

## ONS DE KLOOF HERINNEREN

### Lezen van en kijken naar *Medea*

Mieke KOLK

- Jason* : Uitwijzing/*ballingschap* brengt allerlei ellende met zich mee  
En ook al haat je mij,  
ik zal over jou nooit slecht kunnen denken.
- Medea* : Jij komt naar mij toe,  
Na alles wat je mij gedaan hebt?  
Dat is geen moed of zelfvertrouwen,  
een verraden vriend in het gezicht zien.  
Het is de ergste ziekte die de wereld kent,  
Botheid/ *Schaamteloosheid* (mijn cursivering)<sup>1</sup>

Kunstkanaal Arte zond een Franstalige *Medea*-verfilming uit. Hoofdrol Isabelle Huppert. Voordat ik naar haar frêle blanke gestalte aan de voet van de koningsburcht mocht kijken, trof ik op de videoregistratie een stukje "Divorce in Iran" aan, een verbazingwekkende reportage van Zibba Mir-Hosseini en Kim Longinotto. Vrouwen die het leven in eigen hand hadden genomen en waren gescheiden, pleitten bij de rechtbank om de voogdij van hun kinderen: huilend en snotterend, schreeuwend, lachend, liegend, wanhopig, energiek en vitaal. Thema-avond.

### De afstand, de afgrond

Tussen de *Medea*-tragedie van Euripides en die van ons liggen vijftienvintig eeuwen. Het raadsel van de tekst: hoe een vrouw haar kinderen kon vermoorden is binnen onze Westerse cultuur uiteindelijk gebanaliseerd, dat wil zeggen gepathologiseerd. Het domein van het niet-rationele waarin *Medea*'s oncontroleerbare passies heersten, zetelt aan het einde van de meer traditionele c.q. dramatische receptiegeschiedenis in de psyche, waar het haar verwoestende werk doet. Het steeds opnieuw weer moeten vertellen van het verhaal, hetzelfde verhaal, kleeft obsessief aan de mythische stof waaruit de tragedies zijn gemaakt. "Each story, and each repetition and variation of it leaves some uncertainty (...) This necessary incompleteness means that no story fulfills perfectly once and for all, its functions

of ordering and confirming. And so we need another story, and another...”, stelt J. Hillis Miller<sup>2</sup>. Schrijvers bieden andere motieven aan voor de gebeurtenissen, herordenen de plotstructuur, herschrijven de karakters van de personages binnen een verschuivend systeem van culturele normen en waarden waarin ook collectieve angsten opnieuw geprojecteerd worden.

Aristoteles spreekt in zijn *Poëtica* over een sociale en psychische rol van het verhaal voor de toeschouwer: een reiniging van de ongewenste emoties van vrees en medelijden in de catharsis. In recente verhaaltheorie wordt, eveneens met de steun van de Griekse filosoof, gesproken over de vreugde die de fictieve vorm schept: het verzinnen, het veronderstellen, het ‘spelend’ proberen en het initiëren. We hebben verhalen nodig om te experimenteren met *possible selves* om onze ervaringen te ordenen of te herordenen, om te onderzoeken en betekenis te geven. En op dit punt in de theorie moeten we afscheid nemen van het mimesisbegrip als ‘imitatie van de werkelijkheid’. Het verhaal onthult niet langer een al bestaande orde, zoals de dingen zijn in de werkelijkheid, maar schept deze orde, een werkelijkheid. Een verhaal is: ‘dingen doen’ met woorden. De sociale en psychologische functie van verhalen is wat (in de speech-act theorie) *performatief* wordt genoemd: werk in uitvoering, een opvoeren, performance als een zich-doen, performancetheater gericht op zijn effect.

Gaan we uit van een dergelijke functie van een verhaal dan zullen we een tekst ook anders moeten lezen. We laten de *realistische* wijze van lezen waarin de relatie tussen afbeelding en werkelijkheid wordt onderzocht varen voor wat een *tekstuele* leeswijze wordt genoemd, gericht op het geconstrueerde karakter van de afbeelding. We doen onderzoek (deconstructie) naar de spanning tussen wijzen (modi) van betekenisgeven zoals die tussen de descriptieve en de performatieve dimensie van taal, maar ook die tussen tekst en (opgeroepen of geënceneerd) beeld en die tussen representatie en de momenten van non-representatie, die de recipiënt overvallen als sensaties. Het is deze status van *wording*, waarin tekst en beeld betekenis verwerven in het proces van het lezen en kijken, die ik wil benadrukken in mijn beschouwing naar aanleiding van het *Medea*-thema. *Performing the Gap*, het begin van de oorspronkelijke Engelse titel van mijn lezing, verwijst daarbij naar een actieve exploratie van de onoverbrugbare afgrond die ons van Euripides’ tekst scheidt.

