

Universiteit Leiden
Faculteit der Geesteswetenschappen

Masterscriptie *Classics and Ancient Civilizations*

Begeleider: Prof.dr. I. Sluiter

Tweede lezer: Dr. C.C. de Jonge

Alcestis in de jaren '40

**Een onderzoek naar de receptie van de *Alcestis* van Euripides
tijdens en na de Tweede Wereldoorlog**

Machteld van der Wouden

s1922890

m.c.vanderwouden@gmail.com

December 2017

Inhoudsopgave

Inleiding	2
1 De <i>Alcestis</i> van Euripides (438 v.Chr.)	7
2 <i>Le mystère d' Alceste</i> van Marguerite Yourcenar (1942)	15
3 <i>Alceste di Samuele</i> van Alberto Savinio (1949)	24
4 <i>The Cocktail Party</i> van T.S. Eliot (1949)	32
Conclusie	42
Bibliografie	46

Inleiding

Stel je eens voor dat het mogelijk zou zijn om je sterfdatum uit te stellen. De oorzaak van je dood verdwijnt en je kunt doorleven om verder te genieten van al het moois dat het leven te bieden heeft. De mensen om je heen, je plannen voor de toekomst: zou dat niet heerlijk zijn? Helaas, er is een keerzijde aan deze mogelijkheid. Iemand anders zal in jouw plaats moeten sterven. Wie zou je vragen om dit voor je te doen? Of nog belangrijker: zou je het dan nog steeds willen?

(On)sterfelijkheid, de waarde van het leven en de mate waarin mensen bereid zijn zich voor elkaar op te offeren zijn onderwerpen waar men uren over kan nadenken en discussiëren. Ook in de Oudheid hielden mensen zich hiermee bezig.

Een prachtig werk waarin deze onderwerpen samenkomen is de tragedie *Alcestis* van de Euripides, waarmee hij de tweede plaats bemachtigde in de *Grote Dionysia* van het jaar 438 v. Chr. De tragedie vertelt een deel van de mythe van Alcestis, die bereid is om in de plaats van haar echtgenoot naar de Onderwereld te gaan.

De mythe van Alcestis

De mythe begint bij Asclepius, de zoon van Apollo. Hij is zo bekwaam in de geneeskunst dat hij mensen kan terughalen uit de dood. Wanneer Zeus hiervan hoort, besluit hij hem te stoppen door hem met zijn bliksem te doden. Apollo is woedend en uit wraak vermoordt hij de Cyclopen, de vervaardigers van Zeus' bliksemschichten. Als straf voor deze misdaad moet Apollo een jaar lang werken in dienst van een sterveling, de koning van Pherae, Admetus. Admetus ontvangt Apollo bijzonder gastvrij in zijn paleis en de god wil hem hiervoor bedanken. Hij voert de Schikgodinnen dronken en krijgt hen zover dat ze toestaan dat Admetus niet hoeft te sterven. Hun gunst heeft echter ook een keerzijde: Admetus moet iemand vinden om in zijn plaats naar de Onderwereld te gaan. Hij gaat eerst naar zijn ouders, maar hoewel deze al zeer oud zijn, willen ze niet voor hem sterven. Na lang zoeken blijkt alleen Admetus' toegewijde vrouw Alcestis bereid om haar leven voor hem op te offeren. Meteen na haar dood van zijn echtgenote beseft Admetus dat zijn leven zonder zijn echtgenote niets meer waard is. Door haar dood verliest hij zijn geluk en zijn goede reputatie bij zijn onderdanen. Hij ziet in dat hij beter had kunnen sterven, dan haar offer te accepteren. Vervolgens arriveert de held Hercules in het paleis en de gastvrije Admetus ontvangt hem hartelijk. Uit dankbaarheid voor dit warme welkom overmeestert Hercules de Dood en brengt hij Alcestis terug naar haar rouwende echtgenoot.

De oudste versie van deze mythe die aan ons is overgeleverd, de *Alcestis* van Euripides, beschrijft niet de gehele mythe. De tragedie behandelt alleen de uren vanaf Alcestis' sterven tot haar terugkeer.

Receptie

In de zeventiende en achttiende eeuw hebben toneel- en operaschrijvers geprobeerd in hun werk een oplossing te vinden voor de onbegrijpelijke vraag hoe Admetus het offer van zijn vrouw heeft kunnen accepteren. Er verschenen nieuwe versies, waarin Admetus zich - tot het te laat was - niet bewust was van de naderende dood van zijn vrouw of haar offer tevergeefs probeert te weigeren.¹ Ook bleken auteurs moeite te hebben met de rol van Hercules en de verheerlijking van het geweld dat hij personifieert. In enkele versies keert Alcestis terug uit de dood, doordat een godheid medelijden krijgt met het oprechte en onophoudelijke verdriet van haar echtgenoot.² Na de achttiende eeuw wordt Admetus niet langer onschuldig gekarakteriseerd, maar als een egoïstische man die zichzelf verkiest boven anderen.³ Tenslotte, in de twintigste eeuw, lijken bewerkingen van de Alcestis-mythe een fascinatie uit te drukken voor het idee van de dood.⁴

Het is opvallend dat in de jaren '40 van de vorige eeuw kort na elkaar drie grote bewerkingen van de mythe van Alcestis zijn verschenen. In 1942 schreef Marguerite Yourcenar het toneelstuk *Le mystère d'Alceste* (voor het eerst gepubliceerd in 1963), waarin het verhaal over het offer van Alcestis vanuit een nieuw oogpunt wordt verteld. Admetus wordt gekarakteriseerd als een moeilijke, egoïstische intellectueel die zijn vrouw niet genoeg waardeert. Alcestis voelt zich verwaarloosd en niet serieus genomen. Meteen na haar redding verlangt ze terug naar de rust en de kou van de dood en ze is zeer gecharmeerd door de sterke armen van haar redder Hercules.

Enkele jaren later, in 1949, publiceerde de Italiaanse schrijver Alberto Savinio de tragedie *Alceste di Samuele*. Deze versie speelt zich af in München in Nazi-Duitsland. Alcestis (Teresa) is in dit stuk een Joodse vrouw die zelfmoord pleegt om de carrière van haar christelijke man te redden. Ze keert echter weer terug uit de dood, maar als halfdode is ze niet langer in staat om tussen de levenden te wonen. Ze sterft opnieuw en haar echtgenoot doet hetzelfde. Het toneelstuk waarschuwt voor het gevaar van een totalitair regime en spoort het publiek aan om kritisch en zelfstandig na te denken.

Tenslotte verscheen in 1949 *The Cocktail Party* van T.S. Eliot. Deze romantische komedie gaat over een stel dat niet met, maar ook niet zonder elkaar kan leven. Wanneer de vrouw bij de man weggaat, wordt ze al snel teruggebracht door een 'anonieme gast', die later de psycholoog van de vrouw blijkt te zijn. De link met Euripides' *Alceste* lijkt afwezig en ontging het publiek de eerste tijd na publicatie. Eliot maakte zijn bron pas een jaar later bekend tijdens een lezing aan Harvard.

¹ Onder meer Quinault (1674) en Gluck (1767). Zie voor een uitgebreid overzicht Paduano (2010).

² Paduano (2010), 22. Onder meer Herder (1801), Martello (1709) en Wieland (1773).

³ Vianello (2008), 6. Onder meer Browning (1871).

⁴ Primo (2011), 2.

Onderzoeksvraag

Vanwege deze opvallende verschijningsdata zoek ik in deze scriptie een antwoord op de vraag *waarom er in de jaren '40 van de vorige eeuw zo kort na elkaar drie bewerkingen verschenen van de mythe van Alcestis*, terwijl er voor en na deze periode relatief weinig aandacht voor de mythe was. Bij iedere bewerking stel ik mijzelf de volgende twee vragen: Welke keuzes heeft de schrijver gemaakt in zijn of haar bewerking? Kunnen deze keuzes worden verklaard aan de hand van een relatie met de Tweede Wereldoorlog?

Theoretisch kader

Over de juiste methode om bewerkingen van Klassieke tragedies te interpreteren is veel gezegd en geschreven. In het verleden werden dergelijke bewerkingen vaak beoordeeld naar de mate waarin ze trouw waren gebleven aan het stuk dat ze recipieerden. Deze denkwijze wordt aangeduid met de term *fidelity discourse*.⁵ Een bewerking wijkt echter per definitie af van het origineel, waardoor strikte getrouwheid onmogelijk is. De methode leidt daarom regelmatig tot de conclusie dat de latere bewerking minderwaardig is ten opzichte van het gerecipieerde werk uit de Oudheid.⁶ Een auteur van een bewerking laat immers altijd bepaalde aspecten van zijn bron weg, voegt nieuwe elementen toe of belicht zaken op een andere manier, wat altijd ten koste zal gaan van de “trouw” aan het “originele” stuk.⁷

Het is van belang om te beseffen dat we in het geval van een Griekse mythe niet of nauwelijks kunnen spreken van een “originele tekst”, alleen van een vroegst overgeleverde versie.⁸ Euripides' tragedie *Alcestis* is slechts één versie - weliswaar de oudste die we over hebben en waarschijnlijk meest invloedrijke - van de mythe over het offer van Alcestis.⁹ Het zal blijken dat de moderne schrijvers die ik onderzoek deze versie kenden en zich hebben gebaseerd op deze tragedie. Daarom zal ik deze versie in mijn scriptie uitgebreid bespreken en er regelmatig naar verwijzen. Ik wil benadrukken dat ik denk dat de moderne auteurs zo vrij en creatief in hun eigen versies konden zijn, omdat ze hebben gewerkt met mythisch materiaal waarvan de inhoud niet vaststaat.

Recent onderzoek binnen *adaptation theory*, *translation theory* en receptiestudies heeft nieuwe methodes ontwikkeld om bewerkingen te interpreteren. De meeste van deze onderzoeken zijn gedaan binnen de Filmwetenschappen en gaan over de relatie tussen een film en het boek waarop de film is gebaseerd. Een belangrijk aspect van deze onderzoeken is daarom de overgang tussen

⁵ Ledbetter (2017), 2.

⁶ Stam (2000), 55.

⁷ Ledbetter (2017), 3.

⁸ Ledbetter (2017), 2-3.

⁹ Oudere verwijzingen naar de mythe van Alcestis zijn onder meer te vinden in *Ilias* II:711-15 en Aeschylus' *Eumenides* 723-4.

verschillende genres en media. Daar zal ik me in mijn scriptie over de relatie tussen vier toneelstukken niet mee bezig houden. Toch verschaffen deze onderzoeken goede ideeën over het bestuderen van bewerkingen.

Zo ontwikkelde Venuti (2007) een theorie over het interpreteren van de zogeheten “*interpretants*” van een bewerking: selecties, weglatingen, uitweidingen, focuswijzigingen en andere veranderingen.¹⁰ Wanneer deze elementen zijn bepaald, kan de bewerking bijna autonoom worden bestudeerd. Venuti stelt ook dat een bewerking niet letterlijk moet worden vergeleken met het stuk waarop het is gebaseerd, maar alleen met de *interpretatie* van het originele stuk. Ook Hutcheon (1993) verdedigt de opvatting dat we ervoor moeten waken dat we bij het bestuderen van een bewerking niet slechts op zoek gaan naar de overeenkomsten en verschillen met het gerecipieerde stuk.¹¹ Zij stelt voor om een bewerking te beschouwen als de *transpositie* van een werk naar een nieuwe context, na een proces van herinterpretatie en in een nieuwe samenstelling. Dat neemt niet weg dat intertekstualiteit hierbij een zeer grote rol speelt: we ervaren en interpreteren bewerkingen *als bewerkingen*, door de herinnering aan andere werken die worden opgewekt door herhaling en variatie.¹² Het bewerken van een Klassieke tekst is in veel gevallen een “creatief en interpreterend teken van waardering”.¹³ Het doel hierbij is niet om precies dezelfde Klassieke mythe te vertellen, maar om een nieuwe interpretatie te geven van de beschreven gebeurtenissen.¹⁴

Methode

Voor mijn onderzoek naar de keuzes die de moderne schrijvers maken in hun bewerking van de *Alcestis* van Euripides, identificeer ik eerst enkele *blank spots*, zoals beschreven in Wagner (1993). *Blank spots* zijn volgens hem plekken waar een auteur niet volledig is in zijn informatie, terwijl hij dat, gezien het materiaal, wel zou kunnen zijn.¹⁵ Ik begin met een hoofdstuk over de tragedie van Euripides, de oudste versie van de mythe die aan ons is overgeleverd. In dit eerste hoofdstuk stel ik de open plekken in de tragedie vast. Het zal blijken dat Euripides opvallend weinig informatie geeft over *waarom* Alcestis bereid is om in plaats van haar echtgenoot naar de Onderwereld te gaan. Ook wordt haar reactie op haar terugkeer niet geëxpliciteerd. In de hoofdstukken daarna onderzoek ik per bewerking hoe de moderne schrijver deze ontbrekende informatie heeft ingevuld.

Nadat ik voor elk van de drie bewerkingen de creatieve receptie van deze twee *blank spots* heb onderzocht, ga ik na in hoeverre er een link is tussen de betreffende bewerking en de Tweede

¹⁰ Venuti (2007), 26-27.

¹¹ Hutcheon (2006), 6.

¹² Hutcheon (2006), 8.

¹³ Hutcheon (2006), 8.

¹⁴ Ledbetter (2017), 3.

¹⁵ Wagner (1993), 16.

Wereldoorlog. Aan de hand van secundaire literatuur, zoals biografieën en artikelen, doe ik onderzoek naar de rol van de Tweede Wereldoorlog in het leven van de verschillende auteurs. Op basis daarvan probeer ik enkele keuzes in de bewerking te verklaren. Ik ben me bewust van de *biographical fallacy*,¹⁶ maar het is voor het beantwoorden van mijn onderzoeksvraag nodig om de teksten te contextualiseren. Daarom denk ik dat het waardevol en interessant zal zijn om de levens van de verschillende auteurs te bestuderen.

Ieder hoofdstuk is dus als volgt opgebouwd: ik geef eerst een korte samenvatting van het toneelstuk, vervolgens bespreek ik de creatieve receptie van de *blank spots*: de motivatie van de vrouwelijke hoofdpersoon en haar reactie op haar terugkeer. Daarna onderzoek ik de eventuele relatie tot de Tweede Wereldoorlog en probeer ik de keuzes van de schrijver aan de hand hiervan te verklaren.

Status quaestionis

Over Euripides' tragedie is vanzelfsprekend veel vakliteratuur verschenen, waaronder het invloedrijke commentaar van Miss Dale (1954). Wilson heeft in 1968 een bundel uitgebracht met de titel *Twentieth Century Interpretations of Euripides' Alcestis*, maar hierin biedt alleen de bijdrage van Heilman een vergelijking met een moderne bewerking, in dit geval *The Cocktail Party*. Over het werk van Alberto Savinio zijn voornamelijk Italiaanse artikelen geschreven, onder andere door Vianello (2008), Torello (2011) en Primo (2011). Van deze laatsten bespreekt alleen Torello in haar artikel de nauwe relatie tussen Savinio's stuk en de Tweede Wereldoorlog.

Er is voor zover ik weet nog geen overkoepelend onderzoek verschenen naar de drie bewerkingen die zo opvallend kort na elkaar werden gepubliceerd. Parker (2003) bespreekt in zijn literatuuroverzicht kort het werk van Eliot en Yourcenar. Paduano (2010) somt de drie bewerkingen op in zijn overzicht over de receptie van de mythe van Alcestis in *The Classical Tradition*, maar verbindt geen conclusies aan hun opvallende verschijningsdata. Pattoni (2004) beweert in een voetnoot dat er geen aanwijzingen zijn voor directe verbanden tussen het werk van Savinio en Yourcenar.¹⁷

¹⁶ Ellis (1951), 971.

¹⁷ Pattoni (2004), 292, n.44.

