

DE POLITIEKE THEOLOGIE VAN MEDEA

De heldinnen van Euripides en de definitie van het politieke

Klaas TINDEMANS

Aristoteles hield niet van *Medea*, zoals hij openlijk toegaf in zijn *Poëtica*: "Uit deze eis volgt duidelijk dat ook de afwikkelingen van de plots uit het karakter ervan moeten voortkomen en niet *ex machina* zoals in de *Medea* (...)"¹ In Aristoteles' redenering maakt de handelwijze van Medea in het stuk - ze definieert het onrecht dat haar aangedaan werd, ze zet een plan op om zich te wreken én ze zorgt voor immunititeit na die daad - een *deus ex machina* volstrekt overbodig. Nu kan deze kritiek gemakkelijk terzijde geschoven worden met theaterhistorische argumenten: Aristoteles schreef zijn *Poëtica* immers ongeveer zeventig jaar na Euripides. Sindsdien was de vrees (*fobos*) voor de reële aanwezigheid van de goden al langer geen effectief theatraal middel meer: de filosofie had de discursieve functie overgenomen om de grenzen tussen 'goddelijke zaken' en 'burgerlijke zaken' te bepalen. De filosofie representeerde die grens niet meer zoals de tragedie dat deed, nl. door de burgers, in hun hoedanigheid van toeschouwers, te dwingen om recht in het gezicht te kijken van een *liminale* held - een mythische figuur die zich als politicus gedraagt - en om gruwelijke verhalen te aanhoren over de afgrond waarin precies die *liminaliteit* hem deed storten.

Dit anachronisme is op zich niet interessant, maar het misverstand tussen de tragediedichter en de filosoof zegt wel iets essentieels over de positie van Aristoteles' *Poëtica* binnen het grotere kader van zijn politieke theorie. Voor Aristoteles en, misschien nog sterker, voor de post-aristotelische traditie sinds de Renaissance, moest de 'besmetting' (*miasma*) van de held, die leidt naar de presentatie van vrees/*fobos*, eindigen met de 'zuivering' binnen de tragische plot/*muthos* zelf - een zuivering zonder verlies. Maar deze recuperatie van de *fobos* is ondenkbaar zonder een symbolisch discours dat precies het verlies van deze tragische 'besmetting'/*miasma* structureert, deze operatie heeft een kader nodig met grondslagen van religieuze of politieke aard, opdat ze niet in haar tegendeel zou omkeren. De goden van de tragedie zijn geen rechters, hun 'gerechtigheid' (*Dikè*) is geen 'wet' (*nomos*).

De wet, voorzover het concept *nomos* daarmee samenvalt, markeert de 'secularisering' van het Griekse denken omtrent de organisatie van de regering in de gemeenschap. De oude idee van Themis, de belichaming van politiek verlangen,

zoals Victor Ehrenberg² ze noemt, is geëvolueerd in de richting van een vage notie van politieke omgangsvormen, niet eens naar een constitutionele orde toe, zelfs niet in de richting van een formele garantie voor een vorm van rechtsstaat. Deze *nomos* zal echter een dogmatisch kader nodig hebben waarvoor de *politeia* als zodanig niet kon zorgen. Vulde de tragedie, al dan niet voorlopig, deze leegte in?

