



# ***Universitetet i Bergen***

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier*

TEAT350

Mastergradsoppgave i teatervitenskap  
vårsemester 2023

**Det politiske i *Trojanerinnene* av Euripides**

Sissel Eun Kyung Aune

## Abstract

### *The political aspects in The Trojan Women*

In this thesis I will investigate whether the Attic Greek tragedy *The Trojan Women* by Euripides, which was performed for the first time in 415 BCE, was critical towards the *polis*, the city state, and therefore should be considered a form of political theatre. My statement is: *Through a dramaturgical analysis of The Trojan Women by Euripides I will try to demonstrate that he was more critical towards polis instead of sustaining? it.* The method I will use is the hermeneutical circle as it is described by Hans Georg Gadamer. And narrativity as defined and used by Thomas Postlewait. He posits that there isn't one truth about the past. Another approach is theatre historiography based on the ideas of Erika Fischer-Lichte and Thomas Postlewait. Fischer-Lichte thinks all analysis of performance is based on a written text, since the event is gone. Postlewait thinks we must see the text in a bigger picture and ask why and how Attic Greek tragedies were produced and played. Attic Greek tragedies were produced and played in the light of the Great Dionysia festival in Classical times in Athens, and this City State will be discussed. Since we only have the dramatic text remaining, we don't know anything about how it was performed, the approach will be dramaturgical. In the dramaturgical analysis I will try to show how this tragedy was a form of political theater in the sense of being critical towards *polis* as Eric Bentley defines political theatre. Since the oldest thoughts about how drama should be constructed were by Aristotle, he will be a part of the analysis, but he is not the best theorist to describe the dramaturgy in this play. I think this tragedy has two different stories, and Euripides' main focus is how the story should be a unit. One story, which is the most obvious, is about the women and their situation, this follows a kind of circular dramaturgy, as Ulla Ryum describes as feminine. The second story is about the annihilation of the City Troy, and this is following linear dramaturgy and has a kind of dramatic structure described by Aristotle, which to Ryum is a more masculine way of telling a story. That is why I have used more modern thinkers like Peter Szondi's thoughts about form and content, Ulla Ryum's thoughts about feminine and masculine dramaturgy and Bertolt Brecht's epic theater to understand the tragedy. The most important aspect of this tragedy is how the form and content are connected, but it also has elements of epic dramaturgy. I think in this context it is possible to discover a subtle, but nevertheless pronounced, criticism towards the *polis* Athen in this tragedy.

## Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Innledning.....</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>Metode.....</b>	<b>9</b>
2.1	Hermeneutisk analyse og narrativitet.....	10
2.2	Teaterhistoriografi.....	11
<b>3</b>	<b>Dramatisk vs. episk?.....</b>	<b>13</b>
3.1	Strukturen i greske tragedier.....	14
3.2	Enhetlig handlingsforløp.....	14
3.3	Form og innhold.....	16
3.4	Episk teater.....	19
3.5	Oppsummering av dramaturgi-teoriene sett i lys av <i>Trojanerinnene</i> .....	21
<b>4</b>	<b>Klassisk tid.....</b>	<b>22</b>
4.1	De greske tragediene.....	23
4.1.1	Tragedienes tematikk.....	24
4.2	Den store Dionysosfesten og tragediene.....	26
4.2.1	Opptakten for tragediene og Den store Dionysosfesten.....	26
4.2.2	Kvinner i gresk tragedie.....	28
4.2.3	Spillestilen og teateret.....	31
<b>5</b>	<b>Politisk teater.....</b>	<b>34</b>
5.1	Definisjon av politisk teater.....	34
5.2	Politisk teater i historisk kontekst.....	35
5.3	Dramatisk og politisk kultur.....	36
5.3.1	Den store Dionysosfesten og det politiske.....	38
5.3.2	Det politiske i tragediene.....	38
<b>6</b>	<b>Euripides.....</b>	<b>40</b>
<b>7</b>	<b>Dramaturgiansalyse av <i>Trojanerinnene</i>.....</b>	<b>43</b>
7.1	Historisk kontekst for <i>Trojanerinnene</i> .....	44
7.2	Hva vet vi om trilogien?.....	45
7.3	Strukturen og handlingsresymé av tragedien.....	47
7.3.1	<i>Prologen</i> .....	48
7.3.2	Hekabe.....	48
7.3.3	Kassandra.....	49
7.3.4	Andromake.....	50
7.3.5	Helena.....	50
7.3.6	De andre medvirkende.....	51
7.3.7	Exodos.....	51
7.3.8	Oppsummering av strukturen.....	52
7.4	Hva er det som gjør denne tragedien til politisk teater?.....	52

<b>7.5</b>	<b>Den episke dramaturgien i <i>Trojanerinnene</i> .....</b>	<b>54</b>
<b>7.6</b>	<b>Dramaturgisk struktur i tragedien .....</b>	<b>59</b>
7.6.1	Sirkeldramaturgi .....	60
7.6.2	Lineær dramaturgi .....	62
<b>7.7</b>	<b>Tematisk gjennomgang av tragedien .....</b>	<b>63</b>
7.7.1	Minner og tap .....	63
7.7.2	Straff/hybris .....	67
7.7.3	Taperne .....	71
7.7.4	Årsaken til krigen .....	74
7.7.5	Død .....	77
7.7.6	Mennene .....	78
7.7.7	Oppsummering av den tematiske gjennomgangen .....	81
<b>8</b>	<b><i>Avslutning</i> .....</b>	<b>81</b>
<b>9</b>	<b><i>Referanseliste</i> .....</b>	<b>86</b>

## 1 Innledning

Høsten 2018 var det urpremiere på *Ways of seeing* med en påfølgende offentlig debatt våren 2019, hvor ikke selve innholdet eller budskapet i stykket ble debattert, men om hvorvidt man skal kunne vise husfasader til offentlige mennesker i et teaterstykke. Nasjonen i seg selv ble nok ikke endret på grunn av innholdet i teaterstykket, men kanskje noen av publikum som så dette stykket fikk et annet syn på nettverkene som gjør Norge mer rasistisk, som er det produksjonen handler om, slik som det ble presentert på Black Box teaters hjemmesider, hvor det ble vist første gang.<sup>1</sup> Dette diskuterte jeg i et upublisert seminarinnlegg med tittelen *Samtiden og sensur i teatret – eksemplifisert med Ways of seeing og Sløseriombudsmannen* våren 2020.<sup>2</sup> En annen forestilling, *Blokk til Blokk* hadde urpremiere på Det Norske Teatret i januar 2018, handler om det å vokse opp i Groruddalen i Oslo, men også om klasseforskjeller eller slik det blir beskrevet på teatrets hjemmeside: «Ei konsertframsyning om å komme dit du er, ikkje på grunn av, men trass i.»<sup>2</sup> Den skapte ikke en debatt, men anmelderen for Dagsavisen Mode Steinkjers overskrift var «Denne forestillingen bør bli obligatorisk».<sup>3</sup> Og dette var en holdning mange fikk til denne produksjonen, den må man se. Hva er det som gjør at noe regnes som politisk teater og andre ikke? Hva er det som skiller dem? Det er mulig å si at alt teater er politisk, samtidig som at det ikke leder frem til noe. Hvorfor kan man si at alle tre eksempler fra 2000-tallet er politisk teater? På hver sin måte representerer eksemplene over ulike former for politisk teater, men samtidig er den siste kanskje et eksempel på en sosiopolitisk produksjon enn ren maktkritikk. Eric Bentley diskuterer i sin artikkel «Writing for a Political Theatre»<sup>4</sup> nettopp dette at alt kan regnes som politisk teater, men samtidig er han av den oppfatning at det ikke er fruktbart. For ham handler politisk teater om kritikk av samfunnet. Spørsmålet er om det er mulig å se de greske tragediene med dette blikket?

I denne oppgaven vil jeg argumentere for at de greske tragediene var en form for politisk teater. Min problemstilling er: *Gjennom en dramaturgianalyse av Trojanerinnene vil jeg forsøke å vise hvordan Euripides var kritisk til polis i stedet for å være med på å bygge oppunder den.* Oppgaven er avgrenset til å omhandle en dramaturgisk analyse av *Trojanerinnene* for å finne ut om det skjedde en endring i hvordan det politiske kom frem i de

---

<sup>1</sup> Black Box Teater «Ways of seeing»

<sup>2</sup> Det Norske Teatret «Blokk til Blokk»

<sup>3</sup> Steinkjer, «Denne forestillingen bør bli obligatorisk»

<sup>4</sup> Bentley, Eric «Writing for a Political Theatre»

greske tragediene i det 5. århundre.<sup>5</sup>

Min hypotese er at det kan det virke som om forholdet til *polis* endrer seg fra oppføringen av *Orestien*<sup>6</sup> av Aiskylos som ble oppført første gang i 458<sup>7</sup> som er med på å bygge opp under *polis* (bystaten) til at tragediene blir mer kritiske til *polis*. I lys av dette er det derfor naturlig å trekke frem tragedier som *Trojanerinnene* av Euripides som ble oppført første gang i 415. Og jeg mener at det er mulig å se likheter mellom denne tragedien og Bertolt Brecht sitt episke teater som blir ansett for å være politiske fordi hans maktkritikk var mot det vestlige demokratiet. For ham var det kommunismen som var målet. Trilogien *Orestien* av Aiskylos er hans siste tragedie og ble oppført omkring 2 år før han døde i 456. Den henter sin handling fra både trojanerkrigen og Atride-slekten og det er den første delen, *Agamemnon*, som knytter mytologiene sammen. Det er også mulig å se på handlingen som skjer der som en forlengelse av det som skjer i *Trojanerinnene* av Euripides, selv om den ble oppført langt senere. Det er i denne tragedien at Kassandras visjoner fra *Trojanerinnene* blir fullbyrdet, hun blir selv drept sammen med Agamemnon av hans hustru, Klytaimnestra.

I min bacheloroppgave fra våren 2018, forsøkte jeg gjennom tragedien *Agamemnon* av Aiskylos og som blir datert til 458 å se på om det fantes en før-aristotelisk dramaturgi og kom frem til følgende konklusjon:

Denne oppgaven har fokusert på en av de bevarte tragediene, *Agamemnon*, i lys av Aristoteles tragedieteori. Det er vanskelig å si noe eksakt om aristoteliske og ikke-aristoteliske elementer i *Agamemnon* generelt. Som drøftingen ovenfor viser kan det imidlertid påstås at *Agamemnon* inneholder flere dimensjoner enn det Aristoteles mente var viktige for tragediene. Tragedien inneholder for eksempel mange skjulte hentydninger i teksten som peker fremover og bakover til forskjellige myter og ritualer. Aiskylos lar kvinnene være veltalende, og det kvinnelige vinne over det mannlige. I tillegg kommer endringene som skjer i det greske samfunnet, dreiningen fra *oikos*, via tyranniet og til slutt til *polis*, demokratiet som Aiskylos tar inn i trilogien. Dette er noe som Aristoteles ikke legger vekt på, fordi for ham skulle tragediene gjennom handlingen vekke medlidenhet og frykt, altså spille på følelsene til tilskuerne, og til slutt skulle dette føre til renselse. Det er det estetiske som er i sentrum. For ham skjedde dette gjennom én-dimensjonal handling, som inneholdt både omslag og gjenkjennelse. *Agamemnon*

---

<sup>5</sup> I teatervitenskapen er det 5. århundre ofte referert til som Klassisk tid.. Mens det historisk sett anses at perioden ender med Aleksander den stores død i 323 og at perioden som omtales som Hellenismen overtar, skal jeg i denne oppgaven benytte Klassisk tid kun om det 5. århundre. Postlewait, Thomas. *The Cambridge introduction to theatre historiography*. (Cambridge: Cambridge Press, 2009), s. 158

<sup>6</sup> Jeg har fulgt den transkriberingen av de greske navnene som vi finner i norske oversettelser av greske drama og epos der det er mulig.

<sup>7</sup> Flesteparten av årstallene i denne teksten er før vår tidsregning og dermed blir det heller ikke presisert med fvt., det blir presisert med evt., etter vår tidsregning, dersom det kan være uklart.

er ikke tragisk etter aristotelisk begrep fordi de som er «onde» blir ikke straffet, men går tilsynelatende fra ulykke til lykke, og det vekker verken medlidenhet eller frykt.<sup>8</sup>

*Agamemnon* er første del av den eneste bevarte trilogien fra Klassisk tid, *Orestien*. De to andre delene er *Sonofferet* og *Evmenidene*. Gjennom den oppgaven forstod jeg hvordan forskere som Simon Goldhill ser på denne trilogien, nemlig som et bidrag til å bygge oppunder det demokratiske prosjektet på den tiden, innføringen av *polis*. Samfunnet skal fra *oikos* (hjemmet), via andre del som omhandler *tyranniet* før den ender opp i siste del med løsningen, *polis* (bystaten).<sup>9</sup> Ut fra denne tankegangen mener jeg også at det er mulig å se det politiske i andre greske tragedier, slik som *Antigone* av Sofokles. Den blir datert til 442/441, og hvis man ser bort fra de tragiske elementene, bygger også denne tragedien oppunder *polis*. Antigone kjemper for *oikos* mot *polis*, altså familien mot byen. Men det Sofokles også lar henne bruke som argument er gudenes lover, og ikke de verdslige lovene til kong Kreon.

Ja, ti det var ei Zevs som bød det eller hun  
som bor blant dypets guder, Dike. Disse to  
har gitt oss mennesker den lov som jeg har fulgt.<sup>10</sup>

Kreon kan ikke gi etter for Antigones krav om å få begrave sin bror Polyneikes, da det er med på å legitimere for *oikos* og ikke *polis*. Sofokles kan ikke la Antigone vinne, for da vinner *oikos* over *polis*. Altså en persons behov kan ikke komme foran de andres behov, og i hvert fall ikke før en kvinnes behov. Det var *polis* man skulle sette foran alt annet.

Tradisjonelt har det vært Aristoteles' teori som har vært den dominerende dramaturgiske inngangen til tragediene. I forordet til den norske utgaven som jeg har benyttet skriver Sam. Ledsaak at av de overleverte tragediene er det kun to som følger aristotelisk dramaturgi, *Oidipus Tyrannos* av Sofokles, første gang oppført i perioden 429-420 og *Ifigeneia i Tauris* av Euripides, første gang oppført i perioden 412-406, og man antar at av de 387 titlene man kjenner til er det kun ca. 10 som hadde denne formen for dramaturgi.<sup>11</sup> Det blir antatt at det må ha blitt produsert så mange som rundt tusen tragedier<sup>12</sup>, det var altså svært få som fulgte denne formen for oppbygning. Og det var flere forhold som Aristoteles ikke tok med i beskrivelsen av tragediene, slik som de samfunnsmessige endringene, altså dreiningen

---

<sup>8</sup> Aune. *Før-aristotelisk dramaturgi?*, bacheloroppgaven ved Universitetet i Bergen, 2018. s.19

<sup>9</sup> Goldhill. *The Oresteia* (New York: Cambridge University Press, 1992), s. 7 og Aune, *Før-aristotelisk dramaturgi?*

<sup>10</sup> Sofokles. *Antigone*. Oversatt av Peder Østby i *Greske tragedier*. (Oslo: Gyldendal, 2007), s. 121. Denne utgaven har ikke linjenummer og blir derfor referert til på denne måten.

<sup>11</sup> Aristoteles. *Om diktekunsten*, overs. av Sam. Ledsaak (Oslo: Dreyers forlag, 1989) fra forordet, s. 10

<sup>12</sup> Brockett, Oscar G. og Franklin J. Hildy. *History of the Theatre* (Boston: Pearson Education Inc. 10th edition, 2010), s. 13

fra *oikos* til *polis*. Men det betyr ikke at tragediene som ble skrevet i Klassisk tid ikke hadde en oppbygning av handlingen, selv om de ikke fulgte et bestemt mønster som vi kjenner til. Dette var noe jeg forsøkte å se nærmere på i bacheloroppgaven som jeg skrev i 2018 som hadde tittelen *Før-aristotelisk dramaturgi? Hvor utgangspunktet var at jeg så nærmere på Agamemnon i lys av den dramaturgien som Aristoteles beskriver i Poetikken*. Innenfor rammen av den oppgaven var det ikke mulig å konkludere med noe annet enn at oppbygningen til de fleste tragedier ikke fulgte det som Aristoteles mente var den beste, fordi for ham var det det estetiske som stod i sentrum, og det skjedde gjennom et enhetlig handlingsforløp. Og det som omtales i dag som «Hollywood-dramaturgi».<sup>13</sup> Derfor jeg må benytte andre dramaturgiske teorier for å undersøke om *Trojanerinnene* er potensielt politisk, kritisk teater. Det er fire teoretikere som er relevante for å undersøke det politiske i Euripides' tragedie, Aristoteles med det som blir betegnet i dag for dramatiske teater, Peter Szondis teori om form og innhold, Ulla Ryums feminine dramaturgi, spiraldramaturgi, og Brechts episke teater.

I forordet til boken *Euripides and the Instruction of the Athenians*<sup>14</sup> skriver Justina Gregory at det nå er allment antatt blant forskerne at de greske tragediene hadde et element av politikk i seg. Men det er ikke helt enighet om nivået og de er heller ikke knyttet til noen bestemte samtidshendelser. Hun refererer til Taplin som argumenterer med det samme, men det er ingenting som tyder på at tragediene hadde en direkte referanse til politikken som ble ført.<sup>15</sup> Hun argumenterer videre med at dette henger sammen med oppbyggingen av tragediene, de inneholder ikke en *parabase* slik som den eldre komedien hadde. Det var med på å bryte den dramatiske illusjonen ved at skuespillerne tok av seg maskene og snakket direkte til publikum, og det var komediedramatikerens mening som kom frem. I det 5. århundre kan det virke som om det var komedien som var politisk, komediedramatikerne kunne kritisere makthaverne uten å bli straffet, uten at vi helt vet ikke helt hvorfor de kunne det.<sup>16</sup>

Det kan fremstå som uklart hvorvidt Gregory mener at tragediene er politiske eller ikke ettersom hun først argumenterer imot at de greske tragediene er politiske for deretter å argumentere for det, og paradokset er i nettopp strukturen. Hun henviser til Vernant 1970 og

---

<sup>13</sup> Christoffersen, Erik Exe, Torunn Kjølnner og Janek Szatkowski. *Dramaturgisk analyse – En antologi*, s. 17

<sup>14</sup> Gregory, Justina. *Euripides and the Instruction of the Athenians*. (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991), s. 6, ProQuest Ebook Central.

<sup>15</sup> Gregory. *Euripides and the Instruction of the Athenians*, s. 15

<sup>16</sup> Easterling, P.E. og B.M.W. Knox. *The Cambridge history of classical literature: Greek Drama*, volume 1, part 2. New York: Cambridge University Press, 1995, s. 66



Vernant og Vidal-Naquet 1981 som har hatt stor innflytelse innenfor denne forskningen.<sup>17</sup> Det som er vanskelig å få øye på i forskningen rundt dette temaet er hva som menes med det «politiske». De fleste forskere setter det politiske i sammenheng med de endringene som skjer i Athen mellom 480/479 og til 404, det argumenterer også Gregory for i sitt forord. Det som sjelden kommer frem, er hva som gjør dem til politiske og hvorfor de blir ansett som det, altså i hvilken kontekst og definisjon de benytter. Jeg vil ikke si at jeg kommer med svaret i denne oppgaven ettersom det er kun én tragedie som skal gjennomgå opp mot en definisjon av hva som menes med politisk teater. Men oppgaven kan kanskje være et bidrag i denne forskningen.

Opgaven er oppbygd ved at kapittel 2 er et metodekapittel som beskriver hvilken metodikk oppgaven kommer til å følge, hermeneutisk analyse og narrativitet og teaterhistoriografi. Kapittel 3 er et teoretisk kapittel hvor de ulike dramaturgimodellene som er valgt ut blir gjennomgått. Kapittel 4 er et historisk kapittel hvor Klassisk tid og det mer generelle rundt tragediene blir gjennomgått. Kapittel 5 er viet til politisk teater, både mer generelt og sett opp mot det politiske i tragediene. Utgangspunktet vil være Eric Bentleys definisjon av politisk teater. Kapittel 6 er viet til dramatikerens, Euripides og hvordan forskerne i dag ser på tragediene hans. I kapittel 7 kommer selve dramaturgianalysen av *Trojanerinnene*. Dette kapittelet er inndelt i 7 underkapitler. Hvor det blir sett på tragedien i historisk kontekst og bakgrunnen for den trilogien den var en del av og det vi kjenner til om den. De siste fire underkapitlene er viet til selve tragedien, strukturen og handlingsresymé, hva det er som gjør den til politisk, det episke, dramaturgistrukturen og en tematisk gjennomgang. Kapittel 8 er viet til både oppsummering og avslutning.

## 2 Metode

Problemet med å tilnærme seg publikums resepsjon og forfatterens intensjon i et klassisk gresk drama er at det ikke finnes noen vitnesbyrd fra den tiden. Det blir dermed gjennom den overleverte teksten jeg må forsøke å finne dette. Det vil derfor være tragedien slik den er overlevert til oss som vil være i sentrum. Det er dramaturgianalyse som vil være hovedmetoden for min hypotese. Det er gjennom teaterhistoriografi og hermeneutikk som inkluderer narrativitet som dermed vil være utgangspunktet for metoden.

---

<sup>17</sup> Gregory. *Euripides and the Instruction of the Athenians*, s. 15.

## 2.1 Hermeneutisk analyse og narrativitet

Det er gjennom en historisk dramaturgisk analyse av *Trojanerinnene* jeg skal se på hva jeg mener gjør den til politisk og hvordan den skiller seg fra Aiskylos' trilogi, *Orestien*. Det er altså selve dramaet som kommer til å være utgangspunktet for det som skal undersøkes. I selve analysen er det den hermeneutiske sirkel slik som Hans-Georg Gadamer (1900-2002) beskriver den i sitt verk *Warheit und Methode – Sannhet og metode* som vil være utgangspunktet. Det vil si at jeg vil se på teksten fra mitt ståsted, og ta med tidligere forskning på det greske samfunnet i Klassisk tid, og deres oppfatninger om tragedien. Dette handler om det som er min forforståelse for teksten og den konteksten den ble produsert i. Gadamers oppfatning var at man ikke skal forsøke å hensette seg til den tiden som man forsker på for å finne objektiviteten i verket.<sup>18</sup> Det som er viktig for ham er at fortolkeren forstår verket i en større sammenheng, og derfor blir tidsaspektet viktig. Samtidig mener han at for å kunne forstå et verk må vi kunne sette oss inn i tiden som verket har blitt til i, og vi må være klar over at dette er ikke det samme som å hensette seg til den tiden. Det er dette som Gadamer kaller for historisk horisont, og han utdyper det med å kalle det for historisk bevissthet og dybde. Det vil si at vi må se utover oss selv, men vi må ta med vår egen horisont for å kunne forstå et verk.<sup>19</sup> For å kunne se på et verk objektivt må det ha gått en viss tid mener han, ettersom ikke er mulig å se på et verk slik som den ble oppfattet i sin samtid, og for ham er det heller ikke et mål i seg selv å gjøre det. Han utdyper dette med at det ikke er mulig å kunne bedømme et verk i sin egen samtid fordi det er en fare for at man blir for subjektiv. For ham kommer ikke objektiviteten eller sannheten frem før det har gått en tid og det er mulig å se verket i en større sammenheng. Det fører til at det å finne sannheten om et verk aldri vil være en avsluttet prosess, men en kontinuerlig en. Dette fordi at det kommer ny forståelse til, og det kommer fordi man får tatt bort eventuelle feilkilder eller andre uklarheter.<sup>20</sup>

Aristoteles' *Poetikken* fra ca. 330 er den eldste teksten vi har som blir regnet for å være den første dramaturgiteori, men den passer dessverre svært få av tragediene, slik det er beskrevet i innledningen. Derfor kommer jeg til å trekke inn moderne dramaturgi-teorier slik som Brechts episke dramaturgiteori<sup>21</sup>, og tankene som Szondi hadde rundt form og innhold, men også Ulla Ryums tanker om feminin og maskulin dramaturgi. Jeg vil argumentere for at disse tre modellene passer for tragediene, og kanskje spesielt for *Trojanerinnene*. Det er

---

<sup>18</sup> I den norske oversettelsen som jeg har benyttet er det oversatt til gjenstand, men i og med at jeg i denne oppgaven forholder meg til en tragedie bruker jeg verk.

<sup>19</sup> Gadamer, Hans-Georg. *Sannhet og metode*. Oversatt av Lars Holm-Hansen. (Oslo: Pax, 2012), s. 343

<sup>20</sup> Gadamer. *Sannhet og metode*, s. 335-337

<sup>21</sup> Gladsø, et.al. *Dramaturgi* (Oslo: Universitetsforlaget, 2010), s. 132

mange likhetstrekk mellom Brechts episke og Ryums feminine dramaturgi og den som eksisterer i *Trojanerinnene*, og kanskje man kan si i de greske tragediene generelt. Når det gjelder spillestil, scenen og kostymer er det mye vi ikke kjenner til, og derfor vil dette ikke være noen stor del av oppgaven. Men jeg vil komme innpå de generelle antakelsene rundt disse problemstillingene.

Jeg kommer også til å ta med meg det som Postlewait er opptatt av i kapittelet «History, Hermeneutics, and Narrativity» i boken *Critical Theory and Performance*, nemlig at det finnes ikke kun én sannhet om fortiden, men flere forskjellige perspektiver. Dette henger sammen med det Gadamer skriver om horisonter. Det Postlewait forsøker å få frem i dette kapittelet er at innen forskningen kan vi ikke se bort fra at det finnes flere forskjellige narrativ om fortiden, og han mener at vi må finne en eller annen måte å få dem alle med. For ham finnes det ikke kun en måte å tolke fortiden på, og det er ingen måte som er bedre enn en annen. Det handler om hvordan vi kan forstå fortiden, og at vi må ta innover oss at det er utfordrende å tolke teorier. Det vi må være bevisste er det narrative Euripides har skapt ved måten han har utformet både handlingen og dramaturgien i tragedien. Hans narrativ er med på å forme vår forståelse av tragedien, men til tross for at han er skaperen av tragedien må vi ikke la oss bli helt farget av ham. Postlewait mener at det finnes ikke noen form for master narrativ, selv om fortiden er avsluttet og uforanderlig. Det han vil frem til er at vårt perspektiv hele tiden må være i bevegelse for at vi skal kunne forstå fortiden. Og han beskriver det paradokset at vi hele tiden må være bevisste at fortiden er både avsluttet og uforanderlig, men også samtidig foranderlig og åpen.<sup>22</sup>

## 2.2 Teaterhistoriografi

Erika Fischer-Lichte (1943-) skriver i kapittelet «Theatre Historiography and Performance Analysis Different Fields, Common Approaches?» i boken *The Show and the Gaze of Theatre* at det er et problem i teatervitenskapen hvordan man skal tilnærme seg teaterhistorien, teoretisk eller ved en forestillingsanalyse?<sup>23</sup> Hun argumenterer i dette kapittelet med at all forestillingsanalyse også er basert på skriftlige kilder, slik som notater fra en forestilling eller lignende, fordi selve hendelsen ikke eksisterer etter at den er vist.<sup>24</sup> Og ettersom det estetiske er borte vil forestillingsanalysen baserer seg på enten bilder av hendelsen eller andre notater,

---

<sup>22</sup> Postlewait, Thomas. «History, Hermeneutics, and Narrativity». I *Critical Theory and Performance*, red. Janelle G. Reinelt og Joseph R. Roach (Michigan: The University of Michigan Press, 1992), s. 368.

<sup>23</sup> Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatres*. (Iowa City: University of Iowa Press, 1997), s. 338-342

<sup>24</sup> Fischer-Lichte. *The Show and the Gaze of Theatres*, s. 344

og selvfølgelig teaterteksten/dramaet. Det samme vil gjelde til en viss grad for denne oppgaven, ettersom det ikke finnes noen former for vitnesbyrd av forestillingen annet enn dramaet, og her kunne også inngangen ha vært hvor mye vi kan stole på den teksten som er overlevert, men da ville det ha vært en mer tekstkritisk oppgave enn en dramaturgisk gjennomgang. Selv om Fischer-Lichte nevner teksten skriver hun ikke eksplisitt om dramaturgianalyse som en metode, men det er den som kommer til å være hovedfokuset i denne oppgaven ettersom det eneste som vi har igjen er dramaet. Oppgaven er avgrenset til en dramaturgisk analyse av tragedien *Trojanerinnene*.

Det Fischer-Lichte er opptatt av er at i teatervitenskapen er tilnærmingen mikrohistorisk, dvs. vi ser kun på en liten del av verdenshistorien. I dette tilfellet er oppgaven begrenset til å se på en liten del av perioden Klassisk tid, og derfor vil den greske tragedien *Trojanerinnene* bli sett i forhold til de sosiale og kulturelle hendelsene som skjedde i den tiden. Fischer-Lichte problematiserer også i dette kapittelet at det er mulig å se på teaterhistorien både med kulturelle eller sosiale briller, og det er forskerens ståsted som da blir avgjørende. Et spørsmål dette også reiser er hvor mye vi er i stand til å rekonstruere av samfunnet som de greske tragediene oppstod i, og den tradisjonen som den var en del av? Det kommer derfor også til å bli belyst i denne oppgaven.

I kapittelet «Theatre and political conditions» i boken *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* skriver Thomas Postlewait (1941-2021) at det er flere forhold som bør tas hensyn til når man ser på om et drama er politisk. Det han mener er at når man ser etter det politiske i et drama er det flere forskjellige forhold som må tas hensyn til, for at analysen ikke skal bli helt farget av forholdet mellom teksten og konteksten, og hendelse og struktur.<sup>25</sup> I Klassisk tid var det heller ikke noe skille mellom den politiske og kulturelle kulturen, og i dag forsøker forskerne å rekonstruere hvordan de forholdt seg til hverandre, og derfor må dette også ses nærmere på. *Trojanerinnene* kan derfor ikke bare ses i lys av tiden det ble produsert, men også i hvilken tradisjon den hører til. Dramatikeren, Euripides, må ses i sammenheng med det samfunnet han levde i, dette for å forsøke å finne ut hva hans motiv og mål for tragedien kunne ha vært. Postlewait presiserer at i forhold til teksten er det ikke nok å stille spørsmålet *hva*, men vi må også stille oss spørsmål som *hvordan* og *hvorfor*.<sup>26</sup> Det eneste utgangspunktet som man har for å gjøre dette er kun det som står i teksten og det er gjennom en dramaturgisk gjennomgang at det blir mulig å finne svar på hvordan det er gjort og hvorfor

---

<sup>25</sup> Postlewait. *The Cambridge introduction to theatre historiography*, s. 213-220

<sup>26</sup> Postlewait. *The Cambridge introduction to theatre historiography*, s. 215

sett i lys av en større helhet som tragedien var en del av. Det som blir viktig i denne oppgaven er konteksten rundt oppføringen av de greske tragediene under Den store Dionysosfesten, hvor det vil bli lagt vekt på hvilken betydning denne hadde i det athenske samfunnet, og hvordan den ble gjennomført. Men Den store Dionysosfesten var også del av en større helhet i et mikrohistorisk perspektiv, det athenske samfunnet i Klassisk tid. Ettersom det ikke finnes noen spor av at de hadde lignende festivaler andre steder i Hellas på tiden er oppgaven avgrenset til å se nærmere på det athenske samfunnet. Men Athen var ikke i et vakuum, de var også i krig omtrent hele denne perioden, først med perserne og deretter med Sparta og hennes allierte. Og oppgaven kommer derfor også til å ha en del om dette for å kunne kontekstualisere tragedien i samfunnet den ble produsert. I tillegg vil jeg hevde at de fleste av de greske tragediene vi har overlevd fra Klassisk tid var med på oppbygningen av *polis*-staten, og dermed er det denne perioden som det er naturlig å se nærmere på. Det å kalle noe for politisk teater er også en forholdsvis ny beskrivelse, og sannsynligvis ikke noe atenerne selv brukte om tragediene. Dette kommer derfor til å bli definert, og ses på i forhold til det samfunnet tragediene ble produsert i.

