus duidelijk uit typisch vrouwelijke en mannelijke spraakpatronen.

3.5.2 De afweging van Electra's woorden

In haar heftige uitingen zien we Electra's frustratie om de haar opgelegde zwijgplicht, waarop zij meerdere keren commentaar levert (595-596; 1256). Wanneer zij een keer mag spreken, wordt er niet naar haar geluisterd (628-629), terwijl Electra zelf weet dat ze de waarheid spreekt. Zoals we eerder zagen, is ze overtuigd van haar morele gelijk en verdedigt dit ook. Dat ze hier mannelijke retoriek bij aanwendt, lijkt haar te ontgaan of niet uit te maken. Zoals we eerder hebben gezien is ze zich echter wel bewust dat ze met haar 'vrouwelijke' laster over de schreef gaat (616-621).

3.5.3 Praat Electra haar mond voorbij?

De andere personages zijn niet altijd even gecharmeerd van Electra's taalgebruik. Zo vertelt het koor haar al snel dat ze zich door haar uitingen in de nesten werkt (214-216). Toch zegt het koor Electra onvoorwaardelijk te volgen, als haar woorden waar zijn (252-253).

⁹⁷ Nooter geeft een interessante analyse van de Itys-symboliek en hoe Electra deze symboliek slim naar haar hand zet. De vogel wordt vaak als 'weak and pathetic' beschouwd, maar belangrijk is hier dat Electra – in tegenstelling tot Antigone – de vergelijking zelf trekt: "*This image becomes a tool in Electra's process of self-characterization, while her process of self-characterization shapes the dramatic world she inhabits.*" Nooter 2011, 404-405.

⁹⁸ Wheeler vermeldt dat de αἰσχ- woorden evenredig aan Electra en haar tegenstanders toebedeeld worden. Ook voegt hij toe dat τὸ αἰσχρόν (het schandelijke) essentieel onverdedigbaar is (Wheeler 2003, 380), ook al lijkt het dat Electra deze transgressie door haar bijstanders enigszins vergeven wordt.

Naarmate het stuk vordert, lijken Electra's extreme opvattingen het koor minder te storen, en gaat het Electra steeds meer prijzen – het koor noemt haar uiteindelijk zelfs ‘σοφά τ’ ἀρίστα τε παῖς’ (1089).⁹⁹ Het andere παῖς is minder onder de indruk van Electra; Chrysothemis is al lang gewend aan haar zusters opruiende woorden en Electra's blasé-houding aangaande haar eigen veiligheid (372-375; 993-994). Ze corrigeert scherp haar zusters hyperbolen (408) en snijdt aan dat Electra zo overtuigd is van haar gelijk, dat ze niet meer kan luisteren (1032). Hier zien we ironisch genoeg het verwijt wat Electra enkele honderden regels eerder naar Clytaemnestra maakte. Chrysothemis benadrukt dat Electra mooi spreekt, maar dat dit niet de waarheid hoeft te zijn (1039-1040). Ook Clytaemnestra gaat in tegen de aantijgingen die haar dochter maakt (520-524; 622-623), en ze probeert Electra in diskrediet te brengen (640-641; 797-798). De enige die ten slotte echt omver geblazen wordt door Electra's krachtige taal is Orestes (1174-1175). Personages lijken zich meer te bekommeren om haar vrouwelijke taaluitingen – de klaagzang, het ‘geroddel’, de laster – dan om de mannelijke retoriek. Wellicht is dit haar geoorloofd, of is dit een minder erge transgressie. In ieder geval heeft Electra in de ogen van haar vrouwelijke familieleden toch niet zo'n zilveren tong.