## De afstand, de kloof

### *Historisch*

De omgang met de geschiedenis en de oude teksten, met dat wat de historiciteit van de tekst wordt genoemd, is in de theaterpraktijk voor het eerst door Bertolt Brecht aan de orde gesteld. Als marxistisch kunstenaar pleit hij voor het plaatsen van de tekst in zijn historische context (historiseren) en te onderzoeken welke sociale relaties en problemen dezelfde zijn gebleven en welke door de tijd zijn opgelost. De voorstelling zal dan benadrukken wat is veranderd en wat nog te veranderen is (actualiseren). Teksten vertegenwoordigen voor hem geen universele waarden en zijn niet eeuwig geldig.

Het repertoiretooneel van de jaren 1970 werkte vanuit een vergelijkbare kritisch-politieke dimensie. Interpretatie van de klassieke teksten benadrukte de historische klassentegenstellingen en afwijkende perspectieven. De gebroken vormen van het postmoderne theater aan het einde van de jaren 1980 reflecteren dan, ook wetenschapstheoretisch, de erkenning van een fundamentele en niet te achterhalen complexiteit van de klassieke tekst. Geschiedenis, historiciteit, wordt beschouwd als een effect van het verleden in het heden: "what we read is a kind of memory; this consists of making distorted elements reappear in our present life - in fact the correspondence between the individual and the social body."<sup>3</sup> Patrice Pavis vervolgt het betoog met een pleidooi om in plaats van de oude teksten 'af te stoffen' liever deze historische stofflagen zelf te onderzoeken als door de tijd bepaalde verschuivingen die verschillende wereldbeelden vertegenwoordigen en die de historische teksten hebben georganiseerd.

### *Filosofisch*

De filosofische en theoretische afstand die zich inmiddels tussen de moderne en postmoderne esthetische kritiek afgetekend heeft, begint bij de filosoof Nietzsche die zich verzet tegen de overheersing van de Rede in het kielzog van de Verlichtingsidealen. Zijn beroemde studie naar 'de geboorte van de tragedie uit de geest van de muziek' kan worden gelezen als een pleidooi voor een opnieuw erkennen van de sensaties van geweld, pijn, lijden, het demonische en het zinloze naast het ordenende en maatgevende principe, de "afgepaste beheersing"<sup>4</sup>, die de tragedie als representerende vorm stuurt.

Honderd jaar later vindt zijn denken een plaats bij de poststructuralisten in het nieuwe filosofische en theoretische apparaat dat de cartesische scheiding tussen

geest en lichaam niet langer tolereert. Deze nieuwe theorie bevat derhalve werk uit een veelheid van disciplines die nadenken over de wijze waarop mensen hebben gesproken en gedacht over juist het lichaam en zijn ervaringen als bron van identiteit: antropologie, kunstgeschiedenis, genderstudies, linguïstiek, psychoanalyse, filosofie, politieke theorie, wetenschapsfilosofie etc.

### *Esthetisch*

In een theatraal landschap dat zich profileert in experimenteel en grensoverschrijdend theater zijn de receptie en interpretatie van klassieke teksten een verhaal op zich dat we nu niet zullen vertellen. De recente *Medea* tekst- en theaterbewerkingen worden hier even aangestipt maar zullen wel als aanknopingspunt gaan dienen voor de ontwikkeling in mijn betoog.

Daartoe plaats ik Tom Lanoyes *Mamma Medea* in de realistisch /mimetische wijze van lezen, in de lange traditie van al weer klassieke herschrijvingen waarin nieuwe versies van de *Medea*-stof culturele normen in de waardering van Jason en Medea opnieuw, en zoals dat past, in wederzijdse afhankelijkheid rangschikken.

Het afstand doen van het verhaal ten gunste van tekstuele fragmenten en vaak provocerende en ritualistische beelden past in een serie producties van vrouwelijke theatermakers van de laatste twintig jaar<sup>5</sup>, een formeel principe dat overgenomen is door schrijver Stefan Hertmans. Zijn *Mind the Gap*, een drietal monologen van de tragisch klassieke heldinnen Antigone, Clytaemnestra en Medea, doet echter een welbewuste sprong naar het pervers-poëtische landschap van - bijvoorbeeld - 'de anatomische studie van de Oresteia' van Peter Verhelst en Luk Perceval. Zij immers brengen een puur fysieke dimensie binnen die de lichamelijke van personages en publiek gezamenlijk bevraagt en tart. Bij hen is het oorlog; talige en visuele flarden van wreedheid en geweld, van honger, van wonden en bloed, van verkrachting en seksualiteit weven zich in beelden en geluiden tot een waas van recente verschrikkingen die gaan kleven aan de narratieve resten van de oertekst. De evocatie van de intieme horror die achter de handelingen en de feiten ligt herinnert aan een geschonden wereld en roept de afkeer op die de totale ontluistering van het menselijke lichaam vergezelt. Maar ook de fascinatie voor een bijna tastbare ervaring van dit diffuse gebied van huid over vlees gespannen, geuren, de smaak van druppels zweet, geilheid en bloed.

