

## “EN DE GEZANGEN MAKEN ONS STERKER EN GROTER DAN WE ZIJN”

### MEDEA TUSSEN MONOLOG EN MUZIKALISERING

Matthias VELLE<sup>1</sup>

#### Rouwritueel

Naar aanleiding van de biënnale voor hedendaags muziektheater *Opera XXI* namen drie coryfeeën Euripides' *Medea* onder handen: dirigent Wim Henderickx (*Muziektheater Transparant*), regisseur Paul Koek (*Veenfabriek*) en auteur Peter Verhelst. Uit de oorspronkelijke tragedie, die via een opeenvolging van dialogische confrontaties uitloopt op Medea's kindermoord, puurde Verhelst vier poëtische monologen. Ze worden achtereenvolgens verteld door de Corinthische vorst Creon, zijn dochter Glauce, Iason en Medea. De protagonisten treden naar voren om te spreken en gaan vervolgens weer zwigend op in de collectiviteit van Henderickx' orkest, dat als een tragediekoor onophoudelijk en dwingend aanwezig is (Beirens, 2011). *Medea* vormt aldus een uitgelezen voorbeeld van postdramatisch theater<sup>2</sup>, waarvoor “it is symptomatic that monological *and* choral structures supersede the dialogical structure [of drama]” (Lehmann, 2006: 129). Zo verdwijnt de climactische oriëntatie van Euripides' *Medea* en schuwen de protagonisten elk verbaal robbertje vechten. Ze wisselen weliswaar verwijtende blikken uit, maar hun monologen zijn meer tot het publiek dan tot hun antagonist gericht. Net zo wordt de halvecirkelformatie van het westerse orkest opengebrouwen tot een lange, horizontale lijn, oog in oog met de toeschouwers: de traditionele opstelling van Turkse en Arabische orkesten (vergelijk met idem: 127).

Ook Wim Henderickx' compositie is hoorbaar etnisch geïnspireerd: het tegendraadse timbre van een elektrische gitaar schuurt tegen de melancholische toon van de Armeense duduk aan, en de klank van de westerse fluit, klarinet en altviool wordt vermengd met de woordeloze lamentaties van Selva Erdener. Hoewel deze Turkse sopraan het alter ego van Medea vertolkt, kiest ze geen kant<sup>3</sup>. Haar vocale tranenvloed stroomt als een hoger noodlot neer over *alle* personages. Erdeners klaagzangen maken *Medea* tot een gestileerd rouwritueel, beginnend met de ceremoniële intrede van het orkest en eindigend met haar doordringend gestaar in het publiek. Haar langgerekte jammerklacht toont het talige onvermogen om openlijk over tragisch lijden te reflecteren, net als Creons stamelende woorden aan het slot van de voorstelling: “...als zelfs een vader zijn dochter moet begraven... . . . als zelfs een moeder... Geen pijn kan ooit groot genoeg zijn om onze pijn te overstemmen.”



**Iason sluit de levenloze Glauce in zijn armen (voorgrond)  
 Het HERMESensemble en sopraan Selva Erdener (achtergrond)  
 (© Felix Kindermann)**

### **De mannen de macht, de vrouwen de liefde**

In de openingsmonoloog kijkt de nostalgische Creon (Reinout Bussemaker) terug op de val van zijn koningshuis: de aankomst van Iason en Medea in Corinthe betekende “het eind van de wereld zoals we die altijd hebben gekend.” Zo kent Creon al bij aanvang van de voorstelling zijn moment van tragisch inzicht (*anagnorisis*), dat in de klassieke tragedie doorgaans pas op het einde plaatsvindt (Aristoteles, 2010: 47). Zijn getormenteerde blik, overspannen spreekstijl en watergespuw naar het net gearriveerde stel suggereren bovendien dat de hele historie Creons flashback is. Verhelsts monologen bestaan aldus uit flarden van een voorbije catastrofe. Ze tonen Euripides’ *Medea* door de myopische ogen van vier personages, elk personage met een eigen noodlottige vergissing (*hamartia*) en met eigen utopische dromen die plotsklaps dreigen om te slaan in verwoestende nachtmerries (*peripeteia*) (idem: 47, 50). Creon dacht de welvaart van zijn land in stand te houden door zijn “mooiste bloem” Glauce uit te huwelijken aan een buitenlandse kroonprins. Nu treurt hij slechts om zijn tragische vergissing in nationaalsocialistisch gekleurde metaforen: de veredeling van inlandse gewassen tot het perfecte plantenras is pas mogelijk door genetische variatie en “[h]oe groter

