

## **“MIND THE GAP” BIJ EURIPIDES EN STEFAN HERTMANS**

### ***Medea* tussen mythe en tragedie, tussen begin en einde van de Westerse geschiedenis**

Freddy DECREUS

Het verhaal van de barbaarse Medea is net zoals dit van de Argo, het schip dat haar naar de ‘beschaafde’ wereld bracht, een bron van inspiratie geweest voor duizenden kunstenaars. Deze Colchische prinses genoot een eeuwenlange belangstelling in het theater<sup>1</sup> en in de filosofie, in de roman en in de poëzie<sup>2</sup>, in de schilderkunst<sup>3</sup> en in de film<sup>4</sup>. Was zij niet tegelijk mens en god, vrouw en heks, kindermoorderares en in de steek gelaten echtgenote, indringster en vreemdelinge, een voorbeeld van de achterdochtige manier waarop Oost en West met elkaar omgaan? Intrigerend is ondertussen de vraag waarom deze tragedie nu precies vandaag weer een uitgesproken succes kent. Heeft het te maken met de veranderde politieke realiteit waarin de Andere (als persoon en gemeenschap) nadrukkelijk aan bod komt, met het erkennen heden ten dage van zoveel soorten Vreemdheid, met het niet kunnen vermijden van zoveel vormen van anti-verlichtingsdenken in een eeuw die zou moeten bol staan van wetenschappelijke en rationele oplossingen<sup>5</sup>, of met het slordig functioneren van gerecht en gerechtigheid en dus uiteindelijk met het onvoldoende antwoord dat op het blijvende geweld gegeven kan worden?

Onze reflecties hierover willen we situeren in het spanningsveld tussen twee belangrijke kennisvelden, twee existentiële houdingen die zich zowel in het verleden als in het heden laten voelen, de mythe en de tragedie. Het verhaal van Medea situeert zich volop in een mythisch bewustzijn dat de oudste verbeeldingslagen van de Griekse wereld tot uitdrukking brengt, maar het wordt pas op scherp gesteld in het midden van de vijfde eeuw. De twintigste eeuw heeft met deze Griekse periode minstens gemeen dat beide kennisinstrumenten, de mythe en de tragedie, weer bijzonder actueel zijn geworden: de mythos provoceert sinds Nietzsche weer de logos, en de tragedie, de esthetische constructie bij uitstek om het tragisch gevoel van de eindigheid van de mens te bevragen, doordringt zelfs de postmoderne levenservaring<sup>6</sup>.

In een eerste moment bestuderen we het verhaal over Medea in de mythe en in sommige velden die hiermee geassocieerd worden. Daarna gaan we na welke verschuivingen optreden wanneer in de mythe het tragisch bewustzijn binnensluipt. Bij de vijfde-eeuwse overgang van mythe naar tragedie ligt de fundamentele *gap* (tussen man en vrouw, lichaam en geest, subject en object, zijnde en wordende,...) even open, klaar om te worden toegedekt door een aantal discursieve posities (filosofie, historiografie, godsdienst). In de vierde eeuw wordt de tragiek als kennisinstrument echter resoluut afgelost door de filosofie en de wetenschap, later door het christendom en het marxisme, waardoor metafysica en onto-theologie de kans krijgen om haar te verdringen<sup>7</sup>. Een tweede leven zou de tragedie als discussieforum pas krijgen in de Duitse idealistische negentiende eeuw: toen ontdekte Nietzsche opnieuw dat de tragedie geen geschenk der goden was, dat ze geen uitstaans had met de romantische uitlatingen over Griekenland van Winckelmann en Goethe, maar steeds gelezen diende te worden als een principiële strijd. Elk moment schoonheid, elke traan en elke lach waren het resultaat van een bitter gevecht<sup>8</sup>. Hölderlin maakte het proces van idealisering nog aan den lijve mee, maar de ideeën van Rousseau (Verlichting) en de Franse Revolutie deden hem snel inzien dat zijn verering voor Diotima (als symbool voor de finale rust en synthese in zijn roman *Hyperion*, 1797-1799) eigenlijk ongepast was, onaangepast ook aan de 'moderne' wereld. Zijn taal verbrokkelde, zijn Empedocles (symbool voor een verlossing in het oneindige) sprong, bij gebrek aan een passende eenheidsvisie, in de Etna, en hijzelf eindigde in waanzin<sup>9</sup>.