Etter å ha beskrevet hvilken tilnærming jeg har til min hypotese, handler den neste delen om dramaturgi-teorier som jeg kommer til å benytte meg av i selve gjennomgangen av tragedien.

### 3 Dramatisk vs. episk?

I Renessansen oppstod drama slik som vi kjenner den i dag, men den førte også til det som Peter Szondi kaller for et «drama i krise». Om det eksisterte i Klassisk tid noen form for oppskrift på hvordan de greske tragediene skulle bygges opp vet vi ikke i dag. Det eneste vi har å forholde oss til er de 32 tragediene som er overlevd til oss, og Aristoteles og hans *Poetik* eller *Om diktetkunsten* som den også blir oversatt til på norsk. I denne delen skal jeg gjennomgå teoretikerne, Aristoteles, Peter Szondi, Ulla Ryum og Bertolt Brecht. Gjennomgangen av Szondi sine teorier om form og innhold og Brecht sitt episke teater vil vise at de har mange likhetstrekk med *Trojanerinnene*, mer enn Aristoteles. Og innimellom der kommer også Ulla Ryums teori om feminin dramaturgi. Men det er naturlig å begynne med Aristoteles ettersom det er hans verk som danner grunnlaget og utgangspunktet for vår forståelse av de greske tragediene. Men før jeg har en gjennomgang av hans teori skal jeg kort gjennomgå grunnstrukturen i de greske tragediene.

### 3.1 Strukturen i greske tragedier

Grunnstrukturen som finnes i de fleste tragediene er at den starter med en *prolog*, denne kan angi tid og sted, *parodos* koret kommer dansende og syngende inn før første *episodion* hvor handlingen fortsetter fra der prologen slutter og deretter kommer en *stasimon*, det er korsanger mellom hver *episodion*. Forskjellen mellom *stasimon* og *episodion* er at det førstnevnte ble sunget, mens i *episodion* var det stort sett tale. Dette ble gjort i ulike former for metrikk. Noen ganger går koret i dialog med karakterene, men det er allment antatt at det er kun korføreren som talte.<sup>27</sup> Etter *parodos* er koret på scenen under hele forestillingen. Det virker ikke som om det fantes noen grunnregel for hvor mange *episodion* eller *stasimon* som skulle være med. Det hele avsluttes med *exodos*, da synger og danser koret ut av forestillingen og sammen med dem de som har vært med til slutt.<sup>28</sup> Hvordan de ulike *episodionene* henger sammen avhenger av hvilken tragedie og dramatiker som blir behandlet, det samme gjelder for korsangene, *stasimon*.

I *Trojanerinnene* som jeg skal se nærmere på senere, vil jeg argumentere for at *episodionene* ikke henger sammen på en annen måte enn den overordnede tematiske handlingen som ligger til grunn. Ettersom de fleste tragediene, det gjelder for de som er overlevert til oss, hentet handlingen fra mytenes verden, og det er allment antatt blant forskerne i dag at innholdet var godt kjent og dermed visste tilskuerne stort sett handlingen. Dermed var spenningen knyttet til hvordan de ulike dramatikerne hadde behandlet dem, og ikke hvordan det sluttet.

### 3.2 Enhetlig handlingsforløp

Aristoteles (384-322) er den som har hatt størst innflytelse på vestlige tanker rundt tragediene og drama generelt, med *Poetikken* eller *Om diktetekunsten* som den blir oversatt til på norsk blir regnet som den første teorien rundt dramaturgi, selv om selve begrepet dramaturgi ikke kom før på 1700-tallet evt. *Poetikken* er datert til år 330 (andre daterer den til 335) og teksten er sannsynligvis forelesningsnotater, og hører innunder det vi kaller for de esoteriske tekster.<sup>29</sup> I denne beskriver Aristoteles hvordan han mener en mønstertragedie skal bygges opp, og for ham er det tragedien *Oidipus Tyrannos* (*Ødipus Rex*) av Sofokles som er den beste. For Aristoteles dreide tragediene seg om *etterligning* av verden, og dette skulle skape *eleos*, medlidenhet og *fobos*, frykt. Handlingen skulle være enhetlig, inneholde en knute, *désis*, som

---

<sup>27</sup> Taplin, Oliver. *Greek tragedy in action*. (Cambridge: Routledge, 1993), s. 19

<sup>28</sup> Brockett og Hildy. *History of the Theatre*, s. 13

<sup>29</sup> Aune. *De greske tragediene mellom ritualer, mytologi og det politiske*. (Prosjektbeskrivelse ved Universitetet i Bergen, 2019), s. 4.

ofte hadde skjedd utenfor tragedien, som ble løst via gjenkjennelse, *anagnórisis*, og som skal føre til et omslag, *peripéti* i tragedien, og dermed kommer løsningen, *lysis*, på *désis*. Og omslaget bør også være knyttet til at noen går fra lykke til ulykke. Og tragediene må handle om de som verken er onde eller gode, men de som ligner oss selv. Fordi for ham er det ikke tragisk om en ond karakter går fra lykke til ulykke, det vekker verken medlidenhet og frykt, de får bare som fortjent. Målet for tragedien er begivenhetene, altså hva den handler om, og det er det viktigste, sier Aristoteles, og derfor er man avhengig av karakterene. Handlingen må være fullstendig og avsluttende, og det må derfor ha en begynnelse, midte og slutt.<sup>30</sup> Det Aristoteles ikke tok med i *Poetikken* er trilogi-formen, eller inkludert med satyrspillet, tetralogien om den hadde noen betydning for oppbygningen.

Aristoteles baserte sin teori på tragediedramatikernes ferdige verk, og plukket ut det som han mente var den beste måten å fortelle en historie på. Han skriver i *Poetikens* kapittel 4 at tragedien gjennomgikk en forandring og til slutt fant sin form, men om hvorvidt denne formen er ferdig er en lengre diskusjon.<sup>31</sup> Det er i *Poetikken* hvor vi finner hans definisjon av tragediene i kapittel V:

En tragedie er altså en etterligning av en alvorlig, i seg selv avsluttet handling av et visst omfang, i et forskjønnet språk, forskjønnet på forskjellig måte i etterligningens forskjellige deler, en etterligning av mennesker i direkte handling, ikke en fortellende etterligning, og gjennom frykt og medlidenhet fører den til renselse som hører slike sinnsstemninger til.<sup>32</sup>

For Aristoteles handler altså tragediene om etterligning, men hans tanker er ikke nye, de bygger på tanker som finnes hos filosofer som Platon og Gorgias, menn som var eldre enn Aristoteles.<sup>33</sup> Aristoteles var også elev av Platon fra han var omkring 18 til 37 år.<sup>34</sup> Det er ikke uten betydning at verket ble til over 70 år etter at tragedienes storhetstid var over mener både Page duBois og jeg.<sup>35</sup> Klassisk tid i det 4. århundre var annerledes enn det 5. århundre da tragediene ble til, men dette er ikke en del av denne oppgaven og derfor heller ikke gjennomgått noe nærmere. Det er også et åpent spørsmål om Aristoteles så tragediene i

---

<sup>30</sup> Aristoteles. *Om diktekunsten*, s. 37-39, s. 48 og 59

<sup>31</sup> Aristoteles. *Om diktekunsten*, s. 32

<sup>32</sup> Aristoteles. *Om diktekunsten*, s. 35

<sup>33</sup> Aune. *De greske tragediene mellom ritualer, mytologi og det politiske*. (Prosjektbeskrivelse ved Universitetet i Bergen, 2019), s. 5

<sup>34</sup> Aristoteles. *Om diktekunsten*, fra innledningen, s. 8

<sup>35</sup> duBois, «Toppling the Hero: Polyphony in the Tragig City», s. 65-66

oppført form eller om han kun leste dem. Hvis han kun leste dem, slik som flesteparten av oss i dag gjør, får man et annet inntrykk enn om man ser dem oppført på en scene. Og fordi han sier at han skal komme tilbake til komediene før han kommer med sin definisjon av tragedien er det allment antatt at det fantes det som kalles for *Poetikken II* og som går mer i dybden av komediene, men denne er ikke overlevert til oss.<sup>36</sup> Det er flere forhold Aristoteles ikke tar stilling til blant annet omstendighetene de ble oppført i, slik som Den store Dionysosfesten. Jfr. hans tragediedefinisjon skulle *etterligning* av mennesker og handlinger gjennom medlidenhet og frykt føre til *katharsis* - renselse, uten at han verken tidligere eller senere i *Poetikken* sier noe om hvem eller hva han mener skulle renses. Dette er det skrevet svært mye om, og det er altfor omfattende å skrive om i denne oppgaven. Det eneste som jeg vil nevne her er at det er to forskjellige tolkninger av dette begrepet som er de mest gjeldende i dag. Sam. Ledsaak skriver i innledningen av *Om diktekunsten* at den ene tolker det til å være en form for *lustring* og den andre en form for *purgatio*.<sup>37</sup> Den første formen henspiller mot at det er sinnet som blir renses, mens den andre argumenterer for at det er en form for kroppslig renselse. Det er en annen ting som Aristoteles er opptatt av, og det er at tragediene skal bringe *hedoné*, glede, og dette beskrives som at det finnes en egen form for *hedoné* for tragediene.<sup>38</sup>

En annen teoretiker som gjorde som Aristoteles, det å se på drama i retroperspektiv var Peter Szondi. Det han iakttar er det som han omtaler som et drama i krise, og for ham kommer det blant annet på grunn av skillet mellom form og innhold. Han presenterer ikke en idealform, men ser hvor problemene er. Det er også her Ulla Ryums feminine dramaturgi inn fordi den også handler om formen og innholdet. Men hun kan ikke bare knyttes til Szondi, derfor vil hun også komme igjen under behandlingen av episk dramaturgi og Brecht.

### 3.3 Form og innhold

Peter Szondi (1929-1971) argumenterer i sitt verk *Theorie des modernen Dramas (Theory of the Modern Drama)*, første gang utgitt i 1956, for at dramaet blir mer fortellende i tiden mellom 1880-1950 evt., og han tar utgangspunkt i Aristoteles som er av den oppfatning at tragediene ikke skal være episke. Med utgangspunkt i Aristoteles har teoretikerne gjennom tidene helt sett bort fra det episke elementet i tragediene fordi han insisterer på at det episke ikke har noe i tragediene å gjøre. Det vil si med mange historier eller handlinger i en tragedie, og derfor mener han at man «ikke skal dramatisere hele Iliaden».<sup>39</sup> Årsaken er at de ulike

---

<sup>36</sup> Aristoteles. *Om diktekunsten*, s. 35

<sup>37</sup> Aristoteles. *Om diktekunsten*, fra innledningen, s. 13

<sup>38</sup> Aristoteles. *Om diktekunsten*, fra innledningen s. 12

<sup>39</sup> Aristoteles. *Om diktekunsten*, s. 60



sangene *Iliaden* omhandler flere ulike mennesker og deres historie. Det Szondi gjør er å se bakover i tid, slik som Aristoteles også gjorde, og i de fem første kapitlene av sitt verk gjennomgår han og kommer med sine tolkninger av Ibsen, Tsjekhov, Strindberg, Maeterlinck og Hauptmann, altså perioden 1890-1950 evt. Det som er viktig for ham er hvordan form og innhold forholder seg til hverandre uten at han presenterer en ideal form. Det han argumenterer for er at den dramatiske formen eksisterer utenfor tid og rom, den forholder seg ikke til historisk tid. Dramaet skaper sin egen tid og logikk. Hans utgangspunkt er at de som skiller mellom form og innhold har et dualistisk syn på dette, ettersom de mener at innholdet er løsrevet fra formen. Samtidig ekskluderer Szondi de greske tragediene (sammen med kirkespillene fra Middelalderen og Shakespeares drama) fra hvordan han ser på drama i denne boken. Grunnen til dette er fordi de tilhører en annen kategori og har andre betingelser. Uten at han kommer innpå hvilken kategori eller betingelser.<sup>40</sup> Det kan være fordi, slik som han kommer innpå senere i kapitlet «Dramat», at i Renessansen forsvant mye av det som kjennetegner gresk drama, slik som prologen, korsangene og epilogen. Monologen ble heller ikke ansett som en del av dramaet, og det eneste som stod igjen var dialogen.<sup>41</sup> Dermed er det vanskelig å gjennomgå de greske tragediene på de premissene han setter opp for dramaet. Samtidig vil jeg argumentere med at mye av det som finnes i de greske tragediene er det som Szondi savner i det moderne dramaet. Dette skal jeg komme tilbake til i analysen.

Videre argumenterer han for at adjektivet *dramatisk* mister sin mening, da det for ham er kun noe som tilhører drama, og eksemplifiserer dette med at dramatisk dialog kun betyr «dialog i dramaet». For å forklare hvordan han ser på dette som han fra nå av kaller for *Drama* benytter han seg av et *episke jeg* og som ble introdusert av Lukács i 1920 evt.<sup>42</sup> Med dette mener han at det må være noe som er fortellende i dramaet.

Historisk sett endret dramaet seg i Renessansen. Det skjedde også et skille mellom det som ble oppført på scenen og tilskuerne, det som ble dominerende, er dialogen. I tillegg skulle ikke dikterens stemme komme frem, dramaet ble en egen liten verden som ikke forholdt seg til omverdenen. Det samme gjaldt for tilskuerne, de skulle være passive, kun være observatører for det som skjedde på scenen. Selve scenen eksisterte også på grunn av dramaet. Dramaet representerte ingen andre enn seg selv og ble det primære. Uansett om de handler om

---

<sup>40</sup> Szondi, Peter. *Det moderna dramats teori – 1880-1950*, overs. av Kerstin Derkert (Stockholm: Bokförlaget Faethon, 1972), s. 15

<sup>41</sup> Szondi. *Det moderna dramats teori*, s. 19-20

<sup>42</sup> Szondi, Peter. «Theory of the Modern Drama, Parts I-II.» Oversatt av Michel Hays, s. 193-194 og note 7 til «Introduction»

en hvilken som helst historisk hendelse, var dramaet det eneste.<sup>43</sup> Szondi er av den oppfatning at alle historiske drama dermed blir «udramatiske», og de kan ikke handle om mennesker som vil endre noe. Dette eksemplifiserer han med at det ikke er mulig med et drama som handler om Luthers reformasjon, fordi han må interagere med andre, for å forholde seg til den historiske situasjonen skulle dramaet ha handlet om selve reformasjonen, og ikke Luther. Szondi begrunner dette med at emnet krever en episk behandling, noe som ikke er mulig innenfor en dramatisk situasjon.<sup>44</sup> Det er dette som Ulla Ryum (1937-2022) argumenterer med er en feminin, kvinnelig dramaturgi. En dramaturgi som blir fremstilt som en spiral, og som blir som et motstykke mot den lineære dramaturgien, og det Ryum kaller for maskulin dramaturgi. Det hun argumenterer for er at den feminine dramaturgien følger en annen logikk enn den maskuline. Spenningen ligger ikke i det som hun omtaler som «viljesbetonende», men i det «voksende». I denne dramaturgien er det tilskuerne sanser slik som lyset også likeverdige deler, og det henger sammen med hvordan kvinner tolker livet. Det handler om hvordan man assosierer med det som skjer.<sup>45</sup>

Szondi argumenterer med at innenfor dramaet eksisterer det en egen form for tid, dette gjør at man forstår dette med «tidens enhet» på en annen måte. Tiden innenfor et drama, hvor man hopper i tid og rom skaper en egen form for *episk jeg*. Det vil si at det er dramaet selv som forteller, og det må være noen som forteller historien mener Szondi.<sup>46</sup> For å skape en absolutt dramatisk scene måtte det være en form for enhet i sted, og tilskuerne skulle ikke være bevisst om en større romlig kontekst. Med flere hopp i tiden, desto vanskeligere blir det å opprettholde denne illusjonen. Selve ulykken eller det som er årsaken til dramaet er ikke en del av den handlingen som vises for tilskuerne, det er noe som har kommet utenfra som skapte den, det har altså skjedd i fortiden, og som rulles opp gjennom handlingen, jfr. det som ofte skjer i Ibsens drama. Her sammenligner Szondi Ibsen med hvordan handlingen rulles opp hos Sofokles' *Oidipus Tyrannos*, men forskjellen mellom de to er at hos Sofokles er det en ytre sannhet, mens hos Ibsen er det en indre sannhet.<sup>47</sup> Dramaet eksisterer kun når det er mulig med dialog konkluderer Szondi.<sup>48</sup> Og dette skaper et drama i krise. Szondi er av den oppfatning at det største problemet hos Ibsen er at for eksempel tematikken i *John Gabriel Borkman* egentlig hører hjemme i romanen, og dermed blir det svært vanskelig å dramatisere

---

<sup>43</sup> Szondi. *Det moderna dramats teori*, s. 20-21

<sup>44</sup> Szondi. *Det moderna dramats teori*, s. 22

<sup>45</sup> Christoffersen, Exe, Kjølner og Szatkowski. *Dramaturgisk analyse – En antologi*, s. 19-20

<sup>46</sup> Szondi. *Det moderna dramats teori*, s. 15

<sup>47</sup> Szondi. *Det moderna dramats teori*, s. 35

<sup>48</sup> Szondi. «Theory of the Modern Drama, Parts I-II. », s. 197

det på en scene fordi tiden og rommet som er essensielt i dramaet mangler. Eller slik jeg tolker Szondi, et *episk jeg* som forteller historien.<sup>49</sup>

For Aristoteles dreier det episke seg om innholdet, det som i den norske utgaven oversettes med *fabel* og hvordan denne blir behandlet på. Altså at det inneholder flere historier i en fortelling, jfr. *Odysseen*. Skjønt Aristoteles kommenterer at ikke alt blir fortalt om det som skjer med Odyssevs i hans liv, kun det som omhandler det som skjedde med ham mens han forsøker å komme seg hjem etter trojanerkrigen. Og han mener at denne måte å fortelle på er noe som gjør Homer til et forbilde for andre som skriver en fortelling. Det Aristoteles er opptatt av er at handlingen må gjelde én handling og den må være fullstendig. Dette forklarer han med at man ikke trenger å ta med alle begivenheter som skjer med en person gjennom livet. Det som skjer i et drama må henge sammen, og hvis man tar bort én del faller det hele sammen.<sup>50</sup> Mens for Szondi er det episke å finne i både innholdet og formen, og slik jeg tolker ham selve *Dramaet*.

Det er i del 4 «Lösningförsök», i kap. 12 han skriver om Brecht og hans episke teater. Og i neste underkapittel er Brecht og hans episke teater hovedtematikken, men det vil også være en utdypning av Ryums spiral-dramaturgi. Det episke teater fremstår som et anti-aristotelisk «opprør», ettersom Brecht ser på den aristoteliske dramaturgien som borgerlig, og det er derfor han er imot det. Og han benytte teateret som et opprør mot classeskillene i samfunnet. Der hvor Szondi observerer blir Brecht en aktiv part i teaterkunsten.

### 3.4 Episk teater

Det er i teksten «Det moderne teater er det episke teater – anmerkninger til operaen «Mahagonny». Opera – men reformer!» hvor teoretikeren og dramatikerens Bertolt Brecht (1898-1956 evt.) beskriver det episke teater. Det er skjematisk satt opp for å vise forskjellen mellom det dramatiske og det episke teater.<sup>51</sup> For Brecht er det episke teater fortellende, hvor tilskuerne skal betrakte det som skjer. Hovedforskjellen mellom dem er at det ikke skal spilles på følelser for å få med tilskuerne, men med hjelp av argumentasjon skal man få tilskuerne til å begynne å tenke. Dramaturgien må da være annerledes for å få til dette, den må være episodisk, montasje-preget og forløpet skal være i kurver. Spenningen ligger i hvordan gangen i forestillingen er, og ikke hvordan det avsluttes. Og dette passer også godt med Ryums modell, fordi den er også en form for montasje, som følger et geometrisk prinsipp.

---

<sup>49</sup> Szondi. *Det moderna dramats teori*, s. 36

<sup>50</sup> Aristoteles. *Om diktekunsten*, s. 41.

<sup>51</sup> Brecht, Bertolt. *Om tidens teater*. Oversatt av Harald Engberg. (København: Gyldendal, 1973) (Opprinnelig utgitt 1957), s. 18-19

Men for publikum kan det oppleves som om scenene er tilfeldig sammensatt, noe de ikke er. Det som blir viktig i Ryums modell er prosessen og det kunstneriske uttrykket, dvs. at dette er ikke adskilte enheter. Det tilskuerne blir tatt med på er en form for skapelsesprosess av verket. Det vil da gå fra noe som virker litt kaotisk til det kommer frem en sammenheng.<sup>52</sup>

Brecht var opptatt av at skuespillerne skulle vise en karakter og ikke bli den. Dette beskriver han ganske inngående i teksten «Afstandsskapende («verfremdungs»-effekter) i den kinesiske skuespillerkunsten».<sup>53</sup> Her tar han utgangspunkt i både de mer primitive delene av skuespillerkunsten, den som ble vist på markedene og det som han omtaler som «den gamle kinesiske skuespillerkunst», og han vier mesteparten av teksten til dette.<sup>54</sup> For skuespillerne i kinesisk teater finnes det ingen fjerde vegg, de vet og anerkjenner at tilskuerne er til stede. De til og med plasserer seg på scenen etter dem. Men det som han er mest opptatt av er måten de spiller på, hvordan de benytter virkemidler som å vise med hendene rekvisitter som ikke er der, men som for dem er virkelige. Slik som når de former med hendene for eksempel en dør, og henvender seg til de som ser på for å få en form for bekreftelse av at slik er det. Det Brecht vil ha frem er at skuespilleren betrakter seg selv på avstand. På denne måten mener Brecht at det hele virker fremmedgjørende for tilskuerne, fordi de blir ikke bare dradd inn i karakterens følelser, men blir også en del av karakterens betraktning av seg selv. Den kinesiske skuespiller fremstiller følelser, de spiller dem ikke ut, eller som Brecht sier det «det er ikke skuespilleren selv, det er hans nabo».<sup>55</sup> For Brecht er dette kunst på det høyeste nivå, og det er vanskelig å oppnå dette, for det er ikke en form for stilisering, og det krever mye kunnskap om både mennesket og samfunnet for å kunne spille slik. Men han anerkjenner også at selv om denne spillestilen fremkaller det som han kaller for *verfremdungs*-effekten (v-effekten) for europeiske tilskuere håper han at det skaper det samme for et kinesisk publikum som er kjent med denne måten å spille på. Nå er det ikke spillestilen alene som skal skape *verfremdungs*-effekt i hans episke teater, men det er helheten som inkluderer musikk, slik som kor og scenografien, ved bruk av filmer eller lignende. Hensikten for ham var at det skulle *historisere* det som ble fremstilt.<sup>56</sup> Szondi skriver at med Brechts episke teater gjeninnføres igjen hendelsesforløpet for handlingen på scenen, og ikke utenfor. Det episke skjer ikke i dramaet, men utspiller seg på scenen. Det er altså scenen som blir episk. Han skiller subjektet

---

<sup>52</sup> Christoffersen, Exe, Kjølner og Szatkowski. *Dramaturgisk analyse – En antologi*, s. 22-23

<sup>53</sup> Brecht. *Om tidens teater*, s. 64

<sup>54</sup> Brecht. *Om tidens teater*, s. 64-65

<sup>55</sup> Brecht. *Om tidens teater*, s. 67

<sup>56</sup> Brecht. *Om tidens teater*, s. 72

og objektet, som i dramatisk dramaturgi ble flettet sammen. Det som skjer på scenen blir som et objekt som tilskuerne skal betrakte og vurdere, og handlingen, dramaet, er ikke lenger det enerådende som alt skal dreie seg om. Det blir heller ikke mulig for dramaet å skape en enhet i tid og rom. Det skaper en frihet mener Szondi, og det muliggjør å stille spørsmålet ved det som skjer. Noe av det som forsvant med den dramatiske form i Renessansen gjeninnfører Brecht, slik som prolog eller en form for forspill, men han blandet det med filmer og bilder. I tillegg mente Brecht at en måte å opprette distansen med det som skjedde på scenen var at karakterene på scenen presenterte seg selv eller talte om seg selv i tredjeperson. Her benytter Szondi et eksempel fra prologen til *Die Mutter* av Brecht, hvor Pelaga Vlassova presenterer seg selv som både mor og arbeiderenke.<sup>57</sup> Spørsmålet er hva har dette med det greske teater å gjøre? Jeg vil argumentere at svært mye av det som Brecht beskriver i sitt episke teater er det mulig å finne i det greske teater. Jeg er av den oppfatning at årsaken er å finne i teksten, spillestilen, scenografien og scenen, men også det at tilskuerne kjente godt til mytene som var grunnlaget for tragediene. Spenningen lå derfor ikke i hvordan selve tragedien ville ende, men hvordan tragediedramatikeren hadde behandlet myten, og dette passer også med Ryums tanker om det å følge en kunstnerisk prosess.

3.5 Oppsummering av dramaturgi-teoriene sett i lys av *Trojanerinnene*

*Trojanerinnene* er ikke dramatisk etter Aristoteles' begrep om dette selv om den spiller helt klart på følelsen medlidenhet, *eleos*, og kanskje frykt, *fobos*, men den mangler omslag, *peripéti*, og gjenkjennelse, *anagnorisis*. Etersom Aristoteles' dramaturgiteori ikke passer helt for denne tragedien har jeg tatt med andre og langt senere dramaturgiteorier fordi de har forsøkt å finne alternativer til ham, og det er her Peter Szondis tanker rundt forholdet mellom innhold og form i teksten kommer til å få en sentral plass i analysen. Szondi er av den oppfatning at det ikke er mulig å se på form og innhold som to adskilte enheter. Han er ikke imot den enhetlige dramaturgien til Aristoteles, ettersom Szondi er en iakttaker, det han observerer er at andre er det. Det fører til etter Szondis mening til et drama i krise. Det er en dramatik som vil noe annet. Det som blir det essensielle for denne tragedien er hvordan formen og innholdet forholder seg til hverandre. Det han beskriver i sin bok *Theorie des modernen Dramas* rundt det episke i dramaet kan være med på å forstå tragedien bedre. Analysen vil vise at det er mulig å se episke strukturer i *Trojanerinnene*, og at dramaturgien ikke var så enkel som Aristoteles mente den skulle være, fordi den følger en helt annen logikk. Det som Ulla Ryum kaller for feminin dramaturgi, kvinnelig dramaturgi,

---

<sup>57</sup> Szondi. *Det moderna dramats teori*, s. 126

«spiraldramaturgi», og den passer i stor grad for *Trojanerinnene*. Den kvinnelige har en annen måte å bygge opp en handling på enn den maskuline. Og den bygger på at noen mener at det ikke skjer noe i enkelte skuespill, men det Ryum argumenterer for er at det gjør det. I tillegg kommer den episke dramaturgien som ifølge Brecht skulle være montasjepreget og fortellende, og hovedmålsettingen er å få tilskuerne til å begynne å tenke i stedet for at dramaet skulle spille på følelser. Og senere i oppgaven vil jeg argumentere for at det kan virke som om det er Euripides' mål også med *Trojanerinnene*.

For å underbygge dette må jeg først gjennomgå tiden og konteksten tragediene ble oppført i, Klassisk tid. Helt til slutt i den neste delen skal jeg gjennomgå den sannsynligvis performative delen av tragediene.

## 4 Klassisk tid

Klassisk tid blir innenfor teatervitenskapen regnet som perioden mellom det 5. og 4. århundre. Da grekerne slo perserne i 480 utenfor Salamis og i 479 utenfor Plaitai ble starten på storhetstiden til Athen, og som varte frem til de overga seg til Sparta i 404. De hadde da kriget med Sparta, det som omtales som Peloponneserkrigen, i mer eller mindre i nesten 30 år. Det er i løpet av denne perioden hvor de greske tragediene vi har overlevet ble produsert og fremført. Det viktig å merke seg at det Hellas vi kjenner til i dag, ikke var det samme i Klassisk tid, det var ikke ett folk eller en stat. Det de hadde til felles var et språk, selv med dialekt forskjeller var det mulig å forstå hverandre. De som ikke snakket gresk, ble kalt for «barbarer».<sup>58</sup> I den klassiske litteraturen omtaler de seg selv ikke som grekere, men akaiere. For enkelthets skyld og ifølge tradisjonen omtales de også som grekere når det refereres til dem som en samlet enhet i denne teksten.