1. De *Alcestis* van Euripides (438 v.Chr.)

In dit hoofdstuk bespreek ik de oudste versie van de Alcestis-mythe die aan ons is overgeleverd: de *Alcestis* van Euripides. Ik zal aantonen dat er tenminste twee *blanks spots* in de tragedie zijn aan te wijzen, waar Euripides niet volledig is in zijn informatie: Alcestis' motivatie om zichzelf op te offeren en de reactie op haar terugkeer in het paleis. Deze 'open plekken' nodigen uit tot creatieve receptie. In de volgende hoofdstukken zal blijken dat de schrijvers van de moderne bewerkingen die ik bestudeer deze ontbrekende informatie op hun eigen manier hebben ingevuld.

De *Alcestis*

Euripides' tragedie begint met een monoloog van de god Apollo, die kort mededeelt wat er voorafgaand aan de tragedie is gebeurd. Hij vertelt het publiek dat Alcestis op het punt staat om te sterven, omdat zij bereid is om in plaats van haar echtgenoot naar de Onderwereld te gaan. De Dood verschijnt op het toneel en de twee godheden discussiëren over het lot van Alcestis. Apollo kan zijn tegenstander er niet van overtuigen dat hij Alcestis moet sparen. Nadat hij heeft voorspeld dat er een man zal verschijnen die met de dood zal vechten, vertrekt hij, terwijl de Dood het paleis binnengaat. Vervolgens maakt een dienstmeid huilend bekend dat haar meesteres Alcestis op sterven ligt. Ze geeft een beschrijving van Alcestis' voorbereidingen voor haar overlijden: ze heeft gebeden bij alle altaren, lange tijd gehuild op haar bed en haar kinderen vaarwel gezegd. Alcestis en haar echtgenoot Admetus hebben daarna op Alcestis' sterfbed een lang emotioneel gesprek. Ze vraagt hem om nooit opnieuw te trouwen en haar nooit te vergeten. Dan sterft ze.

Kort daarna komt Hercules aan in het paleis. Om hem niet af te schrikken, ontkent de gastvrije Admetus dat zijn vrouw is overleden. Hij nodigt de held uit in zijn huis en organiseert een groot welkomstmaal voor hem. De dienaren kunnen hierdoor niet naar behoren rouwen voor hun geliefde meesteres en uiteindelijk verklapt één van hen aan Hercules de ware reden van hun rouwstemming. Hercules schaamt zich diep voor zijn blunder en zijn ongepaste gedrag. Hij besluit om de Dood op te wachten bij het graf van Alcestis om hem te overmeesteren en de zojuist gestorven Alcestis terug te brengen naar haar echtgenoot. Bij terugkomst in het paleis heeft hij een gesluierde vrouw bij zich. Hij vraagt Admetus om haar in huis te nemen, totdat hij weer terugkomt van zijn reis. Omdat Admetus daarmee zijn belofte aan Alcestis zou breken, weigert hij. Na een lange discussie stemt hij in met Hercules' voorstel. Hercules verwijdert vervolgens de sluier van het hoofd van de vrouw, die de geredde Alcestis blijkt te zijn. Alcestis mag de eerste drie dagen na haar redding niet spreken, totdat ze volledig is gezuiverd van de begrafenisrituelen.

In de vakliteratuur wordt eraan getwijfeld of Euripides de *Alcestis* wel heeft geschreven als tragedie. Het was namelijk het laatste stuk van de tetralogie die bestond uit de *Kretes*, *Alcmaeon* in

Psophis, *Telephus* en *Alcestis*.¹⁸ Gewoonlijk was het vierde stuk van een tetralogie een satyrspel. Ook vereist het werk slechts twee acteurs, terwijl voor het spelen van de meeste tragedies meer acteurs nodig waren. Tenslotte vallen het vrolijke einde en het personage van dronken Hercules uit de toon, wanneer we het stuk interpreteren als een tragedie over de tragische dood van een jonge vrouw. In mijn scriptie volg ik de conclusie van Miss Dale, die stelt dat we de *Alcestis* moeten interpreteren als een tragedie over een satirisch thema.¹⁹

Alcestis' motivatie

Na het lezen van de tragedie blijven tenminste twee vragen onbeantwoord: waarom was Alcestis bereid om haar leven op te offeren voor haar man? En wat gebeurt er nadat Alcestis is teruggebracht? Op de eerste vraag wordt in de tragedie impliciet een antwoord gegeven; op de tweede vraag niet. Hier kan natuurlijk tegenin worden gebracht dat de tragedie is afgelopen wanneer Alcestis is teruggebracht naar haar man, maar een dergelijk open einde is een bewuste keuze en daardoor een interessant object van onderzoek. Ik begin met een onderzoek naar Alcestis' motivatie en daarna bespreek ik haar terugkeer in het paleis.

De tragedie van Euripides beschrijft de periode van het sterven van Alcestis tot het moment dat ze wordt teruggebracht naar haar echtgenoot. De aanloop naar haar sterfdag wordt in een relatief korte monoloog van Apollo uitgelegd als προγεγενημένα (1-27).²⁰ In zijn uitleg bespreekt Apollo alleen zijn eigen rol (1-12), de gunst van de Schikgodinnen (12-18) en de huidige situatie in het paleis (19-23). Over Alcestis zegt hij het volgende:

Ἀπόλλων

οὐχ ἤϊρε πλήν γυναικὸς ὅστις ἤθελεν
θανῶν πρὸ κείνου μηκέτ' εἰσορᾶν φάος' (17-18)²¹

Apollo

Hij [Admetus] vond, behalve zijn vrouw, niemand die, gestorven in zijn plaats, niet meer naar het licht wilde kijken.²²

In deze verzen zegt Apollo niets over *waarom* Alcestis in de plaats van haar man wilde sterven.

In de eerste episode vertelt een dienaar over de laatste uren van de koningin in het paleis (152-198). Alcestis is langs alle altaren in het huis gegaan, heeft ze versierd en de goden gesmeekt om

¹⁸ Dale (1954), iii.

¹⁹ Dale (1954), xxi.

²⁰ Dale (1954), xv.

²¹ Voor de Griekse citaten gebruik ik de OCT van Diggle (ed.) (1984).

²² Alle vertalingen in deze scriptie zijn van eigen hand.

goed voor haar kinderen te zorgen. Vervolgens is ze naar de koninklijke slaapkamer gegaan, waar ze zich huilend op het bed heeft geworpen. De dienaar citeert haar gejammer:

Θεράπεινα

ἽΩ λέκτρον, ἔνθα παρθένοι' ἔλυσ' ἐγὼ
κορεύματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρός, οὔ θνήσκω πάρος,
χαῖρ' οὐ γὰρ ἐχθαίρω σ'· ἀπώλεσας δέ με
μόνον· προδοῦναι γάρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν
θνήσκω. σὲ δ' ἄλλη τις γυνὴ κεκτήσεται,
σώφρων μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχῆς δ' ἴσως. (177-182)

Dienstmeid

“O huwelijksbed, waar ik mijn maagdelijkheid verloor aan die man voor wie ik nu te vroeg sterf, vaarwel: ik haat je niet, ook al richtte jij mij als enige te gronde: want ik sterf, omdat ik ervoor terugdeins om jou en mijn echtgenoot te verraden. Een andere vrouw zal jou krijgen: niet deugdzamer, maar misschien gelukkiger.”

In deze passage lezen we Alcestis' eerste uitleg van haar keuze. Ze zegt huilend tegen het bed, waarop ze haar maagdelijkheid heeft verloren aan de man voor wie ze nu gaat sterven, dat ze kiest voor de dood, zodat ze niet haar huwelijk(sbed) en haar echtgenoot hoeft te verraden (180).²³ Ze zegt ook dat de nieuwe vrouw van Admetus misschien gelukkiger zal zijn, maar beslist niet meer σώφρων ('deugdzaam') (182). Σωφροσύνη hield voor een vrouw een aantal dingen in: een deugdzame vrouw was (i) trouw aan haar echtgenoot, (ii) stil en onopvallend in haar gedrag en (iii) gehoorzaam en toegankelijk aan haar man.²⁴ Door haar offer wil Alcestis dus trouw blijven aan haar echtgenoot en haar huwelijksgeloften.

Later in het toneelstuk heeft Alcestis op haar sterfbed een lang emotioneel gesprek met haar echtgenoot Admetus (244-279). Daarna houdt ze haar laatste monoloog (280-325). Ze is dan opeens weer opvallend helder en geeft hem een reden waarom ze haar keuze heeft gemaakt.

Ἄλκηστις

ἐγὼ σε πρεσβεύουσα κἀντὶ τῆς ἐμῆς
ψυχῆς καταστήσασα φῶς τόδ' εἰσορᾶν,
θνήσκω, παρόν μοι μὴ θανεῖν ὑπὲρ σέθεν,

²³ Parker (2007), 90. Het werkwoord προδοῦναι komt nog zeven keer in de tragedie voor: 202, 250, 275, 290, 659, 1059, 1096. In vers 202, 250 en 275 door Admetus in de betekenis 'in de steek laten'. In 290 en 659 over de ouders van Admetus, die hem 'verraden' door niet voor hem te sterven. In 1059 en 1096 door Admetus, wanneer hij zijn echtgenote niet wil verraden door een nieuwe vrouw in huis te nemen.

²⁴ Rademakers (2005), 159.

ἀλλ' ἄνδρα τε σχεῖν Θεσσαλῶν ὄν ἤθελον,
καὶ δῶμα ναίειν ὄλβιον τυραννίδι.
οὐκ ἠθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσα σοῦ
σὺν παισὶν ὀρφανοῖσιν, οὐδ' ἐφεισάμην
ἧβης, ἔχουσ' ἐν οἷς ἔτερπόμεν ἐγώ. (282-9)

Alcestis

Omdat ik jou hoger acht en heb gezorgd dat jij in mijn plaats het licht kan aanschouwen, sterf ik, hoewel het voor mij mogelijk was om niet voor jou te sterven, maar om te trouwen met een man van de Thessaliërs die ik wilde, en te wonen in een huis, rijk door koninklijke heerschappij. Maar ik wilde niet gescheiden van jou met ouderloze kinderen leven en daarom spaarde ik mijn jonge leven niet, hoewel ik bezat waarvan ik genoot.

In deze passage legt Alcestis aan Admetus uit waarom ze bereid is voor hem te sterven. Ze acht hem hoger dan zichzelf (282) en wil niet gescheiden van hem leven (287) met “ouderloze kinderen” (288), die een lagere status zullen hebben wanneer hun vader er niet meer is.

Commentatoren zijn het oneens over de juiste uitleg van Alcestis' motivatie. Volgens Sicking (1969) handelde Alcestis meer uit plichtsgevoel dan uit liefde. Hij wijst erop dat ze voortdurend wordt aangeduid als een vrouw met “coöperatieve” deugden.²⁵ Volgens hem is Alcestis vastbesloten om de rol van vrouw en moeder op zich te nemen die het best overeenkomt met de tradities waarin ze is opgevoed.²⁶ Hij geeft toe dat haar genegenheid voor Admetus weinig wordt geëxpliciteerd, maar voegt hieraan toe dat de passage moet worden geïnterpreteerd als *ingehouden uiting van liefde*.

Dat zij niet van Admetus houdt, is daarmee natuurlijk niet gezegd. Alleen: die liefde is niet het grondmotief voor haar gedrag: ze manifesteert zich overeenkomstig de hiërarchie waarin Alcestis zich voegt en krijgt dienovereenkomstig weinig nadruk.²⁷

Ook Conacher (1988) benadrukt in zijn commentaar dat Alcestis' formele toon en haar gebrek aan liefdesuitingen niet per se betekenen dat ze niet van Admetus houdt of dat ze zich alleen opoffert uit plichtsgevoel tegenover haar familie. Hij zegt dat Alcestis haar liefde voldoende toont in vers 287-8 en dat Euripides haar gevoelens niet verder benadrukt, omdat deze niet van belang zijn voor de ontwikkeling van de plot.²⁸ De passage 282-9 is volgens hem relevant, omdat er voor de eerste keer

²⁵ Sicking (1969), 328.

²⁶ Sicking (1969), 330.

²⁷ Sicking (1969), 332.

²⁸ Conacher (1988), 168.

wordt genoemd dat Alcestis een keuze had.²⁹

In vergelijking met andere heldinnen in de werken van Euripides valt Alcestis op doordat er weinig nadruk wordt gelegd op haar heldhaftigheid, maar meer op *hoeveel* ze verliest. Voortdurend worden haar ἀρετή en haar jonge leeftijd benadrukt. Ook haar angst voor de dood komt veel uitgebreider aan bod dan in andere tragedies over vrouwen die op het punt staan om te sterven. Hierdoor wordt steeds de aandacht gericht op het mooie leven dat ze opoffert.³⁰

Tenslotte is het opmerkelijk dat Alcestis, wanneer ze voor de laatste keer door haar huis loopt en de goden eert, alleen bidt voor het welzijn van haar kinderen (163-9). Ze hoopt dat zij beiden een goede partner krijgen en een lang en gelukkig leven zullen leiden.

Alcestis' bereidheid lijkt dus voort te komen uit drie redenen: ze wil trouw blijven aan haar echtgenoot en huwelijksgevolten (180), ze wil Admetus niet missen (287) en ze wil door haar offer haar kinderen redden (163-9 en 288), omdat haar echtgenoot, als vader en koning, hun een hoge mate van bescherming kan geven waar zij als vrouw niet toe in staat is.

Alcestis' terugkeer

De tweede open plek in de tragedie van Euripides is de afloop van het verhaal. Alcestis wordt (vrij plotseling) door Hercules gered en teruggebracht naar haar treurende echtgenoot. Dit gebeurt niet op de manier waarop ik dat zou verwachten. Man en vrouw vallen elkaar niet snikkend in de armen, waarbij ze roepen dat ze elkaar nooit meer willen loslaten. Nadat Hercules Alcestis heeft teruggewonnen van de Dood, bedekt hij haar met een sluier en neemt hij haar mee naar het paleis. Daar presenteert hij haar aan Admetus als een onbekende vrouw en vraagt hij aan hem of hij de vrouw in huis kan nemen totdat hij terugkomt van zijn reis. Admetus weigert in eerste instantie, omdat hij zijn echtgenote op haar sterfbed had beloofd om geen andere vrouw meer in huis te nemen. Hercules kan hem overtuigen om toch op zijn voorstel in te gaan en Admetus gaat akkoord (1119). Dan haalt hij de bedekkende sluier van haar hoofd, zodat duidelijk wordt dat hij Alcestis terugbrengt naar haar rouwende echtgenoot. Alcestis is er dus getuige van dat Admetus een andere vrouw in huis neemt, hoewel hij haar op haar sterfbed had gezworen dat hij dat nooit zou doen en ze zegt vervolgens geen woord. Wanneer Admetus vraagt waarom ze zwijgt, legt Hercules uit dat ze eerst drie dagen moet worden gezuiverd van de begrafenisrituelen, voordat men haar weer kan horen spreken.

Ἄδμητος

τί γάρ ποθ' ἦδ' ἀναυδος ἔστηκεν γυνή;

²⁹ Conacher (1988), 168.

³⁰ Lloyd (1985), 123.

Ἡρακλῆς

οὔπω θέμις σοι τῆσδε προσφωνημάτων
κλύειν, πρὶν ἂν θεοῖσι τοῖσι νερτέροις
ἀφαγνίσηται καὶ τρίτον μόλη φάος.
ἀλλ' εἴσαγ' εἴσω τήνδε· καὶ δίκαιος ὦν
τὸ λοιπόν, Ἄδμητ', εὐσέβει περὶ ξένους. (1143-8)

Admetus

Maar waarom staat zij hier zwijgend?

Heracles

Nog niet heb jij het recht om haar tegen je te horen spreken, voordat zij is gezuiverd door de goden van de onderwereld en de derde dag zal komen. Maar vooruit, breng haar naar binnen. En voor de toekomst, Admetus, blijf rechtvaardig en eerbiedig tegenover je gasten.