De kritiek van Aristoteles op *Medea* heeft alles te maken met het *normatieve* karakter van zijn poëtica. Hij definieert de 'plot' (*muthos*) als "de samenstelling van de gebeurtenissen"³ en hij legt er de nadruk op dat deze plot "het principe en als het ware de ziel van de tragedie" uitmaakt. Bovendien moet een mooie plot "niet slechts zijn delen in goede orde en samenhang hebben, maar óók beschikken over een omvang die niet willekeurig is."⁴ Aristoteles impliceert hiermee twee belangrijke zaken. In de eerste plaats behandelt hij de ziel van de tragedie, de *muthos*, uitsluitend als *representatie* en weigert hij te spreken over de *presentie* - van een niet nader te noemen god - die besloten zou liggen in de tragedie als theatrale ervaring en niet enkel in de tekst als zodanig. Binnen dit 'representationalistisch' paradigma biedt Aristoteles een epistemologisch instrument aan dat een onderscheid mogelijk maakt tussen orde en wanorde, tussen chaos en kosmos. In deze constructie is de schokkende presentie van Medea, die de lijkjes draagt van de kinderen die ze zelf gedood heeft, terwijl ze een ordinaire familieruzie uitvecht met haar Jason, en dit alles in afwachting van de komst van Helios' zonnewagen, een onverklaarbare scène. Niet zozeer door de schok zelf, maar wel door de 'tegenwoordigheid' van een beeld dat elke mogelijkheid compromitteert om het statuut van Medea's particuliere houding te vatten in een helder gedefinieerd politiek kader - wat immers exact de bedoeling is van Aristoteles, in al zijn politieke geschriften. De hoeksteen van dit kader is de constructie van een 'deugdzaam handelen' (*spoudaia praxis*) als uitiem na te streven maatschappelijke gedragvorm, dat wil zeggen als finale *ethische* doelstelling. Politieke praktijken, teleologisch opgevat, en esthetische praktijken moeten analoog verlopen, in de eerste plaats op theoretisch niveau: Aristoteles wil, als filosoof, obsessief deze theoretische mimesis verdedigen en bewijzen.

Medea is nooit populair geweest bij de theoretici van de Griekse tragedie en dit heeft wellicht veel te maken met dit monsterlijke en tegenstrijdige einde, meer dan met de kindermoord zelf. Men kan, als men wil, de incestueuze verlangens van Antigone en haar al te elementaire bekommernissen over de familie en over de onvervangbaarheid van haar broer weg-interpreteren - zoals bv. Goethe probeerde te doen - maar men kan deze gruwelijke verbeelding niet wegnippen. In de slotscène vermengt Euripides al te contradictorische dramatische vormen: hij

maakt gebruik van een pseudo-aristophanische komische overdrijving om een familieruzie te schetsen, hij verzint een mythische regressie met een vliegende god op een gouden wagen. Politieke recuperatie van lessen die uit deze tragedie geleerd zouden moeten worden is volstrekt onmogelijk. Maar je kan naar dit drama ook vanuit een heel andere hoek kijken. Deze vrouwen worden gekenmerkt door hun 'uitgesprokenheid'. Deze typisch Atheense *parresia* en de continuïteit ervan ten tijde van het hellenisme is uitvoerig bestudeerd door Michel Foucault⁵, met name in verband met de tragedie van Euripides. Hij betoogt dat *parresia*, als cruciaal aspect van de democratische houding en haast te beschouwen als een 'discursieve institutie', onder grote druk stond ten tijde van Euripides. *Parresia* werd beschouwd als een obstakel bij de zoektocht naar de waarheid, omdat het uit zichzelf geen criteria bevat om de status van de 'uitgesproken' man/vrouw en zijn/haar spreken te bepalen.

Eens dit criterium filosofisch is vastgesteld, wint de hellenistische deugd van de *parresia* opnieuw aan belang onder de autoritaire regimes van dat moment. Euripides houdt in verschillende tragedies rekening met deze crisis van de 'vrije meningsuiting', ook in *Medea*. Deze Medea en dit koor van Corinthische vrouwen, spreken zich uit tegen de heersende regels en tegen de politieke normaliteit; zij eisen de waarheid op en nemen, door dit te doen, enorme risico's - Medea riskeert haar leven, van bij het begin, en het is enkel de sterke indruk die zij maakt op deze zwakke mannen (iets waarin Antigone, bij Sophocles, niet in slaagde) die haar behoedt voor nog strengere straffen. Maar ze vertellen niet enkel een verhaal van transgressie, ze nemen er ook actief aan deel.