I 478/477 ble det deliske sjøforbundet inngått på øya Delos hvor også administrasjonen ble lagt med Athen som hegemoni, og *polis*-medlemmene skulle bidra med skip, mannskaper eller penger. I løpet av to tiår tok athenerne og deres allierte makten over Egeerhavet fra perserne, og de sluttet fred med hverandre i 458, Kalliasfreden. Da statene ville trekke seg ut av sjøforbundet, ble de nektet dette av Athen og alt opprør ble slått ned med makt. De flyttet også administrasjonen til Athen i 454. I tillegg endret de «medlemskapet» slik at nå måtte flesteparten av medlemsstatene bidra med penger i stedet for skip og mannskaper. Athen fikk dermed større makt ved at de selv skaffet skipene og mannskapene, og ble de dominerende på havet.<sup>59</sup> Det var Sparta og dens allierte, Det peloponnesiske forbundet, som stod opp imot

---

<sup>58</sup> Finley, M.I. *Grekerne i antikken*, overs. av Bente Lassen (Oslo: Universitetsforlaget, 1980), s. 18-19

<sup>59</sup> Finley. *Grekerne i antikken*, s. 53

Athens imperium i årene etter perserkrigene, og det var i alt tre kriger, mellom 460-446, 431-421 og 413-404, og som endte med seier for Sparta, og Athens stormaktstid var over. De fleste historikere er i dag enig med Thukydide (460-400), historikeren som skrev om krigen i sitt verk *History of the Peloponnesian war*, som mente at mellom 421-413 var det så spent at vi kan snakke om en lang sammenhengende krig som omtales som Peloponneserkrigen.<sup>60</sup>

Det er også i denne tiden at oppbygningen av *polis* skjer, altså dreining fra *oikos*, hjemmet til bystaten. Alle frie menn var innbyggere av *polis*, og Finley skriver at *polis* ikke var betegnelsen på et sted, men mennesker, eller riktignok å si menn som kunne være samlet og møtes. Problemer måtte kunne løses ansikt til ansikt. Strukturen i *polis* gjorde at alle ville være like, noe som egentlig ikke var praktisk mulig da det var forskjell mellom fattige og rike. Det kunne derfor det hele tiden utbryte det som grekerne kalte for *stasis*, opprør, og som igjen kunne føre til borgerkrig. Her var Athen et unntak i det 5. århundre.<sup>61</sup> Og egentlig i hele den greske verden, da den varte mer eller mindre sammenhengende fra 508 til 322.<sup>62</sup> Men det skjedde i både 411/410 etter det mislykkede felttoget mot Sicilia og i 404/403 etter kapitulasjonen mot Sparta.<sup>63</sup> Det var et demokrati i endring, det var ikke det samme i 508 som i 322. Det var ikke alle som ble regnet for borgere av Athen i klassisk tid, kun etterkommere etter frie menn som bodde der i 508.<sup>64</sup> Kvinner og slaver ble for eksempel ikke regnet for borgere av *polis*. Hvert år ble det valgt arkonter, embetsmenn som skulle ta seg av statsanliggender, slik som krig og religion. Etter at perioden var slutt tok de sete i det som kalles for *Areiopagos*, et verv som var livsvarig, og makten de hadde ble gradvis svekket gjennom det 5. århundre.<sup>65</sup>

#### 4.1 De greske tragediene

I Klassisk tid ble det som vi betegner som greske tragedier produsert, og som det er overlevert svært få av, kun 32 og alle fra Athen. Vi har overlevert 387 titler,<sup>66</sup> og bare i perioden mellom 480-404 må det ha blitt produsert langt flere tragedier enn de vi kjenner titlene til, hver tragedie blir da regnet som et enkelt drama, og ikke en del av en trilogi. Den eldste av de 32 greske tragediene er *Perserne* av Aiskylos som ble oppført i 472, og er den eneste som ikke

---

<sup>60</sup> Schreiner. *Antikkens historie*. (Oslo: J.H. Schreiner, 1992), s. 89

<sup>61</sup> Finley. *Grekerne i antikken*, s. 48-52

<sup>62</sup> Schreiner. *Antikkens historie*, s. 103

<sup>63</sup> Dahl, Christian. *Tragedie og bystat – om fællesskab og konflikt i Athens dramatiske kultur* (København: Museum Tusulanums Forlag, 2010), s. 97

<sup>64</sup> Schreiner. *Antikkens historie*, s. 61

<sup>65</sup> Schreiner. *Antikkens historie*, s. 51

<sup>66</sup> Aristoteles. *Om diktekunsten*, fra forordet, s. 10

har et mytologisk plot. En kan nesten si at det er en form øyevitneskildring da Aiskylos deltok i slaget, skjønt han kunne umulig vite hva som skjedde hos perserne. I sin *Historia* eller *Undersøkelser* som den kan bli oversatt til skildrer Herodot (484-425) perserkrigene, men den ble sannsynligvis nedskrevet mellom årene 460 og 430, og er basert på det han har hørt av andre. Den blir av den grunn ikke regnet for å være en pålitelig kilde når det gjelder militær og politisk historie hos perserne.<sup>67</sup> I bok seks beskriver Herodot om Milets fall i 494, hvor de fleste mennene ble drept og kvinnene og barna ble tatt til fange av perserne fordi de ble sviktet av de som bodde på Argos, mens de, ifølge Herodot, kun fulgte profetien til orakelet i Delfi som de hadde konsultert om det var trygt for deres *polis* å hjelpe dem. Og i denne profetien kommer det også frem at mennene ville bli drept, og kvinnene skulle enten vask benene til menn med langt hår eller ta seg av tempelet i Didyma, det vil si at de ble drept der. Christian Dahl skriver i boken *Tragedie og bystat* at de ble sviktet av athenerne.<sup>68</sup> Denne hendelsen skrev tragediedikteren Frynichos en tragedie om, en som han ble bøtelagt for å ha produsert, og det ble et forbud mot å sette opp dette stykket igjen, ifølge Herodot, uten at han kommer innpå hvorfor dette skjedde. Han anmerker kun at publikum brast i gråt da de så det.<sup>69</sup> Her spekulerer Dahl på om Frynichos beveget seg inn på komediens område, de kunne latterliggjøre enkeltpersoner, og ettersom om handlingen var innenfor de estetiske rammene for en tragedie ble han straffet.<sup>70</sup> De eldre komediene som er bevart, har en *parabase*, som tidligere nevnt, hvor skuespillerne tok av seg maskene og snakket direkte til publikum. Det var dikterens ord som kom frem og de kunne snakke i «jeg-form», mens dette ikke finnes i tragedien.<sup>71</sup> I løpet av første halvdel av det 5. århundre forsvinner samtidsplotet helt fra tragediene, muligens fordi det Dahl skriver at det ikke lot seg forene med den distansen til handlingen som man skulle ha i tragediene.<sup>72</sup>

#### 4.1.1 Tragedienes tematikk

En av sagnkretsene eller myter som de greske tragediedramatikerne brukte var den som omhandlet trojanerkrigen. Hvor denne sagnkretsen oppstod vet vi ikke, men eposene *Iliaden* og *Odysseen* stammer sannsynligvis fra det 8. og 7. århundre, den perioden som blir omtalt som arkaisk tid, ca. 800/750-500. Disse to eposene omhandler kun en liten av del av den 10 år

---

<sup>67</sup> Aeschylus. *Perserne*, overs. av Janet Lembke med forord av C. John (New York: Oxford University Press, 2009), s. 3. ProQuest Ebook Central.

<sup>68</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 61

<sup>69</sup> Herodotus. *The Histories*, overs. av Aubrey de Selincourt (London: Penguin Book, 1972), s. 394-395

<sup>70</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 59-62

<sup>71</sup> Easterling, P.E. og B.M.W. Knox. *The Cambridge history of classical literature: Greek Drama*, s. 107-108

<sup>72</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 61



lange krigen. *Iliaden* om det siste året av krigen, og avsluttes med Hektor, trojanernes store helts død, mens *Odysseen* handler om Odyssevs' ti år lange hjemreise fra krigen. I *Odysseen* får vi også vite hvordan krigen ble avsluttet, og hvordan det gikk med noen av de greske heltene fra krigen. Forskerne tror ikke at historiene oppstod i arkaisk tid, deres opprinnelse er sannsynligvis fra bronsealderen, Mykensk tid, som var mellom ca. 1400-1200. De ble videreutviklet gjennom den perioden som kalles «den mørke tiden» fordi vi ikke har noe særlig kunnskap om det som skjedde i løpet av denne perioden, og som var mellom ca. 1200-800/750.<sup>73</sup> Det eksisterte i det 8. og 7. århundre flere forskjellige epos som i dag går under betegnelsen den «episke syklus», ingen av dem er overlevert i sin helhet, kun fragmenter og via senere romerske kilder. Burgess skriver om dette i forordet til boken *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Dette var en samling med dikt som omhandlet både den thebanske krigen og seks av dem trojanerkrigen: «Cypria, the Aethiopis, the Little Iliad, the Iliou Persis, the Nosti and the Telegony».<sup>74</sup> Det var sannsynligvis disse eller andre lignende dikt som var kildene som tragediedramatikerne benyttet i det 5. århundre, slik som episoder fra den greske hæren på vei mot Troja jfr. tragediene om Ifigeneia og det som skjedde i etterkant, slik som for eksempel *Agamemnon* av Aiskylos. Dramatikerne endret historiene slik at de passet inn for deres tragedie, og derfor kunne Aiskylos la Agamemnon bli drept av sin hustru og ikke av sin fetter da han kom hjem. Dette beskriver Agamemnon selv i 11. sang i *Odysseen* når han møter Odyssevs i underverdenen, og i 4. sang hvor Menelaos gjenforteller til Odyssevs' sønn Telemakos, det han fikk høre av havguden Protevs om skjebnen ikke bare til sin bror Agamemnon, men også noen av de andre heltene fra krigen.<sup>75</sup> Det er som nevnt antatt at det publikummet som så tragediene kjente til de forskjellige versjonene av mytene, og at de visste når en dramatiker endret på en allerede kjent historie.<sup>76</sup> Euripides skrev en trilogi trojanerkrigen, den første omhandler hendelsene som førte opp mot krigen, *Aleksandros*, det som skjedde under og etterpå i den andre delen, *Palamedes*, og den siste og eneste som er overlevert til oss, *Trojanerinnene* som handler om det som skjedde rett etter Trojas fall. Dette skal jeg komme tilbake til.

---

<sup>73</sup> Finley. *Grekerne i antikken*, 16-24

<sup>74</sup> Burgess. *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle* (Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 2001), s. 7. ProQuest Ebook Central

<sup>75</sup> Homer. *Odysseen*. Oversatt av P. Østbye (Oslo: Gyldendal forlag, 1991), 4.487-553 og 11.396-438

<sup>76</sup> Sophocles. *Ajas*. Oversatt av Richard Pevear med forord av Herbert Golder (New York: Oxford University Press, Incorporated, 1999), s. 5. ProQuest Ebook Central.

## 4.2 Den store Dionysosfesten og tragediene

De greske tragediene og komediene ble fremført under Den store Dionysosfesten som ble avholdt i slutten av det vi kaller for mars eller den de selv kalte for *elaphēboliōn* i Athen, for da var det igjen mulig å seile over havet etter vinteren. Det er ikke enighet om opprinnelsen til denne festen, og det er to forskjellige teorier rundt dette, det de har til felles er at de vektlegger det politiske aspektet, og ikke det ritualistiske, og dette finnes igjen i kildene vi har om den. Festen var mer av det festlige og storslåtte slaget. Dahl mener at den på det overordnede plan var knyttet til det religiøse aspektet, for det ble ofret til gudene, men det var ikke der hovedtyngden av feiringen skjedde.<sup>77</sup> De tidligste kildene som finnes om denne festen er fra rundt perserkrigene, altså i begynnelsen av det 5. århundre, og den har allerede da funnet den formen som vi kjenner fra senere beskrivelser.<sup>78</sup> århundre, og den har allerede da funnet den formen som vi kjenner fra senere beskrivelser om den.<sup>79</sup> Den ene teorien går ut på at det var tyrannen Peisistratos som grunnla denne festen, og den andre er at det skjedde i årene etter at demokratiet ble innført. Ettersom det ikke er selve opprinnelsen i seg selv som er viktig for denne oppgaven kommer jeg ikke til å komme nærmere innpå det. Dahl bemerker også at opprinnelig var ikke teatrene knyttet til guden Dionysos generelt i Hellas på den tiden, dette ikke skjer før i panhellenisk tid, og var noe som var spesielt for Athen i Klassisk tid.<sup>80</sup> Og vi vet ikke hvorfor festen er knyttet til Dionysos, det er ulike teorier rundt dette, men ettersom det ikke er en del av oppgaven kommer jeg ikke til å utdype det mer.

Det er det politiske aspektet ved denne festen som er hovedfokuset for oppgaven, og det er de sidene jeg skal se litt nærmere på. Men først skal jeg se nærmere inn på de greske tragediene og konteksten de ble produsert i, før jeg i den påfølgende delen ser mer på det politiske.

### 4.2.1 Opptakten for tragediene og Den store Dionysosfesten

Omkring ni måneder før selve festen, rundt midtsommer (Rehm skriver at dette skjedde i juli året før)<sup>81</sup>, utnevnte den *eponyme* arkhonten (statens offisielle leder) *koregene*, altså de som skulle finansiere oppsetningene, og det var han som valgte ut hvilke diktere som fikk konkurrere ved å «skjenke» dikteren et kor, det som kalles for *choron didonai*. Vi vet ikke hvordan arkhonten pekte ut de dikterne som skulle konkurrere mot hverandre under Den store Dionysosfesten. Det var 8 rike menn: 3 skulle finansiere tragediedramatikernes tetralogier, 5

---

<sup>77</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 34-35

<sup>78</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 27

<sup>79</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 27

<sup>80</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 33

<sup>81</sup> Rehm, Rush. *Understanding Greek tragic theatre*. (New York: Routledge, 2017), s. 22

skulle finansiere komediedikterne som også konkurrerte, men de skrev/produaserte kun en komedie hver. Det var en av de første oppgavene som *eponyme* arkhonten hadde ved starten av sin embetsperiode. Det var også han som ansatte skuespillerne og fordelte dem mellom korene ved hjelp av loddtrekning. Dahl er av den oppfatning at det ikke var en tragediedramatiker som kunne ha innført en tredje skuespiller på scenen, slik som Aristoteles skriver og som krediterer det til Sofokles, da dette skjedde på et annet plan enn det kunstneriske, det institusjonelle.<sup>82</sup> Det samme kan man derfor si om innføringen av den andre skuespilleren som blir kreditert Aiskylos.<sup>83</sup> Og kanskje kan vi sette dette i sammenheng med innføringen av den andre skuespilleren i tragediene? For ved innføringen av denne ble det mulig med en mer åpen konflikt på scenen. På denne måten speilet dramaene mer samfunnet den var en del av, hvor konflikter mellom to parter kunne føres foran folkeforsamlingen, og det gjaldt å overbevise den for sitt syn. Dahl skriver at dette også gjaldt for politiske endringer, da de videreførte aristokratiets *agon*-kultur, altså konkurranse-kulturen.<sup>84</sup>

Det er finnes ingen entydige svar på hvor stort koret var, mens noen forskere mener at de første korene hadde så mange som 50 sangere og dansere, og at Aiskylos reduserte dette til 12, mens Sofokles økte det til 15. Det eneste vi vet er at korets størrelse eller funksjon ikke er den samme som under Aiskylos som under Euripides.<sup>85</sup> Men hvis de strukturelle endringene i dramaene sannsynligvis skjedde på det institusjonelle planet hadde ikke dikterne noe de skulle ha sagt, de måtte også forholde seg til det arkhonten bestemte, også størrelsen på koret, og løse situasjonen ut fra det de fikk tildelt.

Hver enkelt tragediedramatiker skulle skrive en trilogi og et satyrspill og alt dette skulle fremføres i løpet av en dag, og det var tre tragediedramatikere som konkurrerte under hver Dionysosfest. Om hvorvidt disse fire stykkene skulle henge sammen i tematikk og innhold vites ikke, i den eneste bevarte trilogien *Orestien* av Aiskylos det en sammenheng<sup>86</sup>, og det kan virke som om han gjorde det i andre av sine tetralogier, slik som Dahl nevner hans *Oidipodi* med titlene *Laios*, *Oidipus*, *Syv mot Theben* og satyrspillet *Sfinksen*.<sup>87</sup> Av disse tre har vi kun overlevet *Syv mot Theben* og denne teatralogen ble oppført i 467.

---

<sup>82</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 53-55 og 58-59.

<sup>83</sup> Brochett og Hildy. *History of the Theatre*, s. 12

<sup>84</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 98

<sup>85</sup> Brochett og Hildy. *History of the Theatre*, s. 19-20 og Aune. *De greske tragediene mellom ritualer, mytologi og det politiske*, s. 2.

<sup>86</sup> Aune. *Før-aristotelisk dramaturgi?*, s. 5 og Rehm. *Understanding Greek tragic theatre*, s. 77

<sup>87</sup> Dahl, Christian. *Tragedie og bystat*, s. 50

#### 4.2.2 Kvinner i gresk tragedie

Av de 32 overleverte tragediene er det kun én som ikke har med kvinner, *Philoctetes* av Sofokles. Det blir som Rush Rehm anmerker i *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World* at tilskuerne ble vitne til mye frykt ved å se tragediene: mord, incest, kannibalisme, moder- og faderdrap, drap på ens barn, folkedrap, sykdommer, pest, voldtekt, ondskap, forræderi, hjemløse og sendt i eksil, religiøs forurensning, moralsk nedbrytning, slaveri, skrekken ved krig og voldelig død.<sup>88</sup> Og som jeg vil anmerke, i de fleste av dem var det kvinner som var medvirkende årsak til dette, skjønt i flere tilfeller var det på grunn av menns valg, slik som Medea som ble forlatt av Jason eller Agamemnon som ofret sin datter, Ifigeneia. Men hvorfor tragediedramatikerne har valgt å fremstille kvinnene på denne måten forsøker forskerne å finne ut, fordi Homer behandlet dem ikke helt på denne måten, jfr. historien om hvem som drepte Agamemnon og som jeg allerede har skrevet om. Et annet åpent spørsmål er om Medea drepte sine egne barn eller om det er noe som Euripides fant på for å gjøre tragedien enda mer tragisk, noen forskere er av den oppfatning at de ble drept av korinterne.

De fleste forskere i dag benytter Aristoteles' oppfatning når de behandler emnet kvinner i tragediene, men det er også mulig å se på andre kilder som stammer fra det 5. århundre som underbygger dette synet, slik som legen Hippokrates (ca. 460-375). Han beskriver at en kvinne har en sunn helse hvis de enten er gravide, menstruerer eller ammer. Jomfruer eller enker var å anse som usunne, ettersom kroppen skulle enten være med barn eller våt av sperm, uten kunne det forårsake lyst til å vandre og hysteri. Jomfruer, altså før de menstruerer, kunne oppleve en form for kvalning og depresjon på grunn av presset av den uteblivende menstruasjonen. Ifølge ham kunne dette medføre til at de ville ta sitt eget liv. Den eneste medisinen var å gifte dem bort slik at de kunne få sex. Ut fra dette er det lett å se at Aristoteles tanker om kvinner ikke var nye slik som han beskriver dem i *Poetikken*, og Helen Foley beskriver i sin bok *Female Acts in Greek Tragedy* også hvordan Platon og Aristofanes også så på kvinner i tillegg til tragediedramatikerne.<sup>89</sup> Mary R. Lefkowitz skriver i boken *Women in Greek Myth* at det ikke er tilfeldig at de kvinnene som hjalp til med å utføre gudenes vilje var jomfruer, eller ugifte er kanskje en bedre beskrivelse. Dette var kvinner som ikke var under innflytelse av Afrodite og hennes sønn Eros. Og de som lot seg lede av disse to

---

<sup>88</sup> Rehm, Rush. *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*. (London: Bloomsbury Academic, 2014), s. 40

<sup>89</sup> Foley, Helen P. *Female Acts in Greek Tragedy* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001), s. 113-114. ProQuest Ebook Central

kan være farlige, hvor hun referer til Medea om hvor ille dette kunne gå.<sup>90</sup> Samtidig er det i *Medea* av Euripides hvor Medea i sin første monolog problematiserer hvordan det var å være gift kvinne i det 5. århundre, og det er denne tragedien som ofte blir knyttet sammen med feminisme i dagens tolkninger av de greske tragediene. Det er spesielt den siste setningen i denne monologen som gjør at denne tragedien blir ansett for å være feministisk og er et tidlig eksempel på feministisk tekning. Medea avslutter monologen med å si at hvis en kvinne blir krenket av sin mann så er det ingen som blir så blodtørstig som henne etter hevn. Og det er svært mange av de kvinnelige hovedpersonene i tragediene som har blitt sviktet av sine menn, *kyrios*, altså de menn som skulle ta vare på dem.<sup>91</sup>

Foley ramser opp flere eksempler fra tragediene som underbygger hvordan athenerne så på kvinner i Antikken, slik som hvor uforutsigbare de er, irrasjonelle, overtroiske, godtroende eller feige, noen av dem henter hun fra fragmenter som eksisterer uten at vi kjenner til alt innholdet. Hun er av den oppfatning at tragediene var med på å underbygge fordommer og redsel for kvinnene. Samtidig mener hun at det også var med på å utfordre tilskuerne, tragediedramatikerne brukte kvinner fra mytene til å utforske de tvetydige og farlige moralske grensene, og de var med på å skape det dramatiske i handlingen, de var ofte agenten.<sup>92</sup> Samtidig mener hun at de også var med på å utfordre tilskuerne, tragediedramatikerne brukte kvinner fra mytene til å utforske de tvetydige og farlige moralske grensene, og de var med på å skape det dramatiske i handlingen, de var ofte agenten.<sup>93</sup> Rush Rehm argumenterer med i boken *Radical Theatre* at patriarkatet<sup>94</sup> og misogynien som eksisterte i Athen i Klassisk tid kanskje var det mest rendyrkede i forhold til andre byer rundt Middelhavet på den tiden. Men det kan også bare virke som fordi det er denne byen vi har mest kunnskap om. Det er en oppfatning at måten tragediedramatikerne behandlet kvinnene på utfordret det patriarkalske og mannsdominerte samfunnet som det athenske med karakterer som Antigone og Elektra. Elektra var søsteren til Orestes som hevnet deres far, Agamemnon, ved å begå et modermord på Klytaimnestra. Men samtidig var måten de fremstilte kvinnene på med på å forsterke mannsdominansen. Hans poeng er at selv om tragediene inneholdt gynefobi, misogyni og var kjønnsdiskriminerende ble disse karakterene ofte straffet for på en eller annen måte for sine handlinger. Her trekker han frem karakterer som Kreon i *Antigone*, både hans sønn og hans

---

<sup>90</sup> Lefkowitz, Mary R. *Women in Greek myth* (London: Bristol classical paperbacks, 1995), s. 124

<sup>91</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 109

<sup>92</sup> Foley, Helen P. *Female Acts in Greek Tragedy*, s. 113-115

<sup>93</sup> Foley, Helen P. *Female Acts in Greek Tragedy*, s. 113-115

<sup>94</sup> Dette er et stort forskningsfelt og jeg kommer ikke til å gå nærmere inn på det ettersom det er utenfor rammene til denne oppgaven.

hustru begår selvmord.<sup>95</sup> Dette er mulig å si om tragedier som *Hippolytos* av Euripides at kvinnen er agenten. I denne tragedien forelsker hans stemor seg i ham og hun begår selvmord når han ikke gjengjelder hennes følelser, og beskylder ham for voldtekt, mens i andre tragedier mener jeg det er andre forhold som gjør dem til agenter, noe som jeg har nevnt ovenfor.

I klassisk tid ble alle rollene spilt av menn. Dette er noe som Sue-Ellen Case (1942-) problematiserer i sin bok *Feminism and Theatre* hvor hun anser de greske tragediene for å være en form for *drag-show*, ettersom det var menn som kledde seg ut som kvinner for å spille kvinner. Hele samfunnet var mannsdominert, ikke bare skrev de tragediene, men de spilte også de kvinnelige rollene, sannsynligvis kun for et mannlig publikum. Det Case argumenterer for er at menn kunne umulig vite hvordan eller hva en kvinne verken tenker eller hvordan hun oppfører seg. Og hun problematiserer hvordan kunne tilskuerne skjønne at det var en kvinne de så på scenen, utenom maskene og klesdrakten? Hun antar at det måtte ha vært en form for stereotyper som viste en kvinne, og hun er av den oppfatning at det er hvordan teksten er skrevet for å imøtekomme det faktum at det var menn som skulle spille rollene.<sup>96</sup> Dette eksemplifiserer hun ved å ha en gjennomgang av teksten til *Orestien*, ettersom vi ikke vet hvordan tragediene ble fremstilt på scenen i klassisk tid, hvor hun peker på de delene hvor misogynien kommer frem. For henne er det misogyni når Cassandra ankommer og hun sier ikke et ord, og dette mener Case underbygger argumentasjonen. Det Case ikke sier ikke noe om hvorfor hun mener dette. Mens andre mener at Kassandras taushet viser at hun ikke lar seg kommandere til å si noe før hun selv vil. Det Case ikke tar med i betraktningen er at det sannsynligvis var eldre menn som spilte rollene, og ikke unge gutter.<sup>97</sup> Jeg mener at det førte til at deres fremstilling veide da tyngre enn om det hadde vært gutter. De hadde en helt annen erfaring som de kunne ta med seg inn i rollene. Og er det mulig å tenke seg at dette var menn som hadde vært eller skulle ut i krigen. I tillegg til at det teatret som produksjonene ble vist på, ikke var slik som i vår tids teatre hvor avstanden mellom scenen og publikum ikke er så stor, og det er mulig å ha en annen både stemmebruk og bevegelser enn det de hadde på den tiden. Noe som Taplin beskriver i *Greek Tragedy in Action* og som jeg skal komme tilbake til i det neste underkapitlet.<sup>98</sup> I artikkelen «The Masked Activist: Greek Strategies for the Streets» utdyper Case sitt syn om misogynien ved å referere til hvordan Aiskylos

---

<sup>95</sup> Rehm. *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*, s. 93-95

<sup>96</sup> Case. *Feminism and Theatre*. (New York: Routledge, 1988), s. 11-12

<sup>97</sup> Easterling, P.E. og B.M.W. Knox. *The Cambridge history of classical literature: Greek Drama*, s. 22

<sup>98</sup> Taplin. *Greek tragedy in action*. (Cambridge: Routledge, 1993), s. 15.

behandler Klytaimnestra. Her referer hun til hvordan koret beskylder henne for å ta en manns rolle i *oikos*.<sup>99</sup> Marilyn A. Katz er av en annen oppfatning her, og i artikkelen «The Character of Tragedy: Women and the Greek Imagination» skriver hun om hvordan vaktmannen først omtaler henne som Agamemnons hustru, noe som var innenfor konvensjonen. Hennes tolkning er at Klytaimnestra vil gjenoppta sine plikter som hustru når hennes mann kommer tilbake. Det samme gjentar seg når hun kommer ut fra borgen og korføreren møter henne med ordene:

Ærbødig, Klytaimnestra, hylder jeg din makt  
ti som vår herskers hustru har du billig krav  
på hyldest, når din husbonds kongestol er tom.<sup>100</sup>

Men Katz referer også til andre deler i teksten hvor Klytaimnestra selv sier «Det er hva jeg, en kvinne, har å melde deg», hvorpå korføreren svarer «Din tale, kvinne, er forstandig som en manns [...]»<sup>101</sup> Katz' poeng er at dette får frem hvordan karakteren til Klytaimnestra er, hun er en kvinne som kan tenke. Selv om koret undrer seg over om det er sant det hun sier, Troja har falt, og hvordan kan hun vite det sikkert når det ikke har kommet noe bud. Hun tolker kun en varde.<sup>102</sup>

Det vi ikke helt vet er hvorfor de valgte å behandle kvinner på denne måten. Jeg vil argumentere for at det kan være fordi at kvinnene var knyttet til *oikos*, og det tragediedramatikerne ville vise var at *polis* var et bedre sted å oppholde seg uten deres tilstedeværelse. I *oikos* kunne kvinnene råde, mens det var umulig for dem å gjøre det i *polis*, og det de ville vise at det førte til dysfunksjonalitet hvis kvinnene fikk delta i *polis*, jfr. synet som rådet om kvinner på den tiden. Men dette viser også, slik som Dahl er inne på, hvordan innlemme *oikos* i *polis*? Dette var et problem for dem, og det å føde barn kvinnes hovedbeskjeftigelse, slik som også Medea refererer til i sin monolog i tragedien *Medea* som ble oppført for første gang i 431.<sup>103</sup>

#### 4.2.3 Spillestilen og teateret

Alt utenom teksten er tapt for oss, det gjelder selve scenen, spillestil, kordansene, kostymer og musikken. Det Oliver Taplin er opptatt av i *Greek Tragedy in action* er at teksten ikke kunne stå alene, det var det performative som var i sentrum og dette har vi ikke overlevert.

---

<sup>99</sup> Case, Sue-Ellen. «The Masked Activist: Greek Strategies for the Streets», s. 122

<sup>100</sup> Aiskylos. *Agamemnon*. Oversatt av Peder Østby i *Greske tragedier*. (Oslo: Gyldendal, 2007), s. 17.

Oversettelsen har ikke med linjehenvvisninger, og derfor blir de referert med sidetall i stedet for linjenummer.

<sup>101</sup> Aiskylos. *Agamemnon*, s. 19

<sup>102</sup> Katz, Marilyn A. «The Character of Tragedy: Women and the Greek Imagination», s. 90-91

<sup>103</sup> Dahl. *Tragedie og bystat* (København: Museum Tusulanums Forlag, 2010), s. 109-110.

Dramatikerne skrev ikke bare en tekst, de var også regissører, laget koreografien til koret, var med på utforming av masker og klær og i tillegg var de stort sett med på å spille i sine produksjoner. Og av den grunn er det svært få scenehenvisninger i teksten.<sup>104</sup> De var rett og slett ikke nødvendige. Men Taplin poengterer at det ofte blir sagt hva som skjer, det samme gjelder for en første introduksjon av en ny karakter. Enten presenterer de seg selv eller så blir de presentert av andre. Det som lar seg rekonstruere av spillestil må vi i dag hente fra andre kilder, slik som vasemalerier og utformingen av teatret i det 5. århundre. Forskerne er ikke enige om hvordan det teatret var utformet, det teatret som finnes i dagens Athen ble utformet så sent som et sted mellom det 1. og 3. århundre evt. Derfor er det kun hypoteser over hvordan teatret så ut i det 5. århundre.<sup>105</sup> Det eneste man har greid å enes om er at det var i tre, og sannsynligvis ble bygget opp til hver gang det skulle være festival. Og akustikken var nok ikke slik vi kjenner den i dag fra teatret i Epidauros som er fra 3. århundre fvt., og det er med på å underbygge hovedpoenget, avstanden mellom spilleplassen og tilskuerne, og som sannsynligvis ble det førende for hvordan spillestilen var på den tiden. Det er også et åpent spørsmål hvor mange tilskuere teateret rommet. Igjen er det ikke enighet blant forskerne, og i det 20. århundre var det ansett at det var plass til så mange som 15 000, mens i det 21. århundre er tallet anslått til å være langt lavere, et sted mellom 4000 og 7000.<sup>106</sup>

Det er allment antatt at på grunn av avstand og manglende akustikk var stemmen det viktigste i spillestilen, sammen med store gester. Små bevegelser ville ikke tilskuerne kunne se, og dermed ikke kunne forholde seg til. Taplin stiller spørsmål ved om det fantes noen form for naturalistisk spillestil i Antikken, og han er av den oppfatning av at det kanskje befant seg noe midt imellom det dagligdagse og opphøyde. Så vidt han forstår var det ingen form for egen spillestil for tragediene, en opphøyd form slik som Aristoteles beskriver det i *Poetikken*.<sup>107</sup> Alle drama ble spilt med masker, det inkluderer også koret, og de var ikke groteske, det er en anakronisme skriver Taplin. De var laget i lin av kunstnere som hadde dette som sin spesialitet, og det ble laget en for hver karakter i en produksjon. Dette førte til at karakterene ble presentert og følelsene denne måtte ha kom frem gjennom stemmebruk og gester.<sup>108</sup> Rehm mener også at bruken av masker gjorde at tilskuerne ikke ble forstyrret av at menn spilte alle rollene (og at de samme personene spilte flere roller), de kunne konsentrere

---

<sup>104</sup> Taplin, Oliver. *Greek tragedy in action*. (Cambridge: Routledge, 1993), s. 1 og s. 17

<sup>105</sup> Rehm. *Understanding Greek tragic theatre*, s. 36

<sup>106</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 84-85

<sup>107</sup> Taplin. *Greek tragedy in action*, s. 16

<sup>108</sup> Taplin. *Greek tragedy in action*, s. 14



seg om andre ting, slik som teksten.<sup>109</sup> Og jeg vil legge til hvordan dramatikerne hadde behandlet temaet og om det var et budskap.