3.5.4 Electra's gecompliceerde staat van spreken

Electra stapt hier duidelijk uit de rol die haar wordt toebedeeld, niet alleen de algemene vrouwenrol, maar ook die haar in het stuk wordt gegeven. Meerdere keren wordt immers benadrukt dat haar stilte is opgedragen, en dat zij zich niet in het openbaar dient te uiten. Maar natuurlijk kan zonder deze transgressie het stuk niet bestaan; zij vormt onze ogen op de handelingen en personages en haar dubbelzinnige spraak brengt het stuk tot zijn climax.¹⁰⁰ McClure benadrukt dit revolutionaire, krachtige karakter van vrouwelijke taaluitingen in tragedie: “[She] uses lamentation to carry her point assertively in a public context that might otherwise have silenced her speech.”¹⁰¹ Ze zegt dan misschien dingen die ze niet zou moeten zeggen, Electra is wel een meester over taal gebleken, die zich van allerlei soorten retoriek kan bedienen. Haar inzet van de klaagzang lijkt af en toe ook een amalgaam van de ‘basale’ en professionele klaagzang; we horen onverstaanbaar gejammer (77; 828-830; 1160), maar ook de gekunsteldheid van haar monologen, vol met retoriek en symboliek. Niet verwonderlijk, ze heeft immers tien jaar de tijd gehad haar kunst te perfectioneren.

⁹⁹ “Wijs en de beste dochter.”

¹⁰⁰ Zeitlin 1996, 357.

¹⁰¹ McClure 1999, 46. Deze passage gaat over Antigone, maar lijkt mij hier ook bijzonder toepasselijk voor Electra.

Typisch genoeg is gebleken dat haar gebruik van vrouwelijke spraakpatronen meer afgekeurd wordt dan haar gebruik van mannelijke spraakpatronen – toegegeven gebruikt zij de laatste in mindere mate. Tevens is het interessant dat Electra in de gevallen dat zij mannelijke retoriek aanwendt ook zeer duidelijk een patriarchaal standpunt inneemt; ze heeft het immers over het herstel van haar vaderlijk huis en de gelukzalige situatie die daarop zal volgen. In de gevallen dat zij vrouwelijke taal aanwendt, is dit minder eenduidig. Zo heeft Electra het bijvoorbeeld veel vaker over de treurigheid van haar situatie. Mogelijk is er een correlatie tussen Electra's mannelijke taalgebruik en patriarchale standpunt en zo ook tussen haar vrouwelijke taal en meer 'intieme' perspectief; dit zou een mooie weerslag zijn van de contradictie tussen staat en klaagzang.

3.5.5 Conclusie over Electra's taalgebruik

Over het geheel blijkt dat het Electra's aanwending van vrouwelijke spraakpatronen is die het plot voortdrijft, de mannelijke retoriek is hierin minder van belang. Waar ze haar rol van zich afwerpt door te ageren tegen de orde, maakt ze dus gebruik van vrouwelijke middelen. Dit sluit enigszins aan bij Seidenstickers theorie, al passen de mannelijke spraakpatronen hier niet bij. De hele tragedie lang wordt door verschillende personages geprobeerd Electra de mond te snoeren. Uiteindelijk is het echter haar welbespraaktheid – in het bijzonder in haar manipulatie van Orestes – die het pad tot vergelding voor haar openstelt. Hoewel Electra aan haar rol ontglipt, wordt ze hierin niet op haar plaats gezet. Ze wordt immers niet tot stilte gebracht; het einde van het plot wordt zelfs door haar bezongen. In dit opzicht is er dus geen herstel van de mannelijke orde, maar wordt deze opengebroken. Hier verkies ik dan ook wederom de interpretatie van Foley boven die van Zeitlin.

3.6 Buiten de vrouwelijke comfortzone

De Atheense vrouw moest niet alleen figuurlijk, maar ook vrij letterlijk haar plaats kennen. Idealiter bleef zij thuis, in de publieke ruimte was er weinig mogelijkheid voor haar te handelen of spreken. Openbaar spreken in het gezelschap van mannen was ook uit den boze.¹⁰² De constructie van ruimte in Athens drama haalt deze sociale positie intrinsiek al overhoop, aangezien het toneel geconstrueerd is als de ruimte net buiten de *oikos*. De

¹⁰² Kim On Chong-Gossard 2008, 205-206.