Alcestis moet eerst worden gezuiverd van de begrafenisrituelen voordat Admetus haar weer kan horen spreken. Het is dus niet het geval dat ze niet in staat is om te spreken, maar men hoort niet wat ze zegt. De zuivering zal plaatsvinden op de derde dag. Aan het begin van de tragedie, in vers 74-76 had de Dood de noodzaak voor deze zuivering al aangekondigd. In zijn discussie met Apollo zegt hij dat hij naar Alcestis' graf zal gaan om het begrafenisritueel te beginnen. Hij legt dan uit dat de eindendom is van de goden van de Onderwereld vanaf het moment dat zijn zwaard haar haar zal aanraken.

Ἀπόλλων

στείχω δ' ἐπ' αὐτήν, ὡς κατάρξωμαι ξίφει·
ἱερὸς γὰρ οὗτος τῶν κατὰ χθονὸς θεῶν
οὔτου τόδ' ἔγχος κρατὸς ἀγνίστη τρίχα. (74-6)

Apollo

Ik ga naar haar toe en ik begin met mijn zwaard het begrafenisritueel: want diegene is gewijd aan de goden onder de aarde, van wie dit zwaard het hoofdhaar reinigt.

Miss Dale (1954) geeft in haar commentaar een praktische reden voor Alcestis' zwijgen. Er werden volgens haar slechts twee acteurs gebruikt voor de tragedie en de acteur die eerst Alcestis speelde, staat in deze scène al op het toneel als Hercules.³¹ Slater (2013) geeft een andere interpretatie van Alcestis' stilte. Hij zegt dat de tragedie wel degelijk werd gespeeld door drie sprekende acteurs. Het publiek verwachtte op dit belangrijke moment in het stuk een dialoog, waardoor de stilte ingaat

³¹ Dale (1954), 129.

tegen de verwachting en extra spanning creëert.³² Ook is het koor opvallend stil. Het benadrukte zwijgen zou volgens hem ook kunnen worden geïnterpreteerd als een *gracious silence*: Atheense vrouwen hoorden te zwijgen. De mondige Alcestis uit het begin van de tragedie keert terug als een bescheiden, stille vrouw.³³

Zodra Admetus van Hercules heeft gehoord waarom zijn teruggekeerde echtgenote zwijgt, roept hij zijn onderdanen op tot het organiseren van grote feesten en offers (1154-56). Hun nieuwe leven is immers beter dan het oude:

Ἄδμητος

νῦν γὰρ μεθηρμόσμεσθα βελτίω βίον
τοῦ πρόσθεν· οὐ γὰρ εὐτυχῶν ἀρνήσομαι. (1157-8)

Admetus

Want nu verandert voor ons het leven en wordt het beter dan eerst: want ik zal niet ontkennen dat ik geluk heb.

Admetus is er dus zeker van dat Alcestis' terugkeer een positieve ontwikkeling is en dat hun leven hierna zelfs beter zal zijn dan hun oude leven. Na deze verzen verdwijnen Admetus en Alcestis van het toneel. Doordat Alcestis tijdens deze laatste verzen nog steeds zwijgt, geeft de opmerking mij een onbevredigend gevoel. Alcestis was er immers 38 verzen eerder nog getuige van dat haar echtgenoot zijn belofte aan haar brak en een andere vrouw in huis nam (1119). Ook staat er in de tekst geen enkele aanwijzing over een eventuele omhelzing of aanraking, terwijl dat in een dergelijke situatie wel verwacht kan worden.³⁴ Door dit open einde blijft het voor het publiek onduidelijk wat Alcestis er zelf van vindt om terug te zijn. Daarom is haar reactie op haar terugkeer volgens mij de tweede *blank spot* in de versie van Euripides.

Creatieve receptie

Alle drie de moderne schrijvers die ik later in deze scriptie zal onderzoeken, hebben aangegeven dat ze de *Alcestis* van Euripides kenden en hebben gebruikt als inspiratiebron voor hun eigen toneelstuk. Marguerite Yourcenar beschrijft het werk van Euripides uitgebreid in het *Examen d'Alceste*, voorafgaand aan haar toneelstuk in de bundel *Théâtre II*.³⁵ Alberto Savinio heeft het in zijn versie regelmatig over "de mythe van Alcestis", "de heldin Alcestis" en zelfs "de sóort Alcestis", maar noemt slechts één keer expliciet de naam Euripides.³⁶ T.S. Eliot heeft in zijn lezing aan Harvard verteld dat hij

³² Slater (2013), 64.

³³ Slater (2013), 66.

³⁴ Slater (2013), 65.

³⁵ Yourcenar (1971), 81-104.

³⁶ Savinio (1991), 97.

de tragedie heeft gebruikt als bron voor zijn toneelstuk.³⁷

Euripides geeft in zijn tragedie geen – of opvallend weinig – duidelijkheid over twee elementen die in mijn ogen van groot belang zijn in zijn versie van de mythe van Alcestis: haar motivatie om te sterven en haar reactie op haar terugkomst bij haar echtgenoot. Uit de tragedie kan worden opgemaakt dat Euripides' Alcestis om drie redenen bereid is om te sterven in plaats van haar man. Ze wil trouw blijven aan haar huwelijksgeloften, niet gescheiden van haar man leven en haar kinderen redden. Deze redenen worden echter dermate weinig benadrukt, dat ik denk dat we Alcestis' motivatie in deze versie toch als open plek kunnen beschouwen. Daarnaast zou ik verwachten dat Alcestis na haar thuiskomst aan het einde van de tragedie ofwel blij zou zijn, ofwel boos, omdat ze haar echtgenoot zijn belofte heeft zien breken. In plaats daarvan zwijgt ze alleen, waardoor het onduidelijk blijft wat ze ervan vindt om weer terug te zijn.

In de volgende hoofdstukken zal blijken dat de hierboven genoemde open plekken uitnodigen tot creatieve receptie. De drie moderne schrijvers hebben 'hun' Alcestis drie verschillende motivaties gegeven om zich op te offeren en bedachten ieder een eigen oplossing voor Euripides' onbevredigende einde.

³⁷ T.S. Eliot (1957), 85.

2. *Le mystère d'Alceste* van Marguerite Yourcenar (1942)

Le mystère d'Alceste

Marguerite Yourcenar (1903 – 1987) is het pseudoniem van de Frans-Belgische schrijfster Marguerite Cleenewerk de Crayencour. Ze werd geboren in Brussel, maar vluchtte in 1939 naar Amerika, waar ze de rest van haar leven is gebleven. In 1980 werd ze als eerste vrouw ooit toegelaten tot de Académie Française. Eén van Yourcenars talloze werken is het toneelstuk *Le mystère d'Alceste* over de mythe van Alcestis. Haar bewerking lijkt in een aantal opzichten op de versie van Euripides, maar bevat ook veel verschillen. Het verhaal is in een tijdloze context geplaatst: Alcestis en Admetus zijn, in tegenstelling tot in Euripides' versie, niet meer de koning en koningin van Pherae, maar wonen in een groot landhuis aan de rand van een mediterrane dorp. Ook zijn de meeste personages in het stuk vrouwen, zoals de groep buurvrouwen die de functie van het koor vervult.³⁸ Bovendien sterft Alcestis in de versie van Yourcenar niet door de inmenging van Apollo, maar door een oude familievloek die rust op de familie van Admetus. Alcestis wordt, net als in de tragedie van Euripides, gered door Hercules, maar daarmee is het toneelstuk nog niet afgelopen. Alcestis wil niet terug naar haar echtgenoot, omdat hij haar nooit de liefde heeft gegeven die ze wilde. Hij had namelijk meer interesse in literatuur en het universum dan in haar. Wanneer Alcestis wakker wordt in de sterke, gespierde armen van de held Hercules, smeekt ze hem of ze bij hem mag blijven in plaats van terug te gaan naar haar intellectuele man. Hoewel de held dat wel zou willen, weigert hij haar verzoek en brengt hij haar terug naar het paleis, waar hij haar vermomd als onbekende aan Admetus geeft. Net als in Euripides' versie accepteert Admetus de onbekende vrouw niet, omdat hij trouw wil blijven aan zijn echtgenote. Wanneer hij met tegenzin haar hand pakt, haar sluier optilt en zijn vrouw herkent, vertelt zij hem dat ze in de tuin in slaap was gevallen. Admetus reageert nauwelijks op wat ze zegt, maar verbaast zich over hoe mooi het zonlicht op haar gezicht valt. Liefdevol neemt hij haar mee naar binnen.

In dit hoofdstuk onderzoek ik hoe Yourcenar de open plekken in Euripides' tragedie heeft ingevuld. Ik onderzoek eerst Alcestis' motivatie en haar reactie wanneer ze weer terugkomt bij haar echtgenoot. Vervolgens bespreek ik waarom Yourcenar heeft gekozen om een bewerking te schrijven over de mythe van Alcestis en het eventuele verband tussen haar toneelstuk en de Tweede Wereldoorlog.

³⁸ In zijn overzicht van de receptie van Alcestis is Parker zeer negatief over de versie van Yourcenar. Hij schrijft het volgende: "Yourcenar's authority as a critic is, however, seriously undermined by her inattention as a reader. She tells us, for example, that Euripides' chorus is made up of Thessalian women. Her general feminization of the piece is thus partly accidental." Parker (2003), 25.

Alcestis' motivatie

Le mystère d'Alceste begint met een uitleg van de god Apollo, die zich beklagt dat Admetus hem geen aandacht meer geeft, omdat de koning in beslag wordt genomen door de naderende dood van zijn vrouw. Hij legt uit dat Alcestis moet sterven door een oude familievloek die vereist dat in iedere generatie de ene geliefde sterft voor de andere.

Apollo

Ici, dans cette demeure humaine assujettie aux lois compliquées du Sort, une vieille malédiction familiale exige qu'à chaque génération l'amant meure pour l'amante, ou l'épouse pour l'époux.³⁹
(109)

Apollo

Hier, in deze menselijke woning, onderworpen aan de ingewikkelde wetten van het lot, vereist een oude familievloek dat in elke generatie de geliefde [m] sterft voor de geliefde [v] of de echtgenote voor de echtgenoot.

Hoewel het toneelstuk met deze uitleg begint, wordt de reden in de rest van het stuk niet verder uitgewerkt. Alcestis zegt daarentegen zelf een aantal keer dat ze graag *wilde* sterven, omdat ze van haar man niet de liefde kreeg die ze verlangde. Ze was hopeloos verliefd op Admetus en wilde dat hij net zo hartstochtelijk van haar hield als zij van hem, maar dat deed hij niet. Daardoor werd ze jaloers op al zijn interesses waar hij haar niet bij betrok: zijn passie voor poëzie, het werk in de tuin, de knappe bedelaarster in het dorp en, vooral, zijn interesse in religie en het heelal. Ze werd bitter omdat ze werd buitengesloten uit zijn wereld van dromen, sterren en literatuur.⁴⁰ Op haar sterfbed neemt ze hem kwalijk dat hij 's nachts uit het bed kroop om de sterren te bestuderen, terwijl hij haar nooit had verteld dat hij zich daarvoor interesseerde. Ze wilde zijn alles zijn; zijn wereld en zijn enige passie. Toen hij haar dat niet kon geven, wilde ze liever sterven.

Admète

Voyons, Alceste! Je ne t'ai pas priée de mourir!

Alceste

Non. Mais chacun de tes gestes, chaque sourire, chaque regard, chaque caresse exigeait une abdication. Chaque étreinte annulait délicieusement, savamment Alceste. Je meurs d'un coup, c'est facile.

³⁹ Ik gebruik de editie die is afgedrukt in Yourcenar, *Théâtre II* (1971), 105-161. Verwijzingen naar deze editie zijn paginanummers. De pagina's 81-104 van de bundel bevatten het *Examen d'Alceste*, een soort inleiding op het toneelstuk. Hierin geeft Yourcenar een samenvatting van de tragedie van Euripides en een overzicht van zijn bronnen en de receptiegeschiedenis. Ook beschrijft ze kort wat haar aanspreekt in de tragedie.

⁴⁰ Howard (1992), 51.

Admète

Tu me détestes?

Alceste

Je t'adore. C'est la même chose. (117)

Admetus

Kom op, Alcestis! Ik heb je niet gevraagd om te sterven!

Alcestis

Nee. Maar elk van je gebaren, elke lach, elke blik, elke aanraking ontlokte een afwijzing. Iedere knuffel vernietigde Alcestis: heerlijk en vakkundig. Ik sterf plotseling, het is makkelijk.

Admetus

Haat je me?

Alcestis

Ik aanbid je. Dat is hetzelfde.

Alcestis voelt zich verwaarloosd in haar liefde en onvoldoende gewaardeerd. Haar dood is een ontsnapping aan haar jaloezie en frustratie.⁴¹ Voor Admetus is Alcestis' dood daarentegen het ultieme offer. Hij is een intellectueel en een dichter, die *wil* dat de dood van zijn vrouw een offer uit ware liefde is. Hij ziet haar beslissing om voor hem te sterven als de perfecte, romantische daad.⁴² Hij smeekt haar om haar volmaakte gebaar niet te bederven door een verwijtende blik of gehuil:

Admète

Ne détruis pas ce chef-d'œuvre, qui seul justifie ta mort! (...) Ne détourne pas la tête, une simple moue de reproche suffit à te détruire, Alceste!... Chacun de mes poèmes s'efforcera désormais de recapturer un pli de ton vêtement, un duvet blond sur ta nuque, pour que le souvenir n'en soit pas perdu ... Ne comprends-tu pas que cette promesse, c'est ma façon à moi de dévouer ma vie? Laisse-moi te contempler, modèle dont la pose expirante nous coûte notre bonheur ... Tous tes dons seraient vains, s'il ne s'y ajoutait un dernier sourire! (118)

Admetus

Vernietig je meesterwerk niet, het enige dat jouw dood rechtvaardigt! (...) Draai je hoofd niet weg, één simpele, verwijtende pruillip is genoeg om jou te verpesten, Alcestis! Elk van mijn gedichten zal er vanaf nu naar streven om een vouw van je kleding of een blonde lok in je hals terug te krijgen, zodat de herinnering eraan niet verloren gaat. Begrijp je niet dat deze belofte mijn manier is om mijn leven te schenken? Laat me naar je kijken: jij, wier wegwijnende model

⁴¹ Howard (1992), 58.

⁴² Poignault (1986), 80.

ons ons geluk kost. Al je offers zouden vergeefs zijn, als je er niet een laatste glimlach aan zou toevoegen!

Hij vraagt haar om als bewijs van de vrijwilligheid van haar daad nog één keer naar hem te lachen. Dat weigert ze. Ze verwijt hem dat hij haar liefde alleen heeft gebruikt als inspiratiebron voor zijn poëzie, maar nooit echt van haar heeft gehouden. Hij zag haar alleen als een “blonde machine van melk en bloed” (120), in plaats van de sensuele, mooie vrouw die ze voor hem wilde zijn.⁴³ Ook later in het toneelstuk, wanneer Alcestis door Hercules uit de dood is gered, zegt ze dat ze *wilde* sterven. Hercules gelooft haar niet. Hij blijft volhouden dat ze zich uit liefde voor hem heeft opgeofferd en een voorbeeld heeft gesteld voor alle vrouwen.

Alceste

Je me souviens de cet Admète... Il m’a fait souffrir.

Hercule

Tu t’es sacrifiée pour lui... Tu t’es donnée en exemple à toutes les femmes... Tu peux rentrer dans la vie les mains pures.

Alceste

Je ne me suis pas sacrifiée... Je voulais mourir... (151)

Alcestis

Ik herinner me die Admetus. Hij liet me lijden.

Hercules

Je heb je opgeofferd voor hem. Je hebt jezelf tot voorbeeld gesteld voor alle vrouwen. Je kan terugkeren naar het leven met schone handen.

Alcestis

Ik heb me niet opgeofferd. Ik wilde sterven.

Alcestis geniet van Hercules’ warme, sterke armen. Ze wil niet terugkeren naar haar oude leven en smeekt hem of ze bij hem mag blijven als vrouw of slavin (152). Hij zou graag willen toestemmen, maar weigert omdat ze allebei zijn getrouwd. De nadruk op haar seksualiteit in deze scène vormt een sterk contrast met het begin van het toneelstuk.⁴⁴

⁴³ Howard (1992), 73.