Det var ikke mange scenografiendringer i de greske fremføringene, for innendørs scenene ble det benyttet *ekkyklēma*, en form for rullende maskin som kunne skifte fra en scene til en annen. En annen form for maskin dramatikerne kunne bruke er det som på latin kalles for *deus ex machina* – gud fra maskinen, det vil si hvis de ville at noen eller noe skulle komme flyvende inn eller ut av spilleplassen kunne de benytte denne.<sup>110</sup> Den manglende scenografien gjorde det mulig for dramatikerne å forflytte seg raskt i tid og rom. Og Rehm argumenterer med at det er kun de som leser tragediene og ser på dem som litterære som er opptatt av dette. Dramatikerne var også avhengig av tilskuernes fantasi i sine produksjoner, slik at de for eksempel kunne se for seg scener som utspilte seg på en strand, jfr.

*Trojanerinnene*.<sup>111</sup>

Den vanskeligste delen å forklare i en gresk tragedie er koret og dets funksjon. Til og med Taplin synes det er vanskelig med å komme med noen god forklaring til at de medvirket. En av årsakene skriver han er fordi vi ikke kjenner til verken koreografi eller musikken de danset til. Den eneste grunnen han tror at de er med er fordi koret i andre deler av samfunnet hadde så stor plass, slik som i de religiøse delene, bryllup, festivaler eller lignende. Han anerkjenner at hos Aiskylos har det en større plass enn hos andre, uten at han utdyper dette noe mer.<sup>112</sup> Dette tenker jeg at kan forklares ut fra at Aiskylos' tragedier er nærmere de første tapte tragediene enn Euripides', og de hadde stort sett en eller to skuespillere på scenen samtidig. De var derfor en større del av den episke handlingen. Samtidig er jeg av den oppfatning at de ennå ikke hadde mistet sin funksjon mot slutten av det 5. århundre, de er fremdeles med på å intensivere og kommentere handlingen på en måte som karakterene ikke selv kan gjøre. Det fortellende eller det episke i greske tragedier er det ofte koret som står for, mener jeg. De er med på å knytte sammen fortiden og nåtiden, de kontekstualiserer det hele for tilskuerne. Og de er med på å bygge broer når handlingen blir for episodisk.

I denne delen har jeg sett nærmere på Klassisk tid, perioden hvor de greske tragediene ble utviklet. Jeg har vært innom det generelle om tragediene og tematikken som ble benyttet. Det samme gjelder for konteksten de ble produsert og oppført under, Den store Dionysosfesten. Jeg har også forsøkt å problematisere misogynien som var på den tiden, og

---

<sup>109</sup> Rehm. *Understanding Greek tragic theatre*, s. 46

<sup>110</sup> Rehm, Rush. *Understanding Greek tragic theatre*, s. 42 og 40

<sup>111</sup> Rehm. *Understanding Greek tragic theatre*, s. 42-43

<sup>112</sup> Taplin. *Greek tragedy in action*, s. 13

knyttet det sammen med spillestilen. I den neste delen av oppgaven skal jeg se nærmere på politisk teater ved å se på det i en historisk kontekst, og det som vi ser på som politisk teater i dag før jeg skal gå nærmere inn på den dramatiske og politiske kulturen i Klassisk tid.

## 5 Politisk teater

I denne delen skal jeg ta for meg det jeg mener hva som gjør noen av de greske tragediene for politiske. Når det blir beskrevet at tragediene er politiske savner jeg en begrunnelse for hvorfor forskere som Oliver Taplin, Vernant og Vidal-Naquet mener det, og hvordan «politisk teater» blir definert. I det neste underkapittelet skal jeg gjennomgå definisjonen av politisk teater. Utgangspunktet er hvordan Eric Bentley definerer politisk teater, før det kommer en del som kontekstualiserer det historisk. Selve ordet politikk og politisk stammer fra det greske ordet *politikos* som C. Berg i sin Græsk-dansk ordbog oversetter til «vedrørende en borger». Ordet kan ses i sammenheng med *polis* som egentlig betyr «hvor man oppholder seg», men som oftest blir oversatt til by, og på attisk var dette en henvisning til Athen.<sup>113</sup>

### 5.1 Definisjon av politisk teater

I would not want to define politics so broadly that all art is political. That is as unfruitful a proposition as that no art is political. Much drama that people loosely call political might better be termed social, just as what is often meant by sexual politics is no different from sexual sociology. It would be sensible, I think, to limit the term political to works in which the question of the power structure arises.<sup>114</sup>

Eric Bentley skriver dette i artikkelen «Writing for Political Theatre» hvor han avgrenser begrepet til å henge sammen med maktstrukturer, og hvordan man forsøker å påvirke dem. Det er en kritikk av samfunnsordenen eller maktstrukturer, og intensjonen er å påvirke dem. Nå tror ikke Bentley at en nasjon lar seg endre på grunn av et politisk teater, men det gjelder først og fremst å få frem sitt syn, men også at det kanskje påvirker noen av de som ser dette.<sup>115</sup> I det 5. århundre fvt. var ordet politisk knyttet til selve *polis*, og intensjonen deres var snarere å gjøre makthavernes samfunnsorden til borgernes (altså frie menns) samfunnsorden. For Bentley er *Perserne* av Aiskylos fra 472 det første kjente dramaet vi har i vesten som er

---

<sup>113</sup> Berg. *Græsk-dansk ordbog* (København: Utg. 9. Nordisk Bogproduktion), 1995.

<sup>114</sup> Bentley, «Writing for a Political Theatre», s. 42

<sup>115</sup> Bentley, «Writing for a Political Theatre», s. 50-51

politisk, uten at han utdyper hvorfor.<sup>116</sup> I den neste delen skal jeg se litt nærmere på politisk teater fra det 20. århundre fra Piscators og Brechts episke teater og *Verfremdungseffekt*.

## 5.2 Politisk teater i historisk kontekst

For Aristoteles skal tragediene være basert på følelser som fører til handling, det som blir kalt for dramatisk handlingsforløp som skulle rulles opp ved hjelp av gjenkjennelse, *anagnórisis*, og som skulle føre til omslaget, *peripéti*, i tragedien. Dette ble plukket opp i Renessansen, hvor de tok bort alt utenom dialogen og for dem var dette den beste formen for teater.

Dramatikerne, regissøren og teoretikeren Bertolt Brecht er den som blir forbundet med episk teater, men i likhet med Aristoteles, er ikke hans tanker og oppføringer nye, de bygger på arbeider som Erwin Piscator begynte på 1920-tallet. I denne tiden jobbet Brecht under Piscator,<sup>117</sup> og vi kan kanskje sammenligne det med at Aristoteles var Platons elev? Det Piscator ville skape var et politisk og proletarisk teater som var rettet mot arbeiderklassen, da han var av den oppfatning at samtidens teater var rettet mot borgerklassen. Piscators ideer gikk ut på at teater skulle bidra med kunnskap, opplysning og innsikt, og det skulle gjøres ved å benytte andre virkemidler og teknikker enn det som var vanlig på den tiden. For ham var det ikke følelsene som skulle påvirkes.<sup>118</sup> Og de skulle omhandle mennesker i situasjoner som publikum skulle kunne gjenkjenne seg i, altså om arbeiderklassen. Han anså publikum for å være som en lovgivende forsamling, teateret var dermed som et parlament. Det han ville gjøre var å skape en endring i samfunnet. Det var dette som Brecht tok med seg inn i sitt arbeid og *Verfremdungseffekt*, hvor man hele tiden skulle bevisstgjøre publikum om at de var i et teater, de skulle ikke gripes gjennom en illusjon. Dette mente han kunne gjøres ved blant annet gjennom teksten og det skulle føre til tilskuerne skulle trekke sine egne konklusjoner. Slik som Gladsø et.al formulerer det: *publikum skulle ikke bare forstå hva som skjer, men også hvorfor det skjer*.<sup>119</sup> Og det er dette som gjør at episk teater skiller seg fra aristotelisk dramaturgi, som skulle spille på følelsene, samt at den ifølge Brecht burde ha en mer episodisk oppbygning enn det etter Aristoteles' mening om hvordan oppbygningen skulle være, altså med begynnelse, midte og slutt. Eller rettere sagt, det var slik noen av de første dramatikerne bygde opp sine drama, og som Aristoteles brukte som utgangspunkt for sin dramaturgiteori.

Et spørsmål som jeg stiller meg, tok publikum innover seg det som Piscator og Brecht

---

<sup>116</sup> Bentley, «Writing for a Political Theatre», s. 51

<sup>117</sup> Roose-Evans. *Experimental Theatre* (London & New York: Routledge), s. 66

<sup>118</sup> Gladsø, et.al. *Dramaturgi* (Oslo: Universitetsforlaget), s. 130

<sup>119</sup> Gladsø, et.al. *Dramaturgi*, s. 131

forsøkte å gjøre? Gi dem mer kunnskap og forståelse, og at dette skulle føre til at publikum fra arbeiderklassen skulle bli til en bedre (opplyst) borger av samfunnet. Man må være svært opplyst og forholdsvis kunnskapsrik for å kunne forstå det politiske i deres oppsetninger. Avstanden mellom arbeiderklassen og middelklassen var mye større på den tiden de virket enn det er i dag. Det verken var eller er vanskelig for en person med arbeiderklassebakgrunn å forstå urettferdigheten som finnes mellom de fattige og rike, men hvordan kan man gjøre noe med dette? Svaret på dette spørsmålet var for dem kommunismen, men det var noe publikum selv skulle komme frem til, skjønt de ble påvirket gjennom de virkemidlene som ble brukt på scenen. For det ironiske i dette er at publikum applauderte oppsetninger av dem begge, slik som Roose-Evans beskriver det i boken *Experimental Theatre*.<sup>120</sup>

### 5.3 Dramatisk og politisk kultur

Det var Aristoteles som gjorde et skille mellom dramatisk og politisk kultur, og dette beskrives i både *Poetikken* og *Politikken*, men i det 5. århundre var det ikke noe skille. Det er Aristoteles' syn som har holdt seg opp gjennom årene og er gjeldende frem til i dag.<sup>121</sup> Tradisjonelt sett er det komedien som blir ansett for å være politisk. Komedien deles inn i tre perioder, den eldre, den midterste og den nyere. Men for denne oppgaven vil det være den første som har betydning, skjønt forskerne regner Euripides for å være en forløper til den nyere komedien.<sup>122</sup> Fra eldre athensk komedie og den midterste har vi kun overlevd en komediedramatiker, Aristofanes (ca. 450-385), og han tilhører den siste generasjonen skribenter. I *parabasen* (slik som tidligere nevnt hvor skuespillerne tok av seg maskene og snakket direkte til publikum) i *Froskene* lar Aristofanes koret si at borgere som har blitt fratatt en del av sine rettigheter må få dem tilbake, og heller frata dem andre borgere som følger et mer tradisjonelt syn.<sup>123</sup> Det er overlevd 11 komedier av ham, og dermed er det hans måte å skrive på som gir hovedtyngden av vår viten om den eldre komedie, men det finnes en god del fragmenter av andre komediedramatikere som er med på å nyansere bildet litt. Vi vet heller ikke så mye om opprinnelsen til komedie, og Easterling og Knox daterer dens begynnelse til 486 da de ble innlemmet i Den store Dionysosfesten, og som ble vunnet av Chionides, uten at vi vet så mye om ham.<sup>124</sup>

I dag blir det forsøkt å rekonstruere hvordan tragediene og *polis* forholdt seg til

---

<sup>120</sup> Roose-Evans. *Experimental Theatre*, s. 69

<sup>121</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 9

<sup>122</sup> Easterling, P.E. og B.M.W. Knox. *The Cambridge history of classical literature: Greek Drama*, s. 122

<sup>123</sup> Easterling, P.E. og B.M.W. Knox. *The Cambridge history of classical literature: Greek Drama*, s. 124

<sup>124</sup> Easterling, P.E. og B.M.W. Knox. *The Cambridge history of classical literature: Greek Drama*, s. 110

hverandre. For å forstå *polis* og dens funksjon bruker Christian Dahl de begrepene som Aristoteles innførte, altså et inklusivt og et eksklusivt begrep. I det inklusive innebærer alle som bor i *polis*, dvs. kvinner, menn, ikke borgere, frie og slaver og som utgjør et samfunn. Mens det eksklusive var et politisk fellesskap som besto av kun menn, og bare av dem som ble regnet som borgere av Athen. På denne måten blir det som Aristoteles betegner som *zōon politikon*<sup>125</sup> både et sosialt og politisk vesen.<sup>126</sup> Dahls tese i boken *Tragedie og bystat* er at de «[...] da udforsker den attiske tragedie sin tids politiske kultur ved at konfrontere det eksklusive *polis* med den inklusive *polis*. Tragedierne bliver politiske ved at konfrontere det politiske med det ikke-politiske eller før-politiske [...]»<sup>127</sup> Han mener at det er derfor tragediene ikke utspiller seg foran offentlige steder slik som rettsbygninger, men i en annen sfære, slik som i familien, *oikos*. Og jeg mener at dette er med på å bygge oppunder *polis*, for der fikk ikke kvinner delta, i motsetning til i *oikos* hvor det potensielt var mulig. For meg viser dette at tragediedramatikerne viste med sine drama hva som kunne skje hvis kvinner fikk makt. Samtidig skriver Dahl at athenerne innså at de hadde behov for kvinnene til å føde barn, slik at det ble mulig for dem å bli flere, og det ble den viktigste funksjonen som *oikos* hadde i *polis*.<sup>128</sup> I 450/451 innførte Perikles en lov i Athen som tilsa at kvinnenes bakgrunn også hadde betydning for om deres sønner kunne bli borgere av bystaten. Frem til da var det kun mennenes slekt som ble tillagt vekt. Ifølge Aristoteles gjorde Perikles dette grepet fordi han var redd for at det skulle bli for mange borgere av byen. Dahl tenker at dette også hadde en annen effekt, det forhindret aristokratiet gjennom giftemål å få makt eller allianser utenfor bystaten.<sup>129</sup> Dahl henviser til gravtalene som ble holdt på den tiden og som viser at alle borgerne var slags brødre, de stammet fra de samme menneskene. Gjennom dette skulle borgerne bli en del av en høyere politisk enhet, *zōa politika* og dermed ville de mer ustabile delene av *oikos* bli nøytralisert. Dette var også med på å forhindre *stasis*, altså opprør slik som jeg tidligere har referert til.<sup>130</sup>

Endringen de senere år fra å omtale tragediene som «de greske» til «de attiske» blir mer riktig da de henger sammen med de samfunnsendringene som skjedde i Athen i det 5. århundre, altså dreiningen fra *oikos* til *polis*.<sup>131</sup> Og med denne endringen blir også

---

<sup>125</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 10: *zōon politikon* – et vesen hvis høyeste mål er å være borger i polis

<sup>126</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 10-11

<sup>127</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 12

<sup>128</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 110

<sup>129</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 106

<sup>130</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 100-102

<sup>131</sup> Goldhill. *The Oresteia*, s. 4-5

kontekstualiseringen annerledes, enn om vi kun snakker om de greske tragediene, fordi dette knytter dem til Athen.<sup>132</sup> Fra og med nå kommer jeg også til å referere til dem for de attiske tragediene.

### 5.3.1 Den store Dionysosfesten og det politiske

Hovedgrunnen til at forskerne i dag knytter denne festen til det politiske aspektet er ut fra hvem som hadde ansvaret for gjennomføringen av den, for det var ikke noen av de religiøse lederne eller kongearkonten, men den *eponyme arkhonten*. Hovedansvaret hans var å gjennomføre *polis* sine mer politiske gjørene og laden. Selv om det, slik som Dahl skriver, var uklare skillelinjer mellom de to arkhontenes ansvarsområder, blir likevel den store Dionysosfesten i dag sett på mer som en statsfest og ikke en religiøs fest. De to første dagene skjedde utenfor teatret, og det hele begynte med en *proagon* om kvelden den 8. *elaphēboliōn* hvor tragediedramatikerne, deres kor og skuespillere overvar det hele for å promotere produksjonene som skulle vises fra den 11. *elaphēboliōn* og da skjedde alt innenfor teatrets område. *Agon* oversettes med konkurranse, og *proagon* var «før-konkurranse». For å kunne overvære det som skjedde innenfor teaterets område måtte man kjøpe en billett, og den var forholdsvis lav, maks 2 oboler. Det finnes ikke noen entydige kilder for hvem som hadde adgang til teatret, ei heller hvor mange det var plass til. Det eneste vi vet med sikkerhet er at borgere av Athen og sannsynligvis deres sønner, tilreisende og metøker (frie innvandrere, som ikke var borgere av Athen) hadde adgang. Men når det gjelder kvinner hersker det fremdeles stor usikkerhet. Noen kilder taler for at de hadde adgang, andre ikke.

Det som skjedde inne på teatrets område den første dagen var parader som viste Athens makt og velstand før det var fire dager med både kor- og drama-*agon*.<sup>133</sup> Det blir antatt at en av paradene var med sønner av menn som hadde falt i krig og var oppdratt av på bekostning av *polis*. Men ettersom kilden stammer fra det 4. århundre vites det ikke med sikkerhet at dette også skjedde i det 5. århundre.<sup>134</sup> De tre tragediedramatikerne hadde hver sin dag hvor deres tetralogi ble vist, mens komediedramatikerne viste kun en produksjon hver, og det skjedde på den samme dagen.

### 5.3.2 Det politiske i tragediene

Det som regnes som politisk teater i dag er nok helt annerledes enn hvordan dette ble sett på i det 5. århundres Athen, hvis de i det hel tatt tenkte over dette, hvor vi i dag ser at noen av de overleverte attiske tragediene er med på å bygge oppunder polis-staten Athen, slik som

---

<sup>132</sup> Dahl. *Tragedie og bystat*, s. 13

<sup>133</sup> Dahl, Christian. *Tragedie og bystat*, s. 39-50

<sup>134</sup> Dahl, Christian. *Tragedie og bystat*, s. 49 og note 97

*Orestien* av Aiskylos eller *Antigone* av Sofokles.

Rush Rehm skriver i sin bok *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World* at de attiske tragediene må ses i sammenheng med det demokratiske Athen.<sup>135</sup> Dette er ikke helt det som vi kaller for demokrati i dag, ettersom det blant annet ikke omfattet alle borgere av samfunnet, slik som kvinnene, jfr. tidligere beskrevet. I løpet av perioden 480/79 til 404 var Athen mer eller mindre i krig eller de rustet seg til krig, og Rehm er av den oppfatning at krigføring gjennomsyret det athenske samfunnet. Han argumenterer med at det er mulig å finne antikrigstema i tragediene i denne perioden, særlig de som hentet sin mytologi fra trojanerkrigen, dette gjelder ikke kun i de tre tragediene som Euripides har behandlet rundt dette temaet, *Hekabe*, *Trojanerinnene* og *Andromake*, men det finnes også i tidligere tragedier som er skrevet av både Aiskylos (*Agamemnon*) og Sofokles (*Ajax*).<sup>136</sup> Vi vet ikke når *Ajax* ble vist første gang, men det er vanlig å tidfeste den mellom 445-40<sup>137</sup>, mens *Agamemnon* første gang ble som tidligere nevnt oppført i 458, og er den første delen av den eneste bevarte trilogien vi har overlevet.<sup>138</sup> Rehm referer til forskjellige passasjer i de to tekstene som han mener viser spor av antikrigstema. Mens for ham viser Euripides med *Trojanerinnene* hvordan tankegangen i Athen var på den tiden, nemlig det å massakrere.<sup>139</sup> Et annet aspekt han ikke nevner er at det kan være at den tragedien er en form for advarsel om at dersom athenerne fortsatte på denne måten kan de fort selv ende opp som Troja.<sup>140</sup> Det er en tragedie som Rehm ikke skriver noe om og som vi har overlevet, den eldste av dem, *Perserne* av Aiskylos, oppført sannsynligvis i 472 som jeg mener også har antikrigstema i seg. Bentley mener det er det eldste politiske drama vi kjenner til. Den omhandler slaget ved Salamis, hvor Aiskylos selv deltok, og vi ser det fra tapernes side, slik som *Trojanerinnene*. Det ender også med en form for massakre av perserne, noe som blir referert til publikum av et sendebud. Forskjellen mellom de to tragediene er at sistnevnte ikke hentet sin handling fra mytologisk tid, men fra sin nære samtid. Publikum visste at dette faktisk hadde skjedd, og igjen lå spenningen i hvordan Aiskylos hadde behandlet temaet enn hvordan tragedien ender.

I denne delen har jeg tatt for meg politisk teater, og hvordan det henger sammen i en historisk kontekst. Den neste delen skal jeg kort redegjøre for dramatikeren Euripides, og

---

<sup>135</sup> Finley. *Grekerne i antikken*, s. 106

<sup>136</sup> Rehm. *Radical Theatre* (London: Bloomsbury Academic, 2014), s.101-105

<sup>137</sup> Sophocles. *Ajas*, overs. av Richard Pevear med forord av Herbert Golder (New York: Oxford University Press, Incorporated, 1999), s. 19. ProQuest Ebook Central.

<sup>138</sup> Aeschylus. *The Oresteia*, overs. av Alan Shapiro med introduksjon av Peter Burian (New York: Oxford University Press, 2011), s. 3. ProQuest Ebook Central

<sup>139</sup> Rehm. *Radical Theatre*, s. 101-105

<sup>140</sup> Schreiner. *Antikkens historie*, s. 111

hvilke tema han tok opp i sine tragedier. Han blir viet et eget kapittel da det er hans tragedie *Trojanerinnene* blir analysert.

## 6 Euripides

Euripides (480-406) var den yngste av de tre tragediedramatikerne som vi har overlevert, men han har skrevet flesteparten, 18 av de 32 overleverte tragediene. Kildene fra Antikken kjente til 92 tragedier som han skrev.<sup>141</sup> Han konkurrerte for første gang i 455, året etter at Aiskylos døde, hvor han kom på tredje og siste plass, og han var ikke spesielt godt likt i sin samtid noe som gjenspeiler seg i hvor få ganger han kom på førsteplass og hvor ofte han ble parodiert i komediene. Han døde noen måneder før Sofokles, i 406 i Makedonia. Og det er akseptert blant forskerne at han dro dit i selvpålagt eksil, men det vi ikke vet er hvorfor.<sup>142</sup> Historien om at han skrev drama i en hule på Salamis er nok ikke sann, men det er det som Easterling og Knox mener er med på å underbygge hvor isolert han må ha vært. De sammenligner det med andre intellektuelle kunstnere ofte blir isolert. For Euripides' tragedier får frem de intellektuelle kontroversene i datidens samfunn.<sup>143</sup>

Det er mye som kan sies om Euripides' tragedier, og ifølge Easterling og Knox er alt riktig, han blir sett på både som misogyn og feminist, realist og romantisk. I tillegg skrev han patriotiske tragedier, de som støttet oppunder krigen mot Sparta, men også de som hadde antikrigstematikk, med *Hekabe* og *Trojanerinnene* som de mest opplagte.<sup>144</sup> Aristofanes, en samtidig komediedramatiker, benyttet ham i sine komedier, hvor den mest kjente er *Froskene* fra 405. Aristofanes har lagt inn en *agon* mellom Euripides og Aiskylos, og denne blir mye brukt av forskerne til å kunne forstå hvordan samtiden så på ham, fordi man antar den viser det som var typiske virkemidler som han benyttet i sine tragedier. I denne komedien reiser Dionysos til Hades, dødsriket for å hente tilbake Euripides for å gjenopprette Athens storhet, men ender opp med Aiskylos etter en *agon* mellom de to. Denne delen av *agonen* som er sitert under er fra hvor de gjennomgår hvordan Aiskylos og Euripides har laget sine prologer. Aiskylos hevder og viser at etter hver linje hos Euripides er det mulig å annullere det som blir sagt ved å legge til «en flaske», og slik fortsetter det når Euripides forsøker å resitere fra sine prologer.

EURIPIDES. "Lord Dionysus, who with Bacchic  
wands,

---

<sup>141</sup> Rehm. *Understanding Greek tragic theatre*, s. 26

<sup>142</sup> Rehm. *Understanding Greek tragic theatre*, s. 25

<sup>143</sup> Easterling, P.E. og B.M.W. Knox. *The Cambridge history of classical literature: Greek Drama*, s. 65

<sup>144</sup> Easterling, P.E. og B.M.W. Knox. *The Cambridge history of classical literature: Greek Drama*, s. 65-66





fremstilt er ikke slik som kvinner skulle oppføre seg i samtiden. Og dette parodierer også Aristofanes i komedien *Kvinnene ved Thesmoforiefesten* (411) hvor tematikken er kvinnenes indignasjon over Euripides' fremstilling av dem.<sup>148</sup> Euripides fremstilte kvinner som hevet stemmen og kritiserte det samfunnet de var en del av. Av disse er kanskje tragedien *Medea* den mest kjente, kvinnen som blir forlatt av sin mann Jason, hvorpå hun hevner seg med først å drepe hans kommende hustru og deretter deres felles barn. I sin første monolog beskriver hun hvordan det er å være kvinne i datidens Athen, de er overgitt mannen.

Av alt som eier liv og ånde og fornuft,  
er ganske visst en kvinne skapt til uslest lodd.  
For ublu medgift må hun kjøpe seg en mann,  
og det som verre er, den husbond hun har fått,  
er den som fritt kan råde over hennes kropp.  
Da er det store spørsmål: Har hun fått til mann  
en slyngel eller hedersmann? ti kvinner kan  
ei skilles uten skam og ei gå fra sin mann.  
Til nye vaner, nye skikker går hun inn.  
Fra hjemmet vet hun intet; men må gjette selv,  
på hvilket vis hun kan få gjort sin mann til lags.  
Og hvis vår møye lønnes, og vår ektemann  
i trofast samliv villig går i spann med oss,  
da er vårt liv en fest. Hvis ei, da heller dø!  
Når mannen kjedes ved sitt hjem, da kan han gå  
og ute fri sitt sinn for kjedsomhetens trykk  
hos en av sine like eller hos en venn;  
men *vi* må vende blikket mot den ene mann.  
De sier at for oss er livet farefritt.  
Vi lever trygge hjemme; de må gå i krig.  
Det er feilsyn. Jeg vil heller stå bak skjold  
i trende slag enn bare engang føde barn.<sup>149</sup>

Det svært få problematiserer med denne tragedien er at *Medea* også var flyktning, og det som grekerne kalte for «barbar». Og slik som vi skal se i *Trojanerinnene* benyttet Euripides teknikker fra retorikken i *agonen* mellom Helena og Hekabe, men det er ikke menn som debatterer slik som det var i Klassisk tid. For det som vi i dag ser på som feministiske tragedier ble ikke nødvendigvis sett på det i sin samtid. Det kan også være forklaringen på hvorfor Euripides ikke vant tragediekonkurransen mer enn tre ganger mens han ennå var i livet, den fjerde og siste skjedde post mortem.<sup>150</sup> En annen betraktning er at han ble valgt til å delta i tragediekonkurransen flere ganger, og det at Aristofanes parodierte ham forholdsvis ofte må det ha vært noe i hans tragedier som fanget oppmerksomheten til athenerne. Han ble

---

<sup>148</sup> Britannica, s.v. «Euripides», lest 25.03.2023. <https://www.britannica.com/biography/Euripides>

<sup>149</sup> Euripides. *Medea*. Oversatt av Peder Østby i *Greske tragedier*. (Oslo: Gyldendal, 2007), s. 188. Denne oversettelsen mangler linjenummer og derfor blir det referert til sidenummer.

<sup>150</sup> Her er ikke forskerne helt samstemte, Rehm skriver at han vant fem ganger, hvorav den siste skjedde etter hans død, se Rehm. *Understanding Greek Tragic Theatre* s. 26.

ikke bare avskrevet, men hva det var som gjorde at de lot ham få delta i konkurransen er det vanskelig å si noe om i dag. Det vi vet er at han ble mer populær i Hellenismen enn både Aiskylos og Sofokles, og det kan være årsaken til at vi har overlevd 18 tragedier som ble skrevet av ham, mens av de to andre bare 7 av hver av dem. 200 evt. ble 10 av hans tragedier valgt ut til å være en del av undervisningen i skoler. I tillegg er det overlevd et Bysantinsk manuskript med omtrent de samme tragediene, det som mangler er nettopp *Trojanerinnene* samme med ni andre manuskript, og blant dem finner det eneste satyrspillet som er overlevd til oss, *Kyklopen*.<sup>151</sup> Hvorfor han ble mer populær enn Aiskylos og Sofokles vet vi ikke, men slik som det blir presentert for en bredere offentlighet i oppslagsverk som *Britannica* spekuleres det i at det kan synes som om realismen, det emosjonelle og de fantastiske avslutningene ble mer populære enn de mer strammere og politiske tragediene til Aiskylos og Sofokles. Hva som menes med «politisk» i denne sammenhengen er ikke utdypet hos *Britannica*, men jeg tenker at det kan henge sammen med at tragediene til Aiskylos og Sofokles var med på å bygge oppunder *polis*.<sup>152</sup>

I kapittel XIII i *Poetikken* skriver Aristoteles om den tragiske type, og for ham var Euripides «den mest tragiske av dikterne.»<sup>153</sup> Årsaken var fordi han lot sine skikkelser gå fra lykke til ulykke og det er sånn det skal være ifølge Aristoteles, men utover det er han ikke særlig imponert over Euripides' tragedier, skjønt *Ifigeneia i Tauris* følger den aristoteliske oppbygningen og den ble oppført i 413. Sett med nåtidens blikk på tragediene er kanskje Euripides den mest moderne tragediedramatiker, jfr. dette med de psykologiske karakterene.

Etter denne gjennomgangen av Euripides' forfatterskap ved moderne forskeres syn på ham, og forsøk på å forstå ham skal jeg i den siste delen gjennomgå og analysere *Trojanerinnene*.