het genetische verschil tussen de inteeltlijnen, des te groter de kans op succes.” De springerige Glauce (Lizzy Timmers) verliest zich dan weer in haar blinde adoratie voor Iason: “Wie niet bereid is om zichzelf in naam van de liefde op te offeren, is niets.” Het politiek gekonkel van de machthebbers gaat volkomen aan haar voorbij.

De volbloed demagoog Iason (Joep van der Geest) lijkt opoffering op zijn beurt hoog in het vaandel te dragen, maar schuwt *de facto* geen retorische truc om de massa naar zijn hand te zetten. Hij spreekt de toeschouwers toe als stemvee: zijn nederig “ik ben niets” loopt al gauw uit op “Ik ben niets. Zonder u. [... S]amen met u wil ik werken voor waarheid, schoonheid, rechtvaardigheid, wijsheid. En opoffering. Werken. Elke dag opnieuw.” Holle slogans en populistische platitudes met (opnieuw) nazistische inslag volgen elkaar in sneltempo op. Verhelsts Iason doet dan ook denken aan zijn Richard III (*Richard III – Heb door moerassen gewaad al dan niet menselijk*, 2004) en Julius Caesar (*Julius Caesar*, 2010) “met net geen hitlersnorretje” (Hillaert, 2010): in hun mond verwordt moraal tot louter strategie. Zo brengt Iason Caesars theoretische stelregel “Voed de afkeer tegen de machthebbers” met veel gevoel voor ironie in de praktijk: “Wij, leiders, zijn laf. We lijden aan zelfoverschatting. [...] We gebruiken en voeden de wrok van het volk om onze eigen troon in evenwicht te houden onder het mom van behoud van de maatschappelijke orde.”

Zoals in de oorspronkelijke tragedie beweert hij dus te handelen in dienst van het grotere geheel. Euripides’ Iason stelt zijn nieuwe huwelijk immers voor als een pragmatische oplossing om zijn (en Medea’s) zonen een betere toekomst te schenken (vv. 562-565). Verhelsts Iason overtreft hem nog in huichelarij en hypocrisie: hij vraagt Medea hem te helpen “meer dan een echtgenoot de man te zijn die zijn eigen huis sloopt, alleen met het doel een nieuw, groter huis te bouwen.” Hij acht zichzelf een heiland die “[e]en huis van liefde” wil bouwen, “[n]iet voor zichzelf, maar voor iedereen.” Zo geloven beide Iasons dat “daden [...] geen gevolgen hebben *als je maar redelijk blijft*” (Hertmans, 2007: 78) en denken ze Medea’s gekrenkte eer zonder meer ter zijde te kunnen schuiven.



**Iason: volbloed demagoog (© Felix Kindermann)**

Medea (Yonina Spijker), ten slotte, wordt bovenal gekarakteriseerd als een archetypische moeder. Haar opgroeiende zonen zijn haar enige levensdoel: “Ik heb twee borsten omdat ik twee zonen heb.” De goddelijke wreekster uit Euripides’ slotakte, die hoog boven de scène uittorent in een gevleugelde zonnewagen, heeft plaats geruimd voor een bijzonder kwetsbare Medea. Ze drukt zich tegen het podium aan, koestert haar kinderen en zwelgt in de weelde van haar moederlichaam: “... vanaf nu ben ik onkwetsbaar... dacht ik... dacht mijn lichaam... mijn moederlichaam... van kop tot teen... onoverwinnelijk... juichte mijn bloed...” Net als Euripides’ beroemde monoloog uit de vijfde akte (vv. 1021-1080) focust de monoloog van Verhelst op Medea’s innerlijk conflict en teder afscheid van haar zonen. De tweestrijd die in haar binnenste woedt, blijkt evenwel slechts uit haar hoofdschudden en weifelend “... nooit meer...”, dat pas aan het eind van de monoloog duidelijk wordt. Medea zal haar jongens nooit zien opgroeien tot volwassen mannen: “Nooit... haren op hun armen. Op hun borst. Op hun rug. Op hun handen. Nooit die harige klauw, die zwarte, nooit meer die zwartgeblakerde buik [...]” De climax van Euripides’ *Medea*, “when [Medea] resists her maternal feelings and insists on the violent act” (Mastronarde, 2002: 15), verloopt bij Verhelst bovendien haast terloops: “Dit zijn niet langer mijn jongens.” Haast onmerkbaar ook grijpt de kindermoord plaats: “Kijk hoe ik op de rand van het bed ga zitten. Hoe ik hun elk een glas geef. Hoe ze dat glas leegdrinken. Hoe rustig ze worden. Hoe ik de haren uit hun ogen streef. Rustig nu. Ik ben bij jullie. Kijk hoe hun ogen dichtvallen. Hoe één glas op de grond valt. En dan het andere.” Medea keert zich naar binnen en liefkoost haar