⁴⁴ Howard (1992), 73.

Alcestis' terugkeer

Wanneer Hercules en Alcestis aankomen bij het paleis, staat Admetus buiten te huilen. Zonder dat hij het doorheeft, luistert Alcestis naar zijn gejammer (155-7). Hij huilt omdat de wereld verder gaat zonder haar en hij heeft spijt dat hij niet meer heeft genoten van haar aanwezigheid.

Admète

Ah, insensé qui n'as pas compris qu'elle allait mourir, et que chacune de ses moues tristes durerait autant que ta vie. Malheureux, qui n'as pas préféré à tout le bonheur d' Alceste.

Admetus

Ach, wat een dwaas, jij die niet begreep dat ze zou sterven, en dat elk van haar trieste blikken je hele leven bij je zouden blijven. Ongelukkige, die niet het geluk van Alcestis boven alles verkoos.

Wanneer Alcestis naar hem toe wil rennen om hem te omhelzen, houdt Hercules haar tegen en spoort haar aan om te blijven luisteren. Dit is voor haar immers een uitstekende gelegenheid om hem zo eerlijk en intiem over haar te horen spreken. Admetus gaat verder met het uiten van zijn spijt en verdriet. Tenslotte, nadat Hercules de bedekkende sluier van Alcestis heeft afgedaan, zegt Admetus dat zijn nacht zonder haar een nachtmerrie was. Liefdevol houdt hij haar vast en hij vraagt bezorgd of Hercules haar goed heeft behandeld. Hij zegt dat hij nog nooit zoiets moois heeft gezien als haar gezicht en hij nodigt haar uit om samen in de zon op de veranda te gaan zitten, waar hij met zijn handen haar koude voeten zal verwarmen. Dit hartelijke welkom is waar Alcestis altijd op had gehoopt: hij heeft haar lief en hij waardeert haar als een sensuele vrouw.

De Tweede Wereldoorlog

In 1939, toen de Tweede Wereldoorlog uitbrak, vluchtte Yourcenar naar Amerika. Ze was van plan om daar alleen tijdelijk te blijven, maar ze bleef er de rest van haar leven wonen, samen met vertaalster Grace Frick. Hoewel de oorlog uitbrak toen Yourcenar al jarenlang schrijfster was, besteedde ze er in haar werk weinig aandacht aan.⁴⁵ Wel schreef ze in 1940 een polemisch artikel als reactie op Anne Lindberghs *The Wave of the Future* (1940), waarin ze Duitsland onder Hitler een dictatuur van het slechtste soort noemt.⁴⁶ In haar artikel *Forces du passé et forces de l'avenir* benadrukt ze de waarde van kennis van het verleden. Zelf vindt ze hoop in haar kennis van de Oudheid: hoewel de Grieken en Romeinen keer op keer zijn aangevallen door barbaarse stammen, zal hun gedachtegoed blijven voortbestaan. Ook beseft ze dat nieuwe krachten zich alleen kunnen

⁴⁵ Blanchet-Douspis (2008), 31.

⁴⁶ Yourcenar (1989), 58.

ontwikkelen met een stevige basis in het verleden.⁴⁷

Het toneelstuk *Le mystère d'Alceste* bevat weinig dat kan worden geïnterpreteerd als een verwijzing naar een specifieke gebeurtenis. De uitbraak van de Tweede Wereldoorlog lijkt dan ook op het eerste gezicht niets met het verschijnen van het toneelstuk te maken te hebben, maar er is volgens mij wel degelijk een verband.

Na haar migratie naar Amerika raakte Yourcenar in een depressie, waarin ze een aantal jaar vrijwel niets publiceerde.⁴⁸ Als afleiding en troost richtte ze zich op de Klassieke Oudheid, die ze tijdens haar jeugd ook al veel had bestudeerd. *Le mystère d'Alceste* was het eerste grote stuk dat ze na deze moeilijke periode schreef. In een brief aan Maurice Jacquemont, de toenmalige directeur van de Studio des Champs-Élysées die het toneelstuk in 1964 zou opvoeren, onderstreepte ze het belang van het stuk: "*Alceste* à été la première oeuvre écrite par moi après le choc de la guerre et du dépaysement aux États-Unis."⁴⁹

Yourcenar had het werk van Euripides altijd bewonderd.⁵⁰ In *La Couronne et La Lyre* (1979), een bundel van vertalingen van Griekse gedichten, legt ze uit dat ze waardeert dat er in zijn werk geen absolute waarheden bestaan. De ideeën van goed en fout, van juist en onjuist, lopen door elkaar en hun grenzen verdwijnen.⁵¹ Ook maakt zijn werk, volgens Yourcenar, "l'horreur des brutalités de la guerre, la tendre pitié à l'égard des vaincus et des faibles" bespreekbaar.⁵² In het *Examen*, een soort inleiding op haar toneelstuk in de uitgave *Théâtre II*, legt Yourcenar uit wat haar zo aanspreekt in de tragedie *Alceste* van Euripides. De tragedie geeft haar het gevoel alsof ze "gluurt door een spleet in de poort naar een andere wereld."⁵³ Het werk geeft haar een nieuwe visie op menselijke relaties, zowel met elkaar als met hun goden, en biedt troost tegen de angst voor de naderende dood.

Humanisme

Een andere manier om Yourcenars keuze voor de mythe van Alceste te verklaren is te vinden in haar ideeën over de kracht van vrouwen. Hoewel haar levensstijl en haar opvattingen over sterke, gelijkwaardige vrouwen lijken aan te sluiten op het gedachtegoed van de feministische beweging, ontkende ze zelf altijd dat ze een feminist was.⁵⁴ Ze erkende de onderdrukking van vrouwen en vond dat ze dezelfde rechten moesten hebben en evenveel zouden moeten kunnen verdienen als mannen, maar ze vond dat ze deze rechten verdienden omdat ze *gelijkwaardig* waren, niet *gelijk*. Zelf schreef

⁴⁷ Blanchet-Douspis (2008), 34.

⁴⁸ Poignault (2016), 395.

⁴⁹ Yourcenar (2011), 264.

⁵⁰ Poignault (2016), 396.

⁵¹ Yourcenar (1979), 221.

⁵² Yourcenar (1979), 215.

⁵³ Yourcenar (1971), 93.

⁵⁴ Blanchet-Douspis (2008), 118.

ze hierover: “[L]e droit d’être humain à faire ce qu’il veut e à ne pas faire ce qu’il ne veut pas. Ce droit à l’avortement est une partie de ce droit à l’humain universel.⁵⁵” “Het recht van een mens om te doen wat hij wil en om niet te doen wat hij niet wil. Het recht op abortus is een deel van dit universele mensenrecht.” Alle mensen waren in haar ogen gelijkwaardig en de term ‘humanist’ sprak haar daarom meer aan. Ze zag feminisme als een soort racisme en ze vond de meeste aanhangers te manonvriendelijk. Ook geloofde ze dat de kracht van vrouwen voor een groot deel voortkwam uit hun vrouwelijkheid en dat die juist moest worden aangemoedigd.

In *Le mystère d’Alceste* zien we Yourcenars opvattingen over de kracht van vrouwen en hun vrouwelijkheid terug. Allereerst kan Alcestis’ motivatie op deze manier worden verklaard. Ze wordt onderdrukt in haar seksualiteit, haar aanwezigheid en energie in het huishouden worden voor lief genomen en ze wordt niet betrokken in het leven van haar echtgenoot. Pas nadat ze is gestorven, beseft Admetus hoezeer hij haar nodig heeft. Alcestis wordt geportretteerd als een vrouw die verlangt gewaardeerd te worden. Ze wil niet gelijk zijn aan haar man, maar ze wil wel op een gelijkwaardige manier worden behandeld. Admetus is niet in staat om haar dit te geven: hij ziet haar als moeder en huisvrouw en hij laat haar niet deelnemen aan zijn intellectuele activiteiten.

Ten tweede beklagen de vrouwen uit de buurt al vroeg in het toneelstuk uitgebreid het leven van huisvrouwen, die dagelijks thuis wachten tot hun man naar huis komt. Ze verschijnen in de tweede scène op het toneel. Nadat ze van de dienstmeid Georgine hebben gehoord wat er aan de hand is en hoe Admetus op haar overlijden reageert, beginnen ze om de beurt te klagen. Ze moeten iedere dag vroeg opstaan en laat naar bed, koken, wassen, voor de kinderen zorgen, hun man tevreden houden, hun schoonmoeder tevreden houden en de andere kant opkijken wanneer hun echtgenoot teveel drinkt of vreemdgaat met de dienstmeid. Kortom, “celles qui meurent jeunes ont la meilleure part! (112)” “Zij die jong sterven, hebben het beste aandeel.”

Daarnaast kunnen we misschien een sneer naar mannen lezen in de passage waarin Alcestis op haar sterfbed afscheid neemt van haar zoon.⁵⁶ Na het emotionele gesprek tussen Alcestis en Admetus, komen de kinderen naar haar toe om haar voor de laatste keer te zien. Haar zoon Eumelos kijkt verdrietig.

Alceste

Bonsoir, enfants... Ah, chéris! Pourquoi cette moue, mon Eumèle?

Eumèle

Maman, tu m'avais promis de me conduire demain à la foire.

⁵⁵ Blanchet-Douspis (2008), 123.

⁵⁶ Howard (1992), 57.

Alceste

Il boude parce que je ne pourrai pas l'emmener demain à la foire... C'est déjà un homme... (121)

Alcestis

Goedenavond kinderen. Ah lieverds! Waarom kijk je zo sip, mijn Eumelos?

Eumelos

Mama, je had me beloofd om me morgen mee te nemen naar de markt.

Alcestis

Hij mokt omdat ik hem morgen niet mee kan nemen naar de markt... Hij is echt al een man...

Eumelos is niet, zoals je zou verwachten, verdrietig omdat zijn moeder op jonge leeftijd sterft. Hij denkt alleen aan zichzelf en neemt haar kwalijk dat ze hem de volgende dag niet meeneemt naar de markt. In reactie daarop zegt Alcestis dat hij echt al een man wordt. Misschien bewondert ze hoe groot hij al is geworden, maar het lijkt er meer op alsof Alcestis met deze uitspraak de suggestie wekt dat een egocentrische houding typisch mannelijk is.⁵⁷ Vrouwen zouden daarentegen meer geneigd zijn om aan anderen te denken en daarbij zichzelf op de achtergrond te plaatsen.

Yourcenar en Alcestis

In Yourcenars bewerking van de Alcestis-mythe wil Alcestis sterven omdat ze zich verwaarloosd voelt. Ze is zo verliefd, dat ze jaloers is op alles waar haar man aandacht aan schenkt maar haar niet bij betreft. Ze wil gewaardeerd worden als sensuele vrouw en op intellectueel gebied serieus worden genomen. Deze nadruk op gelijkwaardigheid en vrouwelijkheid kan worden verklaard door Yourcenars humanistische denkwijze. Ze geloofde dat mannen en vrouwen niet *gelijk*, maar *gelijkwaardig* waren en dat de waarde van vrouwen in hun vrouwelijkheid ligt, zoals mannen worden gewaardeerd op grond van hun mannelijkheid.

In tegenstelling tot het open einde van de tragedie van Euripides is het einde van *Le mystère d'Alceste* gesloten. Het verhaal is afgerond en de ontbrekende informatie uit de tragedie is ingevuld. Door de dood van zijn echtgenote heeft Admetus ingezien hoezeer hij haar waardeert en nodig heeft voor zijn geluk. De laatste scène, waarin Admetus zich verwondert over de schoonheid van zijn vrouw die hem nooit eerder was opgevallen, lijkt een belofte te bevatten voor een liefdevolle en gelukkige toekomst voor het echtpaar.

Hoewel het toneelstuk geen verwijzingen naar de Tweede Wereldoorlog bevat, kan Yourcenars keuze voor de mythe toch aan de hand van deze ingrijpende gebeurtenis worden verklaard. De schrijfster vluchtte in '39 naar Amerika en raakte daar in een diepe depressie. Ze vond hoop in het

⁵⁷ Howard (1992), 57.

lezen van Griekse literatuur en zag de *Alcestis* van Euripides als een manier om te reflecteren op menselijke relaties en een handvat om om te gaan met de angst voor de naderende dood.

3. *Alceste di Samuele* van Alberto Savinio (1949)

In dit hoofdstuk onderzoek ik de creatieve invulling van de twee open plekken in Euripides' versie van de Alcestis-mythe binnen het omvangrijke toneelstuk *Alceste di Samuele* van Alberto Savinio (1949). Ook onderzoek ik opnieuw het verband dat dit stuk heeft met de Tweede Wereldoorlog. Met name dit laatste is interessant in deze bewerking: het verhaal speelt zich namelijk af in München in Nazi-Duitsland.

*Alceste di Samuele*⁵⁸

Het stuk begint met het personage van de Auteur, die de toeschouwers vertelt dat hun een moderne versie van de Alcestis-mythe te wachten staat. Hij wordt onderbroken door het harde gerinkel van een telefoon, waaruit een stem klinkt die omroept dat Paul Goerz, de directeur van de grootste muziekuitgeverij van München, zich moet melden bij het Ministerie van Cultuur. Paul Goerz wordt gedwongen om te kiezen tussen zijn baan of zijn huwelijk met de Joodse Teresa. Hij kiest zonder enige aarzeling voor zijn vrouw en wordt op staande voet ontslagen. Wanneer hij daarna thuiskomt, weet niemand van het personeel waar ze is. Opeens valt het de personages op dat er een envelop ligt bij het portret van Teresa. Paul opent de envelop en er blijkt een afscheidsbrief in te zitten, waarin Teresa schrijft dat ze zelfmoord zal gaan plegen door zich te verdrinken in de rivier.

De Auteur roept dat zij hierdoor de nieuwe Alcestis is en dat dat betekent dat ze moet worden gered door een nieuwe Hercules. Dan verschijnt ex-president Roosevelt op het toneel. Net als in Euripides' versie neemt hij het eten en drinken dat hem wordt aangeboden aan, maar schaamt hij zich later omdat hij zo tactloos is binnengekomen. De Auteur vraagt Roosevelt of hij de rol van Hercules op zich wil nemen en naar de onderwereld wil gaan om Teresa terug te halen. Hij is voor deze rol de perfecte kandidaat, omdat hij, net als Hercules, symbool staat voor vrijheid (92) en omdat hij nog niet van zichzelf weet dat hij is overleden, waardoor hij kan bewegen tussen de onder- en bovenwereld. Roosevelt gaat akkoord en daalt af naar de *Kursaal dei Morti*. Hier wachten de schimmen van de doden totdat ze worden vergeten, omdat ze volgens de Joodse traditie dan pas echt kunnen sterven.

De Directeur van de Kursaal en Roosevelt hebben in het donker een lang gesprek over de dood, het leven, geluk en oorlog. De Directeur legt uit dat Teresa niet terug kan keren naar de wereld van de levenden, omdat ze zich daar nooit meer thuis zal kunnen voelen. Doden houden namelijk evenveel van de dood als levenden van het leven. Toch lukt het Roosevelt om de Directeur over te halen hem een poging te laten wagen om haar terug te brengen naar haar echtgenoot.

⁵⁸ De titel geeft duidelijke informatie over de inhoud van het toneelstuk: het gaat over een Joodse vrouw die zich, net als Alcestis, opoffert voor haar echtgenoot.

Er klinkt een harde schreeuw en het licht gaat aan. Op het toneel staan Paul Goerz, zijn ouders en de twee kinderen rondom de dienstmeid, die was flauwgevallen van schrik toen ze erachter kwam dat de lijst van het portret van Teresa opeens leeg was. De Auteur legt uit dat het portret dient als een poort naar de wereld van de doden. Dan klinkt er een luid gesis waar iedereen van schrikt en komt Teresa tevoorschijn. Ze is beledigd dat al haar familieleden angstig terugdeinzen en niet op haar af komen rennen. Ze is niet meer in staat om de stemmen van de levenden te horen en ze vertelt over haar ervaringen in het rijk van de doden en over haar redenen om zichzelf te verdrinken. Terwijl ze uitlegt dat ze niet meer bij de levenden wil en kan horen, verdwijnt Paul langzaam onder het toneel. Hij sterft. Met zijn onzichtbare lichaam in haar armen vertelt Teresa hem dat ze nu eindelijk verenigd en volledig vrij zijn. Er is niets meer dat hen scheidt, ze zijn één geworden.