Wanneer in de theorie van het 'postdramatische theater'<sup>6</sup> het conventionele drama is gestorven aan zijn rituele uitstoting van dit zinloze, absurde, lelijke en

afstotende ten gunste van eenheid, schoonheid en verzoening, gaat de auteur in zijn betoog terug naar de aristotelische poëtica waarin de Griekse filosoof beschrijft wat er tussen mythe en tragedie, tussen de archaisch-mythische stof en de tragische modellering ervan in de vijfde eeuw voor onze tijdrekening moet zijn voorgevallen: een reinigingsritueel/het uitdrijven van het demonische. Niet altijd lukt dit project van logisch ordenen, rangschikken, emotioneel beheersbaar maken. In het geval van de *Medea*-tekst van Euripides toont Aristoteles zich buitengewoon ontevreden over het verlies van narratieve causaliteit in een episodische plotstructuur, de onverklaarbare verschijningen van Aegeus, koning van Athene en de wagen van de zonnegod aan het einde van de tekst en de weerzinwekkende moord op de kinderen.

In onze deconstructieve lezing van de tekst is juist deze 'zwakke' constructie een tweede raadsel van het stuk. Ik zou de kritiek op de tekst willen gebruiken als symptomen van Euripides' mogelijke drijfveren om in zijn *Medea*-tragedie de duizelingwekkende ervaringen te scheppen die de Griekse kijker mishagden en de Nederlandse lezeres overvallen. Niet zozeer betekenis en inhoud staan centraal maar dat wat de schrijver heeft vormgegeven, heeft belichaamd.

Met de tekst en opvoeringspraktijk van '*Medea*-nu' kijk ik naar '*Medea*-toen', binnen een methodisch kader dat zich omschrijft als "theory of signifying practices, the production and representation of experience, and the constitution of the human subjects, in short, something like culture in the broadest sense".<sup>7</sup> In deze samenhang, waarin een esthetisch product wordt benaderd als een 'object' dat spreekt over de cultuur en haar deelnemers, is de eerste stap een analyse van de functie van de Griekse tragedie in de constructie van identiteit. Een tweede richt zich op de geschiedenis van het *Medea*-verhaal zelf, ter voorbereiding op de te loorgang van de logische plotstructuur in de tekst van Euripides ten gunste van de losse episodes. Ik zou deze constructie een 'getraumatiseerde' willen noemen, waarin het vertellen is vervangen door een *acting out*, of anders gesteld waar de representatie is vervangen door het performatieve. De shockervaring wordt opgeroepen bij de lezer/kijker door verschijnselen van het afschuwwekkende 'abjecte', waarin het culturele taboe zich genesteld heeft. Mijn veronderstelling is dan dat de actuele (performance) teksten een vergelijkbaar procédé van transgressie tonen onder druk van het af-zichtelijke geweld in onze eigen wereld.

### Exploratie 1: Historische functie van de tragedie: het zelf en de ander

Het aardige van het cultuurtheoretische paradigma is dat het in feite interdisciplinair is. Weliswaar reizen de concepten, d.w.z. worden ze per discipline enigszins anders geformuleerd, maar de trefwoorden: deconstructie, discours, verhaal en identiteit zijn alom tegenwoordig.

Hoewel bijvoorbeeld het werk van Jean Pierre Vernant oorspronkelijk bij de historische antropologie werd ingedeeld staat het in de bibliotheek van klassieke talen. De vraag naar wat een tragedie in het Griekenland van de klassieken is, beantwoordt hij in een drietal punten:

1. tragedie is een sociaal en openbaar fenomeen, gesponsord door de polis in het Athene van de vijfde eeuw
2. tragedie is een nieuw soort esthetische productie met haar eigen vormconventies en interne doelstellingen
3. de tragedie reflecteert een nieuwe psychische staat van bewustzijn met betrekking tot een zich ontwikkelend besef van daadkracht, de wil, individuele verantwoordelijkheid en keuzes in het handelen, een positie die een draaipunt aanduidt in de *history of the self*.<sup>8</sup>

Ons betoog beweegt zich in omgekeerde volgorde: de ontwikkeling en toetsing van mannelijke identiteit richt zich in de esthetische productie op de vrouwelijke 'ander' en 'het andere' in de tekst. Als openbaar schouwspel biedt de tragedie, zoals classica Froma Zeitlin<sup>9</sup> beschrijft, evenzovele grensoverschrijdende figuraties van mannelijk/vrouwelijk rolgedrag, waarbij de mannen/acteurs ook nog eens de vrouwenrollen spelen en zich derhalve met het vrouwelijke lichaam moeten verstaan (identificeren is wellicht een anachronisme).