zonen de dood in. Het maakt haar nog zoveel ongrijpbaarder dan Euripides' Medea, haar wanhoopsdaad nog zoveel ongemotiveerder.



**Medea (liggend) en haar alter ego Selva Erdener (rechtopstaand)**  
(© Felix Kindermann)

Verder vallen twee opmerkelijke verschillen met de oorspronkelijke tragedie aan te stippen. Ten eerste verdwijnt het contrast tussen de barbaarse Medea en haar Griekse omgeving letterlijk naar de achtergrond: de etnisch geïnspireerde lamentaties van Medea's Turkse alter ego suggereren slechts haar vreemde afkomst. Ten tweede wordt de man-vrouwtegenstelling sterk uitvergroot en zelfs gestereotypeerd: Creon en Iason belichamen de politiek, Glauce en Medea de liefde (Moens, 2011). Het is een betekenisvol verschil met Euripides' Medea, die niet terugdeinst voor emotionele chantage of retorische slimmigheden om haar wraak ten uitvoer te brengen en "arrogates to herself, and others occasionally use of her, terms from masculine spheres of action and modes of behaviour[,] [... like] athletic competition and warfare" (Mastrorarde, 2002: 19-20). De onoverbrugbare tegenstelling tussen staatsbelang (Creon, Iason) en familiebelang (Medea) wordt in de *Medea* van Koek,

Henderickx en Verhelst bijgevolg verder op de spits gedreven.<sup>4</sup> Zonder dat die spanning zich evenwel ontlaadt in een openlijke, tragische confrontatie.

### De grenzen van de tragiek

Tot slot dient de aandacht te worden gevestigd op twee meta-theatrale passages in Iasons *state of the union*. Ze reflecteren over het postmoderne statuut van de klassieke tragedie en de tragiek, en zo ook over de voorstelling *Medea* zelf. In de eerste passage verklaart Iason: “We lopen niet meer gebukt onder het juk van de godsdienst. Niet langer onder het juk van een tiran. Elk denkbaar juk hebben we afgegooid. Maar we zijn niet langer in het bezit van tragiek. We kennen geen beperkingen meer. Iedereen is heerser. Iedereen heeft gelijk. Iedereen heeft gelijke rechten.” De passus is vanzelfsprekend een schoolvoorbeeld van dramatische ironie: Iason acht zichzelf boven alle twijfel, schuld en tragiek verheven, maar zal voor die hybris de tol betalen van een ware, tragische held. Bovendien lijkt Verhelst een toespeling te maken op Stefan Hertmans’ essay *Het zwijgen van de tragedie* (2007). Die stelt namelijk: “Voor de autonome, soevereine mens bestaan er geen limieten meer; de tragiek van de begrenzing is weggevallen” (Hertmans, 2007: 284).