Dit zijn de vragen waarmee we zullen eindigen en die steeds maar opnieuw opduiken in het literaire werk van Stefan Hertmans, o.a. in zijn *Kopnaad* (1992, opgevoerd in 1995) en *Mind the Gap* (2000, opgevoerd in 2001), vragen die ook reeds aanwezig waren in het werk van Euripides. Het ontkennen en verdringen van het geweld en het niet willen zien van de fundamentele tegenstellingen die ons volop mens laten worden heeft de Westerse mens al te lang verleid om voor de fundamentele *gap* der dingen de ogen te sluiten. Daarom zijn Hertmans' beide toneelstukken wellicht te lezen als één langgerekte cultuurhistorische waarschuwing: *Mind the Gap*, een waarschuwing tegen de verstarring, tegen een traditioneel soort metafysica die de geesten in een eenheidsdenken opsluit, tegen een bepaald soort *mind* dat de *gap* geworden is. Daarom ook dienen zowel de tragedie als de mythe aan bod te komen, want zij houden de *gap* resp. open en gesloten.

## 1. Medea in mythisch perspectief

Het verhaal over Medea vormt een klein onderdeel uit een verbeeldingswereld die de klassieke 'gouden' eeuw ver voorafgaat en wezenlijk handelt over de tocht van de Argonauten<sup>10</sup>, de legendarische tocht die Jason, koningszoon uit Iolkos in Thessalië diende te maken om het Gulden Vlies terug te halen uit Colchis, stad gelegen in het oosten van de Zwarte Zee. Hiertoe ronselde hij het kruim der Griekse helden en doorkliefde hij met de Argo, Moeder van alle schepen, voor het eerst de zeeën.

De tocht van dit mysterieuze schip kan worden gezien als een geografische exploratie<sup>11</sup> van de toenmalige wereld, niet vertrekkend vanuit Athene, maar vanuit een eerder stadium van beschaving, deze van de Minyers, een ondernemend zeevarend volk, met centra die in vooral in Noord-Griekenland lagen (Orchomenos in Beotië en Iolkos in Thessalië)<sup>12</sup>. Deze tocht werd op gang gezet op bevel van Pelias die zijn halfbroer Aison, koning van Iolkos, van de troon had gestoten en Jason, Aisons zoon, de opdracht gaf slechts de troon te komen opeisen met het Gulden Vlies in de hand, bewijs van zijn moed en onderpand van de troon. De reis deed in een cirkelbeweging de gehele toenmalig bekende wereld aan en verkende vanuit Noord-Griekenland eerst het Oosten (Griekse eilanden, de Bosporus en de Zwarte Zee), daarna via de Donau Centraal Europa en Zuid-Italië (Corsica en het eiland Aia waar Circe woonde). Van hieruit ging de reis naar het binnenland van Africa (het Tritonmeer) en tenslotte kwamen via Kreta Jason en Medea opnieuw terecht in het Noord-Griekse Iolkos, vanwaar ze dienden te vluchten (na een mislukte verjongingspoging van de oude Pelias) naar Corinthe. Hiermee was de eerste cirkel rond en pas nadien ontkwam Medea nog (alleen) naar Athene waar ze ontvangen werd door koning Aegeus. Met hun zoon Medus keerde ze dan nog terug naar Colchis, waar ze Perses doodde die de troon had afhandig gemaakt van zijn broer Aietes. En hiermee was de tweede cirkel rond. Deze geografische exploratie van de oud Griekse wereld bevat veel motieven uit de latere *Odyssee* (het verblijf bij de Phaeaken, de Sirenen, het oponthoud bij Circe) en situeert zich dus in de tijd als de tocht van de voorvaders van veel klassieke helden, waardoor men meent hen als één of twee generaties vóór Homerus' Troje te kunnen situeren. Robert Graves, zelf auteur van *The Golden Fleece* (1944), plaatst de Argonautentocht in de loop van de dertiende eeuw vóór onze tijdrekening<sup>13</sup>.