Het ZELF als een individuele identiteit die opduikt uit de sociale en collectieve matrix, omschrijft Vernant dan in drie posities, als een 'individu' bepaald door de sociale context, als een 'subject', d.w.z. als een unieke persoonlijkheid en als een 'ego', de interne psychische dimensie van het subject. De drie posities betekenen evenzovele 'plaatsen' van waaruit het zelf kan spreken en aangesproken worden.

In het tot stand brengen van de identiteit wordt een essentiële rol gespeeld door diegenen die als 'anderen' worden gedefinieerd: dieren, slaven, barbaren, kinderen, vrouwen. Gesteld zou kunnen worden dat deze intrigerende reeks van 'anderen' in het sociale en collectieve domein functioneren. Van bijzondere betekenis voor het meer psychologische project van zelf-definiëring zijn verder: de



gestalten van de goden, het aanschijn van de dood en het gezicht van de geliefde.<sup>10</sup> Deze immers markeren de grenzen waarbinnen het menselijke individu is ingeschreven, benadrukken de eigen beperkingen maar wekken, door de intensiteit van de gevoelens die ze oproepen, ook het verlangen naar grensoverschrijding. Het zijn deze drie soorten van ontmoetingen die als toetssteen fungeren in het beproeven van de identiteit zoals de Grieken die begrepen, waarbij het gezicht, de zichtbaarheid en het zien een prominente rol vervullen. Bewustzijn en geweten worden van *buiten* af gevormd.

Het zal inmiddels duidelijk zijn dat er door Vernant gesproken wordt over de identiteit van vrije, volwassen, Griekse mannen. Zijn vrouwelijke collega Zeitlin knoopt daar een aantal consequenties aan vast: wanneer we, zo vraagt ze zich af, moeten vaststellen dat uit dit identiteitsperspectief de tragedie als een initiatierite voor de jonge en volwassen mannen moet worden gelezen en gezien, wat leren zij dan eigenlijk? Bij afwezigheid van een vrouwelijk publiek staan er wel overmachtige vrouwelijke figuren op het toneel. Het probleem van deze krachtdadige vrouwenfiguren (Clytaemnestra, Agave, Medea) is natuurlijk dat ze te mannelijk zijn, zoals er ook sprake is van gefeminiseerde mannen (Pentheus, Dionysus). Het is deze ambiguïteit tussen de seksen en de ruimtes die zij domineren maar ook de vervagende grenzen tussen de lijdende, stervende en dode lichamen en de tragische ervaring van een universum dat een ander is dan men zich had voorgesteld, waar het mannelijk publiek mee geconfronteerd wordt. Een universum bovendien waar de vrouwen het verloop van de handeling domineren en zich daarbij op een angstaanjagende wijze onttrekken aan de mannelijke controle.

Maar, zo stelt Zeitlin, het is toch de mannelijke identiteit die centraal staat: "Women as individuals or chorus may give their names as titles to plays, female characters may occupy centre stage (...) But functionally women are never an end in themselves (...) Rather they play the roles of catalysts, agents, instruments, blockers, spoilers, destroyers, and sometimes as helpers and saviours for the male characters."<sup>11</sup> In de ambiguïteit van hun positie tussen een afwezigheid (*polis*) en aanwezigheid (*oikos*), tussen een zichtbaar uiterlijk en een verborgen innerlijk, zijn vrouwen als personages zich meer bewust van dubbelzinnigheid en het 'spelen van een rol' en dienen in die vorm, als voorbeeld, ook het mannelijke identiteitsproject. In een prachtige denkbeweging besluit Zeitlin dit betoog als volgt: "Hence the final paradox may be that the theater uses the feminine for the purpose of imagining a fuller model for the masculine self, and 'playing the other' opens that self to those often banned emotions of fear and pity".<sup>12</sup> Catharsis hangt in haar betoog dus samen met zichtbaar gemaakte grensoverschrijdingen en het voorspelen van emoties. In die zin wordt de zuivering niet meer opgeworpen door

identificatie met de helden en hun treurig lot maar door de effecten van het schouw/spel zelf.