In de laatste scène vraagt de Auteur aan de kinderen of ze hun ouders missen, maar ze zijn hen al vergeten. De ouders van Paul verzochten dat ze alleen overblijven en sluiten het gordijn.

Alcestis'/Teresa's motivatie

Verdeeld over drie momenten in het toneelstuk geeft Teresa in totaal vijf redenen waarom ze ervoor heeft gekozen om zichzelf te doden. De eerste keer is in de brief die de personages vinden bij haar portret (44-57), vervolgens klinkt Teresa's stem uit het portret (58-61) en tenslotte vertelt Teresa "la ragione vera" wanneer ze is teruggekeerd uit de dood (164-183). In de brief schrijft ze dat ze zich heeft verdrongen in de rivier om Paul te helpen met zijn vreselijke keuze. Vanaf het moment dat ze hoorde dat hij naar het Ministerie moest komen, wist ze al wat hem te wachten stond.

Tante volte tu hai difeso me. Tu e io, assieme, non abbiamo sempre sostenuto la parità dei diritti tra uomo e donna? La moglie a sua volta deve difendere il marito. Quale migliore occasione di questa?⁵⁹ (44)

Jij hebt mij heel vaak beschermd. Jij en ik, samen, hebben wij niet altijd vastgehouden aan de gelijkheid van rechten tussen mannen en vrouwen? De vrouw moet op haar beurt ook haar echtgenoot beschermen. En wat is daarvoor een betere gelegenheid dan deze?

Teresa heeft ervoor gekozen om zich te verdrinken in de Isar, omdat ze vroeger regelmatig samen urenlange wandelingen langs die rivier hadden gemaakt. Nadat ze waren getrouwd en kinderen hadden gekregen, waren ze nooit meer samen naar de rivier gegaan (47). Teresa was er nog wel vaak in haar eentje gaan kijken om na te denken over de gelukkige tijden van vroeger, maar daar had ze Paul nooit over verteld. Ze haatte het om in München te wonen, dat aan alle kanten was omringd

⁵⁹ Ik gebruik de tekst zoals deze is afgedrukt in Savinio, *Alceste di Samuele e Atti Unici* (ed. Tinterri, A.) (1991). Verwijzingen naar deze editie zijn paginanummers.

door land, waardoor ze zich altijd opgesloten voelde. De rivier was voor haar de enige uitweg van de benauwdheid van de stad en de enige weg die niet werd gecontroleerd door de Nazi's (48). Alleen via het water kon ze de vrijheid krijgen die ze al zoveel jaren niet had gevoeld (49). Ze schrijft vervolgens dat ze niet twijfelt over haar daad en geen angst voelt voor de dood.

Tengo a chiarire la mia situazione: io non sono una donna che si ammazza: sono una donna che "libera se stessa", che "salva se stessa". (56)

Ik hecht eraan om mijn situatie te verduidelijken: ik ben geen vrouw die zichzelf doodt: ik ben een vrouw die "zichzelf bevrijdt", die "zichzelf redt".

Wanneer Paul klaar is met het voorlezen van de brief, klinkt opeens de stem van Teresa uit het portret. De stem vertelt dat ze de behoefte had om iets voor zichzelf te doen, omdat ze het gevoel had dat ze altijd had geleefd voor haar echtgenoot, haar huis en haar kinderen.

Io, lo sai, non sono donna da contentarmi del marito, della casa, dei figli. Io volevo far qualcosa di mio, di proprio. Te lo dicevo sempre. Non sapevo cosa. (...) Il mio primo successo. E l'ultimo. Addio, Paul. (60)

Ik ben, je weet het, niet een vrouw die zich tevreden kan stellen met haar echtgenoot, het huis en de kinderen. Ik wilde zelf iets doen, iets van mij alleen. Dat heb ik je altijd gezegd. Ik wist niet wat. (...) Mijn eerste succes. En het laatste. Vaarwel, Paul.

Tegen het einde van het toneelstuk, nadat Teresa is teruggekeerd uit de dood, geeft ze de vierde reden waarom ze zichzelf heeft verdronken. Deze keer benadrukt ze vooral dat ze 'wilde *zijn*' en dat ze pas echt voelde dat ze leefde toen ze had besloten om te sterven. Het totalitaire regime waar ze onder leed, had haar het gevoel dat ze leefde ontnomen.

Sentivo la volontà di essere. Io, in fondo, sono morta per *volontà di essere*. L'effetto più vile di questi regimi totalitari, è che negano all'uomo di essere. (168)

Ik voelde de wil om te zijn. Uiteindelijk stierf ik vanwege *de wil om te zijn*. Het meest gemene effect van deze totalitaire regimes is dat ze de mens ontzeggen dat hij bestaat.

Nadat Paul is gestorven vertelt Teresa hem dat alle redenen die ze hem hiervoor heeft gegeven slechts de officiële versie waren. Ze waren weliswaar niet gelogen, maar niet zo oprecht als "la ragione vera". Ze wilde één worden met de man van wie ze zo hield. Ze wilde niet meer leven voor haar kinderen, maar haar leven geven aan haar echtgenoot.

Paul, io mi uccisi per liberare te dalla trappola che quegli imbecilli ti avevano teso. Ma questa è la versione ufficiale. La ragione vera, e che ora, nella nostra piena identità, non ho più motivo di

nasconderti, è che io mi uccisi per affrettare il destino: per impazienza della promessa... Senza dire il compenso che quel “sacrificio” mi ha procurato. In quell’altro mondo ho dato la vita ai miei figli: in questa vita do la vita a te. Ho attuato la più segreta e assieme la più grande aspirazione della donna: essere la sposa e assieme la madre dell’uomo amato. (185)

Paul, ik heb mezelf gedood om jou te bevrijden van de valstrik, die die idioten voor je hadden gespannen. Dat is de officiële versie. De échte reden – die ik nu in onze volledige vereniging niet meer voor je hoeft te verbergen – is dat ik mezelf heb gedood om het lot te bespoedigen: uit ongeduld naar het inlossen van de belofte. Zonder iets te zeggen over de compensatie die dit “offer” mij heeft gebracht. In die andere wereld heb ik het leven aan mijn kinderen gegeven: in deze wereld geef ik het leven aan jóu. Ik heb de meest geheime en tegelijkertijd grootste droom van een vrouw volbracht: de echtgenote én de moeder van haar geliefde man te zijn.

Door hem het leven te schenken, is ze niet meer slechts zijn echtgenote, maar ook zijn moeder. Volgens haar is dat de grootste ambitie van alle vrouwen. Ouders en kinderen hebben in haar ogen niets met elkaar gemeen, behalve het feit dat ze familie van elkaar zijn. Geliefden hebben elkaar daarentegen uitgekozen. Teresa wilde zich zo graag verenigen met haar echtgenoot en teruggaan naar de tijd dat ze samen verliefd naar de rivier keken, dat ze besloot om het lot te versnellen en voor hem te sterven.

Teresa geeft dus vijf verschillende redenen voor haar zelfmoord: ze wil Paul helpen (44), zichzelf bevrijden (56), voor de eerste keer iets voor zichzelf doen (60), het gevoel hebben dat ze leeft (168) en de moeder van haar man worden door hem het leven te schenken (185). De redenen lijken steeds persoonlijker en oprechter te worden. De eerste reden heeft ze geschreven in haar brief, waarvan ze kon verwachten dat die door alle leden van het huishouden zou worden gelezen. De verklaring die ze daarin geeft is de “officiële versie”, zoals ze later zelf zegt. De volgende drie redenen spreekt haar stem vanuit het portret. Deze scène is een stuk persoonlijker dan het voorlezen van de brief. Ze vertelt over haar eigen gevoelens en over haar wens om te ontsnappen aan de vreselijke onderdrukking van de Nazi’s. Bij haar laatste monoloog is Teresa teruggekeerd uit de dood. Ze is dan zelf aan het woord en dat kan verklaren waarom ze daar het meest oprecht is. Ze is zich nauwelijks bewust van haar omgeving en heeft alleen oog voor het lichaam van haar man, dat onzichtbaar op haar schoot ligt. Ze zijn nu zozeer verenigd dat ze niets meer voor hem geheim hoeft te houden, zelfs niet haar vurige – vrij bizarre – wens dat ze door te sterven het lot wilde bespoedigen om één met haar geliefde te zijn.

Alcestis'/Teresa's terugkeer

De tweede open plek die Euripides heeft gecreëerd in zijn versie van de Alcestis-mythe is het einde. In zijn Griekse tragedie zegt en doet Alcestis niets nadat ze is teruggekeerd, hoewel het publiek verwacht dat ze ofwel blij zou zijn, ofwel boos, omdat ze er getuige van was dat Admetus een nieuwe vrouw in zijn huis accepteerde, terwijl hij had beloofd om dat nooit te doen. Savinio's toneelstuk eindigt met de kinderen van Teresa en Paul, die de Auteur vertellen dat ze zijn vergeten wie hun ouders zijn, waarna de ouders van Paul het gordijn sluiten om naar bed te gaan. Het meest opvallend in de laatste scènes zijn echter Teresa's woorden, die een morele les lijken te bevatten. Ze legt uit dat ze als halfdode niet meer tussen de levenden kan leven, hoewel Roosevelt denkt dat ze dat wel kan. Zijn idee berust echter op een misvatting, een illusie.

Illuso quando credeva di portare con la sua guerra pace agli uomini, più illuso quando ha creduto di conciliare morte e vita. (176)

Bedrogen, toen hij geloofde dat hij met zijn oorlog vrede bracht aan de mensen, nog meer bedrogen toen hij geloofde dat hij de dood en het leven met elkaar verzoend had.

Het is dus volgens Teresa bedrog dat vrede kan worden gesticht door een oorlog te beginnen. Haar woorden bevatten ook een andere opvallende boodschap. Ze blijft namelijk herhalen dat ze pas echt gelukkig is geworden na haar dood. Toen was ze pas echt verenigd met haar man en voelde ze pas echte liefde.

Ora comincia la mia felicità – la nostra felicità: soltanto ora. Anche nella vita dicevamo di esser felici, ma non sapevamo, e la nostra *vera* felicità comincia soltanto adesso. Anche nella vita dicevamo di amarci, ma non sapevamo, e il nostro *vero* amore comincia soltanto adesso. Anche nella vita eravamo uniti in matrimonio, ma non sapevamo, e il nostro *vero* matrimonio comincia soltanto adesso. (182)

Nu begint mijn geluk – ons geluk: nu pas. Ook tijdens het leven zeiden we dat we gelukkig waren, maar we wisten het niet, en ons *echte* geluk begint nu pas. Ook tijdens het leven zeiden we dat we liefhadden, maar we wisten het niet, en onze *echte* liefde begint nu pas. Ook tijdens het leven waren we verenigd in een huwelijk, maar we wisten het niet, en ons *echte* huwelijk begint nu pas.

Ze benadrukt voortdurend hoeveel ze houdt van de dood. Ze spoort Paul aan om haar voorbeeld te volgen (176-8), ze noemt zijn dood een 'promotie' en zegt dat het de enige manier is om hem te redden (181). Deze fascinatie voor de dood komt vaker terug in het werk van Savinio. Enkele jaren voor het verschijnen van het toneelstuk heeft de schrijver in een interview gezegd dat de samenleving voor hem slechts een spel was: de beste manier om onze geest af te leiden van de

voortdurende gedachte aan de dood.⁶⁰

In plaats van te zwijgen zoals Euripides' *Alcestis*, praat Teresa heel veel als ze is teruggekeerd. Ze blijft doorgaan over hoe fijn ze het vindt om dood te zijn en hoe vrij en gelukkig ze nu is. Haar absolute zekerheid om te willen sterven en haar positieve opvattingen over de dood geven een nogal pessimistische kijk op het leven. Ook de laatste opmerkingen van haar kinderen, die hun ouders direct na hun dood zijn vergeten en zelfs denken dat ze door kunstmatige inseminatie zijn verwekt (192), versterken dit sombere idee.

Tweede Wereldoorlog

De twee Wereldoorlogen hebben een grote rol gespeeld in het leven en werk van Alberto Savinio (1891–1952). Hij werd in 1915 opgeroepen om te werken in een militair ziekenhuis in Italië en in 1917 werd hij naar Griekenland gestuurd als tolk voor Italiaanse soldaten. Tijdens zijn verblijf in Griekenland schreef hij zijn eerste roman, *Hermaphrodito*, over zijn eigen jeugd en zijn beleving van de oorlog. Gedurende de Tweede Wereldoorlog leefde en werkte hij in Rome, waar hij een intellectueel gezelschap bijeenbracht dat in 1943 werd opgenomen in een lijst van verdachte antifascisten, waardoor hij genoodzaakt was onder te duiken.⁶¹

Er was voor Savinio een concrete aanleiding om het toneelstuk *Alcesti di Samuele* te schrijven. Teresa Schlee, de vrouw van de directeur van één van de belangrijkste muziekkuitgeverijen van Wenen, pleegde zelfmoord nadat in 1935 de Rassenwetten van Nuremberg van kracht waren geworden.⁶² Deze drie antisemitische wetten bestonden uit de *Burgerschapswet*, die bepaalde wie Duitser was en wie niet, de *Wet ter Bescherming van het Duitse Bloed en de Duitse Eer*, die alle seksuele relaties en huwelijken tussen niet-Joodse Duitsers en Joden verbood, en de *Rijksvlaggenwet*, die bepaalde dat de hakenkruisvlag voortaan de officiële Duitse Rijksvlag zou zijn. Door haar zelfmoord kon Teresa Schlee het ontslag vermijden van haar echtgenoot, die door de Nazi's voor de keuze was gesteld om ofwel zijn baan, ofwel zijn vrouw te verlaten. In zijn inleiding schrijft Savinio dat hij op de avond van haar dood aankwam in het theater en, zodra hij hoorde wat er was gebeurd, meteen wist dat hij een toneelstuk over haar offer wilde schrijven.

Quello che rispose lui non lo so e qui non importa. Sua moglie, per liberare lui, si uccise. A me, nella penombra di quella sala di teatro, balenò l'analogia tra la morte volontaria di quella moglie ebrea e la morte volontaria della moglie di Admeto. Morte *che fa vivere*. La nuova Alcesti mi

⁶⁰ Vianello (2008), 18.

⁶¹ Rosowsky (1999), 28.

⁶² Primo (2011), 10.

apparve in una gran luce. Così è nata questa tragedia. Nascita vera. Da questa piattaforma di verità, ricomposta tale quale nelle prime scene, si parte verso un'altra verità. Anche più vera. (11)

Wat hij [Alfred Schlee] antwoordde weet ik niet en het is hier ook niet van belang. Zijn vrouw pleegde zelfmoord om hem te bevrijden. Voor mij, in de schemering van die theaterzaal, was in een flits de analogie duidelijk tussen de vrijwillige dood van die Joodse vrouw en de vrijwillige dood van de vrouw van Admetus. Dood *die doet leven*. De nieuwe Alcestis verscheen aan mij in een groot licht. Zo is deze tragedie geboren. Een echte geboorte. Vanaf dit platform van waarheid, opnieuw samengesteld vanaf de eerste scènes, vertrekt men met een andere waarheid, die nog méér waar is.