## 7 Dramaturgialyse av *Trojanerinnene*

I dette kapitlet er hovedfokuset på *Trojanerinnene* og dramaturgialysen. Først skal jeg gjennomgå tragedien i en historisk kontekst, før det kommer et underkapittel om bakgrunnen for tragedien og deretter kommer et handlingsresymé sammen med strukturen av tragedien, denne delen inkluderer en oversikt over de medvirkende og deres rolle. Dette for å kunne få en bedre forståelse av min dramaturgialyse av tragedien, og den delen innledes med hva det er som gjør denne tragedien til politisk teater. Deretter kommer en del om episk teater før den

---

<sup>151</sup> Rehm. *Understanding Greek Tragic Theatre* s. 26

<sup>152</sup> Britannica, s.v. «Euripides»

<sup>153</sup> Aristoteles. *Om diktetkunsten*, s. 49

dramaturgiske strukturen blir gjennomgått. Til slutt i kapittelet kommer en tematisk gjennomgang og hvordan temaene henger sammen med de ulike dramaturgiene.

### 7.1 Historisk kontekst for *Trojanerinnene*

In [the first year of] the ninety-first Olympiad [415 B.C] ... Xenocles and Euripides competed against each other. Xenocles, whoever he was, won first prize with Oedipus, Lykaon, Bacchae, and the satyr play Athamas; Euripides came second with Alexander, Palamedes, Trojan Women, and the satyr play Sisyphus. Is it not ridiculous that Xenocles should win and Euripides be defeated with plays such as these? <sup>154</sup>

Sitatet som er hentet fra en aiolisk kilde fra det 3. århundre i vår egen tidsregning, og som gir oss innsikt i titlene på dramaene som konkurrerte i den samme konkurransen, og hvilken plassering de fikk. Dette skjedde sannsynligvis i 415, og sitatet kan også ses i lys av den populariteten som Euripides hadde i Hellenismen.<sup>155</sup> *Trojanerinnene* ses ofte i sammenheng med det som skjedde på øya Melos samme år, hvor athenerne tok livet av alle voksne menn og gjorde kvinner og barn til slaver fordi de nektet å underkaste seg Athens herredømme og ville være nøytrale.<sup>156</sup> Denne episoden er beskrevet av Thukydide i hans *History of the Peloponnesian war* og som går under betegnelsen «den Meliske dialogen».<sup>157</sup> Men det hersker en stor usikkerhet rundt når denne episoden har skjedd, det er mulig den ennå ikke hadde blitt gjennomført på den tiden tragedien ble oppført for første gang, men trolig skjedde dette i desember 416. Og det er flere forskere i de seneste årene som er av den oppfatning av at selv om dette skjedde i 415 var det ikke nok tid mellom denne hendelsen og når tragedien ble oppført i mars til at Euripides rakk å skrive tragedien.<sup>158</sup> Når tragediene ble nedskrevet er en pågående og for omfattende forskning å komme inn på her, da det hersker stor uenighet på dette feltet.<sup>159</sup> I 415 var det også tilsynelatende fred mellom Athen og Sparta. Men det er flere andre lignende hendelser som skjedde forholdsvis tidlig i Peloponneserkrigen, og som beskrives av Thukydide som det er mulig å sammenligne med. Peter Burian beskriver i

---

<sup>154</sup> Varia Historia 2.8. Euripides. *The Trojan Women*, overs. av Richard Lattimore (Chicago & London: *The University of Chicago Press*, 1992), s. 122.

<sup>155</sup> Euripides. *The Trojan Women*, overs. av Alan Shapiro, med forord av Peter Burian, s. 151-233. (New York: Oxford University Press, 2010), s. 153. ProQuest Ebook Central.

<sup>156</sup> Rehm, Rush. *Radical Theatre*, s. 92 og 100 og Euripides (1992). *The Trojan Women*, s. 123

<sup>157</sup> Thucydides. *History of the Peloponnesian war*, overs. av Rex Warner (London: Penguin Books, 1972), bok 5.84-116.

<sup>158</sup> Euripides (2010). *The Trojan Women*, s. 156.

<sup>159</sup> For videre lesning om dette se Berge, Robert Emil. *Embodied mimetic poetry: text and performance of classical Greek drama* [Doktorgradsavhandling]. Norwegian University of Science and Technology, Faculty of Humanities, Department of Historical and Classical Studies, 2021.

forordet til *The Trojan women* disse hendelsene med utgangspunkt i Thukydid. Den første skjedde i 427, hvor den athenske folkeforsamlingen besluttet å ta livet av alle menn og ta kvinner og barn til fanger i byen Mytilene på øya Lesbos. Men den athenske folkeforsamlingen ombestemte seg og sendte et annet skip for å kunne stoppe de som hadde fått dette oppdraget, noe de også så vidt rakk.<sup>160</sup> Men i 421 var de i midlertidig ikke like heldige i Skione, hvor athenerne beleiret byen og drepte alle voksne menn og tok kvinner og barn til slaver, noe som blir kun omtalt i to setninger hos Thukydid.<sup>161</sup> Mens spartanerne i 417 tok livet av alle frie menn som de møtte i Hysia i Arkadia.<sup>162</sup> I tillegg kan vi også se den i lys av hendelsene som skjedde i 494, Milets fall, jfr. tidligere beskrevet.

Svært mange kriger oppstår i den semittiske Gudens navn i dag, og begge sider påberoper seg å ha Ham på sin side. Dette kan vi se i *Trojanerinnene* også, selv om de hadde andre guder, og det kommer frem at gudene tar side. De opplever at gudene har forlatt dem. Men svært ofte er det ikke på grunn av Gud det oppstår krig, det handler om rikdom og makt. Det samme som Euripides lar Hekabe si er årsaken til trojanerkrigen, Helenas (eller grekernes) begjær etter rikdommen som fantes i Troja. En annen årsak som ikke kommer tydelig frem var beliggenheten til byen ved Dardanellene på Lilleasia-kysten, mesteparten var det som er i dagens Tyrkia. Og ved å utslette Troja fikk grekerne kontroll over denne kysten. Dette kan sammenlignes med athenernes seier over perserne med Kalliasfreden i 458, da de fikk kontroll over Egeerhavet. Og det utløste en ny krig mot Sparta som handlet om makt.

## 7.2 Hva vet vi om trilogien?

*Trojanerinnene* er siste del av en trilogi hvor alle tre delene har handling fra trojanerkrigen, selv om de to første delene er tapt for oss kjenner vi til handlingen i dem på grunn av fragmenter av dem. Den første delen beskriver fødselen og profetien rundt Paris/Aleksandros, den andre delen om den greske helten Palmedes som ble drept av Odyssevs, men ingen av dem omhandler selve krigen.<sup>163</sup> Mens vi vet omtrent ingenting om satyrstykket *Sisyfos*, som vi kun har to korte fragmenter av.<sup>164</sup> Det er også den eneste trilogien vi vet om som hang sammen i tematikk hos Euripides, selv om den ikke er lik Aiskylos' *Orestien* som tidligere beskrevet den eneste trilogien som er overlevert til oss.<sup>165</sup> Det er også en av de få tragediene

---

<sup>160</sup> Thucydides. *History of the Peloponnesian war*, bok 3.49.

<sup>161</sup> Thucydides. *History of the Peloponnesian war*, bok 5.32.

<sup>162</sup> Thucydides. *History of the Peloponnesian war*, bok 5.83.

<sup>163</sup> Euripides (1992). *The Trojan Women*, s. 123

<sup>164</sup> Euripides (2010). *The Trojan Women*, s. 157

<sup>165</sup> Euripides (2010). *The Trojan Women*, s. 158

som blir satt opp forholdsvis ofte i våre dager, kanskje ikke i Norge.<sup>166</sup>

De fragmentene som vi har av tragedien *Aleksandros* er forholdsvis omfattende og det lar seg gjøre å rekonstruere handlingen. Han var sønn av kong Priamos og dronning Hekabe av Troja, og han ble sendt ut for å dø som spebarn fordi hun drømte at hun født en brennende fakkel. Apollos orakel utledet av dette at hvis han fikk vokse opp ville han bli den som kom til å ødelegge Troja. Aleksandros ble reddet av en gjeter og han ble gitt navnet Paris, som han er best kjent som. Sannsynligvis blir denne delen forklart i prologen av Afrodite. Når tragedien begynner har det gått 20 år, og Paris kommer til Troja. Der blir han dårlig behandlet av kongen fordi han blir ansett for å være langt under ham i rang. Men han får lov til å delta i lekene som Hekabe har opprettet i sin døde sønns navn, altså ham selv, og han kjemper mot sin bror Deiphobos. Paris holder på å vinne lekene, og Hekabe og Deiphobos konspirerer for å drepe ham. Cassandra gjenkjenner ham, og forutser at han kommer til å ødelegge byen. Da den mannen som Paris vokste opp med som far blir kjent med at de vil drepe ham forteller han sannheten bak Paris' bakgrunn til Hekabe. Dermed kan hun ikke forsøke å ta livet av sin sønn for andre gang, og med dette dømmer hun Troja til undergang.<sup>167</sup>

Det er langt mindre vi vet om hva den andre delen i trilogien, *Palamedes*, og siden flere tragediedramatikerne behandlet samme tema er det vanskelig å finne ut hvilke fragmenter som tilhører Euripides' drama. Det eneste vi kan utlede fra fragmentene er selv plottet, da disse er forholdsvis like. Palamedes var kjent for å være en svært intelligent mann, og i et overlevert fragment hevder han å være den som oppfant skriftspråket. Odyssevs er svært sjalu på Palamedes, og konspirerer mot ham med de andre greske generalene for å drepe ham. Han blir dømt til døden ved steining fordi han blir beskyldt for å være trojansk spion.<sup>168</sup>

*Trojanerinnene*, den siste delen av trilogien, er handling igjen lagt til Troja, og det er rett etter seieren til grekerne over trojanerne etter den ti år lange krigen. Det er de etterlatte kongelige kvinnene som er fokus, alle trojanske menn er drept, og deres skjebner er i grekernes hender. De andre kvinnene blir representert av koret. Dette skal jeg komme mer tilbake i neste del hvor det kommer en gjennomgang av strukturen og et handlingsresymé av tragedien.

*Trojanerinnene* ble oppført lenge etter at Aiskylos' *Agamemnon*, hvor handlingen er lagt til Agamemnons hjemkomst etter den 10 år lange trojanerkrigen, hvor han ankommer med sin konkubine Kassandra. Begge blir rett etter ankomsten myrdet av Klytaimnestra, hans

---

<sup>166</sup> Euripides (2010). *The Trojan Women*, s. 153

<sup>167</sup> Euripides (2010). *The Trojan Women*, s. 159

<sup>168</sup> Euripides (2010). *The Trojan Women*, s. 159-160.

hustru. Cassandra er viet en forholdsvis stor plass i denne tragedien, noe man ikke skulle tro med tanke på tittelen på tragedien. Det er gjennom hennes visjoner hvor vi som publikum får vite hva, hvordan og hvorfor det som skal skje skjer, selv om koret allerede har sunget om hva som har skjedd tidligere er det hun som knytter det hele sammen og utfyller historien. Hun knytter på denne måten sammen de to mytologiene, trojanerkrigen og Atride-slektens forbannelser. Den blir videreført i de to neste tragediene i trilogien, *Sonofferet* og *Evmenidene*. Men vi får allerede vite hva som kommer til å skje i den neste delen av Cassandra, Orestes, Agamemnon og Klytaimnestras sønn hevner mordet ved å begå et modermord. Vi får også høre Kassandras historie om hvordan hun lurte Apollon og at hennes straff var at hun alltid spådde fremtiden, men ingen ville noensinne tro på henne. Det dramaturgiske grepet Aiskylos tar når han lar Cassandra omsider si noe er med sang og ikke tale, og han lar koret ta seg av snakkingen de første linjene.<sup>169</sup> Om dramaturgien i denne tragedien har jeg skrevet mer inngående i bacheloroppgaven, og da sett i lys av aristotelisk dramaturgi. Men for å kunne forstå bedre måten Euripides' behandling av Cassandra i *Trojanerinnene* har jeg valgt å ta med Aiskylos' fremstilling av henne her. For dramaturgien er forholdsvis lik, men med selvfølgerlige forskjeller og som blir fremstilt av Aristofanes i *Froskene*. Ut fra den fremstillingen kan det virke som om et typisk grep Aiskylos ofte benyttet var å svare med stillhet, altså at han lot karakterene svare med stillhet når de ble snakket til. Et grep han bruker i denne tragedien med Cassandra. Hun svarer ikke når både Klytaimnestra og koret snakker til henne. I tillegg er det mulig å tenke seg at publikum kjente denne fremstillingen av trojanerkrigen og av Cassandra og dermed hadde den som bakteppe når de så *Trojanerinnene* i 415.

For å kunne forstå bedre en dramaturgisk gjennomgang av tragedien har jeg nå gjennomgått selve bakgrunnen for tragedien, og jeg skal nå gjennomgå strukturen og handlingsresymé som inneholder en presentasjon av de ulike medvirkende.

### 7.3 Strukturen og handlingsresymé av tragedien

Gjennomgangsfiguren og tråden er Hekabe, mens hver av de tre kvinnene, datteren Cassandra, svigerdøtrene Andromake og Helena er viet hver sine deler. De representerer hvert sitt tema. Temaet som Cassandra tar opp er straff for grekerne, Andromakes omhandler taperne av krigen og Helenas del handler om opptakten til krigen, og dens gang. Utformingen og rammene er forskjellig for hver del, noe jeg kommer tilbake til under den tematiske gjennomgangen. Barnebarnet Astynaks er en statist, da han ikke har noen replikker, men han

---

<sup>169</sup> Rehm. *Understanding Greek tragic theatre*, s. 100

har en funksjon ved å være den som blir symbolet på døden. I tillegg medvirker Talhybios, grekernes sendebud og Menelaos, den forsmådde mannen til Helena. Koret består av andre trojanske kvinner. Gudene Poseidon og Athene er også kort med, i *prologen*.

### 7.3.1 *Prologen*

Tragedien åpner, oppskriftsmessig i forhold til den generelle strukturen som er i tragediene, med en *prolog* av Poseidon som har en kort gjennomgang av krigen som grekerne gikk seirende ut av. En krig som etter Heras og Athenes viljer førte til at Troja ble ødelagt. Han forteller om Odyssevs' oppfinnelse, trehesten, som gjemte grekerne og slik kom de seg bak bymurene og kunne omsider vinne krigen. Vi får vite hvordan grekerne skjendet de hellig templene som var viet gudene i deres seiersrus, og at Priamos ble drept. Alle voksne menn er drept, og nå venter kvinnene på sin skjebne, å få vite hvem de får tildelt som sine herrer som de skal tjene under som slavinner. Han ser også fremover mot det som de som trojanske kvinnene ennå ikke vet, Hekabe som sørger over sin datter Polyxena som hun på dette tidspunktet ikke vet er drept. Nå har hun bare en datter igjen i live, Kassandra, hun som skal bli Agamemnons konkubine.

Etter denne monologen kommer Athene inn og ber om hans hjelp for å gjøre grekernes hjemreise så dårlig som mulig fordi ved skjendingen av templene, spesielt hennes eget hvor Ajax voldtok Kassandra, fortjener de ikke noen god reise. Hun som rett før var med på å ødelegge Troja og var på grekernes side har nå rettet sitt hat mot dem. Zevs skal bidra med regn og storm, mens Poseidon blir bedt om å piske opp sjøen mye mer han bruker.

Den siste delen av *prologen* har ikke noe med selve tragedien som følger i seg selv å gjøre, men tilskuerne får et frempek mot det som venter grekerne på veien hjem. Og en kan som tilskuer spørre seg om hvorfor den er med. Den kan oppfattes som en advarsel mot *hybris*, overmot, overfor gudenes vilje, og setter man seg opp mot dem kan det gå ille med Athen. Det er en form for illustrasjon over det som kan vente athenerne hvis de også gjør det samme som grekerne i sin tid gjorde.

### 7.3.2 Hekabe

Hekabe, dronningen av Troja, holder det som virker som en ny *prolog* før *parodos* hvor koret kommer dansende og syngende inn. Hun er på scenen under hele tragedien også under Poseidons *prolog*, og er den bærende karakteren. Mens Poseidons *prolog* ga et generelt overblikk over krigen kommer hun med en mer detaljert beskrivelse over det som har skjedd, Helenas ankomst til Troja som førte til byens undergang. Hun selv som sitter på ruinene av sitt hjem og sørger over sine døde barn, 50 sønner hadde hun og Priamos, i tillegg til alle



døtrene. Hun er den nedbrutte dronningen som ser på sin harde skjebne som et lodd, men viser også styrke når hun senere debatterer med Helena. Hun forsøker også å gi mot til svigerdatteren Andromake når hun skal møte sin skjebne, mens mot sin egen datter Cassandra er hun mer moderlig. Det er sammen med koret og til en viss grad grekernes sendebud, Talthybios at Hekabe viser sin egen fortvilelse. Det er ikke før mot slutten at hun bryter nesten helt sammen og vil kaste seg inn i flammene når grekerne brenner de siste ruinene av hennes hjemby. Før dette har hun argumentert overfor Andromake at det er bedre å leve enn å være død.

Det er hun som ber koret om å komme inn, *parodos*, som består av trojanske kvinner for å sørge sammen med henne. Samme med halve koret synger hun om den forestående skjebnen som venter dem fordi grekerne kommer til å forlate Troja allerede samme dag, og sammen med den andre halvparten synger de om hvem som skal bli deres herrer. I *parodos* lovpriser koret Tesevs, kongen av Athen, der vil det være fint å komme.

If the choice were mine, I'd choose  
The land of Theseus,  
So blessed and famous [...]

(TW. 231-233)<sup>170</sup>

I en dialog med Talthybios får hun vite hvem som er tildelt hvem av seierherrene. Før hun kommer til seg selv forhører hun seg om de andre gjenlevende fra hennes hus, de to døtrene og svigerdatteren Andromake. Det er budbringeren som forteller henne at hennes yngste datter, Polyxena er død, men det blir gjort på en ganske fiffig måte, hun blir fortalt at Polyxena skal vokte grekernes store helt Akhillevs sin grav. Hekabe forstår ikke helt hva han mener, det er Andromake som forteller henne at hun har blitt drept senere i tragedien. Hekabe selv skal være Odyssevs' slavinne. Til slutt må hun begrave sitt barnebarn Astynaks før hun ser og hører at grekerne brenner ned de siste restene av hennes by. Nå har grekerne utslettet alle muligheter for hevn fra denne slekten over det som har skjedd.

### 7.3.3 Cassandra

Første *episodion* er viet til Cassandra og hennes spådommer, sannsigersken som ingen trodde på, hun ankommer syngende og dansende med en fakkell for sitt forestående bryllup med Agamemnon. Hun er viet til guden Apollon slik at denne sangen og dansen virker ironisk. Hun fortsetter med å be de som er til stede om å danse samme med seg for hun skal gifte seg

---

<sup>170</sup> Jeg har benyttet oversettelsen til Alan Shapiro, og alle sitater fra *Trojanerinnene* er hentet fra denne oversettelsen, det samme gjelder for linjehenviingene. Euripides (2010). *The Trojan Women*.

med en konge, en konge som hun kommer til å drepe for å hevne sin far og brødre. Noe som tilskuerne sannsynligvis visste ikke kom til å skje, da hun ble drept av Klytaimnestra, Agamemnons hustru, ved ankomsten til Atrevs borg, jfr. den tidligere behandlingen av dette. Dette kommer frem i monologen som følger. Hun bemerker som den første i denne tragedien at for én kvinnes skyld har tusener av menn blitt drept og blitt gravlagt lang fra sitt land. Samtidig hedrer hun trojanerne fordi de døde for sitt land og ikke for en kvinne i motsetning til grekerne. I den neste monologen forstår hun at Hekabe skal være Odyssevs' slavinne og hun forbanner ham, det skal ta ham ti år før han kommer hjem. Hun forutser hva som skal skje med ham, det som er beskrevet i eposet *Odysseen*.

Når Cassandra blir ført bort for å ikke komme tilbake igjen, holder Hekabe en av sine monologer før koret overtar og synger første *stasimon* som omhandler gleden over at grekerne forlot Troja og etterlot dem trehesten som gave.

#### 7.3.4 Andromake

Andre *episodion* er viet til Andromake som ankommer sammen med sønnen Astynaks. Hun var gift med Hektor, trojanernes store helt og Hekabes eldste sønn. I hennes monolog kommer det frem at hun mener døden må være en bedre skjebne enn slavelivet som venter henne nå, et liv i smerte. Hun har blitt tildelt til Akhillevs' sønn, Neoptolemus, sønnen til han som drepte hennes mann. Hun skjønner ikke hvordan hun skal kunne leve videre etter å ha vært en hustru for Hektor, og ifølge henne selv har hun vært en god en. Hun hinner også mot Helena, en kvinne som hun hater og forakter fordi hun kastet bort sin kjærlighet til en mann for å følge en annen. Den siste grusomme handlingen som grekerne gjør før de reiser fra Troja er når de tar livet av barnet Astynaks, og som hun får beskjed om skal skje i denne delen. Når hun forlater scenen kommer hun heller ikke igjen, hun blir tatt med til sin nye herre.

Andre *stasimon* handler om hvordan Troja første gangen ble ødelagt av grekerne. Dette skjedde under Priamos' far, Laomedons regjeringstid.

#### 7.3.5 Helena

Den tredje *episodion* innledes ved ankomsten til Menelaos og da kommer også Helena inn på scenen. Han har kommet for å ta henne med tilbake til Sparta hvor hun vil bli drept. For ham var ikke det verste at Helena dro med Paris/Aleksandros<sup>171</sup>, men det at Paris brøt reglene for gjeste-vennskapet. Det som grekerne kalte for *xenia* og som var hellig i Antikken. I denne scenen er det Helena og Hekabe som fører ordet. Helenas monolog henviser til skjønnhetskonkurransen mellom Athene, Hera og Afrodite om hvem som var den vakreste og

---

<sup>171</sup> Han blir referert til med begge navnene, i det følgende kommer jeg kun til å benytte Paris.

hvor Paris var dommer, som er forhistorien til trojanerkrigen. Athene som vil gi ham makt, Hera som vil gi ham landområder, mens Afrodite ville gi ham den vakreste kvinnen i verden, hun argumenterer med at hun ble ofret av gudene. I tillegg anfører hun at dette var heldig for grekerne, fordi med ødeleggelsen av Troja ville de ikke lenger være underlagt Asia.<sup>172</sup> Hun mener også at hun har vitner på at hun flere ganger har forsøkt å rømme til grekerne. Hekabe på sin side mener at det ikke er hold i argumentasjonen til Helena, fordi hvis hun ikke dro frivillig fra Sparta hvorfor ropte hun ikke om hjelp? Og hun mener også at det å skylde på gudene er en merkelig ting å gjøre, for hvorfor skulle kjærlighetsgudinnen Afrodite være opptatt av å være den vakreste blant gudene? Hun stiller seg også uforstående til rømningsforsøkene til Helena, da hun selv flere ganger bønnfalt henne om å dra for å få slutt på krigen.

Tredje *stasimon* handler om hvordan gudene forlot Troja, og er en forlengelse av andre *stasimon*.

#### 7.3.6 De andre medvirkende

Koret består av trojanske kvinner, og korsangene, nesten alle, utenom *parodos* omhandler det samme, en klagesang over hvor ille en krig er. Strukturen her følger ikke helt den generelle strukturen, da koret ikke kommer samlet inn i *parodos*, og de har en form for dialog med Hekabe før den glir over til en sang hvor de priser at det beste som kan hende dem er å komme til Athen under herredømmet til Thesevs. Mens det å komme til Sparta må være det verste fordi det var derfra Helena kom fra, og de vil ikke overvære Menelaos' sorg over henne. Denne sangen må nesten være med fordi det er det eneste stedet hvor Athen blir nevnt. Det er en hyllest til byen hvor tragedien blir oppført. Slik jeg tolker denne begynnelsen er den med for å knytte tragedien til Athen som også er stedet hvor de attiske tragediene ble fremført. På samme måte som Aiskylos' trilogi, *Orestien* avsluttes i Athen. Det er korte *stasimon*, korsanger, mellom hver *episodion*, de delene hvor det er tale og ikke sang.

Grekernes sendebud, Talthybios ankommer leiren og innleder første *episodion*, det er han som kommer med nyheter om hvor kvinnene skal og at det er besluttet å drepe Astynaks. Utover dette er det han som driver handlingen videre de gangene han kommer inn.

#### 7.3.7 Exodos

Den siste delen av tragedien er oppbygd som et begravelseritual rundt Astynaks, hvor Hekabe og koret utfører dette før de må forlate Troja. Sammen forlater alle som har vært på

---

<sup>172</sup> Troja lå på Lilleasia-kysten

scenen under klagesangen til Hekabe og koret, med den brennende byen i bakgrunnen, fordi grekerne har valgt å brenne den før de drar.

#### 7.3.8 Oppsummering av strukturen

*Trojanerinnene* har flere lag og dimensjoner enn det som kommer frem på overflaten. Og den forholder seg ikke til det som Aristoteles mente en tragedie skulle ha, nemlig en enhetlig handling. Den mangler også gjenkjennelse, *anagnórisis* og *peripéti* omslag, og kanskje et av de viktigste punktene for ham, *hedoné*, glede. Det er lite glede å spore i denne tragedien. Men noen av elementene han mente måtte være med kan vi gjenfinne, nemlig *eleos* (medlidenhet) og *fobos* (frykt). Det vanskeligste å forklare i denne tragedien blir hvilken form for *katharsis* den skulle føre til. Og her forholder jeg meg til de hovedretningene innfor forskningen som tidligere beskrevet, *lutring* og *purgatio*. Dette skal jeg komme tilbake til under oppsummeringen av den tematiske gjennomgangen. Et annet spørsmål blir hvordan skal vi da forholde oss til *Trojanerinnene* som har to ulike handlinger og dramaturgier? Den ene handler om kvinnene og deres situasjon, mens den andre handler om utslettelsen av Troja. Det er *prologen* som er den viktigste delen fordi det er to ulike handlinger med to ulike dramaturgier i tragedien. Derfor blir Szondis tanker om form og innhold sentral sammen med Ryums spiraldramaturgi i den handlingen som omhandler kvinnenes situasjon. Mens i den andre handlingen som omhandler utslettelsen av Troja har en form etter Brechts episke teater og har det som Szondi kaller for et *episk jeg*. Dette er noe jeg skal se nærmere på ved å ha mer inngående gjennomgang av dramaturgien, men først kommer en gjennomgang hva det er som gjør denne tragedien politisk.

#### 7.4 Hva er det som gjør denne tragedien til politisk teater?

For å kunne forstå dette må vi tilbake til det athenske samfunnet hvor de attiske tragediene ble vist første gang. Hele samfunnet var gjennomsyret av krig, slik som tidligere beskrevet. Selv om det var en form for fred mellom Sparta og Athen på den tiden denne tragedien ble oppført viser den brutaliteten som var i krigføringen. Ikke bare mellom Sparta og Athen, men også mellom grekerne og perserne. Slik jeg leser *Trojanerinnene* er den en kritikk av hvordan *polis*-staten Athen gikk frem i sin krigføring, ved å ta livet av alle voksne menn og ta kvinner og barn til fanger. Det som er interessant med denne tragedien er at den viser oss tapernes side, noe som også *Perserne* av Aiskylos også gjorde, slik som jeg har skrevet om tidligere. Ifølge Luschnig viser den oss også at i krig er det ingen vinnere.<sup>173</sup> I krig er det kun tapere, og Euripides lar dette komme frem gjennom Kassandras første monolog. Den *hybris*, overmot

---

<sup>173</sup> Luschnig, «Trojan Women: All Is Vanity», s. 9

mot gudene, som er en av tematikkene i denne tragedien viser at grekerne ikke er vinnerne, og slik jeg tolker Euripides her, dermed vil heller ikke athenerne være det. Det å drepe alle menn og ta kvinner og barn til fange, *hybris*, gjennomførte de ganske ofte ifølge de kildene vi har om deres krigføring. Hvis vi følger Bentleys tankegang om at politisk teater er en kritikk av maktstrukturer konfronterer denne tragedien det som Rehm skriver, det athenske samfunnets brutalitet. Hele tragedien viser denne brutaliteten gjennom første *episodion*, jomfruen Cassandra som var viet til guden Apollon, og blir bytte for den seirende hærføreren Agamemnon. Til og med gudene har ikke den vinnende part noe respekt for, og det hjelper ikke å være viet til en av gudene, hun blir likevel «giftet» bort, og det er en form *hybris*. Ved å ta livet av den siste mannlige etterkommeren av den rojale trojanske familien, et lite barn, når brutaliteten sitt høydepunkt. Og i tillegg må barnets farmor begrave ham sammen med sin by. Vemodet som preger denne tragedien blir forsterket hvis man setter den i sammenheng med det som skjer med Athen ca. 11 år senere i 404, når de kapitulerer for Sparta, men som forskerne mener var uunngåelig allerede da de ikke lyktes i felttoget mot Sicilia i 415.<sup>174</sup>

For meg har Euripides skrevet en tragedie som omhandler de som ikke hadde en egen stemme, kvinnene. Ved hjelp av de rojale kvinnene, Cassandra, Andromake og Hekabes skjebner viste han med *Trojanerinnene* at det var de som var de virkelige ofrene i krig, de som er tilbake når den er slutt. Det er ikke mennene som kjempet for å forsvare sitt land som lider ettersom de er døde, og i hvert fall ikke den angripende part.

Tragedien har et annet lag enn den som kommer frem på overflaten, og det er utslettelsen av Troja. Den byen som vi som tilskuere har som bakteppe til det som skjer på scenen er ødelagt, men ved å brenne byen når grekerne forlater Troja blir den altså utslettet. Og jeg oppfatter dette som en advarsel fra Euripides' side, dette er noe som også kan skje med Athen hvis de fortsetter krigen mot Sparta. Vi kan på mange måter si at dette er også det som skjer med Athen, de får aldri igjen den samme makten de hadde før Peloponneserkrigen. Og det er dette som dramatikere som Euripides og Aristofanes ser og advarer mot. Aristofanes skrev komedier som *Lysistrata* som også ble oppført i 415 og som handler om hvor kvinnene går til sex-streik til krigen er slutt.