### **Exploratie 2: *Medea*: de geschiedenis van het verhaal**

Medeia in Euripides' play comes closest to demanding an equivalence of the feminine self to the male (...) her spectacular departure from the city on the dragon chariot (...) suggests that there can be no place for her in the social structure down on earth. A woman who insists..., defends her right... is meant not for human but for superhuman status. Accordingly, it is only logical that she disappears once the drama is over - upward and out of sight.<sup>13</sup>

Hoewel de serie van herschrijvingen van het *Medea*-verhaal niet kunnen eindigen met haar verdwijning is de geschiedenis ervan niet onproblematisch. Haar personage wordt smaller. Er worden een aantal 'identiteiten' van haar afgenomen, in contrast met het mythische verhaal. Daarin is ze: dochter van de koning, zusster van de prins, prinses, vrouw, echtgenote van Jason, moeder van kinderen, barbaarse, tovenaars, moordenaars van haar rivale en haar vader, kleindochter van de zonnegod. Het is juist dit kluwen van identiteiten en de strijdigheid daarbinnen, die haar in die laatste positie zullen brengen: in de tragische versie van Euripides, moordenaars van de kinderen.

Het lijkt erop dat een tweede oertekst de *Argonautica* van Apollonius van Rhodos van invloed is geweest op de recentere bewerkingen, wellicht ook geïnspireerd door Pasolini's *Medea*-verfilming. Uit deze tekst, die de voorgeschiedenis van Jason en Medea vertelt, heeft Heiner Müller de dood van de broer genomen als prominente en traumatische ervaring van Medea, die haar monoloog in een voortdurende herhaling totaal beheerst en blokkeert. Vermoord door Jason op de vlucht, in de rug. De dode broer verdringt de dode kinderen die symbolisch in het vernietigde landschap al ten onder zijn gegaan. Stefan Hertmans brengt het jonge meisje in beeld, de eerste liefde, de unieke liefde die in het verraad van Jason van haar afgenomen wordt. Het is intrigerend te zien hoe Hertmans de schending van haar zelf-beeld, haar aangezicht, doortrekt naar de fysieke sensaties van zelfmutaties, het krassen op en bijten in de huid, het steken, het stropen en het snijden totdat de wraakfantasieën uitmonden in een wurgende liefdesdood.

Tom Lanoye gebruikt de epische vertelling van Apollonius naast de Euripidestragedie. Zijn bewerking onderscheidt zich van Euripides en andere tra-



gedie-versies juist door het aanreiken van de voorgeschiedenis maar conformeert zich aan een eeuwenoud beproefd procédé: de complementariteit van de karakters van de echtelieden. Hoe beter Jason, hoe slechter Medea en omgekeerd. Dat Lanoye in zijn tekst de hiërarchische oppositie opheft ten gunste van een wel erg banale culturele differentie: de nuchtere - doe maar gewoon - Nederlander (Jason) tegenover de opgewonden - barokke - Vlaamse Medea doet aan het principe niets af. Het was ongetwijfeld al interessanter geweest als hij, als Belg en man, de rol van Jason zich had gehouden en hij zich voor de vrouwenrol in de dubbele vreemtheid had verdiept. Om deze vreemdheid, het barbaarse van buiten komen dat een sleep van angsten meedraagt, daar is het ook Euripides om gegaan: vrouw en vreemdelinge.

In een nog steeds prachtig essay schrijft Kurt von Fritz<sup>14</sup> over de geschiedenis van de belangrijkste *Medea*-bewerkingen. Als uitgangspunt voor een meer structurele analyse gaat hij uit van het sprookjesmodel dat door Vladimir Propp is ontwikkeld, en later door Lévi-Strauss en Greimas verder is geabstraheerd in een structurele analyse van het verhaal. Jason bekleedt in dit oorspronkelijke sprookje de functie van *de held* die op reis gaat en een opdracht volbrengt met als *helpster* een prinses, met wie hij op het einde trouwt.

Dit algemene schema wordt, volgens von Fritz, echter door Euripides dichter bij een sociale werkelijkheid, in tijd en plaats gebracht, door van het meisje Medea een *barbaarse* prinses te maken, zonder bruidsschat en zonder koninkrijk om te erven en van Jason een *Griekse* held die wormsteking is geworden. Functie (in het verhaal) en karakter (van de held) worden zo uit elkaar genomen. Op gelijke wijze wil ook Medea haar helpende rol niet zomaar meer invullen; zij confronteert Jason met wat ze voor hem gedaan heeft en wie zij is, evenzeer van koninklijke bloede als haar rivale. Onze arme held is echter zo gewend om de vrouwen te gebruiken - von Fritz trekt een passende vergelijking naar het Alkestis-thema - dat hij in zijn arrogante onnozelheid het onderspit delft door in deze nieuwe situatie nog steeds de (fictionele) man/vrouw-rollen als 'natuurlijk' aan te nemen.

Daarmee werpt de schrijver een verbazingwekkend licht op deze Euripides die, door fictieve conventies te meten aan de sociale normen, van de tragedie in een vorm van eerste 'geschiedschrijving' stapt. En liever dan, zoals de oude Grieken al deden, Euripides van 'vrouwenhaat' te beschuldigen, zullen we naar een andere oorzaak moeten zoeken voor het feit dat hij Medea de kindermoord laat begaan.