De Tweede Wereldoorlog wordt in het toneelstuk voortdurend genoemd door de Auteur, Paul, Teresa en Roosevelt en is onmisbaar voor de plot van het verhaal. Teresa doodt zichzelf immers om haar man te bevrijden van de vreselijke keuze die de Nazi's hem hebben gegeven. De oorlog komt het meest nadrukkelijk aan de orde in de scène in de Kursaal, wanneer Roosevelt en de Directeur met elkaar in gesprek zijn.⁶³ De Directeur van de Kursaal had nog nooit van de Tweede Wereldoorlog gehoord, al was het hem wel opgevallen dat er in die jaren zoveel mensen waren gestorven (124). Roosevelt wil hem er graag over te vertellen. Ook beweert de ex-president dat hij eens een man had gekend, wiens naam hij niet zeker meer weet, maar het leek op 'Alberto Savinio,' die hem een oplossing voor het fascisme had gegeven. Deze Savinio had hem het volgende gezegd:

“Molti cercano la soluzione del fascismo e io questa soluzione l'ho trovata: smettere di pronunciare il nome di Mussolini. In un mese, del fascismo non rimarrà traccia.” (124)

“Velen zoeken de oplossing voor het fascisme en ik heb deze oplossing gevonden: stop met het noemen van de naam Mussolini. Binnen een maand zal er van het fascisme geen spoor meer te vinden zijn.”

Helaas, zo gaat Roosevelt verder, luisterde niemand naar de woorden van deze wijze schrijver. Mensen waren gewend om de schuld van het fascisme bij Mussolini en Hitler te leggen, maar dat is volgens hem onjuist.

La colpa del fascismo e del nazismo si imputa a Mussolini e a Hitler. Errore. La colpa è dei popoli che hanno espresso dai propri visceri questi due personaggi così profondamente, così

⁶³ Het is nergens in de secundaire literatuur beschreven, maar ik vermoed dat de Kursaal een verwijzing is naar de Duitse stad Bad Godesberg, die bekend stond om zijn enorme kuuroord. Hier vond in 1938 de tweede bijeenkomst plaats in de aanloop naar het Verdrag van München, waarin werd vastgesteld dat de annexatie van Sudetenland (Tsjechië) door Hitler werd geaccepteerd, in de hoop dat hij daarna geen andere landen zou aanvallen. Minder dan een jaar later viel het Duitse leger Polen binnen.

pericolosamente, così tragicamente espressivi. Il dittatore è un mezzo, uno strumento, un intermediario, un irresponsabile, un passivo. Il dittatore è una vittima. (125)

De schuld van het fascisme en het nazisme wordt toegeschreven aan Mussolini en Hitler. Fout. De schuld ligt bij het volk, dat vanuit hun eigen ingewanden deze twee personages heeft uitgedrukt, zo intens, zo gevaarlijk, zo tragisch expressief. De dictator is een middel, een instrument, een tussenpersoon, een onverantwoordelijke, een passieve. De dictator is een slachtoffer.

In bovenstaande passage komt met name één van Savinio's opvattingen over fascisme en nationalisme naar voren: hij gelooft dat een dictator geen bovenmenselijke figuur is, maar een charismatische persoon die door de samenloop van omstandigheden in staat is vreselijke dingen te doen.⁶⁴

Savinio en Alcestis

In Savinio's toneelstuk *wil* Teresa sterven. Ze wil haar echtgenoot redden, zichzelf bevrijden van de onderdrukking van de Nazi's en één zijn met haar geliefde. Het einde van het stuk schetst een somber wereldbeeld: na de dood kunnen we pas *echt* gelukkig zijn.

Daarnaast bekritiseert Savinio in zijn tragedie het fascisme en waarschuwt hij zijn publiek voor de gevaren van nationalisme. Het totalitaire regime waar Teresa en Paul onder leven berooft hen van het recht om te spreken en het gevoel dat ze leven, en het wordt omschreven als een vernietiging van hun identiteit (48). Teresa heeft gekozen voor de enige uitweg naar vrijheid door zich te verdrinken in de rivier, die haar eindelijk, voor de eerste keer in haar leven, naar open zee zou brengen (187). Ook wordt voortdurend de noodzaak om onafhankelijk en kritisch na te denken benadrukt, met name in de woorden van de Auteur en Roosevelt.⁶⁵

In zijn bewerking geeft de Italiaanse schrijver een uitdrukking aan de angst en de moeilijkheden waarmee de naoorlogse wederopbouw gepaard ging. Uit mijn analyse is gebleken dat het toneelstuk gaat over het menselijke verlangen naar vrijheid en het gevoel van waardigheid. De Alcestis-mythe bood Savinio de mogelijkheid om een stuk te schrijven over de aantrekkingskracht van de dood, over de waarde van liefde en de behoefte aan geluk en vrijheid. Door de mythe te transponeren⁶⁶ naar deze nieuwe context, kon Savinio de onzekerheid en angstige gevoelens van de inwoners van Rome eind jaren '40 op een nieuwe manier verwoorden.

⁶⁴ Torello (2011), 533.

⁶⁵ Torello (2011), 533-4.

⁶⁶ Hutcheon (2006), 6.

4. *The Cocktail Party* van T.S. Eliot (1949)

Als derde bewerking onderzoek ik *The Cocktail Party* van T.S. Eliot. De komedie lijkt op het eerste gezicht niets met de Alcestis-mythe te maken te hebben. Men beseft pas dat Euripides' *Alcestis* als bron had gediend toen Eliot dit bekend maakte in zijn lezing *Poetry and Drama* aan Harvard in 1950.

I was still inclined to go to a Greek dramatist for my theme, but I was determined to do so merely as a point of departure, and to conceal the origins so well that nobody would identify them until I pointed them out myself. In this last I have been successful; for no one of my acquaintance (and no dramatic critics) recognised the source of my story in the *Alcestis* of Euripides. In fact, I have had to go into detailed explanation to convince them – I mean, of course, those who were familiar with the plot of that play – of the genuineness of the inspiration. But those who were at first disturbed by the eccentric behaviour of my unknown guest, and his apparently intemperate habits and tendency to burst into song, have found some consolation after I have called their attention to the behaviour of Heracles in Euripides' play.⁶⁷

In dit hoofdstuk onderzoek ik opnieuw de motivatie van de vrouwelijke hoofdpersoon om zichzelf op te offeren, hoewel zal blijken dat in deze bewerking het offer van Alcestis op twee manieren en door twee personages wordt gebracht. Vervolgens onderzoek ik het einde van het stuk en de eventuele relatie met de Tweede Wereldoorlog.

The Cocktail Party

Edward en Lavinia Chamberlayne organiseren een cocktailfeest, maar een paar uur voordat het feest begint, verlaat Lavinia haar echtgenoot na vijf jaar huwelijk. Edward wil de avond afzeggen, maar hij kan niet alle genodigden bereiken, dus een klein aantal gasten komt toch opdagen. Nadat ze eindelijk zijn vertrokken, blijft er nog één man over, de *Ongeïdentificeerde Gast*. Edward weet niet wie hij is, maar wanneer hij hem vraagt om over zichzelf te vertellen, geeft de gast aan dat hij liever anoniem wil blijven. De man vraagt waarom Lavinia is weggegaan en of Edward eigenlijk wel wil dat ze terugkomt. Edward antwoordt dat hij weliswaar niet van haar hield, maar dat hij toch gelukkiger was met haar dan zonder haar. De Ongeïdentificeerde Gast wordt dronken en barst uit in gezang. Hij belooft Edward dat hij Lavinia zal terugbrengen.

Edward blijkt een minnares te hebben en zij komt die avond naar hem toe. Haar naam is Celia. Ze hoopt dat Edward zijn relatie met haar niet langer geheim wil houden, nu Lavinia bij hem is weggegaan. Edward wil echter zijn relatie met haar verbreken, want door zijn eerdere gesprek heeft hij zich gerealiseerd dat hij zijn huwelijk met zijn vrouw wil proberen te redden.

⁶⁷ Eliot (1957), 85.

Zoals de Ongeïdentificeerde Gast had beloofd, komt Lavinia de volgende dag weer thuis. Meteen hebben ze weer ruzie en maken ze elkaar allerlei verwijten, waarna Lavinia Edward aanraadt om een psychiater te bezoeken.

Een paar dagen later hebben Lavinia en Edward zonder het te weten op hetzelfde moment een afspraak met de psychiater Sir Henry Harcourt-Reilly. Hij is de arts van Lavinia en, zo blijkt nu, ook de Ongeïdentificeerde Gast op het feestje. Hij dwingt hen om eerlijk tegenover zichzelf en elkaar te zijn. Beiden biechten op dat ze een affaire hebben gehad. Lavinia komt erachter dat ze het gevoel wilde hebben dat iemand haar kon liefhebben, omdat ze daar door haar ongelukkige huwelijk aan was gaan twijfelen. Edward dacht dat zijn affaire eindelijk het bewijs was dat hij wel iemand kon liefhebben, toen het hem niet lukte om van zijn vrouw te houden. Lavinia's minnaar was echter niet meer verliefd op haar en toen ze hierachter was gekomen, was haar wereld ingestort. Ze had besloten haar man te verlaten en zich terug te trekken in een afgelegen hotel. Edward vertelt dat hij, zodra ze weg was, had beseft dat hij niet verliefd was op zijn minnares. Aan het einde van het gesprek besluiten ze hun huwelijk niet te beëindigen en samen naar huis te gaan. Sir Harcourt-Reilly blijkt een populaire psychiater, want vervolgens komt Celia, Edwards minnares, bij hem op gesprek. Ze vertelt hem dat ze heel ongelukkig is en hij raadt haar aan om haar oude leven achter zich te laten en te doen wat hij haar opdraagt. Ze is opgelucht dat hij haar wil helpen. Zonder te weten wat de opdracht inhoudt, neemt ze zijn aanbod aan.

Twee jaar later is de relatie tussen Lavinia en Edward sterk verbeterd en organiseren ze opnieuw een cocktailfeest. Ze maken voortdurend grapjes en complimenteren elkaar. Vlak voordat het feest begint en de rest van het bezoek arriveert, komen de gasten uit het begin van het toneelstuk even langs. Ze vertellen dat Celia is overleden. Ze is in Afrika gekruisigd door een groep heidenen die ervan overtuigd waren dat ze als christen ongeluk bracht. Harcourt-Reilly overtuigt de aanwezigen dat niemand zich schuldig hoeft te voelen over haar dood: Celia was diep ongelukkig, totdat ze haar oude leven opofferde om als non zieken te verzorgen. Het was het beste voor haar. Dan moeten de gasten weg om naar een andere afspraak te gaan en kan de tweede cocktailparty van Edward en Lavinia beginnen.

Alcestis en The Cocktail Party

The Cocktail Party lijkt weinig met de *Alcestis* van Euripides te maken te hebben. Het publiek was dan ook zeer verbaasd toen bekend werd dat de tragedie als inspiratiebron had gediend. In zijn lezing aan Harvard geeft hij aan dat hij niet heeft geprobeerd om de *Alcestis* van Euripides imiteren, maar de thema's heeft gebruikt als startpunt voor zijn eigen toneelstuk. Het zal blijken dat er een groot aantal overeenkomsten en parallellen te vinden is tussen de twee toneelstukken. Voor de analyse van deze overeenkomsten baseer ik me op het artikel van Robert Heilman in *Twentieth Century Interpretations*

of Euripides' Alcestis (1968). Dit artikel verscheen eerder in *Comparative Literature* 5(2) (1953). Eliot noemt zelf in zijn lezing alleen de parallel tussen Hercules en Sir Henry Harcourt-Reilly. Heilmans analyse is in sommige opzichten misschien te ver gezocht en waarschijnlijk regelmatig niet de intentie van Eliot. Ik ben echter overtuigd door zijn betoog en beschouw zijn artikel als waardevol en bruikbaar voor mijn eigen onderzoek. De receptie van de Alcestis-mythe is in dit geval dus grotendeels gevormd door de lezer, niet door de auteur.

Zowel de tragedie van Euripides als het toneelstuk van Eliot begint op de dag dat de vrouw haar echtgenoot verlaat. Beide echtgenoten zijn hierdoor zeer van streek en beseffen – te laat – dat ze in het verleden een verkeerde keuze hebben gemaakt en dat hun geluk afhangt van hun vrouw. Beiden ontvangen zeer hartelijk de onverwachte gast(en) en verdraaien de waarheid om de situatie minder ernstig te laten lijken dan deze in werkelijkheid is. Admetus liegt immers dat niet zijn vrouw, maar iemand van buiten de familie is overleden; Edward houdt zijn gasten voor dat Lavinia plotseling weg moest om haar zieke tante te verzorgen. Hercules en de Ongeïdentificeerde Gast drinken teveel, worden luidruchtig en beloven om de echtgenote van hun gastheer terug te brengen. Allebei testen ze de verdrietige echtgenoot door te doen alsof ze hem ervan willen overtuigen dat hij beter af is zonder zijn vrouw. Beide echtgenoten willen echter hun vrouw terug en in beide toneelstukken wordt de vrouw door de gast terug naar huis gebracht of gestuurd. Alcestis' thuiskomst is voor Admetus even onverwachts als Lavinia's binnenkomst in de spreekkamer van Harcourt-Reilly is voor Edward, toen hij dacht dat hij daar in alle rust over zijn problemen kon praten.⁶⁸

Een expliciete verwijzing naar de Alcestis-mythe is te vinden in de volgende verzen:⁶⁹

Unidentified Guest

It is a serious matter

To bring someone back from the dead.

Edward

From the dead?

That figure of speech is somewhat ... dramatic,

As it was only yesterday that my wife left me. (I.3.20-23)

De Ongeïdentificeerde Gast omschrijft Lavinia's vertrek als metafoor voor de dood, die is gebaseerd op Euripides' tragedie.

Ik ben het met Heilman eens dat Eliot Alcestis in zijn toneelstuk heeft gesplitst in twee personages. Ze is verdeeld in de twee vrouwen van Edward: Lavinia en Celia.⁷⁰ Hun namen zijn van Romeinse

⁶⁸ Heilman (1968), 94-96.

⁶⁹ Heilman (1968), 96.

⁷⁰ Heilman (1968), 98-102.

afkomst en lijken samen op 'Alcestis'.⁷¹ Lavinia was de tweede vrouw van Aeneas, de held die uit het brandende Troje vluchtte om een nieuw vaderland voor de Trojanen te stichten; Celia betekent 'hemels' en is de naam van een hoofdpersoon uit Shakespears *As You Like It*. Lavinia is in deze tweedeling Alcestis' 'wereldse kant': de niet-perfecte huisvrouw die door haar vertrek haar man doet inzien wat hij fout heeft gedaan. Het personage van Celia vertolkt de religieuze of heilige kant van Alcestis, die sterft terwijl ze anderen helpt. Dit lijkt in tegenspraak te zijn met haar affaire met Edward, maar voordat ze besloot om zich aan het geloof te wijden, was het voor haar eerst noodzakelijk om een grote misstap te begaan. Celia's heiligheid wordt benadrukt door haar manier van sterven: ze wordt gekruisigd. De tweedeling van het personage van Alcestis zorgt voor een onderscheid tussen de materiële en de spirituele wereld.⁷² Terwijl Lavinia door het repareren van haar huwelijk op materiële wijze wordt gered, ondergaat Celia in Afrika een spirituele redding. Ze heeft de keuze gemaakt om in naam van God anderen te helpen en dit is het beste voor haar, ook al leidt die keuze ertoe dat ze als martelares moet sterven voor haar geloof. Beide vrouwen zijn pas gelukkig vanaf het moment ze hun lot hebben geaccepteerd.

Lavinia's motivatie en terugkeer

In het toneelstuk heb ik twee situaties onderscheiden waarin 'de nieuwe Alcestis' zich opoffert, omdat het personage van Alcestis is onderverdeeld in twee vrouwen. Deze twee vrouwen hebben allebei hun eigen redenen om zich op te offeren en hun keuzes leiden tot twee totaal verschillende uitkomsten. Voor de duidelijkheid zal ik het offer, de motivatie en de uitkomst van beide vrouwen in twee aparte paragrafen bespreken.

Het eerste offer in het toneelstuk is Lavinia's vertrek. Ze doet dit voornamelijk omdat haar huwelijk met Edward in de loop van de tijd is verslechterd, maar de directe aanleiding is dat ze erachter komt dat haar minnaar niet verliefd op haar is, waardoor ze instort door twijfel of iemand überhaupt nog van haar kan houden. Ze hoopt dat na haar vertrek zal blijken dat Edward en zij allebei nog wel gelukkig kunnen zijn, ook al zijn ze dat al jaren niet geweest.