Med utgangspunkt i det som Bentley mener er politisk teater, altså en kritikk av maktstrukturer mener jeg at det er tragedier som *Trojanerinnene* som er politiske, den skjulte kritikken som er der, og ikke de tragediene som er med på å bygge oppunder *polis*. Tragedier som trilogien *Orestien* og *Antigone* var med på å legitimere maktstrukturen i Athen og blir av

---

<sup>174</sup> Finley. *Grekerne i antikken*, s. 58-59

den grunn ikke politiske, det at det nye fellesskapet, demokratiet og *polis* er bedre enn *oikos*. Tragedien *Agamemnon* alene er ikke en del av denne legitimeringen, her må man se hele tragedien i sammenheng med den trilogien den er en del av. Hvor Goldhill er av den oppfatning at hele trilogien er med på å bygge oppunder *polis*: den første delen handler om *oikos*, den neste delen om *tyranniet*, mens den siste delen om *polis*.<sup>175</sup> I tragedien som bærer hans navn, er ikke Agamemnon hovedpersonen, men hans hustru Klytaimnestra, selv om det er handlinger som han har utført som fører til at hun myrder ham, og som igjen leder mot den neste delen, *Sonofferet*. I *Antigone* er det mulig å forstå Kreons handlinger ut fra dette perspektivet. Han kan ikke gi etter for Antigones krav, ønske om å begrave sin bror, Polyneikes som angrep sin fødeby, hun er en enkelt person og i tillegg kvinne som ikke er det som Aristoteles kaller for *zōon politikon*, når det går bekostning av *polis*. Det kan være mulig at det er dette perspektivet som gradvis blir borte i løpet av det 5. århundre og som er med på at tragediene endrer seg, men til det har vi for få overleverte tragedier til å kunne forske videre på.

#### 7.5 Den episke dramaturgien i *Trojanerinnene*

I sin artikkel «Beginning at the End in Euripides' «Trojan Women»» skriver Francis M. Dunn at tragedien ikke avsluttes med det som er det vanlige kjennetegnet for en tragedie, den slutter ikke. Mens *prologen* har alle kjennetegnene på det som en *epilog* har. Han refererer til andres analyser i denne artikkelen, og henviser til Pohlenz som har merket seg at bruken av *deux ex machina* er i begynnelsen, altså i *prologen*, og ikke i slutten hvor det er mer vanlig å benytte dette grepet.<sup>176</sup> Et annet trekk som Dunn ikke nevner er den episodiske oppbygningen som Brecht mente et drama skulle ha. Slik som når Szondi referer til Ibsen har katastrofen allerede skjedd i *Trojanerinnene*, og det er utenfor det som skjer i tragedien. Aristoteles mente også at det burde være på denne måten, men som han kaller for *désis*, altså knuten. Det handler om både en indre og en ytre sannhet, slik som Szondi refererte til med *Johan Gabriel Borkman*, men denne har kun en indre sannhet. Men fordi Euripides har med både prolog og kor blir det som et *episk jeg* og dermed blir det ikke like vanskelig dramatisere handlingen.

Dunn referer også til det som han kaller for en «udramatisk» struktur, uten at det kommer frem hvilken dramatisk struktur han henviser til.<sup>177</sup> Hvis han henviser til aristotelisk dramaturgi er den udramatisk, og den har egentlig ikke noen begynnelse, midte eller slutt. Dette kan være mulig å si hvis tragedien hadde handlet om kvinnene og som følger en annen

---

<sup>175</sup> Goldhill. *The Oresteia*, s. 7.

<sup>176</sup> Dunn, Francis M. «Beginning at the End in Euripides' «Trojan Women»», s. 24

<sup>177</sup> Dunn. «Beginning at the End in Euripides' «Trojan Women»», s. 33

logikk, det som Ryum kaller for kvinnelig dramaturgi. Men det den dypest sett handler om er utslettelsen av Troja, det er et «historisk» drama, og dermed blir det etter Szondis tankegang udramatisk. Denne tragedien har derfor det som Szondi omtaler som et *episk jeg*, den forteller om seg selv. Det er Hekabe og koret som i de ulike *stasimon*, korsangene, som blir et slags talerør for byen. I første *stasimon* synger koret om trehesten, om hvordan grekerne lurte trojanerne til å tro at de ga opp, ved å gi dem en gave før de vendte tilbake til Hellas. Dette henviser tilbake til *prologen* hvor Poseidon allerede har gitt tilskuerne et kort overblikk over det som har skjedd, og koret utdyper hans ord.

By the four-wheeled horse  
The Argives left there at the gate,  
By the hidden thunder of spears inside it,  
Fine harness of gold  
Lightning all along its cheeks.  
(TW. 604-608)

De forteller hvordan de selv bidro til denne festen og gleden over at beleiringen endelig er over, før de ble overfalt av grekerne som hadde gjemt seg inne i den. I andre *stasimon* knytter de sammen grunnleggelsen med ødeleggelsen, og igjen peker det tilbake til Poseidons *prolog* hvor han gir en kort informasjon om hvordan han var med på å grunnlegge byen sammen med Apollon.

Telamon, King of Salamis,  
Rich haunt of bees, the wave-loud island you settled,  
Island that faces the steep slope sacred to Athena  
(TW. 914-916)

Det er koret som kontekstualiserer og utdyper *prologen*, på samme måte som Cassandra i sin siste monolog. I siste *stasimon* spør de *Zevs* om dette var virkelig slik han ville det skulle gå med byen. Og de ber om at han sender sitt lyn over Menelaos' skip på ferd hjemover.

May Zeus himself hurl down  
Aegean lightning bolts  
Against the ship that carries  
Menelaus over the sea;  
May the god-flung fire  
Split his ship in two,  
So that one row of oars  
Falls burning from the other.  
(TW. 1292-1299)

Denne kommer etter at Menelaos har dratt sin vei med Helena, og i sin sorg, ikke bare over å forlate sitt hjem, de sørger også over seg selv, dvs. byen, ber de om at han heller ikke skal kunne komme hjem.

Begynnelsen av tragedien om utslettelsen av Troja finnes i den første delen av trilogien den er en del av, *Aleksandros*. Hvor det virker som det er Cassandra som knytter sammen begynnelsen med slutten, fordi når Hekabe ikke kan ta livet av sin sønn er Troja dømt til undergang. Dermed blir strukturen udramatisk for oss ettersom det er historien om utslettelsen av en by. Det finnes ingen midte i den strukturen som Euripides har valgt for denne delen av handlingen, for det er selve krigen, men den er ikke en del av trilogien. Men den har en slutt, brenningen av byen, og det fører til den totale utslettelsen av Troja. Hvis grekerne hadde latt Astynaks fått leve videre kunne det ha vært håp om at byen ville bestå. Og det er dette jeg mener Euripides advarer mot ved å fortsette krigen mot Sparta, hvis spartanerne vinner (vi vet nå at de vant) kunne de utslette Athen, noe de ikke gjorde, men Athen fikk ikke igjen den samme makten som de hadde før Peloponneserkrigen. Det er ikke en enhetlig dramaturgi etter aristotelisk forstand, men selve trilogien skaper sin egen tid, altså den første og den siste delen, jfr. det Szondi mener med at et drama har sin egen tid. Ettersom det er minimalt vi vet om innholdet i den midterste delen av trilogien kan vi ikke helt si hvordan den henger sammen med de to andre i verken den dypere eller den mest åpenbare handlingen.

Den tilsynelatende handlingen, den om kvinnenes skjebner har en annen dramaturgi. Slutten peker tilbake til både *prologen*, *parodos* og 1. *episodion* og spesielt Kassandras siste monolog. Hva som vil skje med kvinnene og grekerne vet publikum gjennom hele tragedien, og på denne måten blir oppbygningen av denne delen av handlingen en form for sirkel eller en loop, noe ikke Dunn kommer inn på. Og den minner om Ryums spiraldramaturgi. Jeg er av den oppfatning at Euripides utforsker dramaturgien ved å gjøre disse grepene. Han til og med lager en sirkeldramaturgi inne i den store, jfr. det jeg skrev om Hekabe hvor hun overfor Andromake inntar den samme rollen som Cassandra hadde mot henne selv og som jeg skal komme tilbake til under den tematiske gjennomgangen av tragedien i underkapittelet som omhandler minner og tap. Dette viser det Szondi er opptatt av, formen og innholdet henger sammen. Dramaturgien som Euripides har valgt for denne delen av handlingen gjør at det ikke spiller noen rolle hva som skjer i tragedien, fordi vi vet hvordan den skal slutte.

Det episke etter Brechts teori finner vi i *prologen*, fordi tilskuerne gjennom hele tragedien vet hvordan og hvorfor den skal slutte på denne måten for grekerne som var på vei hjem og kvinnenes skjebner, det er knyttet til sirkeldramaturgien som jeg skal komme mer tilbake til. Spenningen lå dermed ikke i hvordan tragedien kommer til å slutte, men hvordan det hele blir presentert. I tillegg gjenfinner vi det i monologene, og nesten alle hovedpersonene holder en monolog. Det er gjennom dem vi får vite hvordan de tenker og føler om det som har skjedd og kommer til å skje med dem. Og de som så dette ville kun være



tilskuere og som etter Brechts teori kunne føre til at de begynte å tenke i stedet for å la seg rive med av følelsene for det som utspilte seg foran dem.

[...] I am no mother,  
But a slave, an old woman slave at that,  
And—miserable capstone to all my misery—  
Soon to be brought to Greece, where I'll be yoked  
To work no woman my age should have to do.  
What will I be, a servant at the door?  
Keeper of the keys? I, the mother of Hector?  
What will I do? Bake bread, then lay my bent  
Back on the ground, far from the soft sheets  
Of my royal bed, my raw flesh dressed in rags,  
I who once wore luxurious robes? O god,  
How miserable I am. Look at the misery  
I' ve suffered and will go on suffering,  
(TW. 570-582)

Dette er fra Hekabes første monolog etter at Kassandra er ført bort, hvor hun først forteller om sitt tidligere liv og alt hun har mistet. Dette førte nok også til *eleos* og *fobos*, medlidenhet og frykt etter aristotelisk forstand, men samtidig viser dette at Euripides også ville få tilskuerne til å tenke på hva krig fører med seg. Her får vi innblikk i en enkeltskjebne, men dette kan overføres til alle ofre i en krig.

Alle karakterene, med unntak av Poseidon og Talhybios blir presentert av andre, disse to presenterer seg selv. Prologen begynner med at Poseidon presenterer seg selv, ikke bare med navn, men også med en utdypning om hvor han egentlig holder til. Han er også en av gudene, og er heller ikke en del av «normaliteten».

I am Poseidon. I come from the deep brine  
Of the Aegean where the Nereids dance  
In circling choruses on faultless feet.  
(TW. 1-3)

Dette blir ikke helt slik som Brecht mente skulle til for å skape en distanse til karakteren, de skulle enten presentere seg selv eller omtale seg selv i tredjeperson. Men det fører til det som Szondi skriver om Brecht, forholdet mellom dramaet og det som skjer på scenen, altså skille mellom subjekt og objekt. I og med at tilskuerne i Klassisk tid sannsynligvis kjente begge handlingene, som tidligere nevnt, og som var allerede ble presentert for dem i *prologen* var det viktigere for dem hvordan dette ble fremstilt enn hvordan det sluttet.

But there is Hecuba, if anyone cares to see her,  
Unhappy woman face down before the door,  
Weeping her many tears for many reasons  
Her daughter Polyxena was killed at Achilles' tomb,  
Mercilessly, though she doesn't know it yet.

Priam, her husband, is dead. Her sons are dead.  
Her one remaining child, Cassandra, maddened  
By Apollo's touch and made untouchable, 50  
Will soon be forced to sleep in Agamemnon's  
Unholy bed. [...]

(TW 43-52)

Hekabe er allerede på scenen under *prologen*, og blir presentert av Poseidon og han forteller tilskuerne om det som har skjedd med henne, men også om det som skal komme for henne av sorger. Overgangen til den delen med gudinnen Athene hvor vi får vite hvorfor grekerne nå blir straffet av gudene er elegant, etter først å ha nevnt henne kommer hun faktisk inn på scenen.

POSEIDON [... ] If Zeus' daughter,  
Pallas Athena, hadn't destroyed you, you  
Would still be standing firm on firm foundations.

ATHENA *enters and joins* POSEIDON.

ATHENA May I put aside the bad blood between us  
And speak now to my father's close relation,  
Whose awesome power is honored among the gods? 60

POSEIDON Of course. The ties of blood, Lady Athena,  
Irresistibly charm the mind and heart.  
(TW. 55-62)

Det er i løpet av denne dialogen det kommer et frempek mot det som skal skje med Troja, når Athene ber om hjelp for Troja spør Poseidon henne:

But has your hatred given way to pity  
Now that fire has burned the city down to ash? 70  
(TW. 69-70)

For byen har ennå ikke blitt brent, men denne setningen viser at det kommer til å skje, og blir en del av det episke ved at tilskuerne vet hvordan denne delen av handlingen også kommer til å slutte.

Når Talthybios ankommer blir han først nevnt av koret om at det kommer en utsending av den greske hæren, men det er han som navngir seg selv og som han sier de har møttes tidligere også.

Hecuba, I can call you by your name  
Because I've come so often as a herald  
From the Greek camp. I'm Talthybius.  
Surely you know me from the times before.  
I've come again with news for all of you.  
(TW. 262-266)

Noe annet i teaterkonvensjonen som skapte distanse til det som skjedde på scenen i Klassisk tid var at alle rollene ble spilt av menn. De kunne derfor ikke bli den rollen de spilte, de fremstilte en rolle, samtidig som de fremstilte flere roller enn kun én. I denne tragedien er det flest kvinne-karakterer og dermed skaper de en distanse for publikum slik som Brecht mente at det var den beste måten å fremstille noe på, det som han beskrev som *verfremdung-effekten*. De kunne ikke slik som Case argumenterer for, fullt ut ha forstått hvordan en kvinne tenkte og følte, men det som for henne viser misogyni mener jeg viser den distansen man får til en karakter som Brecht mente man skulle ha for å ikke la seg rive med av følelsene sine.

Etter å ha sett på det politiske og episke i tragedien skal jeg nå ha en dypere dramaturgisk gjennomgang av *Trojanerinnene*. Hvor jeg vil underbygge bedre min argumentasjon for at det er to forskjellige handlinger i tragedien, og at de to følger hver sin dramaturgiske form.

#### 7.6 Dramaturgisk struktur i tragedien

Det er i *prologen* hvor begge handlingene blir presentert, den åpenbare om kvinnenens skjebner og den dypere som handler om utslettelsen av Troja. Denne delen blir den viktigste i tragedien. Begge handlingene har sammenfallende historier, men ulik dramaturgi. Den handlingen som omhandler kvinnenens skjebner har som tidligere skrevet en form for sirkeldramaturgi, mens den dypere som omhandler utslettelsen av Troja har er lineær. De skaper hver sine former for spenning og de utdyper hverandre.

Sirkeldramaturgien er det som Ulla Ryum kaller for en «kvinnelig dramaturgi», mens hos henne er den illustrert som en spiral. Det blir satt opp mot den lineære dramaturgien som hun mener er mer mannlig. Det Ryum argumenterer for er at spiraldramaturgien «synliggjør en person i en situasjon».<sup>178</sup> Mens den lineære dramaturgien er knyttet til dette med spenning og handling og har en «autoritær» fortellerstemme. Og i og med at *Trojanerinnene* har med både en feminin og maskulin dramaturgi er de med på å komplimentere hverandre i stedet for å være i motsetning til hverandre. Der den feminine virker stillestående er det den maskuline som driver handlingen fremover. Men det er et sammenfall med de to handlingene med Helenas og Hekabes *agon*. Og i begge dramaturgiene er det menn som spiller alle rollene, de skulle fremstille både det feminine og det maskuline som finnes i denne tragedien.

Utgangspunktet for begge dramaturgiene er *prologen* og gjennomgangsfiguren, Hekabe. Hun knytter sammen begge handlingene, og derfor er ikke hun med i figurene som vises under. *Prologen* med Poseidon er delt inn i to deler, og blir på denne måten begynnelsen for

---

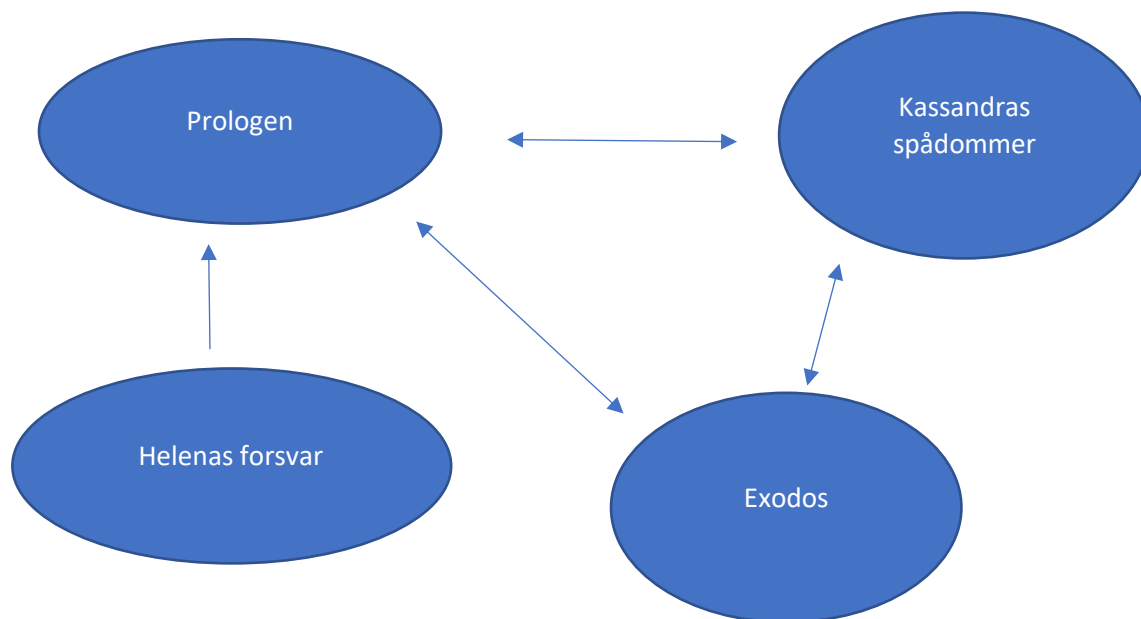
<sup>178</sup> Christoffersen, Exe, Kjølnér og Szatkowski. *Dramaturgisk analyse – En antologi*, s. 19

begge handlingene og dramaturgiene. Det er i den første delen av *prologen* hvor tid og sted blir stadfestet, først av havguden Poseidon, og videre med en dialog mellom ham og Athene. Etter at han forlater scenen sammen med Athene kommer de ikke tilbake. Deres roller har lagt grunnlaget for begge handlingene og de ulike dramaturgiene i tragedien.

#### 7.6.1 Sirkeldramaturgi

Den handlingen som omhandler kvinnenes skjebner, har altså en form for sirkeldramaturgi, slik det blir vist i figur 1. Denne handlingen er ikke knyttet til spenningen om hva som kommer til å skje, men det handler om kvinnenes opplevelser av det som skjer og har skjedd, og fortøner seg mer stillestående. Det som for Ryum handler om en mer «voksende» spenning i motsetning til den mer «viljesbetonende», altså det feminine. Det som hun argumenterer med at det handler om livserfaringer, og de henger sammen med samfunnet og dets prioriteringer hvor det mellommenneskelige kommer frem.<sup>179</sup>

For at det skal bli enklere å forstå illustrasjonen i figur 1 kommer det en kort påminnelse av noe som allerede er beskrevet. Hekabe blir presentert som tidligere nevnt av Poseidon før Athene kommer inn, hun er allerede på scenen, fordi denne delen av *prologen* handler om det som har skjedd med trojanerne, og om det som kommer for dem. Hun forlater ikke scenen før tragedien slutter. Poseidon fortsetter med å fortelle om det som har skjedd med henne og byen Troja, og om det som vil komme for hennes eneste gjenlevende barn, datteren Cassandra.



Figur 1 - sirkeldramaturgi

<sup>179</sup> Christoffersen, Exe, Kjølnér og Szatkowski. *Dramaturgisk analyse – En antologi*, s. 19

Slik det er vist i figur 1 er det som skjer i *prologen* med Poseidon og Athene noe som peker både fremover mot både Kassandras spådommer og *exodos*, når alle sammen forlater scenen. Kassandras spådommer peker også fremover mot *exodos*, men også tilbake til *prologen*. Dette skaper en sirkel, og gjør at man gjennom hele tragedien vet hva som kommer til å skje med kvinnene og grekerne. Når det gjelder Helenas forsvar er dette tatt med i fremstillingen fordi det peker tilbake til *prologen*, hvor vi har fått vite at det var gudene som stod bak krigen. Hennes ord har støtte i det som Poseidon allerede har opplyst tilskuerne om. Dramaturgisk kan dette grepet sammenlignes med Brechts tanker om å kommentere hva som skjer og hvorfor, før det har skjedd i episk teater.

Det er her også *hybris* kommer inn, og som innledes når Athene kommer inn på scenen. Det blir referert i den greske mytologien som *hybris* når et menneske satte seg selv over gudene, og dette ble de straffet for. Det er de samme gudene som hjalp grekerne med å vinne krigen som nå skal straffe dem for deres fremferd etter seieren da de i sin seiersrus skjendte Athenes tempel og dermed begikk *hybris*, og det forteller tilskuerne hvorfor det skjer.

ATHENA    You've heard how they insulted me, my temples?  
 POSEIDON    Yes—when Ajax dragged Cassandra off by force.  
 ATHENA    And the Greeks said nothing, did nothing, they just looked on.  
(TW. 79-81)

Det at grekerne fornærmet Athene i hennes tempel gjør at hun vil straffe grekerne, hun som først hjalp dem med å ødelegge Troja, mens nå, slik som Poseidon påpeker er villig til å gjøre hjemreisen deres svært vanskelig, blir en del av sirkeldramaturgien. Dette fører til at gjennom hele tragedien vet tilskuerne hva som skal skje, hvordan og hvorfor det skjer. Det er dette som gjør at det blir det en form for sirkeldramaturgi, jfr. figur 1 over, og noe jeg skal se nærmere på under monologene til Cassandra som kommer under den tematiske gjennomgangen. Den kvinnen som ikke har noen plass i denne dramaturgien, er Andromake. Dramaturgisk sett henger ikke hennes del sammen med det som skjer med kvinnene, den henger sammen med utslettelsen av Troja.

Det som kommer frem i *prologen* er både det som har skjedd og det som skal skje med både kvinnene og de seirende grekerne, altså resultatet av en krig. Her er det ganske tydelig at form og innhold henger sammen, slik som Szondi er opptatt av at det skal gjøre for at det skal være mulig å vise det som han kalte for *Drama*. Det ville ikke ha vært mulig å lage denne sirkeldramaturgien uten at dette henger sammen. Samtidig er det mulig å tenke seg å ta ut de resterende *episodion* etter dette, slik som Brecht mente, og likevel kunne forstå handlingen, fordi det ikke henger sammen med det som skjer i resten av tragedien. Men det skaper da ikke

en episk dramaturgi etter hans syn, det vil vi derimot gjenfinne i den delen som omhandler utslettelsen av Troja og som jeg skal komme tilbake til under den lineære dramaturgien.

### 7.6.2 Lineær dramaturgi

Det som omhandler utslettelsen av Troja har en lineær dramaturgi, slik som den er vist i figur 2. Den har det som Aristoteles mente en tragedie skulle ha, en begynnelse, midte og slutt, men den har også en form som episk dramaturgi etter Brechts modell. Det er denne delen som er episk i forhold til det som Szondi skriver om dette, og har det som han kaller for et *episk jeg*, det at dramaet forteller om seg selv. Og har det som Ryum kaller for en «mannlig» dramaturgi, det er denne delen som er med på å holde tilskuerne fast.<sup>180</sup> Den er også med på å drive tragedien fremover mot noe, og dette «noe» er utslettelsen av Troja.



Figur 2 – lineær dramaturgi

Det som kommer frem av *prologen* er at byen er ødelagt, men ennå ikke utslettet. Det er her vi får vite en kort historikk om grunnleggelsen av byen og hva som har skjedd i løpet av de ti årene krigen har vart, samt hvordan den ble avsluttet, denne delen henger sammen med den lineære dramaturgien.

Ever since the day that Phoebus Apollo  
And I with straight rule set down the enclosing  
Towers and stone walls in this Trojan land,  
My heart has loved these Phrygians and their city.  
But now the city smolders, toppled, sacked  
By Argive spears.

(TW. 4-9)

Poseidon forteller hvordan Apollon og ham selv grunnla byen, mens nå forsvinner byen sakte bort. De høye murene er der fremdeles, men nå forlater han, en av dens grunnleggere også byen, det finnes ikke noe mer for ham der. Dette peker også fremover mot korsangene som kommer senere, til og med gudene har forlatt byen, de vet hva som kommer til å skje.

O city that flourished once within your towers,  
Your high stone walls, farewell. [...]  
(TW. 54-55)

<sup>180</sup> Christoffersen, Exe, Kjølner og Szatkowski. *Dramaturgisk analyse – En antologi*, s. 19

Han legger all skyld på Athene for ødeleggelsen av Troja, dette blir gjentatt av Helena i hennes forsvar som kommer senere i tragedien, hun er også et offer for gudenes renkespill. Og kunne ha vært med i den lineære dramaturgien, men den har egentlig ikke noen betydning for utslettelsen av byen, den kommer likevel til å bli brent. Dette er en viljestyrt handling, ettersom det er grekerne som velger å gjøre dette før de forlater byen. Det er i denne delen av *prologen* det kommer det frem at det var ikke grekerne som gikk til krig mot trojanerne, men det var gudene som stod bak og styrte det hele, menneskene var kun marionetter for dem. Og den henger sammen med den dypere handlingen, utslettelsen av Troja. Det er mulig for denne delen av handlingen å ta ut korsanger, Andromakes monolog og drapet på Astynaks fordi det vil likevel føre til at byen blir brent. Den følger altså mer Brechts tankegang om at det skal kunne være mulig å ta ut en del, fordi hver del står for seg selv. Det som skjer i korsangene, Andromakes del hvor hun får vite at det er besluttet å ta livet av Astynaks og drapet på ham blir en form for utdypning mot utslettelsen av byen, og igjen det som Ryum kaller for en viljestyrt handling, og tilhører derfor den lineære og mer autorative dramaturgien. Dette gjør at tragedien har en episodisk oppbygning, da de forskjellige delene ikke henger sammen. Det eneste unntaket er at det bygges en form for bro mellom ekteskapsscenen og dødsscenen.

Etter å ha gjennomgått de to dramaturgiske strukturene i tragedien som viser at det er to forskjellige handlinger, skal jeg nå ha en tematisk gjennomgang av tragedien med hvordan de ulike handlingene henger sammen, og det blir en mer utdypende forklaring på de ulike dramaturgiske strukturene som er skissert i figur 1 og 2.

### 7.7 Tematisk gjennomgang av tragedien

Krig og deres ofre settes inn i rammene av minner og tap som hovedtematikk, og som er gjennomgående gjennom hele tragedien, det handler om Trojas og Hekabes skjebner. Den førstnevnte er en del av den lineære dramaturgien, mens sistnevnte en del av sirkeldramaturgien. I tillegg kommer undertematikkene krigens galskap som settes inn i rammen av et bryllup og årsaken til krigen i rammen av utroskap som henger sammen med handlingen om kvinnenens skjebner, og dermed sirkeldramaturgien. Mens undertematikkene taperne innenfor rammen av ekteskap og døden hører til den dypere handlingen i tragedien, utslettelsen av Troja, og blir en del av den lineære dramaturgien. Jeg har tidligere referert til Rehm som mener at denne tragedien har et antikrigstema.

#### 7.7.1 Minner og tap

Hovedtematikkene minner og tap knytter sammen de to dramaturgiene i tragedien. Når Hekabe er alene med koret på scenen vi kan si at hun personifiserer byen, og det er hun som blir en form for det som Szondi kaller for det *episke jeg* i dramaet. Etter *prologen* holder

Hekabe sin første monolog som er en form for *kommos*, klagesang, hvor hun selv sier med egne ord det hun har tapt, og ikke gjennom en annen. For meg blir dette en form for en ny *prolog*, den kommer også før koret kommer inn. Hun er presentert med navn, av som nevnt Poseidon, men det er hun selv som sier rett ut hvem hun er eller var:

The Troy before you is no longer Troy,  
The queen of Troy is queen no longer.  
(TW. 111-112)

Her knytter hun de to handlingene sammen, men nevner Troja før hun presiserer hvem hun selv er. Dette tolker jeg som at den dypere handlingen, altså utslettelsen av Troja, er en form for hovedhandling. Det er også hun som forteller nøyaktig hvor de er, på stranden ved Agamemnons telt, grekernes hærfører og Menelaos' bror, den forsmådde mannen til Helena. Med egne ord forteller hun om sine tap, ektemannen, de 50 sønnene og Troja. Og med Poseidons ord i minnet er det ikke vanskelig å føle medlidenhet, *eleos*, med henne slik som Aristoteles mente en tragedie skulle inneholde. To av hennes monologer blir etterfulgt av *parodos* og *stasimon*.

Alle de resterende sangene etter *parodos* er enten lovprisninger eller en klagesang over det de har tapt. Både Troja og Hekabe blir forlatt av sine kjære, det handler om minner og tap. Hekabe har ingenting igjen etter å ha begravd Astynaks, sin sønnesønn, alle etterkommere etter henne selv og kong Priamos er døde, de er alle tapte og har forlatt henne. Cassandra, hennes siste gjenlevende datter er ennå ikke død, men tilskuerne vet at det kommer til å skje snart. Cassandra fortalte selv hva som kommer til å hende, at hun skulle hevne sin far og brødre, og at hun selv skal dø. Troja er også tapt, grekerne brenner byen når de forlater den, men den blir ikke glemt. Adrian Poole skriver i artikkelen *Total Disaster – Euripides' the Trojan Women* at « [...] complexity of the play lies, in its exploration of various contradictory attitudes to a past, that is at the same time to be mourned as it recedes and feared as it refuses to die.»<sup>181</sup> Gjennom hele tragedien er dette det som Hekabe vender tilbake til sammen med koret etter mellomspillene med Cassandra, Andromake og Helena. Hekabe blir på denne måten en del av både den sirkulære og den lineære dramaturgien. I den lineære dramaturgien blir Cassandra og Helenas inntreden en form for mellomspill. Mens Hekabe blir fremstilt som den sørgende kvinnen, en som skal inngi håp til Andromake og i tillegg fremstilles hun som bestemor. I den sirkulære dramaturgien blir hun fremstilt som mor for Cassandra og den hevnende kvinnen overfor Helena.