Ik wil hier de belangrijkste elementen van deze 'subversieve' politieke contexten schetsen en toelichten. Anders gezegd: de 'subversie' waardoor Medea, helderder dan welke andere tragische *persona* dan ook, Antigone uitgezonderd, de politieke ruimte definieert - toen en nu. Maar we moeten wel voorzichtig zijn wanneer we het woord 'subversie' gebruiken voor deze politieke houding en gedragsvorm. 'Subversie' als openlijk politiek instrument - revolutionair of reactionair - is een typisch modern concept, misschien pas geijkt door Robespierre en zijn tijdgenoten. Deze moderne 'subversie' impliceert de concrete bestaansmogelijkheid van een oppositioneel, radicaal afwijkend wereldbeeld, dat zich in de marge van het heersende politieke discours/systeem bevindt, maar virtueel in staat is het centrum van het systeem in te nemen. Om die reden wordt het van de ene kant als bijzonder effectief beschouwd, of als bijzonder gevaarlijk, van de andere kant - die van de heersers. Wanneer echter het paradigma voor de representatie van de maatschappelijke orde niet expliciet uitgedaagd wordt, dan moet de discursieve dynamiek tussen centrum en marge op subtieler wijze gedefinieerd

worden: de term 'liminaliteit' lijkt daartoe het geschiktst. Victor Turner⁶ maakt het onderscheid tussen *liminaal* en *liminoïde*. De eerste term verwijst naar een zone van 'non-productiviteit' die ligt tussen twee geïnstitutionaliseerde fases in een levensritme, terwijl 'liminoïde' verwijst naar een ruimte voor soms zeer radicale vrijheid, binnen de instituties - zoals de mogelijkheid die Marx kreeg om zijn manifesten in de British Library te schrijven. In die betekenis is de tragedie 'liminoïde'.

De eenheid van de politieke ruimte

Vooraleer in te gaan op de rol van de tragische figuur van Medea bij het definiëren van het politieke, moet de notie van 'het politieke' zelf nog verduidelijkt worden. Zo'n verduidelijking moet uitgaan van de specifieke context waarin de Atheense *gemeenschap* (*koinonia*) ertoe kwam zichzelf te beschouwen als *stad* (*polis*) en waarin de Atheners - dat wil zeggen: vrije mannen op Attisch grondgebied - zichzelf gingen zien als *burgers* (*politai*). Deze verschuiving van 'gemeenschap' naar 'stad' veronderstelt een paradigmatische breuk tussen beide en, nog belangrijker, het stellen van een reeks limieten: tussen politieke en niet-politieke handelingen, tussen iemands eigen 'gepolitiseerd' gedrag en het gedrag van een ander. Dit betekent dat grenzen moeten worden getrokken en dat er een beginsel aan de basis ligt van de vaststelling van deze grenzen - impliciet en expliciet.

Een vrij alomvattend criterium hieromtrent, hoewel het alles behalve onbetwist is, is de notie van *Feindsetzung* zoals de Duitse staatsrechtsgeleerde Carl Schmitt⁷ dat heeft uitgewerkt. Volgens hem hangt de mogelijkheid om de eenheid van een gegeven politieke gemeenschap te affirmeren af van de mogelijkheid, in hoofde van die gemeenschap, om vriend en vijand (*Freund/Feind*) ondubbelzinnig van elkaar te onderscheiden. Dus hangt ook de mogelijkheid om de politieke ruimte in het algemeen - zowel concreet als abstract - te definiëren helemaal af van dit vermogen. Het is zeer verleidelijk om deze idee toe te passen op het ontstaan van de Atheense *polis*, al was het maar omdat historici geneigd zijn om het ontstaan van de 'autonomie' van de *politai* te beschouwen als nauw verband houdend met de opkomst van de militaire macht van Athene, een macht waaraan deze burgers actief deelnamen.

Hoewel dit strijdig is met Schmitts eigen concept van de oppositie *Freund/Feind*, zouden we kunnen trachten abstractie te maken van de substantiële inhoud van Schmitts idee van *Feindsetzung*. We behouden de onderliggende idee van de noodzaak om 'theologische' argumenten te gebruiken om politiek te

kunnen handelen - Schmitt vergeleek de *Ausnahmezustand* (uitzonderingstoestand) met een mirakel - en we reduceren het tot een formeel criterium van 'associatie vs. dissociatie' *in politicis*. Het is wellicht mogelijk om de overgang, in het antieke Athene, van *koinonia* naar *polis*, in deze termen op te vatten. Twee grote tegenstellingen omtrent inclusie en exclusie bepaalden de Atheense *invention of politics*⁸: de geschreven wet (*nomos gegrammenoi*) als tegengesteld aan de ongeschreven gebruiken (*grapta nomima*, met de woorden van Sophocles' Antigone), en een duidelijk onderscheid tussen binnenlandse zaken (politieke zaken in strikte zin) en kwesties van 'buitenlands beleid'.