tragische vrouw begeeft zich per definitie dus al in de publieke ruimte.¹⁰³ Op het toneel wordt deze ruimte echter beschouwd als behorend tot het huis. Als een vrouw zich hier begeeft, betekent dit dus niet per definitie een transgressie.¹⁰⁴ In het tweede hoofdstuk hebben we gezien dat er een associatie is tussen de man en de *polis* en de vrouw en de *oikos*.¹⁰⁵ De vrouw vertegenwoordigt hierin het huishouden en de belangen van de familie. De positie die zij inneemt als verdediger van dit domein – dat in wezen behoort aan de man door erfopvolging – is dus inherent conflicterend. Ter verdediging van dit mannelijke symbool stapt ze uit de vrouwelijke rol door actie te ondernemen – soms zelfs tegen een mannelijke tegenstander. Zeitlin beschrijft dit als volgt:

*“Here we may note how disruptive is the presence of this feminine other, who in asserting legitimate values most associated with her social role is also perceived as illegitimately asserting the entitlements reserved for the masculine project of self.”*¹⁰⁶

Net zoals bij de andere rollen zien we dat de rol van de tragische vrouw inherent geproblematiseerd is, maar dit hoeft niet direct een transgressie van haar sociale rol te betekenen. Wel wordt in tragedie vaak het belang om binnen te blijven voor vrouwen benadrukt.¹⁰⁷ Hoe balanceert Electra op deze gevaarlijke grens?

3.6.1 Electra staat op de drempel

Op het moment dat ze haar eerste weeklacht laat klinken, bevindt Electra zich binnen het huis (77-79). Zodra ze echter het toneel opkomt, begeeft ze zich buiten, ‘voor de poorten van haar vader’ (108-109). Haar gesprek met het koor dat volgt is erg intiem (121-327). Electra vertelt over het conflict binnen in het huis (262-264) en dat zij binnen weeklaagt (282-283). Tevens zegt ze dat ze niet naar buiten zou durven komen, ware het niet dat Aegisthus van huis is (310-313). Wanneer het koor dit hoort, zegt het ook vrijer te durven spreken (314-315). Eenzelfde privésfeer hangt er nog wanneer Chrysothemis het toneel op komt; zij vertrouwt Electra ook bepaalde dingen toe. De dreiging van de publieke sfeer komt echter met Clytaemnestra. Dit conflict lijkt zich meer in het openbaar af te spelen, aangezien Clytaemnestra haar offers gaat brengen op de plaats waar Electra zich ook

¹⁰³ Zeitlin 1996, 353.

¹⁰⁴ Foley 2001, 8.

¹⁰⁵ Foley laat echter wel zien dat een strikte scheiding van man:*polis* als vrouw:*oikos* ook op het toneel niet mogelijk is; de sferen houden onderling veel meer verband dan deze scheiding doet denken. Foley 2001, 9.

¹⁰⁶ Zeitlin 1996, 354.

¹⁰⁷ McClure 1999, 24.

bevindt (630-631). Clytaemnestra vraagt om stilte; hier is geen plek voor hun dispuut. Ook wanneer de *paedagogus* hun vertelt over de dood van Orestes, zien we in Clytaemnestra's woorden dat Electra geen deel mag hebben aan het gesprek met de vreemdeling (678-679). Diezelfde vreemdeling wordt vervolgens binnen uitgenodigd, terwijl Clytaemnestra Electra buiten achterlaat met haar verdriet (800-803). Electra wil niet naar binnen (817-822; 1052-1054), binnenshuis zijn immers alleen maar vijanden. Ze kan echter ook niet ergens anders heen, zoals Chrysothemis benadrukt (911-912). Electra is vrij letterlijk gevangen op de drempel van de *oikos* en de *polis*. Alle personages en handelingen die van de publieke naar de privésfeer gaan, komen zo wel eerst langs haar. Zo is Electra het luik tot de *oikos*, voor zowel de moordenaars als slachtoffers.

3.6.2 Kent Electra haar plaats...

Electra is zich goed bewust van de plaatsen waar zij wel en niet geacht is te komen en te spreken, want het is duidelijk dat Aegisthus haar gehoorzaamheid hierin afdwingt. Aan het begin van het stuk lijkt Electra hierin naar hem te luisteren, maar zodra hij weg is, komt ze buiten. Zodra zij echter van Chrysothemis hoort dat Aegisthus haar op wil sluiten, lijkt haar plaats haar niet meer zoveel te kunnen schelen (387). Het liefste wil ze gewoon ontsnappen (391), de *oikos* is geen veilige plek meer voor haar. Ze is echter zo gebonden aan het huis van haar vader, dat het ook geen optie is om zich in de publieke sfeer te begeven. Dit blijkt wel uit het feit dat ze zegt dan maar weg te zullen kwijnen bij de poorten van haar vader op het moment dat ze geen hoop meer heeft op redding (817-819).