---

<sup>181</sup> Poole, «Total Disaster: Euripides' the Trojan Women», s. 266



Når Cassandra blir ført bort faller hun helt sammen og i denne monologen forteller hun hvordan hun så sin mann bli drept, byen blir brent og døtrene bli tatt av fremmede menn:

I wept for their father, Priam, not from hearing  
That he was butchered at the household altar—  
I saw with my own eyes. I saw firsthand  
The city overrun and torched. I saw  
The hands of strangers take my daughters,  
Daughters I reared for husbands we would choose,  
But I raised them only to be stolen from me, [...]  
(TW. 562-568)

I møtet med Cassandra tar hun ikke ordet mellom monologene, slik som hun gjør med Andromake, hun tilbakeviser ikke hennes spådommer, fordi hun er av den oppfatning at Cassandra ikke er helt tilregnelig, hun blir sett på som gal. Hvordan kan hun kommentere noe som ikke kommer til skje? Men tilskuerne visste at det er dette som skjer, selv om det ikke er en del av denne tragedien. Det er korlederen som ber henne gripe inn når datteren kommer dansende og syngende inn, og hun møter sin «gale» henne med moderlig omsorg:

Hand me the torch. Child, hand it to me now,  
In your mad rush you're carrying it wrong,  
It isn't straight.  
(TW. 397-399)

Det som er interessant er at ved siden av å være den som har tapt alt viser Euripides også henne som en svært sterk kvinne. Det er hun som sier til Andromake at det er bedre å være levende enn død, fordi det å være levende betyr at det fremdeles finnes håp:

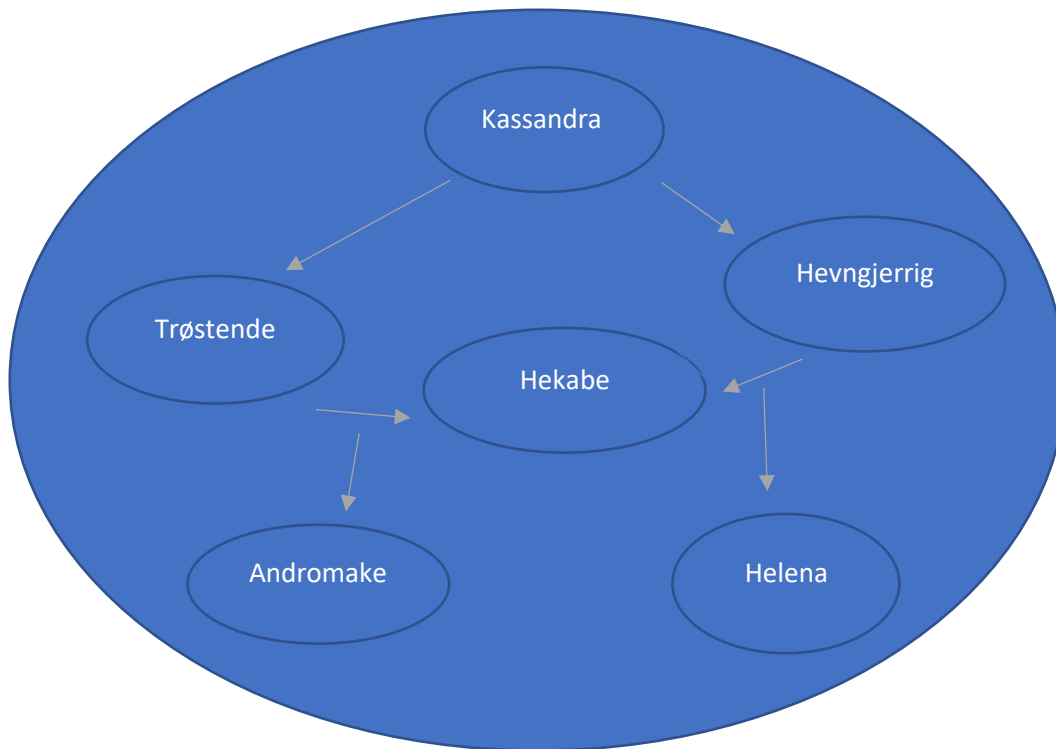
No, child, you're wrong. They're not the same.  
Life means hope, death is nothing at all.  
(TW. 728-729)

Det hun ser for seg at Astynaks' etterkommere en dag vil kunne komme og bygge opp Troja igjen. Dette håpet blir knust da grekerne beslutter å drepe ham. Og det er hun som sier til Andromake at hun må slutte å gråte over Hektor, tårene kan ikke bringe ham tilbake uansett. Det er det samme som Cassandra sier til henne, ikke sørg over Hektor, da ingen tårer vil bringe ham tilbake, uten at hun selv følger det rådet. Og Hekabe råder Andromake til å ta imot sin nye herre med kjærlighet slik at hun kan oppdra sin sønn for dermed at han eller hans etterkommere kan komme tilbake og bygge opp igjen Troja. Det er det håpet som Hekabe klynger seg til.

But child, my child, what good  
Can mourning Hector do him now? Your tears  
Won't bring him back. Bow down to your new master.

By your behavior, lure him into love.  
(TW. 803-806)

Det er som om Hekabe tar til seg de samme egenskapene som Cassandra viste overfor henne og blir den trøstende mot Andromake og hevngjerrige mot Helena, og det som skjer med henne blir som en liten sirkel inne i den store sirkeldramaturgien. Dette er visualisert i figur 3, hvor den store sirkelen illustrerer hoved-dramaturgien som ble illustrert i figur 1.



Figur 3 – liten sirkeldramaturgi i den store sirkeldramaturgien.

Etter denne *episodion* er det koret som synger om minnene og Hekabes tap, og som avslutter med byen som gudene en gang var glade i:

Married a man from here,  
This country, the father  
Of her children came  
From this country, a man who  
Then was lifted  
In the four-horse  
Golden chariot to the stars  
Where we believed  
His shining meant  
Eternal promise  
For our homeland.  
But the gods  
Who loved Troy once love Troy no longer.

(TW. 981-993)

De to siste setningene henviser tilbake til prologen, dette med at gudene også har forlatt byen. Og det er her *fobos*, altså frykten Aristoteles mente måtte være med i en tragedie kommer frem. Frykten for at gudene forlater athenerne, slik som de forlot trojanerne, og frykten for at de kan lide den samme skjebnen som dem hvis de fortsetter krigen mot Sparta.

### 7.7.2 Straff/hybris

Den første undertematikken er straff satt inn i rammene av bryllup og som hører til sirkeldramaturgien. Det er jomfruen Cassandra som er viet til guden Apollon som skal «gifte» seg med grekernes hærfører, Agamemnon. Det er gjennom Cassandra vi får høre om hevn og straff for det grekerne har gjort, dette er gjennomgående i de tre monologene Euripides lar henne få ordet. Det er i hennes spådommer, som er sanne selv om ingen noensinne vil tro på dem, at tilskuerne får en gjentakelse fra prologen.

I den første monologen lar Euripides Cassandra spå at hun selv blir Agamemnons undergang. Deres bryllup vil være en større katastrofe for Atrevs-slekten enn Helenas.

Agamemnon, marrying me, will make  
A marriage more disastrous than Helen's. 410  
Our wedding night will be a night of death  
And devastation for his house; I'll kill him, I'll  
Avenge my father and my brothers' blood.  
(*TW*. 409-413)

[...]

My throat, and the throat of others, or how my marriage  
Will set the plot in motion to butcher a mother  
And bring down the house of Atreus?  
(*TW*. 416-418)

Det er ikke bare Agamemnons død hun forutser, men også sin egen. Euripides lar det være hun som dreper ham, mens i andre tidligere kilder slik som i *Odysseen* blir han drept av Aigistos, sin fetter.<sup>182</sup> Aiskylos endret også dette i sin tragedie, hvor Agamemnon blir drept av sin hustru. Men ut fra denne tragedien har også Cassandra gode grunner til å ta livet av ham, og publikum forstår dette. Hun forteller videre om den grusomheten som Agamemnon begikk for å få vind i seilene på vei mot Troja, ofringen av datteren Ifigeneia. Dette som for å understreke hvor mye grekerne gjennomgikk for én kvinnes skyld, og at Agamemnon kanskje fortjener sin skjebne? En mann som til og med har drept sin egen datter før han gikk løs på en hel by. Jeg er av den oppfatning at det Euripides viser her er at det ikke kun er menn som var hevngjerrige, kjønn har ingen betydning i denne sammenhengen, men det er kvinnene som er

---

<sup>182</sup> Se Homer. *Odysseen*, både 4. og 11. sang, linjene 332-337 og 409-411

tilbake og som må leve videre med tapet. På denne måten blir hennes bryllup også en hevn for hennes drepte far og brødre, er dette menns tanker om hevn, jfr. det Case argumenterer for at dette var kun et *drag-show*?

Hun kommer dansende og syngende inn på scenen, og det hun synger er en form for bryllupshymne med en fakkel i hendene, symbolet på bryllup. På samme måte som når Aiskylos lar henne snakke så synger hun før hun taler, og hun blir presentert med en annen del av bryllupsritualet enn det han bruker. Aiskylos lot Agamemnon og Kassandra ankomme i en vogn, noe vi kjenner fra vasemalerier og som ble benyttet for nygifte par i Klassisk tid.<sup>183</sup>

Hymen, how blessed the bridegroom,  
How blessed the bride,  
Blessed by a royal wedding, soon,  
At Argos—  
O Hymen, Lord

(TW. 346-350)

Og hun ber om at de trojanske kvinnene skal lovprise hennes brudgom, og som hun selv sier det:

And clapping hands. Come,  
Trojan daughters,  
In all your finery, sing for the husband  
Fate has chosen  
I lie down beside.

(TW. 386-390)

Dette er i kontrast til måten hun ankommer i *Agamemnon*, den første delen av *Orestien*, hvor hun i lang tid ikke sier et ord, selv om både Klytaimnestra og koret tiltaler henne svarer hun ikke, en ankomst som Case mener viser misogyni, uten at hun kommer inn på hvorfor hun mener det. Det som ville ha vært mer interessant er hvis Case hadde gått nærmere inn på myten om Kassandra, hun som alltid er sannspådd, men aldri blir trodd fordi hun brøt sitt løfte til den mannlige guden Apollon, og det er hennes straff. Men når hun først begynner å snakke i denne tragedien spår hun både Agamemnons og sin egen død, og hun ser både fortiden og fremtiden. Det er ikke helt det samme som skjer i *Trojanerinnene* som er litt mindre subtil enn det Aiskylos gjorde hennes tale, hvor ingen forstår det hun sier før hun sier det rett ut. Mens i *Trojanerinnene* sier hun rett ut med en gang hva som kommer til å skje, og binder sammen fortid, nåtid og fremtid på en annen måte enn i *Agamemnon*.

My throat, and the throat of others, or how my marriage  
Will set the plot in motion to butcher a mother

---

<sup>183</sup> Rehm, Rush. *Understanding Greek tragic theatre*, s. 98

And bring down the house of Atreus?

(TW. 416-418)

I hennes andre monolog kommer det frem at hvis grekerne ikke hadde gått til krig mot Troja ville ingen noen gang ha husket trojanerne, de som døde da de forsvarte sitt land, angrepet på grunn av en kvinne som frivillig forlot sitt hjem. Dette peker fremover mot Helenas forsvar at Paris tok henne med mot hennes vilje. Men i og med at Cassandra alltid sier sannheten er det nok dette som stemmer, og ikke Helenas egne ord om dette.

Now think about the Trojans. Consider how  
They have by far the greater glory: they died  
Defending their homeland. And those the spear cut  
down [...]

(TW. 346-348)

Det samme gjelder Hektor, han ville aldri ha fremstått som noen helt, uten at grekerne gikk til krig mot trojanerne. Krig er galskap, men når den først har begynt er det å dø som en helt det fineste som kan skje.

He wouldn't be the Hector that he is  
To all the world now if the Greeks had stayed home.  
If they had not invaded, who would have known  
Or seen how brave he was? And Paris too—  
Whom would he have married? Not Zeus' daughter,  
But some nameless wife!

(TW. 457-462)

For Cassandra er det grekerne som har lidd det største tapet, de er langt hjemmefra og har ikke blitt begravet av sine egne eller sett sine kjære på ti år, i motsetning til trojanerne. Før hun blir ført bort til Agamemnons skip spår hun Odyssevs' prøvelser vil bli langt hardere enn de han har opplevd i de ti årene som har gått siden trojanerkrigen startet. Hvor hun i korte trekk beskriver handlingen i *Odysseen*.

After ten years here, he won't come home  
For ten more years—he'll have to face the whirling  
Terror of Charybdis in the narrow strait,  
And the moody mountain-dwelling Cyclops  
Who rips flesh raw from the bone, and Circe,  
The Ligurian witch, who turns men into pigs,  
And he'll be shipwrecked, too, in the heaving sea,  
And feel desire for the lotus, and hear the bloody  
Flesh of the sacred Oxen of the Sun  
Sizzle an unholy, sickening sound.  
He'll go into the underworld alive  
And after troubles on the sea, he'll find  
His home infested with even more troubles.

(TW. 499-511)

I *Odysseen* er det kvinnene som er de mest grusomme mot en mann, en helt fra trojanerkrigen, og som man antar var kjent for publikum. Og den speiler kanskje mer både hvordan kvinner ble sett på i både Arkaisk og Klassisk tid. Det vil si at i *Trojanerinnene* blir ikke Odyssevs fremstilt som noen helt, men som en ondskapsfull retoriker.

Kassandra fremstilles som en ung kvinne fordi tidsaspektet ikke blir tatt med, det er det Szondi skriver om at dramaet opererer med sin egen tid, og det skaper sin egen logikk. Det var hun som gjenkjente sin bror Paris i den første delen av trilogien, og krigen varte i 10-år og dermed kunne hun ikke ha vært spesielt ung da dette skjer. Dette illustrerer igjen det som Brecht er opptatt av det at en karakter skal bli fremstilt og at skuespilleren ikke skal bli den rollen man spiller, dette med at i kinesisk skuespillerkunst blir man ikke den man spiller, man viser en karakter. I tillegg er det en mann som spilte rollen og dermed er dette med på å skape en distanse til det som ble fremstilt på scenen.

For Cassandra blir ikke grekerne straffet for å ha skjendet et gudinner tempel og gått løs på henne selv, slik som det blir beskrevet i prologen av Athene. De blir straffet fordi de har gått til krig og utslettet en hel by for egentlig ingenting, fordi en kvinne forlot sin mann. Så meningsløs var denne krigen, og kanskje alle andre kriger også? For henne er det åpenbart at selv om grekerne er vinnerne av krigen er det de som står igjen som taperne. Og er dette en skjult kritikk fra Euripides mot Athen? Mesteparten av Peloponneserkrigen skjedde ikke i Athen, men andre steder og dermed er det lett å tenke seg at falne athenerne ikke ble begravet der.

A war of choice is madness for a city,  
But when war's forced upon you, to die a hero  
Wreathes your city's reputation in glory,  
While to die a coward smears the city with shame.

(TW. 463-467)

Dramaturgisk sett mener jeg at denne delen egentlig er avslutningen av handlingen om kvinnenens skjebner, den knytter også prologen sammen med resten av handlingen, jfr. figur 1. Det er igjen Cassandra som får oss til å se sammenhengen mellom fortid, nåtid og fremtid, på samme måte som i *Agamemnon*. Ikke bare knytter hun sammen dette, men også de to sagnkretsene, trojanerkrigen og Atride-slekten, den som Agamemnon er overhodet for. I *Agamemnon* kommer hennes spådommer mot slutten av tragedien, og det skaper en mer lineær dramaturgi, hvor også hun ser fortiden og fremtiden, og dermed peker den både bakover og fremover mot det som skal skje. Men fordi Euripides setter hennes ankomst også sammen med bryllup må det også komme før undertematikken som omhandler taperne som er satt inn i rammene rundt ekteskapet. Og dermed er dette med på å skape sirkeldramaturgien,

hvor det blir pekt tilbake til prologen og fremover mot slutten, jfr. igjen figur 1 hvor dette er illustrert.

### 7.7.3 Taperne

Andre *episodion* som er en dialog mellom Hekabe og Andromake handler om taperne og de som må leve videre. For Andromake er livet verre enn døden fordi de døde ikke lider mer, og dette peker fremover mot det som skal skje med hennes sønn og byen Troja. Det er satt inn i rammene ekteskap, en hustrus plikter overfor sin ektemann og det hun har verdsatt som sin lykke. Det som kommer opp her er hva som er best, livet eller døden? Det er også Andromake som forteller Hekabe at hennes yngste datter Polyxena er død, og Hekabe forstår nå hva Talthybios' ord til henne om at Polyxena skal vokte over Akillevs' grav:

Polyxena's dead—killed on Achilles' grave,  
A final gift to him, a corpse to a corpse.  
(TW. 718-719)

I Andromakes monolog kommer det frem at de døde har det mye bedre enn hun som ennå er i livet. Denne delen er som tidligere nevnt en del av handlingen som handler om utslettelsen av Troja.

To me, there is no difference between death  
And never being born, and death is better  
By far than living a life flooded with pain,  
Since death ends every suffering. [...]  
(TW. 732-735)

Andromake representerer i denne tragedien det tradisjonelle synet på hvordan en kvinne skulle oppføre seg i Klassisk tid, og det var en mann som fremførte disse ordene, kanskje det var den samme som spilte Cassandra? Ganske to forskjellige roller og som viser to ulike reaksjoner på krig. Den ene var ute etter hevn og straff for de som gjorde dette, mens den andre er full av sorg og opptatt av det som er tapt. For Andromake var det lykke å være en god hustru for sin mann, og det er Euripides' ord som legges i hennes munn, og jeg mener det er en mer misogyn måte å se kvinner på enn Cassandra. Skjønt, dramatikerens stemme kommer ikke frem i tragediene på samme måte som den gjorde i *parabasen* i komediene. Det som venter Andromake er et liv som slave til sønnen til ham som drepte hennes mann, Hektor. Ifølge henne selv har hun gjort alt riktig overfor sin mann, holdt seg unna andre kvinner og holdt sine tanker for seg selv og ikke sladret rundt med dem. Hun fødte hans barn og passet vel på dem.

[...] I fell short  
Of the happiness I thought I'd won by working

Hard in Hector's house, doing whatever  
 Custom says a woman ought to do.  
 Whether or not all women should be blamed  
 For this, I pushed away that scandalous desire  
 To be out and about. I kept inside and made sure  
 My house stayed clear of the gossip that passes for cleverness  
 Among women. My mind was my only teacher,  
 And content to follow its lead, I held my tongue,  
 Deferring to my husband when he spoke,  
 Turning to him with a tranquil countenance.  
 And I knew where and when to have my way,  
 When I should yield. And yet the reputation  
 I worked so hard to earn was the very means [...]  
 (TW. 742-756)

750

Euripides fremstiller henne slik som kanskje også er en vanlig oppfatning av kvinner i dag, hun fikk det som hun ville når hun ønsket det. Samtidig viser sitatet ovenfor henne i overensstemmelse med slik hun blir beskrevet i 6. sang av *Iliaden*, hvor hun også heller vil dø fremfor å leve dersom Hektor dør.<sup>184</sup> Og måten Hektor snakker til henne på i eposet vil for en moderne tilskuer utdype det som vi ser på som en mer misogyn oppfatning.

Når Andromache ankommer i *Trojanerinnene* blir hun presentert av koret, og den begynner med en oppdelt tale mellom henne og Hekabe. Andromache begynner på sin setning, men før hun får fullført den kommer Hekabe med sine sorg-rop, men midt i denne bytter de om på dette, før den ender opp med at de fullfører hverandres setninger.

ANDROMACHE	The Greeks, our masters, are taking me away.
HECUBA	OIMOI.
ANDROMACHE	You cry my cry . . .
HECUBA	AIAI..
ANDROMACHE	. . . for these afflictions . . .
HECUBA	O Zeus!
ANDROMACHE	. . . for this hard fate.
HECUBA	O, my children...
ANDROMACHE	. . . once—but now no more.
HECUBA	Our Troy, our power, lost, all lost . . .
ANDROMACHE	Miserably!
HECUBA	. . and all my high-born children . . .
ANDROMACHE	God, O God . . .
HECUBA	...and all my...
ANDROMACHE	. . . sorrows.
HECUBA	Pity our city's . . .
ANDROMACHE	...destiny...
HECUBA	. . . now sunk in smoke.

670

(TW. 662-679)

<sup>184</sup> Homer. *Iliaden*. Oversatt av P. Østbye. (Oslo: Aschehoug forlag, 1993, andre opplag). (Opprinnelig utgitt 1920), linje 407-413



Dette både intensiverer handlingen og gjør den mer følelsesladet,<sup>185</sup> som jeg mener har blitt litt stillestående med de lange monologene til Hekabe og Cassandra.

Andromake står ovenfor et dilemma, hvis hun ikke aksepterer sin nye herre og mester, vil hun forråde den døde, men hvis ikke hun underkaster seg vil hun bli hatet. Og i hennes første monolog kommer hun med et stikk mot Helena:

I know it's said one night in a man's bed  
Is enough to turn a woman's hate to love.  
But I despise the woman who casts away  
Old love and loves again so easily.

(TW. 766-769)

Det samme gjør hun i den andre monologen, som er kortere enn den første, hvor hun nettopp har fått vite at hennes og Hektors sønn, Astynaks, må drepes. Dette er besluttet etter et forslag fra Odyssevs. Grekerne kan ikke la det være igjen noen som kan føre kongehuset videre, og som kan bygge opp igjen byen og dette knytter de to handlingene sammen. Men dramaturgisk sett mener jeg at den hører til utslettelsen av Troja fordi den peker ikke tilbake til *prologen*, men ser fremover og er dermed en del av den lineære dramaturgien.

Helen, daughter of Tyndareus' house,  
Zeus was never your father—I'll tell you who  
Your many fathers were: Vengeance, Envy,  
Murder, Death, and all the Pestilence  
The earth can breed! Zeus never gave you birth,  
You plague both to barbarians and Greeks.  
Die! Die, you whose shining eyes  
Brought such dark and ugly dying to  
The famous plains of Troy.

880

(TW. 880-888)

Euripides lar Andromake omtale Helena som datter av Tyndarevs og ikke Zevs som mytene forteller. Helena var også halvsøster til Klytaimnestra, Agamemnons hustru.<sup>186</sup> Det er tydelig for alle hvem som får skylden for krigen. Hun får også vite hvordan hennes sønn skal dø, han skal kastes utfor det som er igjen av bymuren.

CHORUS LEADER Unhappy Troy, no one could count the thousands  
Upon thousands of your children who've been slaughtered  
For the sake of one woman and her evil marriage!

(TW. 996-998)

---

<sup>185</sup> Se fotnote 666-700/577-607 i Euripides (2010). *The Trojan Women*.

<sup>186</sup> Dette kommentere også Peter Burian i noteverket til Euripides (2010) *The Trojan Women*, til linjene 880-81.

Hans død blir symbolet på alle de andre døde barna fra Troja, på samme måte som Hektor, hans far, er symbolet på alle de døde mennene. Og med Astynaks' død er det ikke lenger noe håp for byen å overleve en utslettelse, og denne hendelsen peker fremover mot det som kommer for Troja. Det vil ikke være noen igjen som kan bygge henne opp igjen.

#### 7.7.4 Årsaken til krigen

I «rettssaken» som er formet som en *agon* mot Helena, kvinnen som satte i gang denne krigen ved å dra til Troja med Paris/Aleksandros er det utroskap som kommer frem. Det er også i denne delen en referanse til datidens Athen hvordan borgerne av *polis* kunne strides verbalt hvis de var uenige i en sak. Men det som er spesielt i tragedien er at det skjer mellom to kvinner, de ble ikke regnet som borgere av Athen eller det som Aristoteles kalte for *zōon politikon*. Et annet grep som Euripides gjør, er at det er den som blir anklaget som først får komme med sitt forsvar. Helena vet allerede hva hun er anklaget for, noe hun selv sier til Menelaos, og dermed kan hun begynne med å forsvare seg.<sup>187</sup> Det er ingen som beskylder Paris for krigen, selv om det var han som lokket med seg Helena, den eneste som sier noe om dette er Helena selv.

First, Paris was the cause of all our trouble.  
This woman here gave birth to Paris, so she's  
The mother of the cause of all our trouble.  
Secondly, her husband, the old king,  
Led to Troy's downfall and mine by letting him live,  
The infant, Alexander, as he was called then,  
The murderous firebrand Hecuba dreamed of.  
(*TW*. 1061-1067)

Dette viser, mener jeg, at Euripides ikke helt var på kvinnenens side, han innfører ikke en ny ide om at Helena kanskje er uskyldig, fordi selv om han lar henne si dette blir det kort etter tilbakevist av Hekabe.

Det er en setning som blir gjentatt gjennom tragedien, og det er for «For just one woman's sake» (*TW*. 422) er hele Troja blitt ødelagt, hvor det er Cassandra som ytrer denne først, før hun fortsetter med at «[...] A woman who wasn't taken off by force / But went freely.[...]» (*TW* 428-429). Den samme setningen la også Aiskylos i munnen til Agamemnon i tragedien som bærer hans navn: «[...] for den ene kvinnes skyld er byen lagt i grus.»<sup>188</sup> Av dette er det naturlig å tenke at både Aiskylos og Euripides mente hvor meningsløs en krig er, når man til og med for én kvinnes skyld er villig til å ødelegge en hel by, og utslette den helt.

---

<sup>187</sup> Dette kommentere også Peter Burian i noteverket til Euripides (2010) *The Trojan Women* til linjene 1058-59.

<sup>188</sup> Aiskylos, *Agamemnon*, s. 29. Denne oversettelsen har ikke linjenummer, og derfor er det ikke referert til det i denne teksten.

Dette er en del av det som jeg tidligere har referert til, et antikrigstema. Det er også mulig, hvis man trekker denne analysen litt lenger at det de refererer til er byen Athen, på grunn av krigshandlinger som de har forårsaket blir byer lagt i grus. Altså en skjult kritikk av krigføringen Athen fører.

I sitt forsvar mot det som skjedde trekker Helena frem at Hekabe er heller ikke uten skyld i krigen, og det blir antatt at dette knytter den første delen av trilogien sammen med den første delen *Aleksandros*. Denne teknikken kaller Goldhill for klassisk retorikk, og bemerker at Helena kunne ha vært trent av Gorgias, en kjent retoriker i Klassisk tid.<sup>189</sup> Hun fortsetter med å referere til «skjønnhetskonkurransen» mellom gudinnene, Hera, Athene og Afrodite:

Paris judged a contest of three goddesses:  
Pallas Athena offered him glory in battle,  
Leading the Trojan army to victory over Greece.  
Hera promised he'd rule over Asia,  
And all of Europe, if the contest went her way.  
And struck with wonder at my incomparable  
Appearance, Aphrodite promised me  
To him if he would say she far surpassed  
The other goddesses in beauty. Consider  
What followed from that: Aphrodite won.

(TW. 1069-1078)

Helena argumenterer med at hun er offer for Afrodites renker, og dermed kan hun ikke lastes for det som skjedde. Det som Helena her referer til er forhistorien og opptakten til trojanerkrigen. Alle de olympiske gudene og gudinnene var samlet til en fest, minus én og det var Eris, stridens gudinne. Midt i festlighetene kastet hun inn et eple i gull med påskriften «til den vakreste gudinnen». Deretter fortsetter myten slik som Helena beskriver det. Og dermed peker dette tilbake til prologen med Poseidon, jfr. figur 1.

Hera, the Argive goddess, and Athena  
Joined forces to destroy the Trojans [...]  
(TW. 26-27)

Dette var en del av deres hevn fordi Paris ikke valgte en av dem, og det blir derfor en del av sirkeldramaturgien. Videre argumenterer hun med at Menelaos er heller ikke uten skyld for det som hendte da han forlot henne og Paris for å dra til Kreta. Dette skulle han ikke ha gjort for det ble da mulig for Paris og røve henne og ta henne med til Troja.

Hekabe tilbakeviser alle Helenas argumenter én for én, ved blant annet å latterliggjøre tanken om at gudinnene kunne stå bak på grunn av en skjønnhetskonkurranse. For hvorfor skulle gudinnen Hera, som er gift med Zevs være med på en konkurranse om hvem som er den vakreste av alle gudinner? Fordi hun skal finne seg en vakrere mann? Og hvorfor skulle

---

<sup>189</sup> Goldhill. *Reading Greek Tragedy*, s. 237

jomfru-gudinnen, Pallas Athene ha vært med på noe så dumt? Hun som har bedt sin far, Zevs, om å få være jomfru, altså å ikke gifte seg. Og hvorfor skulle en gudinne som Afrodite følge med Paris til Helena, når hun kunne få dette til skje uten å bevege seg i det hele tatt? For Hekabe er det klart at det er Helena selv som er skyld i at hun rømte med Paris, og er av den oppfatning at det var hennes begjær etter både ham og rikdom som var årsaken til dette.

[...] Yes, you saw my son dressed up  
In Asian splendor, his gold all glittering,  
And you fell hard for him; he made you crazy.  
(TW. 1150-1153)

Det var rikdom som gjorde at Helena fulgte med Paris, og ikke gudinnen, og det kan være at dette var hovedgrunnen til at byen ble angrepet av grekerne, hvis krigen noen gang faktisk har funnet sted. Men det er det Euripides sier er årsaken til krigen, og kanskje det er en form for kommentar til Peloponneserkrigen også? Spartas og hennes allierte begjærte selv Athens rikdom og makt, og dermed gikk til angrep mot Athen. Det som skjedde med Troja, blir dermed et bilde på hva som skjer med Athen. Hekabe setter dette også i sammenheng med hvordan hun har sett Helena oppføre seg i den ti år lange krigen, hvorpå hun følger opp med å si at hun bønnfalte Helena om å dra til grekerne for å få slutt på krigen.

And don't forget how you behaved in Troy.  
When the Greeks tracked you down, and the bloody war  
Had started, your heart turned with the tide of battle:  
When the Greeks got the upper hand, you'd taunt  
My son by praising Menelaus, saying  
What a glorious warrior he was,  
What a superior lover, but when the Trojans  
Did well, it was as if you didn't know 1170  
Who Menelaus was. In other words,  
You had no loyalty to anyone [...]  
(TW. 1163-1172)

[...]

The fact is time and time again I told you, '  
'Leave us, my daughter, there are other girls 1180  
My sons can marry. I'll help you sneak away,  
I'll take you secretly to the Achaean ships.  
Please end this war between the Greeks and Trojans.'  
You spurned me, spurned my advice. Your need  
For adoration overran the palace [...]  
(TW. 1182-1188)

Det er Hekabe som forteller oss hvordan Helena er kledd, ikke i filler, men i sin fineste stas når hun skal møte sin mann etter den lange krigen, noe som er med på å underbygge argumentasjonen til Hekabe. Og det er med på å kommentere handlingen, slik som det Brecht mente at den skulle. Det som hun derimot ikke kommenterer, er sin egen rolle i hvordan det

hele startet. Noe som kanskje ikke er nødvendig, hun reagerte som en mor. Men ved å ikke ta livet av Paris/Aleksandros dømte hun både sin by og hele familien til undergang.