Vermits er geen Atheense 'staat' in de moderne betekenis bestond, laat staan een idee van 'soevereiniteit', betekende dit dat de graad van institutionalisering van belangenconflicten - wat zo belangrijk is voor de moderne noties van staat en bureaucratie - bijzonder laag was en bijna geheel afhing van het voluntarisme van die mensen die zichzelf als voltijdse *politai* beschouwden - hun economische zaken werden immers afgehandeld door *metoikoi* en slaven. Burgers waren soldaten en beampten, ze waren direct verantwoordelijk voor het politieke leven.

Precies daarom is het nogal schokkend om vast te stellen hoe twee van de radicaalste tragische ervaringen ten tijde van Athenes 'gouden eeuw' - Sophocles' *Antigone* en Euripides' *Bacchanten* - zich expliciet bezighouden met die cruciale politieke distincties en zelfs de substantiële inhoud ervan dreigen te ondermijnen. Zelfs al was het vanzelfsprekend dat elke officiële interpretatie omtrent de reikwijdte van de *rule of law*' (intern en extern) zonder meer slechts voorlopig gold. Terwijl de hoeksteen van het politieke zelfbewustzijn van de Atheense burgers erin bestond dat ze zichzelf (en hun gemeenschap) konden definiëren als politiek subject, toonden tragische helden als Creon (*Antigone*) en Pentheus (*Bacchanten*) precies hoe de mislukte affirmatie van die houding neerkwam op de terugval van het onmogelijke subject in de afgrond van de mythologie. En misschien gaat Euripides' *Medea* zelfs nog een stap verder.

Het andere verhaal van Medea en haar zielsverwanten

Soms wordt over het koor in de Griekse tragedie gezegd dat het de opinies van de doorsnee Atheense burger en vooral zijn angst voor wanorde zou reflecteren: de stem van de *petite bourgeoisie*, een oproep tot orde en een rustig leven. Zelfs als dit waar zou zijn, dan is *Medea* alleszins een flagrante uitzondering op die regel. Het is niet enkel zo dat de vrouwen van het koor Medea aanmoedigen in haar wraakplannen tegen de overspelige Jason, ze plaatsen hun raadgevingen

bovendien in de context van een politiek 'anders zijn', een *alteriteit*: ze (re)presenteren het lot van de vrouw als een radicaal ander verhaal, vergeleken met de heersende interpretatie van zowel de mythe als de geschiedenis als verhalen over de man. Ze weigeren de stem van Apollo te beschouwen als het laatste woord over historische waarheid. Minstens de helft van het verhaal - namelijk dat van de vrouw - blijft onverteld en dat gaat veranderen. Zij drukken hun oppositie uit tegen een politieke illusie die overeind wordt gehouden door louter mannelijke *politai*:

Heilige rivieren stromen terug naar de bron,
 Alles keert om, het recht keert zich om in zijn tegendeel.
 Huichelachtig zijn de gedachten van mannen,
 ze breken goddelijke eden.
 Maar op mijn leven valt schitterend licht, ik verneem een nieuw verhaal.
 Burgerrecht, aanzien, eer, dat wint het vrouwelijk geslacht.
 Vrouwen gaan niet meer gebukt onder laster, oneer, slechte naam.⁹

Hier hebben de Corinthische vrouwen, als getuigen van de politieke intriges waarmee Jason probeert te ontsnappen aan elke denkbare besmetting van zijn politieke 'autochtonie' - nl. zijn *liaison* met de barbaarse halfgodin Medea - het over al de antagonismen waarmee die de polis bij haar pogingen tot zelfdefinitie oproept. Ze beschrijven de kosmologische consequenties van het miasma dat door de nieuwe positie van Jason veroorzaakt is. In zijn nieuwe huwelijk wil hij zich al te zeer affirmeren als een politiek subject, als een beschaafde Griekse held, zonder nog in overweging te willen nemen dat precies zijn status als een held hem structureel belet om ooit deze subjectiviteit te bereiken.