3.6.3 ... of wordt zij op haar plaats gewezen?

In contrast tot Electra, zijn de andere personages niet beperkt tot het huis. Chrysothemis heeft toestemming in het openbaar te plengen (325-326; 406), Clytaemnestra is in staat te doen wat ze wil. Hoewel Electra dus veel meer gebonden is aan het huis, lijkt ze toch in de ogen van haar moeder en stiefvader de openbare orde in gevaar te brengen. Aegisthus dreigt haar immers op te sluiten in een grot buiten de grenzen van het land (378-384), en Clytaemnestra berispt Electra omdat ze buiten is (516-520). Ook zegt ze dat Electra over de stad geruchten verspreidt (641-642), wellicht door haar openlijk zichtbare, roekeloze gedrag. Aegisthus en Clytaemnestra willen Electra onder controle houden, en dit betekent dat ze haar moeten weghouden uit het publieke domein. In hun ogen gaat zij dus over de schreef. Andere personages lijken het echter niet vreemd te vinden haar buiten aan te

treffen; zo wordt hier bijvoorbeeld tijdens Electra's ontmoetingen met de 'vreemdelingen' niets over gezegd. Uit de woorden van Chrysothemis en het koor blijkt het meer te gaan om het feit dat ze zonder blad voor de mond spreekt, niet waar ze spreekt.

3.6.4 Wat is Electra's plaats nu?

In de tragedie beperkt Electra zich tot het domein van het huis, maar toch lijkt ze hierin een grens te overschrijden. De drempel van het huis, waarop zij zich begeeft, kan beschouwd worden als zowel publieke als privéruimte, zoals blijkt uit Electra's aanvaring met Clytaemnestra en uit het feit dat Electra hier vreemdelingen toespreekt. Electra maakt hetgeen wat privé is ook openbaar; ze klaagt tegenover de vreemdeling – Orestes – dat ze misbruikt wordt door haar moeder (1190-1201) en ook het plotten van de moord gebeurt op deze plek (1239). Hoewel Electra onder een soort huisarrest staat, vormt ze binnen het huis een gevaar naar buiten toe; haar klaagzang en harde woorden klinken zo luid, dat ze alsnog – wellicht via de bedienden die in het huis werken – een weg naar de buitenwereld vinden. Electra's verbale aanwezigheid maakt dus in wezen alles tot een openbare plaats, waarin de geheimen van de *oikos* naar buiten komen.

Electra vormt dus een gevaar voor haar voogden, maar heeft ze het recht te gaan waar ze staat? Hier bevindt ze zich wederom op een grens. Zo was de klaagzang aan de ene kant een gebruik dat in het openbaar beoefend werd en dit werd – voor zover wij nu in ogenschouw nemen – vooralsnog sociaal geaccepteerd. Normaliter werd dit waarschijnlijk niet bemoeilijkt door het feit dat de klaagzanger geforceerd woonde bij degenen die haar geliefde gedood hadden. Electra benadrukt echter zelf dat ze haar beklag altijd binnen heeft gedaan. Aan de andere kant breekt ze met Atheense gedragsnormen door zich, zonder begeleider, in te laten met vreemden en door het gezag van haar voogden publiekelijk te schenden. Ze heeft dus wellicht wel recht op haar fysieke positie, maar niet altijd het recht om vanuit die positie te spreken.

3.6.5 Conclusie over Electra's fysieke positie

Zoals we met het citaat van Zeitlin zagen, begeeft de tragische vrouw zich per definitie al op – zo niet over – de grens van de vrouwelijke huiselijke sfeer. Electra begeeft zich ook vrij letterlijk op deze drempel. Aan haar is de enige positie in het stuk die zo gemarginaliseerd is. Ze heeft immers geen plek in de vertrouwde domeinen van *polis* en *oikos*. Haar fysieke plaats is vervreemd, ze is hier dan ook de Ander in. Haar rol als tragische vrouw – als

verdediger van het huis – vervult zij vurig. Hierbij wordt zij tegelijkertijd uit het huis verstoten, aangezien Electra een vergane versie van het huis probeert te herstellen. Het stuk eindigt duidelijk in de restauratie van het mannelijke symbool van de *oikos*; Electra heeft zegevierd en betreedt de *oikos* weer.