Tilsynelatende lar Menelaos seg overbevise av Hekabes argumenter, og tar med seg Helena for at hun skal bli straffet med døden for sine gjerninger. Men ifølge *Odysseen* skjer ikke dette, da det blir beskrevet i 4. sang møtet mellom Odyssevs' sønn, Menelaos og Helena i deres hjem Lakedaimon. Peter Burian skriver i forordet til oversettelsen av *The Trojan women* at forskerne diskuterer om det er mulig å si ut fra Menelaos' adferd at han ikke kommer til å gjennomføre det han sier.<sup>190</sup> Jeg tror det ikke kommer til å hende fordi det er ikke referert til det tidligere. Hvis Euripides virkelig ville ha endret på denne delen av myten tror jeg han ville ha latt Cassandra forutse det i en av hennes monologer slik at det ville ha vært en del av sirkeldramaturgien eller latt Poseidon si noe om det i *prologen*. I tillegg kom både Menelaos og Helena fra samme sted, og det gjorde at deres barn ville begge være borgere av samme *polis*, jfr. det jeg tidligere har skrevet at det ble innført ved lov av Perikles i 450/51 at for å bli borger av Athen måtte også mor ha sine aner fra en som ble regnet som athener.

#### 7.7.5 Død

Den siste prøvelsen Hekabe må gjennomføre før hun forlater Troja er å begrave sin sønnesønn, han som hun satte all sitt håp og lit til når alt var som mørkest, før hun fikk beskjed om at Odyssevs hadde fått med de andre generalene på å ta livet av ham før de forlater Troja. Dette begravelseritualet er det mulig å se i sammenheng med det som hele denne tragedien er, en sørgesang over Troja, dens kultur og storhet, og dens død. Det er henne, Troja, som til slutt blir begravd ved at grekerne brenner byen før de forlater henne. Hekabe snakker om at dette blir helt feil, det var hennes sønnesønn som skulle ha begravd henne og ikke omvendt. Det samme gjelder for byen, den skulle også ha eksistert etter at Hekabe selv var død. Sammen med begravelseritualet for sitt døde barnebarn begraver hun samtidig også sin by.

But it is I who say goodbye to you,  
Who bury you, poor boy, and you so young  
And I so old, an old heartbroken woman,  
Without a child, without a city.

(*TW*. 1403-1406)

Hun forteller om de rikdommene som gikk tapt med Helena, fordi hun setter krigen fremdeles i sammenheng med hennes handlinger. Det er med det lille som er tilbake at hun skal pryde barnekroppen, et siste heder for sin by og slekt. Og hun tar opp igjen en tråd som Cassandra

---

<sup>190</sup> Euripides (2010). *The Trojan Women* med forord av Peter Burian, s. 151-233.

startet i sin monolog, hvis grekerne ikke hadde gått til krig mot Troja ville de aldri ha blitt husket.

So in the end the gods did nothing for us.  
Anguish and more anguish is all they ever brought,  
And above all hatred for my city. And all  
Our sacrifices counted for nothing. And yet  
If god's fist hadn't battered us to nothing,  
What fame would we have had? We would have lived  
Unsung, unknown in song by those to come.  
(TW. 1472-1479)

Nå er det også gudene som er skyld i det som skjedde, og det hjalp ikke hvor mye de ofret til dem. Det var hatet til *byen* som gjorde det, hun referer ikke til menneskene som bodde der, men selve byen.

#### 7.7.6 Mennene

Det er ikke mange menn med i denne tragedien, kun Talthibios og Menelaos, men de som blir mest omtalt er de fraværende, Hektor, Agamemnon, Paris og Odyssevs. Priamos er også nevnt, men han har ingen stor plass og blir bare omtalt i klagesangene til Hekabe. Det Poole skriver, er at hver av kvinnene er fremstilt mellom to menn, Kassandra mellom Apollon og Agamemnon, Andromake mellom Hektor og Neptolemos, og Hekabe mellom Priamos og Odyssevs. De blir gitt fra den ene mannen til den andre.<sup>191</sup> Han nevner ikke Helena som står mellom Menelaos og Paris, og det er mulig å si at hun ble gitt fra den ene til den andre, men hun kommer tilbake igjen. Kvinnene alene kunne ikke føre trojanerne videre, da det ikke bare var et patriarkalsk samfunn, men etterkommerne måtte ha både far og mor fra Athen, jfr. loven som ble innført av Perikles. Når kvinnene blir gitt videre er det til menn som ikke har noen trojansk bakgrunn, og dermed kan heller ikke *polis* bestå.

Den av alle som har størst plass er den trojanske helten Hektor, og de refererer ofte til hans døde kropp. Han som ifølge sin søster aldri vil bli glemt på grunn av krigen og som døde som en helt. Han blir beskrevet av sin hustru, Andromake som en god og vakker mann.

Agamemnon, grekernes hærfører, blir viet en god del plass, det er han som har valgt Kassandra som sin konkubine. Og det er for ham hun synger sin bryllupssang, og forutsier hans skjebne. Det samme gjelder for Odyssevs, men det er mest om hans tale det er snakk om. Og det kan være ham Hekabe referer til når hun sier «grekerne».

You Greeks, your weaponry holds more strength  
than wisdom.  
Why kill this child? Why slaughter him in such

---

<sup>191</sup> Poole, «Totale Disaster: Euripides' the Trojan Women», s. 279-280

A new and brutal way? What were you scared of?  
That he might one day make Troy rise again?

(TW. 1368-1371)

Odyssevs var kjent for å være en svært vis og smart mann i sin tale, men i denne tragedien blir han fremstilt av Hekabe som den

The foulest man  
Alive, back stabber,  
Justice hater,  
Hell-born snake,  
Whose slick tongue  
Twists everything [...].  
(TW 309-315)

Det var Odyssevs som planla den berømmelige trehesten som trojanerne tok inn bak bymurene uten å vite at den skjulte de greske krigerne, og på denne måten kunne de endelig komme inn i byen og vinne krigen.

Talthybios er sendebudet som blir talerøret for grekerne, men han viser medfølelse og gir råd til trojanerinnene om hvordan det beste er å opptre i den situasjonen de er i. Slik som da han må meddele at det er besluttet at Astynaks må dø før de forlater Troja og råder Andromake om å la dette skje uten noen form for kamp.

But don't resist, it will be wiser not to.  
Let your son go now, don't cling to him, don't fight this—  
Grieve nobly, befitting your nobility,  
And don't pretend you're strong. You have no power,  
And no one's rushing to defend you. Look  
Where you are, what you have come to—your city  
Ruined, your husband dead. You're beaten down.  
We're capable of doing whatever we want with you,  
Just one woman. Don't struggle anymore,  
Don't provoke us, or make things worse for you  
By cursing us, for if you make us angry,  
The army might decide to show this son  
Of yours no mercy, leaving his corpse unburied.

(TW. 1368-1371)

Han understreker hvor svake kvinnene er nå, det er ingen som kan hjelpe dem lenger, de er alene, han ser ikke på kvinnene som noen trussel. Han kan ikke forstå hvorfor Agamemnon har valgt Kassandra, og han velger å overhøre hennes ord om grekerne, fordi han mener hun er gal og derfor kan ikke hennes ord tillegges noen vekt.

If Apollo hadn't made you crazy,  
We'd punish you for hurling at our leaders  
Such evil omens as they leave your country.  
But those called high and mighty are in the end  
The same as anyone. For the great Greek king,  
Beloved son of Atreus, has yoked  
Himself to a passion for this lunatic,

While I, poor man that I am, would never leave  
My sandals by *her* bed.

(TW. 472-479)

Hvorfor Euripides har valgt å fremstille ham slik er ikke godt å si, men kanskje for å vise at menn ikke er helt uten medynk og forståelse for kvinnenenes situasjon?

Den personen som blir flatest fremstilt og som kommer sent inn i tragedien er Menelaos. Han er kommet for å hente sin utro hustru, ta henne med hjem for å få henne drept, noe han ikke vil bruke tid på å gjøre i Troja. Tonen han kommer med letter også stemningen i handlingen. Skjønt ordene hans er dystre nok. Det er også her et lite komisk element som kommer frem:

HECUBA	But don't let her sail on the same ship with you.
MENELAUS	Why not? Has she gained weight? Is she too heavy now?

(TW. 1224-1226)

Og som er med på å underbygge at forskerne er av den oppfatning at Euripides var forløperen til nyere komedie. Og Menelaos' ankomst blir ofte satt i sammenheng med den inntreden Aigistos gjør i *Agamemnon*, han kommer også sent inn i tragedien.<sup>192</sup>

How gloriously bright the sun is shining  
On this longed-for day when I finally get to lay  
My two hands on that woman, my wife.  
(TW. 994-996)

[...]

On my behalf have given her back to me  
To kill or bring home alive to Argos,  
If that's what I want to do. I have decided  
Not to bother myself with Helen's death  
Here, but to sail back to Greece with her  
And kill her there in punishment for all  
The friends who fell beside me on the plains of Troy.  
(TW. 1010-1016)

Det kommer ikke frem hvorfor han ikke vil bruke tid på å drepe henne i Troja, men å bringe henne hjem før det skal gjennomføres. Hvorfor Euripides lar ham komme selv for å hente Helena og ikke Talthibios kommer ikke tydelig frem, men uten blir det vanskelig å få frem «rettssaken» mot Helena. Den som knytter prologen sammen med resten av handlingen i tragedien. Samtidig vet publikum, som tidligere nevnt, at Menelaos ikke dreper henne, men lever videre med henne som sin hustru. Det er Hekabe som ber ham om å ikke se henne, fordi

---

<sup>192</sup> Euripides (2010). *The Trojan Women*, s. 251, note 994



hun frykter at han da ikke vil greie å gjennomføre det han sier skal skje. Hun blir regnet for å være den vakreste kvinnen i verden.

#### 7.7.7 Oppsummering av den tematiske gjennomgangen

Det jeg har forsøkt å vise gjennom den tematiske gjennomgangen av tragedien er hvordan de to handlingene forholder seg til hverandre, og sett den opp mot de ulike dramaturgi-modellene som jeg har beskrevet. Men jeg har også sett på hvordan tragedien kan ses i lys av det athenske samfunnet den utspilte seg i. Jeg har prøvd å avdekke kritikken som Euripides hadde mot måten athenerne førte krigen mot Sparta, og at de i det hele tatt fortsatte krigen. For å bygge opp *polis* var ikke dette veien å gå. Slik jeg tolker Euripides stod Athen i fare for å bli utslettet, slik som Troja ble. Kvinnene ville bli tatt til fange og mennene ville bli drept. Det ville ikke lenger være noen igjen til å føre *polis* videre. De kvinnene som ble tatt til fange, kunne ikke være til hjelp for å skaffe flere innbyggere til *polis* fordi de ikke ville bli regnet for å være borgere av Athen. Til det måtte også kvinnene på den også tiden ha vært etterkommere av innfødte athenere, jfr. Perikles' lov av 450/51. Det er gjennom frykten for utslettelsen av byen og medlidenheten til kvinnene i tragedien som skulle føre til *katharsis*. Jeg tolker *katharsis* for noe som skal skje med både kroppen og sinnet hos tilskuerne. Det å oppleve *eleos* og *fobos* gjennom å se det utspille seg på en scene skal føre til at et menneske kommer i en annen forståelse av seg selv eller se seg selv i et annet lys. Få et menneske til å begynne å tenke, og at det vil kanskje føre til en endring for dem. Det er kanskje ikke så forskjellig fra det Brecht med sitt episke teater ville frem til, det skulle også føre til at tilskuerne begynte å tenke. Det er bare ulike veier frem til målet. Et annet spørsmål som dukker opp, hva skulle athenerne gjøre med alle kvinnene og barna som de tok til fange? De måtte ha både mat og husly, og med et Athen som allerede begynte å bli ganske utarmet på grunn av krigen som hadde vart mer eller mindre i 15 år på den tiden tragedien ble oppført var dette en katastrofe i seg selv. Straffen for athenerne ville da være en annen undergang enn den som gudene spår for grekerne i tragedien, men den er der. Dette ville ikke være en krig som Athen kunne vinne, og det samme gjaldt Sparta, hvis vi følger tankegangen om at i krig er det ingen vinnere, kun tapere.

## 8 Avslutning

Utgangspunktet for denne oppgaven var å se på om *Trojanerinnene* var en form for politisk, kritisk teater, og gjennom den vise at Euripides var kritisk til *polis*. Tilnærmingen har vært å se på hvordan samfunnet i Athen var i det 5. århundre, før Aristoteles gjorde et skille mellom den dramatiske og politiske kultur. For å komme frem til det har jeg sett tragedien opp mot

Bentleys definisjon av politisk teater som en kritikk av maktstrukturer hvor intensjonen er å kunne påvirke (i hvert fall tilskuerne). Dette sammenfaller ganske godt med intensjonene som Piscator hadde med sitt proletariske teater, og som ble videreutviklet av Brecht. Deres mål var å få tilskuerne til å begynne å tenke. Det at Piscator anså teateret som er parlament gjør at dette passer godt for de attiske tragediene. Det var lagt opp til en konkurranse mellom tre tragediedramatikere, og vinneren ble kåret i en avstemning som var utformet på en måte at det ikke skulle kunne være mulig å påvirke dommerne. Det er mulig å si at dette speiler *polis-*samfunnet i Athen på denne tiden, for å få frem sitt syn for en sak måtte man kunne argumentere for den. Og det var folkeforsamlingen som avgjorde om de ble vinnere eller tapere. I tillegg til å være et krigssamfunn var det også et konkurranse-samfunn, hvor det var det var svært mye man måtte konkurrere om. Nå er det kun én tragedie av Euripides som har vært gjenstand for en dramaturgisk analyse i denne oppgaven og dermed er det vanskelig å si noe generelt om alle hans overleverte tragedier inneholder maktkritikk og er politiske i forhold til Bentleys definisjon. Det som imidlertid kommer frem i denne oppgaven er at den dramaturgiske strukturen er mer kompleks enn den virker til å begynne med. Euripides' maktkritikk er forholdsvis subtil, men den er likevel ganske tydelig.

Gjennom den dramaturgiske analysen av *Trojanerinnene* har jeg kommet frem til at den har to forskjellige dramaturgier og handlinger. Det er gjennom den mer feminine sirkeldramaturgien til Ryum, selv om det for henne er en spiral, at kvinnes erfaringer med krigen kommer frem. Det er det mellommenneskelige som kommer frem i denne delen. Og det er her det Szondi er opptatt av må henge sammen i et drama, nemlig formen og innholdet. Mens den lineære dramaturgien handler om utslettelsen av Troja og som er med på å drive handlingen fremover. Den er også knyttet opp mot grekernes krigernes avreise, og det passer godt for det Ryum mener er en mer maskulin måte å fortelle på, og har det som Szondi kaller for et *episk jeg*. Det er dramaet som forteller om seg selv. Disse to dramaturgiene komplimenterer altså hverandre, men begge har en dypere form for psykologi i seg. Grunnen til at jeg mener at de komplimenterer hverandre handler om at i sirkeldramaturgien får vi et dypere innblikk i hva som kan skje i et menneskes sinn og handlinger når det opplever sorg og tap. Ved å fremstille kvinnes håpløse situasjon, og deres tap, ikke bare frihet, men også deres hjem får vi en dypere forståelse av hvordan det kan oppleves. Fremstillingen av Hekabe viser at et menneskes sinn ikke er sort/hvitt, vi kan være i den håpløse situasjon, men likevel være sterk. Det er som om Euripides viser oss hvordan sorg kan slå ut i et menneskes handlinger. Ved utslettelsen av Troja ødelegger ikke grekerne bare en by, men også en sivilisasjon som de gjør det vanskeligere å gjenoppbygge når byen ikke eksisterer lenger. Og

det er her kommer elementer fra den Aristoteles' definisjon av tragedien inn, hvor det var gjennom *eleos* og *fobos* skulle føre til *katharsis*, sett i et etisk perspektiv. Men ifølge Aristoteles skulle det skje gjennom en direkte handling, og ikke i en fortellende. Den direkte handlingen i *Trojanerinnene* er den som handler om utslettelsen av byen, mens handlingen om kvinnene er en fortellende handling. Men i begge handlingene ligger det under en form for frykt, *fobos*, for fremtiden hvis Athen fortsetter sin krigføring mot Sparta. Det er det som jeg mener at skulle føre til *katharsis*, renselse. Det skulle få athenerne til å ta til seg Euripides' advarsel om hva krigen kunne føre til hvis de fortsatte, og de burde avslutte den før det kom så langt. Men hvorvidt det var mulig å «rense» minst 4000 tilskuere er og blir et åpent spørsmål med den avstanden som tilskuerne hadde til spilleplassen. Samtidig som det er verdt å ta med seg tragediedramatikeren Frynichos som produserte en tragedie om Milets fall og som ble forbudt å oppføre flere ganger, og som ifølge Herodot begynte publikum å gråte. De ble i hvert fall berørt av det som skjedde på spilleplassen.

I Klassisk tid ble alle rollene spilt av menn, og det var de som skulle fremstille begge handlingene i tragedien som jeg har analysert, både den maskuline og den feminine, og ikke bare karakterene som omtrent kun består av kvinner. For var de attiske tragediene kun et *drag show* som Sue-Ellen Case argumenterer for? Jeg har forsøkt å vise at de ikke var det, men jeg er ikke uenig med henne når det gjelder den misogynien som kommer frem. Samtidig mener jeg at i Case sitt tilfelle blir det for unyansert å henvise til om menn forstod den kvinnelige personen som skuespillerne fremstilte. Hvis hun samtidig hadde tatt med at resten av samfunnet var mannsdominert og sett dette i sammenheng med tragediene ville det ha gitt henne en større tyngde, mener jeg. Da ville hun kanskje også ha sett det som andre forskere som Helen P. Foley påpeker at tragediene også var med på å utfordre patriarkatet. De attiske tragediene fremstiller sterke kvinner som står for sine valg, jeg vil hevde at til og med Helena er det, og det henger ikke bare sammen med hennes skjønnhet. Det kan virke som om hun blir en marionett for gudene, men gjennom hele krigen stod hun for sitt valg. Skjønt i hennes forsvarstale kommer det frem at hun forsøkte å rømme flere ganger, mens dette blir tilbakevist av Hekabe.

Den Store Dionysosfesten anses i dag for å være en mer politisk festival enn en religiøs festival, men da i betydningen at den var med på å bygge oppunder *polis*. Den første festivaldagen var viet til parader hvor Athens makt og velstand kom frem, med blant annet sønner av menn som hadde falt i krig for *polis* og som ble oppdratt på bystatens bekostning. Dette kan kanskje sammenlignes i dag med militærparader i land som Russland og Nord-Korea på nasjonaldager eller lignende. Det er mulig å se at de tidligste tragediene også var

med på å bygge oppunder *polis*, selv om de har spor av antikrigstematikk i seg. Men de hadde ikke noen form for maktkritikk, og dermed var de heller ikke politiske ifølge Bentleys definisjon. Mens tragedier som *Trojanerinnene* kritiserer krig og dermed samtiden, krigen som Athen førte mot Sparta. Det eneste i denne tragedien som er med på å speile det athenske samfunnet er *agonen* mellom Helena og Hekabe. Det spørsmålet som melder seg, er om tilskuerne forstod det maktkritiske i tragedien i det 5. århundre? Mye tyder på det ettersom Euripides ikke vant tragediekonkurransen det året (eller det er mulig å si generelt ettersom han ikke vant så mange), jfr. den aioliske kilden som er sitert tidligere, han overbeviste i hvert fall ikke dommerne om at krig ikke gagner noen. Det finnes ingen vinnere i en krig, alle er tapere. Ettersom handlingen er innenfor i rammene av en krig som tilskuerne bare kjente fra deres mytologiske tid kan det ha vært årsaken til at Euripides tilsynelatende ikke ble satt til doms av dem. En del av dem som så tragedien var også var medlem av folkeforsamlingen og hadde mulighet til å dømme tragediedramatikerne som de mente gjorde noe galt, men det finnes i hvert fall ikke spor av dette, slik som historien om Frynichos' tragedie. Og med populariteten som Euripides fikk i Hellenismen vil jeg tro at det ville ha vært nevnt av de tidligste kildene vi har om de attiske tragediene. Et annet perspektiv som det kan være verdt å ta med seg her er de omtrent fraværende mennene. Hele tragedien blir sett fra kvinnenes synspunkt, og det kan også ha vært med på å farge synet tragedie-dommerne fikk av tragedien ettersom det athenske var et patriarkalsk og mannsdominert samfunn. Kvinnenes opplevelser av krig kunne kanskje ikke i deres øyne vektlegges. I forhold til andre tragedier som vi har overlevd er det en mer subtil frykt som ligger under i denne tragedien enn de som er mer rett på sak slik som i *Agamemnon* hvor kongen blir drept av sin hustru. Det å se på andres lidelse som er forårsaket av noen utenforstående gir ikke den samme følelsen enn om det hadde vært mer direkte.

Hva sier denne tragedien oss i dag? Krig har ikke blitt mindre grusomt siden det 5. århundre, kanskje heller tvert imot. Det finnes fremdeles ingen vinnere i krig, og det er de gjenlevende som lider. De døde lider ikke mer slik som Andromake sier det i sin monolog. I en parallell til dagens samfunn kan vi si at tragedien handler om alle kvinnene som sitter i fangeleirer etter krigen mot IS. I disse leirene sitter kvinner som har vært gift med IS-krigere, og de havner i et lignende vakuum som det vi er vitne til i denne tragedien.

Det jeg har vist gjennom den dramaturgiske analysen av *Trojanerinnene* er hvor kompleks og psykologisk Euripides' dramatik kan være. Denne tragedien inneholder også flere lag og dimensjoner enn det som Aristoteles mente en tragedie skulle inneholde på samme måte som det jeg kom frem til i bacheloroppgaven min at *Agamemnon* også

inneholder. Samtidig er det på et annet plan enn Aiskylos, fordi denne tragediens psykologi er dypere. Hva er det som kan skje med et menneske når det opplever sorg og tap slik som Hekabe gjør? Det Euripides viser oss med tragedien er hvordan *polis* blir sett opp mot individets og kvinners sorg, gjennom en kompleks fortellerstruktur blir maktkritikken mer subtil.

## 9 Referanseliste

- Aeschylus. *The complete Aeschylus: Volume I: The Oresteia*. Oversatt av Alan Sharpio med introduksjon av Peter Burian. New York: Oxford University Press, 2011. ProQuest Ebook Central.
- Aeschylus. *Perserne*. Oversatt av Janet Lembke med forord av C. John Herington i *The Complete Aeschylus: volume II: Persians and Other Plays*, s. 3-109. New York: Oxford University Press, 2009. ProQuest Ebook Central.
- Aiskylos. *Agamemnon*. Oversatt av Peder Østby i *Greske tragedier*, 11-49. Oslo: Gyldendal, 2007. (Opprinnelig utgitt 1926).
- Aristofanes. *Froskene*. Oversatt av Robert Emil Berge. Oslo: Gyldendal, 2016.
- Aristophanes. *Frogs*. Oversatt av John G. Hawthorne i *Classics in translation. Volume 1: Greek literature*, 192-222. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press
- Aristoteles. *Om diktekunsten*. Oversatt av Sam. Ledsaak. Dreyer, 1989.
- Aune, Sissel E.K. *Samtiden og sensur – eksemplifisert med Ways og seeing og Sløseriombudsmannen*. Seminarinnlegg ved Universitetet i Bergen, 2020.
- Aune, Sissel E.K. *De greske tragediene mellom ritualer, mytologi og det politiske*. Prosjektbeskrivelse ved Universitetet i Bergen, 2019.
- Aune, Sissel E.K. Før-aristotelisk dramaturgi? Bacheloroppgaven ved Universitetet i Bergen, 2018.
- Bentley, Eric. "Writing for a Political Theatre". PAJ (Baltimore, Md.), Vol. 38, No 1 (2016), s. 39-52. DOI: 10.1162/PAJJ\_a\_00294.
- Berg, C. Polis i *Græsk-dansk ordbog*. København: Utg. 9. Nordisk Bogproduktion, 1995. (Opprinnelig utgitt 1885).
- Berg, C. Politikos i *Græsk-dansk ordbog*. København: Utg. 9. Nordisk Bogproduktion, 1995. (Opprinnelig utgitt 1885).
- Berge, Robert Emil. *Embodied mimetic poetry: text and performance of classical Greek drama* [Doktorgradsavhandling]. Norwegian University of Science and Technology, Faculty of Humanities, Department of Historical and Classical Studies, 2021.
- Black Box teater. *Ways of seeing*. 06.04.2020. URL: <https://blackbox.no/nb/ways-of-seeing/>
- Britannica, s.v. «Euripides», 25.03.2023. URL: <https://www.britannica.com/biography/Euripides>
- Brecht, Bertolt. *Om tidens teater*. Oversatt av Harald Engberg. København: Gyldendal, 1973. (Opprinnelig utgitt 1957).
- Brockett, Oscar G. og Franklin J. Hildy. *History of the Theatre*. Boston: Pearson Education Inc. 10th edition, 2010.
- Burgess, Jonathan S. *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 2001. ProQuest Ebook Central.
- Case, Sue-Ellen. "The Masked Activist: Greek Strategies for the Streets". *Theatre research international*, 2007, Vol.32 (2), pp.119-129. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883307002787>
- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Routledge, 1988.
- Christoffersen, Erik Exe, Torunn Kjølner og Janek Szatkowski. *Dramaturgisk analyse – En antologi*. Århus: Institut for dramaturgi, 1989.
- Det Norske Teatret. *Blokk til Blokk*. 01.05.2023. URL: <https://www.detnorsketeatret.no/framsyningar/blokk-til-blokk>
- Dahl, Christian. *Tragedie og bystat – om fællesskab og konflikt i Athens dramatiske kultur*. København: Museum Tusulanums Forlag, 2010.

- duBois, Page. «Toppling the Hero: Polyphony in the Tragical City». *New Literary History*, Vol. 35, No. 1, *Rethinking Tragedy* (Winter, 2004), pp. 63- 81. 10. november 2019. URL: <https://www.jstor.org/stable/20057821>
- Easterling, P.E. og B.M.W Knox (Red.) *The Cambridge history of classical literature: Greek Drama*, volume 1, part 2. New York: Cambridge University Press, 1995 (Opprinnelig utgitt 1985).
- Euripides. *Medea*. Oversatt av Peder Østby i *Greske tragedier*. 181-215. Oslo: Gyldendal, 2007. (Opprinnelig utgitt 1926).
- Euripides. *The Trojan Women*. Oversatt av Richard Lattimore i *The Complete greek tragedies* ed. David Greene and Richmond Lattimore, 122-175. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992b. (Opprinnelig utgitt 1947).
- Euripides. *The Trojan Women*. Oversatt av Alan Shapiro i *The Complete Euripides: Volume I: Trojan Women and Other Plays*, edited by Peter Burian, and Alan Shapiro, med forord av Peter Burian, s. 151-233. New York: Oxford University Press, 2010. ProQuest Ebook Central.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.
- Finley, M.I. *Grekerne i antikken – et møte med mennesker og kultur*. Oversatt av Bente Lassen. Oslo: Universitetsforlaget, 1980
- Foley, Helen P. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001. ProQuest Ebook Central.
- Gadamer, Hans-Georg. *Sannhet og metode*. Oversatt av Lars Holm-Hansen. Oslo: Pax, 2012. (Opprinnelig utgitt 1960).
- Gladsø, Svein et.al. *Dramaturgi – forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget, 2010. (Opprinnelig utgitt 2005).
- Goldhill, Simon. *The Oresteia*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- Goldhill, Simon. *Reading Greek Tragedy*. New York: Cambridge University Press, 1992. (Opprinnelig utgitt 1986).
- Gregory, Justina. *Euripides and the Instruction of the Athenians*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991. ProQuest Ebook Central.
- Herodotus. *The Histories*. Oversatt av Aubrey de Selincourt. London: Penguin Book, 1972 (Opprinnelig utgitt 1954).
- Homer. *Iliaden*. Oversatt av P. Østbye. Oslo: Aschehoug forlag, 1993, andre opplag. (Opprinnelig utgitt 1920).
- Homer. *Odyseen*. Oversatt av P. Østbye. Oslo: Gyldendal forlag, 1991. (Opprinnelig utgitt 1922).
- Katz, Marilyn A. “The Character of Tragedy: Women and the Greek Imagination”. *Arethusa*, Winter 1994, Vol. 27, No. 1, *RETHINKING THE CLASSICAL CANON* (Winter 1994), pp. 81-103. URL: <https://www.jstor.org/stable/26309598>
- Lefkowitz, Mary R. *Women in Greek myth*. London: Bristol classical paperbacks, 1995 (Opprinnelig utgitt av Gerald Duckworth & Co. Ltd 1986).
- Luschnig, C.A.E. “Trojan Women: All Is Vanity”. *The Classical World*, Vol. 65, No. 1 (Sep. 1971), pp. 8-12. URL: <https://www.jstor.org/stable/4347531>
- Poole, Adrian. “Totale Disaster: Euripides’ the Trojan Women”. *A Journal of Humanities and the Classics*, New Series, Vol. 3, No. 3 (1976), pp. 257-287. URL: <https://www.jstor.org/stab>
- Postlewait, Thomas. “History, Hermeneutics, and Narrativity”. I *Critical Theory and Performance*, red. Janelle G. Reinelt og Joseph R. Roach, pp. 356-368. Michigan: The University of Michigan Press, 1992.

- Postlewait, Thomas. *The Cambridge introduction to theatre historiography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Rehm, Rush. *Understanding Greek tragic theatre*. Second edition. New York: Routledge, 2017 (Opprinnelig utgitt 1992).
- Rehm, Rush. *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*. London: Bloomsbury Academic, 2014. (Opprinnelig utgitt 2003).
- Roose-Evans, James. *Experimental theatre – from Stanislavsky to Peter Brook*. London & New York: Routledge, rev. 1989. (Opprinnelig utgitt 1970).
- Sofokles. *Antigone*. Oversatt av Peder Østby i *Greske tragedier*. 109-142. Oslo: Gyldendal, 2007. (Opprinnelig utgitt 1926).
- Sophocles. *Ajas*. Oversatt av Richard Pevear med forord av Herbert Golder. New York: Oxford University Press, Incorporated, 1999. ProQuest Ebook Central.
- Schreiner, Johan Henrik. *Antikkens historie*. Oslo: J.H. Schreiner, 1992.
- Steinkjer, Mode. «Denne forestillingen bør bli obligatorisk». *Dagsavisen*. 01.05.2023. URL: <https://www.dagsavisen.no/kultur/2018/01/28/denne-forestillingen-bor-bli-obligatorisk/>
- Szondi, Peter. *Det moderna dramats teori – 1880-1950*. Oversatt av Kerstin Derkert. Stockholm: Bokförlaget Faethon, 1972.
- Szondi, Peter. “Theory of the Modern Drama, Parts I-II.” Oversatt av Michel Hays. *boundary 2*, Vol. 11, No. 3, The Criticism of Peter Szondi (Spring, 1983), pp. 191-230. DOI: 10.2307/303010
- Taplin, Oliver. *Greek tragedy in action*. Cambridge: Routledge, 1993.
- Thucydides. *History of the Peloponnesian war*. Oversatt av Rex Warner. London: Penguin Books, 1972. (Opprinnelig utgitt 1954).