Vandaar de gruwelijke consequenties, zoals de pest in *Oedipus Rex*: de natuurlijke én de maatschappelijke orde worden totaal verbroken: de inversie van tijd en natuur, het breken van heilige eden tussen mensen en goden. Deze ommekeer in de kosmos maakt ruimte voor een verandering in de discursieve structuur ('een nieuw verhaal') en dus voor een politisering van de vrouw - inderdaad, een ongehoord verhaal. Het kan geen toeval zijn dat de *gender* differentiatie - opgevat als een nieuwe interpretatie van een fundamenteel en funderend onderscheid - de sleutel vormt tot deze revolutie. Waar de maagd Antigone, in Sophocles' tragedie, de fatale consequenties blootlegt van een strikt onderscheid tussen het heden en het geheugen - geschreven vs. ongeschreven regels - en daarmee elke illusie over Creons status als politiek subject vernietigt, ondermijnen Medea en haar zielsverwanten net zozeer de zelfgenoegzaamheid van het politieke discours en van de autochtonie van diegene die het uitspreekt, van het subject - Jason.

Natuurlijk vinden al deze ontwikkelingen - of minstens het verlangen om ze te zien gebeuren, zoals in deze koorzang - plaats buiten Athene, buiten de *topos* van de politieke werkelijkheid. Korinthe, zoals Thebe in de Oedipus-tragedies, functioneert als een soort 'anti-Athene'. Hoewel dat niet wilde zeggen dat Athene geen voorwerp kon zijn van gelijkaardige tragische stof. In *Ion*, misschien Euripides' meest uitgesproken politieke tragedie, gebeurt alles in het hart van de Atheense *polis* zelf. De 'autochtonie' van de Atheense *politai*, de 'Erechtheiden' zoals ze ook in *Medea* worden genoemd, was gebaseerd op een eerste daad van Zeus: hij verleidde - en dat werd, in het vroeg-Griekse denken, geïnterpreteerd als verkrachting - Erechtheus' dochter Creüsa.

Misschien is het belangrijkste aspect van deze discursieve verschuiving (*metabole*) de breuk met de goden, of, zoals deze vrouwen het omschrijven: het breken van heilige eden. Deze visie staat in contrast met het heersende antieke vermoeden dat vrouwen - zoals Eva in de Hebreeuwse traditie en Pandora in de Griekse mythe - verantwoordelijk waren voor de erfzonde en dus voor de val van de mensheid. In die fundamentele leegte, in die *void* omtrent de oorsprong, zoals de Atheense burgers dat ervoeren in hun politieke zelfstandigheid en zoals deze ook door-leefde in de tragische ervaring (zoals in *Ion*), was de constructie van een bijzonder heldere en rationele distinctie tussen menselijke (politieke) en goddelijke (religieuze) zaken zeer essentieel.

Het magische karakter van de eed - in het antieke recht was deze geen waarborg voor geloofwaardigheid, maar impliceerde deze de totstandkoming van een verbinding met de goden - kan paradoxaal lijken, als we dit proces van politisering als *secularisering* zouden opvatten, maar in deze 'democratische' context creëerde het een vrijplaats voor politieke praktijken, met de goden op afstand. Het eerder formalistische karakter van het antieke Atheense recht - een rechtssysteem zonder dogmatiek, zonder 'teleologisch' kader voor interpretatie - was een sterk wapen tegen het risico op arbitrariteit dat elke burger vreesde in elk autonoom politieke handelen van zijnentwege. Eén van de opmerkelijkste kenmerken, zoals Louis Gernet¹⁰ aangaf, van het Atheense democratische rechtssysteem is de 'tegenwoordigheid' ervan: rechtshandelingen werden niet in een context geplaatst, niet wat betreft ruimte en niet wat betreft tijd. De voortdurende herhaling van formaliteiten, van juridische rituelen, was essentieel waar het om de effectiviteit van het juridisch discours ging - niet de retorische constructie van een conflict in rechte. Dat verklaart waarom het verbreken van de eed zo vernietigend is, niet de erosie van liefde of wederzijdse aantrekkingskracht, zelfs niet de politieke ambitie van Jason *an sich*.