De tocht der Argonauten kan worden beschouwd als een *legende* die paalt aan het prille ontstaan zelf van het Griekse volk, eerst onder de vorm van een lokale legende (rondom een primitieve kern), daarna als een panhelleense heroïsche

legende<sup>14</sup>; vele volkeren hechtten hun lokale helden en tradities aan dit algemeen bekend raamwerk en door poëtische verdichting en bewerking ontstond een verhaal dat in de bewerking van Apollonius van Rhodos (295-215) bijna 6000 verzen lang zou worden. In verband met het oude Corinthe deden in de zevende eeuw v.o.t. zeker een aantal legenden de ronde waarin bv. de Corinthiërs zelf verantwoordelijk werden gesteld voor de moord op de kinderen als wraak voor de moord op leden van het koninklijk huis. Medea was in een aantal versies ook duidelijk uit Corinthe zelf afkomstig; ze heerste daar vooraleer naar Colchis te vertrekken, want de Zon, haar grootvader, zou Corinthe voorheen geschonken hebben aan Aietes, Medea's vader<sup>15</sup>.

Vele negentiende-eeuwse studies interpreteerden het prille begin van de legende in termen van een (natuur)allegorie. Het Gulden Vlies staat voor de weldoende wolk die donder (Phrixos) en bliksem (Helle) met zich meevoert, Jason voor de reddende jonge god van het voorjaar, Medea als kleindochter van de zonnegod is eigenlijk een maangodin, weldoend van aard. Typisch voor de zekerheid waarmee men in de negentiende eeuw meende de logos te moeten bevoordelen op de mythos, is het bewustzijn van een regulerende waarheid die prioritair, absoluut en teleologisch (van mythos naar logos) is en zich in vermomde (verhalende) vorm dient kenbaar te maken. Volgens deze denkpijpe was dit het eerste voorkomen van de mythe, want de massa was dom en de dichter alwetend, en hij diende zijn diepe kennis over de wereld te verbergen onder leuk uitzijnde verhalen. De mythe was dus vooral verzinsel, het mythisch tijdperk valt te beschouwen als de kindertijd in de menselijke geschiedenis, voor mythische waarheid diende men zich te hoeden.

Maar het verhaal van Jason moest ook toen reeds worden geïnterpreteerd als een heroïsche legende (met een verschuiving van Medea naar Jason), te vergelijken met soortgelijke verhalen uit andere landen. Jason neemt heel wat trekken aan van een epische held en daarenboven treden in dit verhaal veel goddelijke personages op, waardoor je eigenlijk de versmelting bekomt tussen een heldenlegende en een mythe. Als nationale held van de Minysche beschaving functioneert Jason als redder die het Gulden Vlies voor zijn landgenoten dient terug te halen, hiertoe een aantal beproevingen dient te doorstaan, maar hen daarna van blijvende welstand kan laten genieten. Medea (lett. zij die weet, dochter van *idua*, die rijk is aan oplossingen) neemt in dit schema snel een gepersonifieerde vorm van het genie en de vindingrijkheid van Jason aan en specificeert zich als zijn magische helpster die van Hecate zelf haar mysterieuze wetenschap haalt en alle geheimen van kruiden en planten kent. In die gedaante is zij de maangodin die haar tegengestelde eigenschappen van begunstigster en vernietigster omzet in een menselijke gedaante, maar haar weldoende eigenschappen duidelijk behoudt.

In heel wat versies die ouder zijn dan de vijfde eeuw wordt zij op een positieve wijze behandeld en in die vorm staat ze de Argonauten met raad en daad bij op hun gevaarlijke tocht, zich voortdurend inzetkend uit liefde voor Jason. Ook Pindarus in het midden van de vijfde eeuw spreekt nog over haar met het meeste respect. Omdat ze de liefde van Zeus zou hebben geweigerd, zou ze tevens in de gunst gestaan hebben van Hera, die van haar soms haar priesteres maakt.