De tweede passage refereert dan weer aan het postmoderne cliché van het einde van de Grote Verhalen (Lyotard): “Cynici beweren dat dit geen tijden meer zijn voor grote verhalen of voor grote dromen.” Volgens Freddy Decreus leidt deze verschuiving een post-tragisch tijdperk in: “L’homme (post)moderne vit dans une époque qui ne connaît plus la valeur et la nécessité des grandes utopies et des grands projets. Il ne lui reste plus que l’infra-tragédie de la vie de tous les jours, de la banalisation” (Decreus, 2004: 31-32). Iason vervolgt evenwel: “Ze [de cynici, MV] vergissen zich. Ze vergeten dat onze particuliere verhalen samen dat ene grote verhaal vormen en zelfs meer dan dat, want het grote geheel is meer dan de som van de delen.” Zo lijkt Iason te alluderen op de representatie van tragiek in de voorstelling zelf: *Medea* roept eerder een post-tragische atmosfeer op zonder tragische confrontatie, maar de tragiek schemert door in de particuliere, utopische verhalen van de protagonisten. Die verhalen worden zelfs letterlijk tot één groot verhaal gesmeed in de meerstemmige litanie van Creon, Iason en Glauce: “Nooit meer verdwalen. Nooit meer vergeefs op weg naar een plek die we ons huis willen noemen. [...] Nooit meer verlaten onder een sterrenhemel die we niet herkennen. Nooit meer knielen bij pootafdrukken die we niet herkennen. [...] Nooit meer aarzelen, maar altijd de sprong naar de sterren.”

Het einde van “de tragiek van de begrenzing” blijkt dus een illusie: *Medea* toont de mens die “zijn eigen begrenzing geworden [is], een vreselijke vorm van heteronomie... Want daardoor is hij afhankelijk van iets onbekends in zichzelf

geworden” (Hertmans, 2007: 284). Er bestaat nog wel degelijk tragiek, zelfs ten overvloede, ook al is het conflict dan grotendeels intern, en blijft het vaak impliciet. Juist daardoor koestert de mens het troostende verlangen om die eigen begrenzing te overstijgen en op te gaan in een groter geheel, in “gezangen die ons sterker en groter maken dan we zijn”, om Creon te citeren. Met alle gevaren van dien.

## NOTEN

- <sup>1</sup> De auteur is verbonden aan de Universiteit Gent als aspirant-onderzoeker van het *Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek – Vlaanderen* (FWO).
- <sup>2</sup> De term ‘postdramatisch theater’ werd eind jaren negentig geïntroduceerd door de Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann (*Postdramatisches Theater*, 1999). Het begrip is een verzamelnaam voor uiteenlopende theaterpraktijken waarin de dramatische tekst niet langer als ultieme betekenisdrager primeert op alle andere tekensystemen (muziek, licht, beweging en beeld). De materialiteit van de theatrale tekens staat voorop, niet de representatie van een fictieve kosmos door middel van plot, actie en dialoog (De Somviele, 2011: 205): “it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information” (Lehmann, 2006: 85).
- <sup>3</sup> Contrasteer met Euripides’ koor van Corinthische vrouwen, dat al in de eerste akte Medea’s kant kiest: “[...] Uw man verdient dat u hem straft,/ Medea. Dat u treurt over uw lot verbaast mij niet!” (vv. 267-268).
- <sup>4</sup> Zie Hertmans, 2007: 80: “[Medea] vertegenwoordigt [...] het punt waar de Griekse tragedie telkens weer afgrondelijk wordt – altijd al het verdoemde ogenblik waarop raison d’état op familiebelangen botste, zie Klytaemnestra en Agamemnon, zie Oedipus en Jokaste, zie Antigone, zie Elektra.”

## Bibliografie

- Aristoteles, *Poëtica*, N. van der Ben en J.M. Bremer (verts.), Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2010.
- Beirens, M., “Medea,” in *De Standaard* 20/05, 2011.
- Decreus, F., “Le masque tragique et sa présence dans une société post-tragique,” in M. Lazzarini-Dossin (ed.), *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIXe & XXe siècles)*, Bruxelles, P.I.E. - Peter Lang, 2004, pp. 13-36.
- De Somviele, Ch., “Lexicon,” in C. Swyzen & K. Vanhoutte (eds.), *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, Brussel, UPA, 2011.
- Euripides, *Medea*, G. Koolschijn (vert.), Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2005.
- Hertmans, S., *Het zwijgen van de tragedie*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2007.
- Hillaert, W., “Julius Caesar krijgt net geen hitlersnorretje bij Peter Verhelst,” in *De Standaard* 20/01, 2010.
- Lehmann, H.-Th., *Postdramatic Theatre*, London/New York, Routledge, 2006.
- Mastrorarde, D.J., *Euripides. Medea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Moens, S., “Muziektheater ‘Medea’ van Wim Henderickx beleeft wereldpremière in deSingel,” in *De Morgen* 23/05, 2011.