Aangezien we aan het begin van deze rol hebben gezien dat het tragisch spel per definitie afwijkt van de Atheense gedragscodes voor vrouwen, gaat Seidenstickers interpretatie al moeilijk op. We zien wel dat Electra fysiek in de haar toegestane sfeer blijft en dat haar doel ten goede van haar familie moet komen, dus tot zover sluit Seidensticker hierbij aan. Essentieel voor de situatie waarin Electra zich lichamelijk bevindt is naar mijn mening dat zij in dit geval de Ander is. Haar vrouw-zijn belet Electra immers zich het gezag binnen het huis toe te eigenen – zoals Orestes wel kan doen. Haar onmacht als vrouw houdt haar tussen de twee sferen en houdt het plot ook daar. Electra eist door te spreken een plaats in het publieke domein, maar zij overschrijdt – of exploreert – haar fysieke plaats niet. Het wezen van de *oikos* – waar deze verstoord is en niet meer de patriarchale norm behelst – wordt opengebroken, en uiteindelijk wordt de mannelijke orde in de *oikos* hersteld. Hierin vinden we precies de interpretatie van Zeitlin terug.

3.7 Conclusie van het onderzoek

In mijn analyse heb ik onderzocht in hoeverre het personage Electra de vijf besproken genderrollen doorbreekt of onderschrijft en welke theorieën hier het beste bij aansluiten. Hierbij heb ik een onderscheid gemaakt tussen de traditionele vrouwenrol en de tragische vrouwenrol en heb ik gekeken hoe deze met elkaar in verband staan. We hebben bij elk onderdeel gezien dat Electra uit de traditionele vrouwenrol stapt en dat hierop binnen de tragedie zowel op positieve als negatieve manieren gereageerd wordt. Of Electra hiermee ook de tragische vrouwenrol overschrijdt, is minder eenduidig te zeggen. De tragische vrouw heeft immers een grotere capaciteit tot handelen, spreken en zelfbeschikking dan haar tegenhanger in de werkelijkheid, maar dat wil niet zeggen dat haar gedrag door de Atheense toeschouwers goedgekeurd werd. Aangezien dit moeilijk te achterhalen is, heb ik hierbij gekeken naar de reacties die Electra's gedrag in de tragedie zelf en in secundaire literatuur op heeft geroepen. Ik heb aangetoond dat Electra ook in de tragische vrouwenrol haar rol als vrouw overschrijdt, zoals in 3.2 (Electra's ethische zeggenschap), 3.3.1 (Electra's relatie met Agamemnon), 3.3.2 (Electra's relatie met Clytaemnestra), 3.4 (Electra als plotter) en 3.5 (Electra's taalgebruik). Deze transgressies worden in de tragedie echter duidelijk