Medea en het Corintische koor doen veel meer dan enkel de vinger leggen op het onrecht dat wordt veroorzaakt door mannen als Jason. Zij roepen ernstige twijfel op over de legitimiteit van deze helden als politieke subjecten én ze trachten impliciet een nieuwe notie van 'liminaliteit' te denken doordat ze zichzelf verplichten om te spreken over een 'rechtvaardig' politiek discours. Met andere woorden: Medea, zoals Antigone dat doet op minder spectaculaire wijze, wijst op het feit dat de Atheense *polis*, die een focus mist voor politiek handelen en politiek zelfbewustzijn (zoals 'staat' of 'soeverein' in de moderne politiek), gedefinieerd moet worden vanuit zijn grenzen. De mogelijkheden en de risico's tot transgressie - van chaos naar kosmos en terug - bepalen de identiteit (of de leegheid) van *polis* en *polites*.

De politieke theologie van Medea

De term 'politieke theologie' wordt in dit betoog begrepen als de inherente noodzaak van elk positief politiek systeem - d.i. elk politiek systeem dat gebaseerd is op positieve (rechts)regels - om zichzelf te verhouden tot een theologisch kader. Of, zoals Carl Schmitt het formuleert: "Alle sterke concepten in de moderne staats-theorie zijn gesecculariseerde theologische concepten."¹¹

Schmitt ziet theologie enkel als de historische achtergrond van de moderne staat - God wordt de monarch - maar hij stelt zelfs dat theologie een noodzakelijk epistemologisch instrument is om de systematische structuur van deze staat te kunnen begrijpen. De relatie tussen theologie en politiek kan reëel en maatschappelijk zijn, zoals in theocratische systemen, maar is steeds minstens discursief. De verstrengeling van religieus en politiek discours kan in een gegeven samenleving verschillende gestalten aannemen: formele of ernstige gehoorzaamheid aan religieuze autoriteiten, conflicten met deze instituties of, zoals in modern Europa, constitutionele neutraliteit. Maar de vraag naar distinctie en cohabitatie bestaat zodra de *autonomie* van een burger of een collectiviteit van burgers, of dit nu *top down* (monarchie) of *bottom up* (democratie) wordt opgevat, naar voren komt als een sociale praktijk. Het politieke karakter van deze samenlevingen - en dat is een mooie paradox - bestaat in de invoering van een expliciet onderscheid tussen 'politieke zaken' en 'heilige zaken', terwijl terzelfdertijd de absolute afhankelijkheid van 'autonome' juridische en politieke concepten van theologische paradigma's onvermijdelijk is, zoals in Schmitts voorbeeld van de analogie tussen de uitzonderingstoestand en het mirakel.

Vertaald naar de ervaringen in het antieke Athene, zou men kunnen stellen dat de ineenstorting van het koninklijk paleis van Thebe door overmacht (letterlijk een *act of God* van Dionysus) noodzakelijk is om inzicht te verwerven in de gruwelen van een burgeroorlog waarin generaals op bevel van de Atheense volksvergadering gedood werden, omdat ze nagelaten hadden de lichamen van de gesneuvelde soldaten mee naar huis te brengen. Euripides gaf geen commentaar, laat staan dat hij kritiek leverde op de fundamenteën van een democratische idee van politiek, hij trachtte enkel het 'liminoïde' karakter ervan te vatten - het zwarte gat van het politiek onderbewuste. De Attische tragedie, als discours én als theatraaliteit, geeft ten overvloede voorbeelden van deze logica. In het theater van Euripides bereikt dit een hoogtepunt wanneer de meest seculier-politieke menselijke creaturen - Jason, Pentheus en anderen - teruggebracht worden tot hun futi- liteit als helden uit een andere, voorbije tijd, uit de tijd van de mythe.