Een heroïsche Jason die een verre reis onderneemt, beproefd wordt door mens en dier, diensten bewijst aan zijn stad en hierin bijgestaan wordt door een vrouwelijke kracht begint al aardig te gelijken op andere helden, bv. op zijn Atheens alter ego Theseus, die op tocht vertrok naar Kreta om het rituele offer aan de Minotaurus (zeven Atheense meisjes en jongens dienden jaarlijks geofferd te worden) te doen ophouden en hierin bijgestaan wordt door Ariadne. Waar het verhaal van Medea en Jason spreekt over de zonnegod als directe voorvader (en eventueel over de maangodin), wordt de tocht van Theseus direct gekoppeld aan het bewind van Minos op Kreta, dat als nefast kan worden beschouwd omdat hij de stier die Poseidon hem bij het begin van zijn heerschappij had geschonken als erkenning van zijn wettelijke koningschap, had verzuimd te offeren aan de god (vandaar de lust die Pasiphae werd ingegeven voor een stier, de vraag aan Daedalus om een houten koe voor haar te maken waarin ze kon worden 'gedekt' en de verkeerde afloop van het leven van hun twee dochters Ariadne en Phaedra). Beide verhalen zijn niet alleen thematisch en structureel aan elkaar verwant en met elkaar verbonden (Medea wordt door Aegeus, vader van Theseus, gered; Medea wil ook Theseus doden; een jaarlijks offer van zeven jongens en zeven meisjes grijpt ook plaats in het heiligdom van Hera Akraia), maar vervullen ook eenzelfde functie tegenover een hogerliggend verhaal waarin goden optreden. Tweemaal vormen zij een verdere specificatie van het scheppingsverhaal, waarin een kosmos geschapen wordt alsook de goden die er voortaan in zullen huizen. Hiermee zijn we definitief in de mythe terechtgekomen, in de twee belangrijkste soorten mythen uit de mediterrane verbeelding, de ontstaansmythe en de heldenmythe. De eerste fundeert en verklaart de wereld en de kosmische orde die er heerst (bv. rond Helios, de zonnegod; het offer dat aan Poseidon moet worden gebracht), de tweede behandelt niet meer de totaliteit van het leven en de wereld, maar (her)definieert een aspect eruit. Jason is een held die vooral in de epische traditie bezongen wordt, een tijdperk dat begint bij de Myceense steden<sup>16</sup>.

Behalve de legende die op een verholde manier spreekt over de natuur (allegorie) en deze die het heldenverhaal van een lokale (en spoedig internationale) gemeenschap vertelt (beide dimensies hebben mythische aspecten), is het verhaal van Medea en Jason tevens nog doordrongen van elementen uit het *sprookje*.

De Argonautentocht is sterk doordrongen van sprookjesmotieven (het zaaien van drakentanden, het doden van de draak, het verraad van een koningsdochter, een magisch kleed dat ontvlamt, Helios' drakenwagen)<sup>17</sup>, die van een andere werkelijkheid spreken en waarvan vele van pre-Helleense oorsprong zijn. De Argonautentocht lijkt één groot avontuurlijk sprookje dat de verbeelding prikkelt en leidt naar de verst bekende kusten van de Zwarte Zee. Ligt Colchis immers niet aan de Phasis, die wonderlijke stroom waar men goud, zilver, koper, ijzer en lipariet vermoedt en die de toegang tot het verre Oosten en Arabië ontsluit? Doet Colchis ook niet dromen over de rijkdommen van Ninive, Ur en Babylon en denkt men niet dat de Zwarte Zee het onbekende gebied is waar Zeus zijn nectar en ambrozijn verborgen hield en hiertoe een aantal snel dichtklappende rotsen en een extra bewaker (de blinde Phineus) had geplaatst?<sup>18</sup> Exotische pracht straalde er zeker uit dit verhaal, wonderlijke wezens bevolken het zoals bronnimfen die Hylas het water intrekken, vuurspuwende bronzen stieren die Jason moet bedwingen en een akker laten beploegen, de reus Talos op Kreta die enkel in de hiel kan worden verwond,...

Uiteraard maakt het sprookje de mythe niet, maar vele mythen bevatten nu eenmaal sprookjesachtig materiaal, of ruimer gesteld, wezens en gebeurtenissen uit een niet-empirische wereld, zoals goden, reuzen, geesten, demonen, ... De wereld van de *mythe* is een andere dan de dagdagelijkse realiteit, waarin kan worden gehandeld tegen alle empirie in en waarin alle handelen een fantastisch staartje krijgt. Er blijkt plots een andere werkelijkheid te bestaan waar de mens steeds een vermoeden van heeft gehad en waarvan hij het belang voor dit leven wel kent, maar waar hij eigenlijk nooit voldoende is blijven bij stilstaan. Aldus ziet hij zich plots geplaatst tegenover wezens die hem provoceren, angst aanjagen of fascineren en hem aanzetten na te denken over de totaliteit van het leven.