Lavinia vindt dat haar man geen humor heeft (I.3.270)⁷³, te passief is (I.3.296), geen eigen mening heeft (I.3.391) en alleen aan zichzelf denkt (I.3.360).

Lavinia

I thought that there might be some way out for you

If I went away. I thought that if I died

⁷¹ Heilman (1968), 98. De naam 'Harcourt-Reilly' lijkt ook op 'Hercules'.

⁷² Heilman (1968), 98-99.

⁷³ Ik gebruik de tekst zoals deze is afgedrukt in T.S. Eliot *The Cocktail Party* (ed. Coghill, N.) 1974. Verwijzingen naar deze editie zijn acte (I, II of III), scène (acte I is ingedeeld in drie scènes) en vers.

To you, I who had been only a ghost to you,
You might be able to find the road back
To a time when you were real – for you must have been real
At some time or other, before you ever knew me:
Perhaps only when you were a child. (I.3.400-405)

Deze verzen, waarin duidelijk wordt dat Lavinia hoopte dat ze door haar vertrek Edward weer gelukkig kon maken, vallen extra op door de metafoor van de dood, die ik opnieuw interpreteer als een verwijzing naar de *Alcestis* van Euripides. Zolang Lavinia een affaire had, dacht ze niet dat haar relatie met Edward hopeloos was. De liefde van haar minnaar diende immers als bewijs dat iemand wel degelijk van haar kon houden, hoewel haar echtgenoot hier niet toe in staat was. Toen ze erachter kwam dat haar minnaar verliefd was op een ander, verdween haar vertrouwen in haar huwelijk. Ze vreesde dat Edwards gebrek aan affectie aan haar lag en besloot bij hem weg te gaan, om na te denken en alleen te zijn.

Door het vertrek van Lavinia beseft Edward dat hij zonder zijn echtgenote niets waard is en hij heeft het gevoel dat hij zonder haar niet kan bestaan (II.151-160). Hij houdt weliswaar niet van haar, maar hij is gewend aan haar aanwezigheid en hij verwacht niet gelukkiger te zijn met iemand anders (I.1.285-8). Wanneer Lavinia weer thuis is en ze in de spreekkamer van Sir Harcourt-Reilly tegenover elkaar hebben uitgesproken wat hun dwars zit, beseffen ze dat ze er allebei naar willen streven hun relatie te redden. Ze moeten het beste van hun slechte situatie maken (II.404) en daar hebben ze elkaar voor nodig. Hoewel hun huwelijk niet perfect is, accepteren ze hun gezamenlijke lot (II.789).

Het toneelstuk eindigt met de voorbereidingen van een tweede cocktailparty. Edward maakt complimenten en grapjes; Lavinia lacht en betreft haar man in de organisatie. De frustraties van vroeger lijken opgelost en ze zijn gelukkig samen.

In zijn biografie schrijft Ackroyd dat Eliot een uitgesproken mening had over de manier waarop de rol van Lavinia moest worden gespeeld. Hij was aanwezig bij vrijwel alle repetities en zat dan achterin het theater te roken. Slechts eenmaal onderbrak hij de acteurs, waarbij hij het volgende zei: “The wife must be fierce. *Much more fierce*. The audience must understand that she is impossible.⁷⁴” Ik denk dat we deze referentie kunnen interpreteren als een bewuste keuze van Eliot om Lavinia als vervelende vrouw neer te zetten, waardoor het publiek meer sympathie zou krijgen voor de andere vrouw in Edwards leven, Celia. Haar offer en haar ingrijpende levenskeuze werden hierdoor positiever belicht.

⁷⁴ Ackroyd (1984), 294.

Celia's motivatie en dood

Het tweede offer wordt gebracht door Edwards minnares Celia, wanneer ze haar oude leven opgeeft om naar Afrika te vertrekken. Ze zegt dat ze hiervoor kiest uit wanhoop (II.726-8). Ze sterft uiteindelijk, zo zal later blijken, door haar standvastige geloof in God.

Celia wil graag een relatie met Edward. Nadat ze erachter is gekomen dat Lavinia hem heeft verlaten en wanneer alle gasten van het feestje zijn vertrokken, keert ze 's avonds terug naar zijn huis om hem hoopvol te vragen of ze hun affaire nu niet langer hoeven te verbergen. Wanneer Edward antwoordt dat hij heeft ingezien dat hij bij Lavinia wil blijven, roept Celia uit dat ze haar toekomst voor hem heeft opgegeven en dat ze niet begrijpt dat hij Lavinia terug wil, omdat hij zegt dat hij nooit van haar heeft gehouden. Ze voelt zich diep door hem vernederd. Misschien, zo zegt ze later, was hij in werkelijkheid niet de man die ze dacht dat hij was, maar is ze alleen verliefd geworden op de man die ze in hem *wilde* zien (I.2.285). Tijdens haar afspraak met dokter Harcourt-Reilly geeft ze aan dat ze zich verschrikkelijk schuldig voelt, al begrijpt ze niet precies waarom. Ze voelt zich nutteloos en eenzaam. Ze heeft een gevoel van onwerkelijkheid, alsof niets er meer toe doet (II.516). Ze heeft het idee dat ze een grote zonde heeft begaan en dat ze daar nu voor moet boeten. Ze vraagt de psychiater of ze ooit werkelijk gelukkig zal zijn. Sir Harcourt-Reilly zegt haar dat er twee manieren zijn om een goed leven te leiden. De eerste manier is door een huwelijk aan te gaan met iemand die je niet helemaal begrijpt, maar met wie je redelijk tevreden de ochtenden en avonden doorbrengt (II.647-652). Celia heeft het gevoel dat ze niet in staat is om een dergelijk leven te leiden. De tweede manier is volgens Sir Harcourt-Reilly onbekend en het vergt dan ook veel moed om daarvoor te kiezen.

Harcourt-Reilly

There *is* another way, if you have the courage.

The first I could describe in familiar terms

Because you have seen it, as we all have seen it,

Illustrated, more or less, in lives of those about us.

The second is unknown, and so requires faith -

The kind of faith that issues from despair.

The destination cannot be described;

You will know very little until you get there;

You will journey blind. But the way leads towards possession

Of what you have sought for in the wrong place.

Celia

That sounds like what I want. But what is my duty?

Harcourt-Reilly

Whichever way you choose will prescribe its own duty.

Celia

Which way is better?

Harcourt-Reilly

Neither way is better.

Both ways are necessary. It is also necessary

To make a choice between them.

Celia

Then I choose the second. (II.674-88)

Celia kiest voor de tweede optie, hoewel ze niet weet wat deze inhoudt. Ze is zo ongelukkig en onzeker, dat ze het gevoel heeft dat ze niet in staat is om het huwelijkse leven te leiden dat Sir Harcourt-Reilly voor haar schetst. Uit wanhoop besluit ze volledig te vertrouwen op het oordeel van de psychiater en kiest ze voor de tweede manier om een goed leven te leiden.

In de laatste scène wordt duidelijk dat Celia door de arts naar een klooster in een dorp in Afrika is gestuurd om zieken te verzorgen. Helaas zijn dorpelingen erg bijgelovig en zijn ze ervan overtuigd dat hun ziekte wordt veroorzaakt door de aanwezigheid van de christenen. De enige manier om de vloek op te heffen, is door de christenen, onder wie Celia, te doden. Haar dood is volgens Sir Harcourt-Reilly geen reden om te treuren, omdat ze bewust voor dit leven had gekozen (III.432-451).

We kunnen hieruit opmaken dat Celia zichzelf op spirituele wijze redt wanneer ze naar Afrika vertrekt, door haar oude leven achter te laten, zich over te geven aan God en uit naam van haar geloof anderen te helpen. Haar manier van sterven is natuurlijk ook een duidelijke verwijzing naar het christendom. Celia stierf immers, net als Christus, aan het kruis. De verschillende levens van de twee vrouwen staan symbool voor het onderscheid tussen de materiële en spirituele wereld.⁷⁵ Celia's spirituele levenswijze wordt in het toneelstuk positiever beschreven dan het leven van Lavinia. Celia is namelijk veel sympathieker, bescheidener en eerlijker. Ze is, in tegenstelling tot Lavinia, geschikt voor de behandeling die volgens Sir Harcourt-Reilly tot waar geluk kan leiden. Ook zegt de psychiater dat voor de onbekende manier van leven die hij haar aanbiedt meer moed (II.674) en vertrouwen (II.678) nodig zijn. Zijn omschrijving van een huwelijk tussen mensen die elkaar niet helemaal begrijpen en niet gelukkig, maar slechts tevreden met elkaar zijn, is bovendien een vrijwel exacte omschrijving van Lavinia's situatie.

⁷⁵ Heilman (1968), 98.

Harcourt-Reilly

The best of a bad job is all any of us make of it –
Except of course, the saints – such of those who go
To the sanatorium – (II.406-8)

In bovenstaande verzen zegt Sir Harcourt-Reilly dat iedereen het beste van de slechte situatie moet proberen te maken. Een uitzondering hierop zijn de *saints*, de heiligen, zoals Celia. Zij wordt, in tegenstelling tot Lavinia, wel naar een sanatorium gestuurd om gered te worden. In het toneelstuk blijft de exacte inhoud van een behandeling in een sanatorium onduidelijk, maar er wordt regelmatig benadrukt dat vrijwel niemand hiervoor geschikt is. Mensen zoals Lavinia, die in hun leven op zoek gaan naar materiële redding, zullen nooit waar geluk ontdekken, maar slechts tevreden zijn wanneer ze hun lot hebben geaccepteerd. Uitzonderingen zoals Celia zijn echter in staat om de wereldse problemen achter zich te laten en op spirituele wijze gered te worden.

De Tweede Wereldoorlog en het christendom

In Eliots toneelstuk zijn geen verwijzingen naar de Tweede Wereldoorlog te vinden. Ik denk echter dat sommige keuzes van de auteur kunnen worden verklaard aan de hand van zijn teleurstelling in de wereld en de depressie die de oorlog in hem teweeg had gebracht. Eliot had altijd in Londen gewoond, maar na vele nachtmerries over bombardementen op zijn woning⁷⁶ verhuisde hij in oktober 1939 naar een dorp op het platteland. Korte tijd later, in september 1940, begon *The Blitz*, de dagelijkse Duitse bombardementen op de stad Londen. In 1944 werd het gebouw van zijn uitgeverij Faber and Faber, waar hij twee nachten per week bovenop de wacht hield en uitkeek naar branden in de stad, 's nachts geraakt door een bom. Deze gebeurtenis heeft grote indruk op hem gemaakt.⁷⁷ Na de oorlog was Eliot allerm minst positief over de toekomst. In de inleiding van *The Dark Side of the Moon* (1946) schreef hij dat de wereld was veranderd ten opzichte van zes jaar eerder. De wereld van dat moment was minder moreel dan de wereld vóór 1939.⁷⁸ De oorlog had aan het licht gebracht wat er mis was met de moderne maatschappij, maar in plaats van de problemen te verhelpen of uit te roeien, had de oorlog er alleen voor gezorgd dat het kwaad zich kon verspreiden.

In zijn huis op het platteland was Eliot vaak ziek en schreef hij weinig. Hij raakte in een diepe depressie en vreesde dat hij nooit meer zou kunnen dichten,⁷⁹ terwijl hij veel nadacht over het geloof, met name over hoe hij een goede christen kon zijn in zulke onchristelijke omstandigheden.⁸⁰

⁷⁶ Ackroyd (1984), 258. Brief aan E. McKnight Kauffer op 23 mei 1940.

⁷⁷ Ackroyd (1984), 268.

⁷⁸ Eliot (1946), 5-6.

⁷⁹ Ackroyd (1984), 254. Brief aan Virginia Woolf op 28 december 1939.

⁸⁰ Cooper (2008), 182.

De enkele werken die hij in deze periode schreef, gingen voornamelijk over het christendom. In 1939 verscheen *The Idea of a Christian Society*, waarin hij zijn publiek aanspoorde om in tijden van chaos constructief christelijk te blijven denken, en ging hij samenwerken met de *Christian News Letter*. Daar wilde hij christelijke principes herintroduceren in de nieuwe, chaotische tijd.⁸¹ In radioprogramma's besprak hij de noodzaak om de 'spirituele organisatie' van Europa in stand te houden.

Eliot en Alcestis

Zoals we hierboven hebben kunnen zien, heeft Eliot in *The Cocktail Party* de open plek van Alcestis' motivatie in Euripides' tragedie ingevuld door de twee personages die Alcestis representeren, Lavinia en Celia, teleurgesteld in het leven te laten zijn. Lavinia komt erachter dat haar minnaar niet verliefd op haar is, waardoor ze denkt dat niemand ooit van haar zou kunnen houden. Ze hoopt dat Edward tenminste nog gelukkig zal kunnen worden, als zij bij hem weg gaat. Celia is zo ongelukkig nadat Edward hun affaire heeft beëindigd, dat ze haar oude leven opgeeft om ver weg in een klooster zieken te verzorgen. Beide offers leiden uiteindelijk tot (relatief) geluk voor de twee vrouwen. Celia is weliswaar gestorven, maar ze is wel gelukkig geweest, nadat ze bewust voor een nieuw leven had gekozen dat in het teken stond van God.

Ook de ontbrekende informatie van het einde van Euripides' *Alcestis* is door Eliot op nieuwe wijze ingevuld: Lavinia en Edward konden hun huwelijk redden en organiseerden twee jaar later opnieuw samen een cocktailfeest; Celia heeft haar leven gewijd aan God en is gestorven aan het kruis. Ik denk dat we als lezers uit deze analyse kunnen leren dat geluk pas mogelijk is wanneer iemand zijn of haar lot volledig accepteert, ook als de situatie hopeloos lijkt. Dit betekent niet dat Eliot deze les als een boodschap "in het toneelstuk heeft gestopt", maar dat deze conclusie mogelijk is op basis van mijn manier van lezen.

Daarnaast heb ik aangetoond dat Celia's levenskeuze positiever wordt gebracht dan die van Lavinia. Dit interpreteer ik als het idee dat *waar* geluk alleen mogelijk is voor mensen die ervoor kiezen om de materiële wereld achter zich laten en die ervoor open staan om zich op spirituele wijze te laten redden. Voor een dergelijke redding is absoluut vertrouwen in God noodzakelijk.

De Alcestis-mythe was geschikt voor Eliot omdat hij in deze mythe een soort spirituele verandering of reis heeft gezien. Alcestis heeft immers als het ware een reis gemaakt van de wereld van de levenden naar die van naar de Onderwereld, en weer terug naar de wereld van de levenden. Door het personage van Alcestis in twee vrouwen te splitsen, heeft de auteur een onderscheid kunnen maken tussen de materiële en de spirituele wereld en aan kunnen tonen dat volgens hem de twee levenswijzen onverenigbaar zijn. De periode tijdens en vlak na de Tweede Wereldoorlog was voor

⁸¹ Ackroyd (1984), 257.

Eliot een tijd van ziekte en depressie. Hij was teleurgesteld in de wereld om hem heen en meende dat christelijke principes en een onvoorwaardelijk geloof in God noodzakelijk waren om moreel juist en gelukkig te kunnen zijn.

Conclusie

Tussen 1942 en 1949 zijn er opvallend kort na elkaar drie toneelstukken in Europa verschenen die alle drie de oudste versie van de mythe van Alcestis die aan ons is overgeleverd, Euripides' *Alcestis*, als bron of als startpunt hebben gebruikt. Het gaat om *Le mystère d'Alceste* (1942) van de Frans-Belgische schrijfster Marguerite Yourcenar, de *Alceste di Samuele* (1949) van de Italiaanse Alberto Savinio en *The Cocktail Party* (1949) van de Amerikaans-Britse toneelschrijver en cultuurfilosoof T.S. Eliot.