In de receptiegeschiedenis speelt de vreemheid van Medea een belangrijke rol. Verbonden met haar 'heersersnatuur' die met mannelijkheid wordt gelijkgesteld (Seneca) of opgeslokt in het vrouwelijke beeld van de magiër (Corneille, Voltaire, Lessing), wordt de barbaarse gemeten naar civilisatie (Corneille) en (bij Grillparzer en later Anouilh) naar niet-eigen, het un-heimische, dat een nationale identiteit lijkt te omvatten. Binnen een Frans-Italiaanse stroming die zich tot in de Romantiek doortrekt wordt het rauwe gebeuren verzacht en gelegitimeerd door een overdaad aan liefde van allen voor allen, een sensibilisering die zich ook vaak meester maakt van de twintigste-eeuwse opvoeringen waarin het huwelijksdrama centraal staat. De blik van de wetenschap is niet minder persoonlijk. Met enig enthousiasme meldt von Fritz hoe de eminente Engelse classicus H. Kitto held Jason een 'ready-made villain' noemt en Medea als 'that woman of disastrous temperament' wegzet.<sup>15</sup>

### Exploratie 3: Plotstructuur; abjectie en trauma

In a face to face society, a culture of shame and honor where competition for glory leaves little room for the sense of duty and does not know that of sin, everyone's existence is placed under the regard of someone else. It is in the eyes of the one who faces you, in the mirror it presents you that the image of the self is constructed. There is no consciousness of one's identity without this other who, in facing you, reflects you and is yet opposed to you. Self and other, identity and alterity go together, are reciprocally constructed.<sup>16</sup>

De episodische plotstructuur, waar Aristoteles zo afkeurend over spreekt, handhaaft weliswaar de door hem aangeprezen eenheid van handeling maar laat de gebeurtenissen niet logisch uit elkaar voortvloeien. Naar aan te nemen valt was ook de indruk van 'noodzakelijkheid' en 'waarschijnlijkheid' van de serie opeenvolgende handelingen niet geheel op orde. Het opbouwen naar de climax/catastrofe raakt in deze tragedie geheel van slag: of het is een en al catastrofe, praktisch vanaf het moment dat Medea op het toneel aanwezig is, of de echte catastrofe, de moord op de kinderen, raakt verloren in de rest van het geweld. De logica wordt verder aangetast door het uit het niets verschijnen van de koning van Athene Aegeus, en, als we het zo mogen stellen, het in het niets verdwijnen van Medea in de drakenwagen aan het einde van de tragedie. Tenslotte is daar de weerzinwekkende moord op de kinderen - voldoende suggestief weergegeven om iedereen de rillingen op het lijf te jagen.

Nu zijn dood, zelfmoord en zelfverminking een veel voorkomend verschijnsel op het Griekse toneel. Zij was ook in hoge mate geritualiseerd: mannen en vrouwen, gehuwden of maagden, allen hadden ze een dood in overeenstemming met een maatschappelijke positie<sup>17</sup>. Het doden van kinderen moet echter ervaren zijn als een cultureel taboe: iets onreins, *miarón*, iets dat de grenzen overschreed, door antropologe Mary Douglas<sup>18</sup> ingekaderd als een transgressie binnen het systeem of een druk op de grenzen van buiten af, als een gevaar vanuit de marges van de sociale instituties. Het doden van de kinderen komt in die zin inderdaad uit een 'vreemde' cultuur waarvoor Euripides het 'vreemde' van de vrouw moest inzetten. De moord zelf maakt Medea bovendien tegelijk menselijk en kwetsbaar/bovenmatig gekwetst/en niet meer menselijk, een koningin uit een archaisch rijk die, niet meer van ons, als vanzelfsprekend aan schuld en straf ontsnapt.

Weerzinwekkend noemt Aristoteles deze scène, maar bij hem gaat het in de eerste plaats om 'schrijversfouten', om het verlies van de narratieve logica. Wanneer we, zoals Vernant hierboven stelt, te maken hebben met een samenleving waarin het zichtbare, het zien en het gezien worden een strijd van leven en dood is en waarin de eer en de schaamte allesoverheersende ervaringen zijn, als we dus lezen vanuit wat zichtbaar is, gezien wordt, ook door onze ogen als toeschouwer, hoe *kijken* we dan eigenlijk naar die catastrofale opeenhoping van gebeurtenissen die zich met het verschijnen van Medea op het toneel aan ons aanbieden?

De visuele dimensie van een tekst dient zich niet alleen in beelden, de beschrijvingen en de beeldspraak aan, maar ook in de verhalende dimensie zelf, in het taalgebruik en de stuwende opeenvolging van elementen van het verhaal naar het einde als doel, letterlijk de *scènes*.