Alleen die figuren, zoals Medea, die nooit voeling verloren met hun mythische wortels, zijn in staat om te ontsnappen. Hoewel ook deze ontsnapping waargenomen wordt als 'escapisme', vermits elke burger-toeschouwer zich perfect bewust is van het nihilisme waarin deze regressie bestaat. Zo wordt het meteen begrijpelijk waarom Aristoteles de theologische (=mythologische) connotaties van Medea's tenhemelopneming weigert te aanvaarden. Toch blijft het problematisch dat zijn eigen teleologisch concept van de polis het kan stellen zonder de notie van het goddelijke of, minstens, zonder 'lege ruimte' voor een niet-politieke substantie die door niemand ingevuld kan worden. Want elke invulling of definitie van deze lege ruimte - zoals *common weal* of *volonté générale* - is óf futiel en betekenisloos, óf gevaarlijk en meteen totalitair.

Een hedendaagse Medea

Voorzover *Medea* gestalte geeft aan het onvermogen van een gegeven staat, van de Atheense polis, om de elementaire distincties in een gemeenschap - binnen/buiten, politiek/theologie - te interioriseren, kan deze tragedie vrij eenvoudig opgevat worden als een vehikel voor om het even welk actueel theatraal *statement*, al dan niet oppervlakkig. Medea als de belichaming van het terrorisme, als politiek én als a-politiek standpunt - zie de spanning tussen *thumos* en *bouleumata*. Hoewel je je kan afvragen wat hier na Heiner Müller nog aan toegevoegd kan worden.

Vandaag de dag is het in ieder geval erg verleidelijk om het materiaal van *Medea* te lezen (en vervolgens te ensceneren) als een al te directe allusie op onze moeilijkheden met interculturele samenlevingen. De mythe vertelt ons dat prin-

ses Europa een heel continent van Zeus aangeboden kreeg, ter compensatie van al het kwaad dat hij haar had aangedaan: hij had haar ontvoerd uit haar Aziatisch, zeg maar 'Arabisch' thuisland in Fenicië en hij had haar daarna verkracht - blijkbaar was dat de manier waarop Zeus beschavingen stichtte. Misschien verschaft de etymologie ons een sleutel tot deze 'oorspronkelijke' vervaging van distincties. De wortel van het woord 'Europa' is *rp* - exact hetzelfde als bij 'Arabië' waar deze wortel een stemhebbende medeklinker heeft, *rb*. Als dit zou kloppen, dan heeft het verschil tussen 'west' en 'oost', tussen Europa en de Arabische wereld, geen grotere betekenis dan het verschil tussen 'dit' en 'dat', tussen 'tik' en 'tak'. Maar de *clou* ligt ergens anders: waar sta je om te kunnen zeggen dat dit 'deze kant' en dat 'de andere kant' is wanneer je het hebt over tegengestelde territoria of rivaliserende beschaving? *Medea* confronteert ons precies met de gedachte dat die plaats óf leeg, óf overvol is - zoals in het beeld van de *epifaneia*.

Merkwaardig genoeg behandelen recente *Medea*-bewerkingen die we in het Vlaamse theater opgevoerd zagen nauwelijks dit 'interculturele' thema, of toch niet openlijk. Ze concentreerden zich op de familieruzie, op de oorsprong ervan (Tom Lanoye), of op de diepere structuur ervan (Jan Decorte). Beide stukken introduceren een rol op die scène die nauwelijks te verzoenen valt met de 'autonomie' van de vrouwen bij Euripides: de Corinthische prinses waarmee Jason wil trouwen. Zij staat voor zeer verschillende dingen: de banaliteit van overspel (Lanoye) of de helderheid van een pas ontdekte wereld (Decorte). Maar ze verwijzen slechts vaag of indirect naar een wereld waar één soort mensen de historische schuld betalen van andere mensen die zich al lang niet meer van het bestaan daarvan bewust waren. Integendeel, ze suggereren allebei de onmogelijkheid om het gesloten huis (*oikos*) te herstellen, hoe sterk dit ook getekend is door het trauma dat er plaatsgreep.