goedgekeurd in 3.2, 3.3.1 en 3.3.2. In 3.4 en 3.5 zijn sommige personages minder gediend van Electra's gedrag. In 3.3.3 (Electra als zuster) en 3.6 (Electra's fysieke situatie) overschrijdt Electra de grenzen van haar rol niet per se, al begeeft ze zich wel op de grens. Waar zij als tragische vrouw haar rol niet overschrijdt, daagt zij deze in ieder geval wel uit. We kunnen dus concluderen dat Electra in de meeste gevallen breekt met zowel de traditionele als tragische vrouwenrol, maar dat deze transgressies haar in de tragedie wel toegestaan worden. Deze bevindingen komen overeen met de mate waarin de theorieën van Seidensticker, Zeitlin en Foley toepasbaar zijn. Seidenstickers theorie – die stelt dat de vrouwenrol niet overschreden wordt, omdat deze een overdreven uitdrukking van de werkelijkheid is – vond het minste opgang. Vaak zagen we wel dat Electra een traditioneel vrouwelijk doel heeft, zoals Seidensticker zegt, maar haar methoden zijn dat niet. Naar mijn mening verschilt de tragische vrouwenrol sterk van de traditionele vrouwenrol, in tegenstelling tot wat Seidensticker betoogt. Vaker heb ik aansluiting gevonden bij de theorieën van Zeitlin en Foley. De combinatie van het aspect van de vrouw als de Ander en de herbevestiging van de norm (Zeitlin) komt het meest duidelijk terug in 3.6. In veel gevallen bevestigt de manier waarop Electra haar rol uitvoert – niet te verwarren met haar doel – echter niet duidelijk de patriarchale norm en heeft haar vrouwelijke gedrag geen repercussies. In deze gevallen, 3.2, 3.3.2, 3.4 en 3.5, is het explorerende aspect van de tragische vrouw meer zichtbaar dan het bevestigende aspect, zoals Foley beargumenteert. In mijn analyse is Foleys theorie aangaande de constituerende van de tragische vrouw, die dus tevens een uitbreiding van Zeitlins interpretatie is, de meest plausibele gebleken.

Een andere vraag die volgde uit mijn hoofdvraag is in hoeverre de *Electra* de patriarchale norm – en daarmee contemporaine gendernormen – herbevestigt. Mijn analyse heeft aangetoond dat Electra aan de ene kant een sterk patriarchale instelling heeft, maar dat de middelen die zij aanwendt om dit doel te bereiken dit systeem juist ondermijnen; normaliter zou haar vrouwelijke macht immers door de gevestigde orde onderdrukt worden. In de tragedie blijkt Electra vaak een noodzakelijk kwaad te zijn in de zaken waarin een man niet zomaar kan handelen. In dit opzicht is er een parallel te trekken tussen het personage Electra en de klaagzang: er is een machtige, maar mogelijk gevaarlijke, katalysator nodig om uiteindelijk de orde te herstellen. Dat Electra, en ook haar gebruik van de klaagzang, zich schikt naar de patriarchale norm, doet geenszins haar macht als vrouw teniet. De middelen van de tragische vrouw zijn indrukwekkend, en wellicht ook oncomfortabel voor de toeschouwer. Tevens wordt de mannelijke orde dan wel

herbevestigd, maar ten koste van wat? Hoe ver is te ver? Sophocles geeft geen antwoord op deze vragen, en hiermee bevestigt hij in de *Electra* dan ook niet eenduidig een patriarchale norm of de gendernormen van zijn tijd. De manier waarop hij Electra tot leven gebracht heeft, doet echter wel denken dat hij gaten probeerde te prikken in het heersend systeem, ongeacht of hij er in wezen achter stond. Het patriarchaat mag dan wel overwinnen, maar deze overwinning verbleekt naast de strijd van de heldin Electra.

4 Algemene conclusie

In deze scriptie is middels een uitvoerige analyse geconcludeerd dat de tragische vrouw in Sophocles' *Electra* geconstitueerd wordt door haar met name te laten breken met genderrollen. Dit is echter als antwoord op de hoofdvraag niet geheel eenduidig gebleken, omdat Electra zich niet aan één patroon houdt in het vervullen van de rollen. Haar motivatie, perspectief en gedrag verschillen van rol tot rol en beïnvloeden dan ook hoe deze worden uitgevoerd. Het personage is erg multidimensionaal en daarmee als onderwerp te gecompliceerd gebleken om in één theorie adequaat te vatten. Seidenstickers theorie, die inhoudt dat de tragische vrouw de rol van de vrouw niet overschrijdt, maar op een overdreven manier uitvoert, sloot het minst goed aan bij Electra's rollenspel. Zeitlins theorie, die stelt dat de tragische vrouw geconstitueerd wordt als de Ander om zo het mannelijk discours uit te kunnen dagen – en opnieuw te bevestigen – vond in vele gevallen wel tot zekere hoogte opgang. Vaak was echter Foleys uitbreiding op Zeitlins theorie, namelijk dat het vrouwelijke personage eerder dient ter exploratie van het mannelijk discours dan ter bevestiging, nodig om Electra's rol te verklaren. Dit theoretisch kader, dat is afgebakend in het tweede hoofdstuk, richt zich uiteraard ook niet specifiek op de *Electra* en geeft meer globale patronen voor genderrollen. Wel kan deze analyse gezien worden als een ondersteuning van één of meerdere aspecten van de behandelde theorieën. Er zijn immers relatief weinig uitvoerige genderanalyses gemaakt van de figuur van Electra, terwijl dergelijk deductief onderzoek een waardevolle toevoeging kan zijn op (inductieve) theorievorming. Zo hoop ik dat zowel de uitkomsten als de vorm van deze analyse een nuttige bijdrage zijn aan het concept van gender in tragedie in het algemeen en ook specifiek op de *Electra*.