De opeenvolging van de belangrijkste scènes die zich aan ons voordoen scheppen, toenemend, een extreem emotionele druk:

1. *Schaamte*: de ontmoeting tussen Jason en Medea. Het is een cruciale scène, waarin niet alleen Medea maar ook wij het 'jammerlijk egoïsme' en 'de blindheid' (Von Fritz) van Jason breed uitgemeten krijgen. Zelf onderstreepte ik, toen ik het drama voor het eerst las, de claus waar de vrouw haar man beticht van schaamteloosheid: het komen kijken, het durven kijken naar haar leed, haar verdriet (vs. 466-470). Het is een inzicht dat me lang is bijgebleven. Het lijkt ook van een andere kwaliteit dan de schaamte die zij later noemt: uitgelachen worden door je vijanden, dan was je beter niet geboren. Het is hier: ogen die naar me kijken en me niet zien, ontkend worden, beroofd zijn van identiteit, niet bestaan, al dood zijn.

2. *Horror*: het bodeverhaal over de dood van Glauke en Creon. Niet om aan te horen - nog steeds niet - omdat het onbemiddeld meldt wat er te zien was. Melodrama, grandguignol schrijven de commentaren. Foutje van de schrijver? Ik denk van niet. Ook hier staan het kijken, het erkennen dat en het bekeken worden centraal. Glauke spiegelt zich in haar nieuwe jurk totdat het gif het werk doet en haar gezicht misvormt, het haar in brand vliegt en het bloed van de schedel stroomt. Vader Creon die haar in zijn armen neemt wordt de huid van de botten gescheurd als hij het lijk van zijn dochter probeert af te schudden. Het verslag duurt zo lang en is van een dergelijke precieze verbeeldingskracht dat de ervaring van de toeschouwer wordt geblokkeerd, in pure afschuw.
3. *Onrein*: de dood van de kinderen als een wetteloze daad. Het doden zelf krijgen we niet te zien. Wanneer Medea naar binnen gaat worden we geconfronteerd met een radeloos koor dat niet weet hoe het gebeuren te stoppen. Evenals zij houden we de oren dicht als de kinderen schreeuwen - en stuiten op de grenzen van dat wat verdraagbaar is.
4. *Demonisch/goddelijk*: tegelijk is de slotscène waarin Medea met de lijken van de kinderen de aarde verlaat. In huidige termen zouden we over een ervaring van het sublieme spreken, de combinatie van schoonheid en schrik als overweldigende sensatie die ons sprakeloos achter laat.

Het einde van de tragedie levert ons aldus niet de ordelijke afloop op waardoor we ons vereenzelvigen met het lijdende slachtoffer of de held/in. Vrees en medelijden worden hier aangevuld met een bijna fysieke walging. Deze walging ontstaat door de serie beelden en gewaarwordingen die de (fysieke) identiteit van de toeschouwer bedreigen. Wanneer Julia Kristeva het heeft over het abjecte, dan doelt ze op een overweldigende ervaring van zelfverlies in het grensgebied tussen een ik/zelf en de ander. Het abjecte is dat wat identiteit, orde en systeem op fysiologisch, psychologisch en op het sociale niveau bedreigt. Als concept komt het abjecte oorspronkelijk uit de psycho-analyse en de antropologie. Binnen de esthetische discussie combineert de term alle kwaliteiten op de verschillende terreinen: afscheidingen, vuil, verrotting, ziektes; verboden verlangens, perversie en misdaad; alles wat het systeem, de symbolische orde aantast. "It is the logic of prohibition, the logic of exclusion, that founds the abject. Language, like culture, sets up a separation, repressing the animal in the human. Basic symbolic institutions such as myths are devoted to this" stelt Nataliya Golofastova.<sup>19</sup>

Het ziet er echter naar uit dat Euripides in zijn *Medea* het ordenende en reinigende effect heeft verwaarloosd ten gunste van een shockervaring. Wanneer de mythologische stof het eerste weten van de Griekse samenleving bevatte dan was de herschrijving in de tragedie een herschikking van inzichten in de (oer)wetten die

ideologisch samenhang met de wetten van de Griekse *polis*: "In tragedy mostly all the terrible events are transformed into a story that has been placed in time, where everything has been defined and labelled with meaning. Therefore it calls upon reason, putting the cognitive function up front and restraining the revolting body"<sup>20</sup>.

Dat dit overdrachtsproces niet zonder geweld verliep dat laat de structuur van Euripides' tragedie nog zien. Formeel toont deze de eigenschappen van een tekst waarin het oorspronkelijke trauma nog bespeurbaar is. De episodische structuur, het overheersen van losstaande gebeurtenissen die minitieuw beschreven worden, het verdwijnen van een logisch tijdsverloop in de narratieve structuur, zijn elementen die wijzen op een traumatische *acting out* als een 'wijze van vertellen' waarin de oorspronkelijke ervaring nog niet bemiddeld kan worden door deze om te zetten in een verhaal *over* iets. Een verhaal dat, eenmaal verteld, ook herinnerd en betreurd kan worden.