Ik weet niet echt waarom ze ons een verhaal van hoop en evenwicht vertellen, door terug te grijpen naar een antieke tragedie die precies spreekt over de wortels van het kolonialisme (de dynamiek binnen/buiten). Misschien is het omdat ons politiek systeem, anders dan dat in het antieke Athene, wél gebouwd is op evenwicht, als constitutionele waarde zelfs. Dus wanneer je iets wil zeggen over de illusies van een evenwichtig leven in een politieke gemeenschap, moet je de overvloed van de liefde tonen - in al haar naakte schoonheid en lelijkheid. Maar zo'n operatie kan je moeilijk 'theologisch' noemen, als je de normen van Schmitt hanteert. Jacques Derrida, in zijn commentaar op Schmitt¹², valt hem juist op dit punt aan: je kan inderdaad je vijand bepalen, maar je vergat om een vriend te zoeken. Theologie betekent ook: God is liefde. Is de Corinthische prinses die politieke vriend - de Jeanne d'Arc van de Atheense democratie, naïef en helder?

Laat mij besluiten met één opmerking. Indien *Medea*, als drama, het brutaalste conflict tussen culturele identiteiten - mannelijk/vrouwelijk, autonoom/heteronoom, rationeel/magisch, *oikos/polis*... - toont, dan impliceert dit een gemeenschappelijke basis, een soort leeg scherm waarop al deze contradicties geprojecteerd kunnen worden. Nu worden precies deze culturele onderscheidingen, die trouwens absoluut niet analoog zijn ten opzichte van elkaar, in de politieke expressie ervan door elkaar gehaald, omdat ze één 'hegemonische ander' ontmoeten die hun onderlinge verschillen betekenisloos maakt: dat is de logica van de klassenstrijd en van de zogenaamde *clash of civilisations*. De prijs voor deze operatie is de desintegratie van het lege scherm zelf: de differentiële eenheid kan niet langer zichtbaar gemaakt worden. Maar enkel door deze vernietigende operatie zou Medea - die zich, in haar spreken, vermomt als mannelijke held - in staat kunnen zijn een notie van politieke subjectiviteit te affirmeren, zij het onder een gruwelijke vorm.

Deze gruwel kan worden opgevat als een visuele aanval tegen de universaliteit van de eisen die Medea poneert. Ik wil afsluiten met een citaat, met een merkwaardig beeld:

Deze hand strekt zich uit naar een vrucht, naar een roos, naar een houtblok dat plots oplaait, en dit reikende gebaar is innig verbonden met het rijpen van het fruit, met de schoonheid van de bloem, met het oplaaien van het brandende hout. Maar wanneer, in deze reikende beweging, de hand ver genoeg gekomen is, ontspringt er plots een hand die naar jouw hand reikt terwijl je hand op hetzelfde moment vastgehouden wordt door de vrucht, verloren gaat in de bloem en opbrandt in het vuur.¹³

Dit is de definitie van de liefde bij Jacques Lacan, dit is de mythe die hij verzint, net zoals de gasten van Socrates op het *Symposion* dit doen - en het is geen mooi, zelfs geen effectief beeld. Het is een beeld dat verloren gaat in een frustrerende poging om een betekenis te creëren, om een leeg scherm op te vullen.

NOTEN

¹ Aristoteles, *Poëtica*, XV, 1454a.

² Victor Ehrenberg, *Die Rechtsidee im frühen Griechentum*, Leipzig, 1921.

³ Aristoteles, *Poëtica*, VI, 1449b.

⁴ Aristoteles, *Poëtica*, VII, 1450b.

- 5 Michel Foucault, *Parresia. Vrijmoedig spreken en waarheid*, Amsterdam, 1989.
- 6 Victor Turner, *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play*, New York, 1982.
- 7 Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Berlin, 1963.
- 8 Cf. Christian Meier, *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt-am-Main, 1980.
- 9 Euripides, *Medea*, vs. 414-420.
- 10 Cf. Louis Gernet, *Droit et institutions en Grèce antique*, Paris, 1982.
- 11 Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapittel zur Lehre des Souveränität*, München, 1922.
- 12 Cf. Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, 1994.
- 13 Jacques Lacan, *Le séminaire VIII. Le transfert*, Paris, 1991.



Mamma Medea van Tom Lanoye door Het Toneelhuis
(Foto: Phile Deprez)