In dit onderzoek zijn tevens verscheidene punten naar voren gekomen die verband hielden met het onderwerp, maar niet genoeg om er dieper op in te gaan. Zo zou het voor verder onderzoek interessant zijn om binnen de *Electra* te kijken naar de verschillen tussen mannelijke en vrouwelijke spraak en de correlatie met het perspectief en de emoties die hierachter schuilen. Een ander boeiend onderwerp is moraliteit en de vraag of persoonlijke en publieke aspecten hiervan op hetzelfde niveau kunnen opereren, zoals in de *Electra* het geval is. De manier van analyseren die ik heb gehanteerd lijkt mij ook geschikt om toe te passen op de andere tragedies waarin het personage Electra een rol speelt. Onderzoek op dergelijke terreinen zou wellicht mijn analyse ook beter illustreren. Ik vind het enigszins spijtig dat ik zelf niet dieper in deze gebieden heb kunnen duiken, want ik heb met veel

plezier geleerd over het personage Electra. Door Electra van verschillende kanten te leren kennen, heb ik een nieuwe waardering voor het personage en de tragedie op zich gekregen. Ik hoop dat deze scriptie Electra iets minder mysterieus maakt, maar tegelijkertijd laat zien dat deze heldin des te meer complex is.

Bibliografie

- Foley, H. 2001, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton (NJ).
- Holst-Warhaft, G. 1995, *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, Londen.
- Kim On Chong-Gossard, J.H. 2008, *Gender and Communication in Euripides' Plays*, Leiden, Boston (MA).
- Lardinois, A. 2006, "Dubious Advice: the Paedagogus in Sophocles' *Electra*", in A. Lardinois, M. van der Poel, V. Hunink, *Land of Dreams: Greek and Latin Studies in Honour of A.H.M. Kessels*, Leiden.
- March, J. 2001, *Sophocles: Electra*, Warminster.
- McClure, L. 1999, *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton (NJ).
- Mossman, J. 2005, "Women's Voices", in J. Gregory, *A Companion to Greek Tragedy*, Malden (MA). p. 352-365.
- Nooter, S. 2011, Language, Lamentation, and Power in Sophocles' *Electra*, *Classical World* vol. 104 nr. 4, p. 399-417, Baltimore (MD).
- Seidensticker, B. 1995, "Women on the Tragic Stage", in B. Goff, *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, Austin (TX).
- Wheeler, G. 2003, Gender and Transgression in Sophocles' "Electra", *Classical Quarterly* vol. 53 nr. 2, p. 377-388, Cambridge.
- Willner, D. 1982, The Oedipus Complex, Antigone, and Electra: The Woman as Hero and Victim, *American Anthropologist* vol. 84 nr. 1, p. 58-78, Hoboken (NJ).
- Zeitlin, F. 1996, *Playing the Other*, Chicago (IL).

Teksteditie

- Finglass, P.J. 2007, *Sophocles: Electra*, Cambridge.

Achtergrondinformatie en verder onderzoek

- Butler, J. 1990, *Gender Trouble*, New York (NY).
- Lardinois, A. 2008, Euripides' Phaedra: Vrouw of Mens?, *Lampas* vol. 41 nr. 4, p. 287-301, Hilversum.
- Lutz, C. 1988, *Unnatural Emotions*, Chicago (IL).
- Timm, A & Sanborn, J. 2016, *Gender, Sex and the Shaping of Modern Europe*, Londen, New York (NY).