Naast deze collectieve ervaring, waarin trauma en taboe samenvallen, zijn er echter nog andere mogelijkheden die de schrijver ertoe kunnen hebben gebracht deze *Medea*-tekst en deze *Medea*-figuur op te schrijven. Ik vat het probleem maar samen in de vraag: was het *haar* traumatische verhaal dat de auteur heeft aangegrepen of waren het *zijn* eigen traumatische belevenissen die hem uit deze versie van haar verhaal hebben geleid?

Merkwaardig genoeg geeft actueel psychologisch onderzoek naar trauma (*post-traumatic stress syndrom*) een aantal condities voor de shockervaring die er aan ten grondslag ligt: een gevoel van totale machteloosheid, een acute ontwrichting van het bestaan, en een zeer sterk onbehagen verbonden aan de gebeurtenissen. Het zou direct van toepassing kunnen zijn op het personage *Medea*, en van het buitengewone inzicht van de schrijver in *de omstandigheden* van *Medea* kunnen getuigen, en haar persoonlijkheid laten voor wat deze is.

Zelf ben ik geneigd om Euripides' bijzondere tekststrategie te verbinden met wat Kitto in zijn *Greek Tragedy* meteen al op de eerste bladzijde over Euripides schreef:

During the period with which we are now concerned *all Greece was convulsed by the Peloponnesian war* (...) It is as if the Greek mind, during this period, began to shift its weight from one leg to the other: from intuitive intelligence, based on a generalized reflection about human experience, and expressing itself through art and the traditional imagery of mythology, to a *conscious analysis of experience* which made use of new intellectual techniques and was expressed, inevitably, in prose.<sup>21</sup> (mijn cursivering)

Het is deze impuls die we hebben gezien in de klassieke *Medea*-tekst, en die we, zo denk ik nu weer zien. En wel zo dat een omschrijving van de 'herinneringsarbeid' in de recente theater/tekst-opvoeringen praktisch past op dat wat psycho-analytica Cathy Caruth in een recente publicatie over trauma en herinnering schreef: "The experience cannot be organized on a linguistic level, and this failure to arrange the memory in word and symbols, leaves it to be organized on a somatosensory or iconic level: as somatic sensations, behavioural re-enactments, nightmares and flashbacks."<sup>22</sup> En zo kunnen we door de recente theaterpraktijk Euripides (op)nieuw lezen.

## NOTEN

- 1 Euripides, *Medea*, vertaald door Gerard Koolschijn, Amsterdam, 1985.
- 2 J. Hillis Miller, 'Narrative' V, p. 69.
- 3 Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, London, 1992, p. 53.
- 4 Cf. Nietzsche, *De geboorte van de tragedie uit de geest van de muziek*, 2000, p. 21.
- 5 Cf. Marleen Prins, "Dichter bij Medea", in: Mieke Kolk (red.), 'Wie zou ik zijn als ik zijn kon'. *Vrouw en Theater 1975-1998*, Amsterdam, 1998, pp. 84-93.
- 6 Cf. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt-am-Main, 1999, pp. 340-341.
- 7 Jonathan Culler, *Literary Theory, a Very Short Introduction*, Oxford, 1997, p. 40.
- 8 Jean-Pierre Vernant, *Mortals and Immortals/Collected Essays*, Princeton, 1991, p. 5.
- 9 Cf. Froma Zeitlin, "Playing the Other; Theatricality, and the Feminine in Greek Drama", in: John Winkler & Froma Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama and its Social Context*, Princeton, 1990.
- 10 Vernant, *op. cit.*, p. 20.
- 11 Zeitlin, *op. cit.*, p. 69.
- 12 Zeitlin, *op. cit.*, p. 85.
- 13 Zeitlin, *op. cit.*, p. 70.
- 14 Cf. Kurt von Fritz, *Antike und Moderne Tragoedie*, Berlin, 1962.
- 15 Von Fritz, *op. cit.*, p. 358.
- 16 Vernant, *op. cit.*, p. 20.
- 17 Cf. Nicole Loraux, *Tragic Ways of Killing a Woman*, Cambridge (Massachusetts), 1987.
- 18 Cf. Mary Douglas, *Purity and Danger*, London, 2001(1966), p. 123.
- 19 Nataliya Golofastova, *Abject, Abjection and Memory in the Abject Performance of Myth*, Amsterdam, 2001, p. 9 (ongepubliceerd manuscript).
- 20 Golofastova, *op. cit.*, p. 5.
- 21 H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy*, London, 1966(1933).
- 22 Cathy Caruth (ed.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore/London: Johns Hopkins UP, 1995, p. 172.





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