In deze MA-scriptie heb ik geprobeerd om een antwoord te geven op de vraag *waarom er in de jaren '40 van de vorige eeuw zo kort na elkaar drie bewerkingen verschenen van de mythe van Alcestis*. Ik heb na grondige lezing van alle teksten bij elke bewerking de volgende twee vragen gesteld: Welke keuzes heeft de schrijver gemaakt in zijn of haar bewerking? Kunnen deze keuzes worden verklaard aan de hand van een relatie met de Tweede Wereldoorlog?

Invulling van de open plekken

Om de keuzes van de drie toneelauteurs te onderzoeken, heb ik in het eerste hoofdstuk twee *blank spots* of open plekken in de tragedie van Euripides geïdentificeerd. Dit zijn momenten waar de Griekse dichter niet volledig is in zijn informatie hoewel hij dat, gezien het materiaal, wel had kunnen zijn.⁸² Ik heb aangetoond dat Alcestis' motivatie om te sterven de eerste open plek is. Ze heeft haar keuze al gemaakt voorafgaand aan de openingsscène van de tragedie, want het stuk begint pas op het moment dat ze bijna sterft. Uit de volgende scènes kan echter wel worden afgeleid dat ze trouw wil blijven aan haar huwelijksgeloften, haar man Admetus niet wil missen en haar kinderen wil redden, maar deze redenen worden zo weinig uitgewerkt dat ik denk dat we haar motivatie als open plek kunnen beschouwen.

De tweede open plek vinden we volgens mij aan het einde van de tragedie. Wanneer Alcestis weer terugkomt in het paleis, reageert ze niet op wat er gebeurt en blijft ze consequent zwijgen. Deze houding komt vreemd op de lezers over, aangezien ze kort daarvoor meemaakt dat haar echtgenoot zich bereid verklaart om een nieuwe vrouw in huis te nemen, hoewel hij haar op haar sterfbed plechtig had beloofd om dat nooit te doen. We zouden verwachten dat Alcestis blij zou zijn met haar thuiskomst of boos over de verbroken belofte van haar man. Haar zwijgende reactie op haar terugkeer is daarom de tweede open plek in de tragedie.

Uit mijn onderzoek is gebleken dat deze open plekken hebben uitgenodigd tot creatieve receptie: de drie moderne schrijvers hebben hun vrouwelijke hoofdpersonages een diverse motivaties gegeven om zich op te offeren voor het leven of het geluk van hun man. Ook de invullingen van de

⁸² Wagner (1993), 16.

tweede open plek, de reacties van de vrouwen op hun terugkeer, zijn in de moderne toneelstukken tot in detail aan de orde gekomen. Nergens zwijgt de moderne Alcestis. Na haar thuiskomst heeft ze juist overal een duidelijk oordeel over haar terugkeer.

In het toneelstuk van Yourcenar (1942) *wilde* Alcestis sterven. In de eerste scène wordt gesproken over een familievloek, die ervoor zorgt dat in elke generatie de ene geliefde voor de andere moet sterven, maar deze reden wordt niet verder uitgewerkt. Yourcenars Alcestis voelt zich onvoldoende gewaardeerd en serieus genomen door haar man. Ze voelt zich buitengesloten van zijn intellectuele interesses en is jaloers op alles waar hij aandacht aan geeft. Yourcenar geeft het verhaal een interessante wending: Alcestis voelt zich seksueel aangetrokken tot haar redder Hercules, die met zijn warme, sterke armen het tegenovergestelde is van haar intellectuele echtgenoot. Pas wanneer Alcestis weg is, beseft haar man hoezeer hij haar waardeert en wanneer ze weer bij hem terugkomt, ontvangt hij haar heel liefdevol. Hij blijft herhalen hoe mooi ze is en hoe graag hij voor haar wil zorgen. Dit is wat Alcestis altijd al wilde in haar huwelijk en ze is blij om terug te zijn. Ik denk dat we dit als volgt biografisch kunnen duiden. Yourcenar was aanhanger van het humanisme: ze geloofde dat alle mensen gelijkwaardig waren en dezelfde rechten verdienden, en ze vond bovendien dat de kracht van vrouwen in hun vrouwelijkheid lag. Dit zien we ook terug in haar toneelstuk. Alcestis wil serieus worden genomen, op een gelijkwaardige manier worden behandeld en gewaardeerd worden in haar vrouwelijkheid.

In de bewerking van Alberto Savinio (1949) kiest het hoofdpersonage, de Joodse Teresa, er bewust voor om te sterven. Nadat ze heeft vernomen dat haar man Paul wordt opgeroepen om naar het ministerie te komen, pleegt ze zelfmoord in de rivier. Daarvoor heeft ze verschillende redenen gegeven. In eerste instantie zegt ze dat ze haar man wilde helpen door hem te sparen voor de vreselijke keuze tussen zijn huwelijk en zijn goede baan. Daarna geeft ze aan dat ze zichzelf wilde bevrijden van de onderdrukking van het nazistische regime waar ze onder leefde en eindelijk het gevoel hebben dat ze vrij was en *leefde*. Tenslotte wilde ze één zijn met haar geliefde: ze wilde zich met hem verenigen en – door hem het leven te schenken – niet alleen zijn echtgenoot, maar ook zijn moeder worden. Nadat Teresa is gered door ex-president Roosevelt, geeft ze aan dat de dood voor haar veel fijner was dan het leven. Ze sterft opnieuw en dit keer neemt ze haar echtgenoot mee.

In de komedie *The Cocktail Party* van T.S. Eliot (1949) is het personage van Alcestis verdeeld over de twee vrouwen van Edward: zijn echtgenote Lavinia en zijn minnares Celia. Lavinia gaat bij hem weg wanneer ze erachter komt dat haar minnaar verliefd is op iemand anders, waardoor ze denkt dat niemand ooit van haar zal kunnen houden. Door te vertrekken hoopt ze dat Edward weer gelukkig kan worden. Nadat ze door haar psychiater terug is teruggebracht en ze allebei hun affaire aan elkaar hebben opgebiecht, besluiten ze om hun relatie niet te verbreken. Hoewel hun huwelijk niet perfect is en ze niet echt gelukkig zijn, willen ze samen het beste van de situatie maken. De

tweede vrouw, Edwards minnares Celia, wier naam 'hemels' betekent, is zo wanhopig dat ze besluit om haar oude leven op te offeren om in een klooster in Afrika zieken te verzorgen. Zij wordt later gekruisigd door bijgelovige dorpsbewoners, die geloven dat hun ziektes worden veroorzaakt door de aanwezigheid van de christenen in het dorp. Celia's tijd in het klooster en haar dood aan het kruis kunnen we interpreteren als een spirituele redding. Hoewel haar ingrijpende keuze tot haar dood leidde, was ze wel gelukkig nadat ze bewust had gekozen om haar leven in het teken van God te stellen.

Tweede Wereldoorlog

De drie bewerkingen zijn verschenen tijdens of vlak na de Tweede Wereldoorlog. Na het beantwoorden van de eerste deelvraag heb ik dan ook onderzoek gedaan naar de relatie van de drie moderne auteurs en hun teksten met de Tweede Wereldoorlog. Aan de hand daarvan heb ik geprobeerd om de keuzes in hun toneelstukken te verklaren.

Het blijkt dat Yourcenar in 1939 naar Amerika vluchtte en in een depressie raakte. Ze putte hoop uit haar kennis van de klassieke Oudheid, omdat die voor haar als bewijs diende dat de rijke cultuur van de Grieken en Romeinen niet verloren was gegaan, ook al waren ze talloze keren aangevallen door barbaren die hen probeerden te verwoesten. Het bestuderen van de Griekse literatuur zorgde voor afleiding en troost. In de inleiding van haar toneelstuk *Le mystère d'Alceste* heeft ze aangegeven dat de Alcestis-mythe haar een nieuwe visie op menselijke relaties bood. Ook gaf het verhaal haar een manier om om te gaan met haar angst voor de naderende dood.

Ook op het leven van Savinio blijkt de oorlog grote invloed te hebben gehad. Hij woonde als kritisch schrijver en kunstenaar in Rome en was een felle tegenstander van het fascistische regime. Hij bracht een intellectueel gezelschap bijeen dat werd verdacht van antifascisme, waardoor hij genoodzaakt was om onder te duiken. De Tweede Wereldoorlog speelt een belangrijke rol in zijn toneelstuk en is noodzakelijk voor de plot van het verhaal. Savinio heeft in zijn tragedie veel kritiek verwerkt op het fascisme en nazisme, de oorlog en op de rol van het volk in tijden van overheersing. Thema's in de tekst zijn de waarde van het leven, het verlangen naar vrijheid en de aantrekkingskracht van de dood. Savinio spoort het publiek aan om altijd onafhankelijk en kritisch na te denken. De mythe van Alcestis gaf hem een nieuwe manier om de angst en onzekerheid van zichzelf en de inwoners van Rome te verwoorden.

De derde moderne auteur, T.S. Eliot, was tijdens de Tweede Wereldoorlog depressief en veel ziek. Hij was genoodzaakt om te verhuizen en zag hoe zijn geliefde Londen steeds verwoester raakte. Na de oorlog was Eliot teleurgesteld in de immoraliteit in de wereld en was hij ervan overtuigd dat alleen christelijke principes orde zouden kunnen scheppen in de chaos om hem heen. De vraag hoe hij een goede christen moest zijn in dergelijke onchristelijke omstandigheden hield hem veel bezig.

Uit mijn onderzoek is gebleken dat Eliot in de mythe van Alcestis een verandering naar een spirituele wereld heeft gezien. Door het personage van Alcestis in twee vrouwen op te splitsen, kon hij een onderscheid maken tussen de keuze voor een leven dat gericht is op materieel geluk (Lavinia) en een leven in het teken van religie en spirituele redding (Celia). Deze twee levenswijzen waren voor hem onverenigbaar. De enige manier om het ware geluk te bereiken, was volgens Eliot het accepteren van je lot, hoe hopeloos de situatie ook lijkt, je wereldse verlangens los te laten en absoluut vertrouwen te hebben in God. In de komedie zien we dit terug in de ingrijpende levenskeuze van Celia, die gelukkig wordt nadat ze haar leven in het teken van God heeft gesteld.

Alcestis en de jaren '40

Aan het einde van mijn onderzoek kan ik ook enkele conclusies trekken over mijn hoofdvraag naar de opvallende nabijheid van de verschijningsdata van de drie moderne bewerkingen van de mythe van Alcestis. Volgens mij bood de mythe de auteurs ten eerste een manier om hun angst voor de dood te verwoorden en te verwerken. De Tweede Wereldoorlog speelde een grote rol in het leven van alle auteurs en ze hebben alle drie in deze periode gevreesd voor hun leven of ze zijn in een depressie geraakt. Daarnaast heeft het verhaal volgens mij ook troost geboden, omdat de Alcestis-mythe gaat over liefde en over de bereidheid om je leven voor een ander te geven. Met name in oorlogstijd zijn deze onderwerpen actueler dan ooit.

De mythe gaat over menselijke relaties en over de waarde van liefde en familie. Terwijl in Euripides' tragedie de ouders van Admetus niet bereid zijn voor hem te sterven, wil Alcestis wel haar leven geven in ruil voor de dood van haar man, waarschijnlijk om haar kinderen te redden. Doordat Alcestis' motivatie in de tragedie onduidelijk blijft, konden de moderne auteurs hun vrouwelijke hoofdpersoon portretteren als een ongelukkige vrouw, die teleurgesteld was in het leven en die wilde sterven. Ze konden haar een vrouw maken die, net als iedereen, verlangt naar geluk en waardering.

Vanuit hun humanistische, antifascistische of christelijke overtuigingen waren de drie auteurs in staat drie totaal verschillende bewerkingen te maken van een tijdloos verhaal over sterfelijkheid en de kracht van liefde.

Bibliografie

- Ackroyd, P., *T.S. Eliot*, Londen, 1984.
- Blanchet-Douspis, M., *L'influence de l'histoire contemporaine dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, 2008.
- Conacher, D.J. (ed.), *Euripides: Alcestis*, Warminster, 1988.
- Cooper, J.X., *T.S. Eliot and the Ideology of Four Quartets*, Cambridge, 2008.
- Dale, A.M., *Alcestis*, Oxford, 1954.
- Diggle, J. (ed.), *Euripidis: Fabulae I*, Oxford, 1984.
- Eliot, T.S., Preface of *The Dark Side of the Moon*, Cambridge, 1946.
- Eliot, T.S., *On Poetry and Poets*, Londen, 1957.
- Eliot, T.S., *The Cocktail Party* (ed. Coghill, N.), Londen, 1974.
- Ellis, F.H., "Gray's *Elegy*: The Biographical Problem in Literary Criticism" *PMLA* 66(6) (1951), 971-1008.
- Heilman, R., "Alcestis and *The Cocktail Party*", in: Wilson, J.R. (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Euripides' Alcestis*, Englewood NJ, 1968, 92-104.
- Howard, J.E., *From Violence to Vision: Sacrifice in the Works of Marguerite Yourcenar*, Carbondale IL, 1992.
- Hutcheon, L., *A Theory of Adaptation*, New York, 2006.
- Ledbetter, G., *Je suis Médée: Greek Myth and Romanticism in Cherubini*, te verschijnen in een speciale uitgave van *Nineteenth Century Music Review* (eds. Montemorra Marvin, R., en Ketterer, R.).
- Lloyd, M., "Euripides' *Alcestis*", *Greece & Rome* 32(2) (1985), 119-131.
- Paduano, G., "Alcestis" in: Grafton, A. en Most, G.W. (ed), *The Classical Tradition*, Cambridge MA, 2010.
- Parker, L.P.E., "Alcestis: Euripides to Ted Hughes" *Greece & Rome* 50(1) (2003), 1-30.
- Parker, L.P.E. (ed), *Euripides Alcestis*, New York, 2007.
- Pattoni, M.P., "Le metamorfosi di Alceste. Dall'archetipo alle sue rivisitazioni" *Comunicazioni Sociali* 3 (2004), 279-300.

- Poignault, R., "Euripide revisité dans *Le Mystère d'Alceste* de Marguerite Yourcenar" in: Fátima Silva, M., Céu Fialho, M., Brandão, J.L. (ed.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas: Teatro Greco-Latino e sua recepção II*, Coimbra, 2016, 395-407.
- Poignault, R., "Le Mystère d'Alceste: rénovation et métamorphose du mythe" *Il Confronto Letterario: Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar* (supl.) 5 (1986), 69-80.
- Primo, N., "Beyond the Bounds: Twentieth-century Variations on the Myth of Alcestis" *Between 1* (2011), 1-18.
- Rademakers, A., *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint*, Leiden, 2005.
- Rosowsky, G.I., *Introduzione a "Un'amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio 1938-1952"*, Palermo, 1999.
- Savinio, A., *Alcesti di Samuele e Atti Unici* (ed. Tinterri, A.), Milaan, 1991.
- Sicking, C.M.J., "Euripides' *Alkestis*" *Lampas* 2(4) (1969), 322-341.
- Slater, N.L., *Euripides: Alcestis*, Londen, 2013.
- Stam, R., "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation" in: Naremore, J. (ed), *Film Adaptation*, New Brunswick, 2000.
- Torello, G., "Alberto Savinio's *Alcesti di Samuele* in the Aftermath of the Second World War" *Comparative Drama* 45 (2011), 533-535.
- Venuti, L., "Adaptation, Translation, Critique" *Journal of Visual Culture* 6(1) (2007), 25-43.
- Vianello, R., "Alcesti nel Novecento letterario italiano" (2008), via www.profvianello.altervista.org, geraadpleegd op 21-09-2017.
- Wagner, J., "Ignorance in Educational Research Or, How Can You Not Know That?" *Educational Researcher* 22(5) (1993), 15-23.
- Yourcenar, M., *Théâtre II*, Parijs, 1971.
- Yourcenar, M., *La couronne et la lyre: poèmes traduits du grec*, Parijs, 1979.
- Yourcenar, M., *En pèlerin et en étranger: essais*, Parijs, 1989.
- Yourcenar, M., *Persévérer dans l'être: Correspondance 1961-1963*, Brami, J., Poignault, R. (eds.), Parijs, 2011.