Het verhaal van Jason en Medea hebben we tot nu toe op een drievoudige wijze laten passen in reflecties die het algemeen karakter van de mythe illustreren:

- de legende die achter elk natuurgebeuren een diepere waarheid weet, zweert bij de prioriteit van de logos op de mythos<sup>19</sup>. In deze optiek is de mythe een onvolledige en minderwaardige vorm van kennen, voorbehouden aan de eenvoudigen van geest.
- de heroïsche legende wordt mythe wanneer ze uitbreidingen op het grote scheppingsverhaal of de theogonie uitwerkt en zich ten dienste stelt van dit betoog. In die zin bevat ze geen afgeleide waarheid meer, maar is ze zelf een bron van kennis en waarheid, kent ze haar eigen logos. Ze helpt de wereld te funderen en te begrijpen en de mensen naar een afdoende identiteit te leiden. Door handelend in de wereld in te grijpen geeft ze concrete voorbeelden van



menselijk gedrag die niet los staan van de globale aard der dingen. Jason trok de toenmalige wereld in en toonde hoe deze ineen stak: de exploratietocht van de Argonauten levert een elementair handboek in de aardrijkskunde op, alle bekende landen en zeeën komen erin voor, gevaarlijke klippen, winden en volkeren. Hierdoor krijgt de eigen woonplaats de waarde van een centrum waarnaar je steeds kan terugkeren, waarrond je kan cirkelen, of stelt, zoals Lévi-Strauss poneerde in zijn bespreking van de Adiswal-mythe bij de Tsimshian (NW-Canada), de mythe een elementaire geografie op waardoor een volk zich kan oriënteren.

- de mythe spreekt soms de taal van het sprookje (of van de meer historisch gedachte sage), wanneer ze de mens aanzet na te denken over de niet-empirische wereld die ook een deel van zijn natuur uitmaakt. Tegenover de horizontale (geografische) exploratie van de Griekse wereld, staat hier de verticale zoektocht: hoe dien je de hemel te begrijpen waar de zonnegod almachtig is en een kindermoordenares helpt ontsnappen aan de menselijke gerechtigheid, welke macht heeft Hecate, waarom kan Circe toveren? Deze wereld is niet analoog aan de menselijke en stelt vragen die verder reiken dan de gewone werkelijkheid blijkbaar aan kan. Dergelijke verhalen boezemen schrik in of vreugde, wanhoop en verbijstering en spelen dus met de grote emoties die de mens zijn begrensdheid doen beseffen en betreuren, hem dus uit zijn eigen sterfelijke en tijdelijke zelf laten treden.

Sinds Nietzsche is het Westen afstand beginnen nemen van de prioriteit en de uniciteit van de logos en heeft het de waarheid van de mythe en de aanwezigheid van de mythos in de logos leren exploreren. Vooral structuralistische, psychoanalytische en ritualistische methodes hebben een eigen logos opgeleverd en in de mythe een logisch-analyserende, bewustzijnsverdiepende en een sociologisch-functionele waarheid ontdekt<sup>20</sup>. Vaak aanvaardt men nu dat er veel soorten logica's en vormen van kennis zijn, veel soorten rationaliteit dus, en begrijpt men de Griekse mythe als een denkvorm die de complexiteit van de wereld wil begrijpen, als een antwoord op de ervaringsgegevens in een wereld die voortdurend in chaos dreigt over te gaan. Als verhaal dat orde wil scheppen in de chaos, streeft de mythe er ook nadrukkelijk naar om het oorspronkelijke geweld tot bedaren te brengen, het tot begrijpelijke en getemde vormen te herleiden, en het ontologische en existentiële kwaad te bezweren. Artaud zag in de mythe nog de oeroude kosmische krachten en het oorspronkelijke scheppingsproces werkzaam. Het theater diende daarom, net zoals de pest, in een daad van *création totale* de terugkeer naar de bron van alle conflicten en krachten mogelijk te maken, wat gelijk stond met het herontdekken van de originele existentiële 'wreedheid'<sup>21</sup>.

Misschien kan je globaal zeggen dat mythen erop gericht zijn de mens, dit eindig en sterfelijk wezen, een identiteit te verschaffen en een zinvol verband aan te bieden waarin alles een plaats en functie heeft (orde in de chaos), een betekenis dus te verlenen aan het leven. Dan pas kan hij zich ergens thuis voelen en zijn persoonlijk verhaal afstemmen op het collectieve. Daarom zijn mythen vormen van zelf-interpretatie, die het innerlijke ik verbinden met de wereld buiten het ik en met het Al (goden, kosmos, natuur,...), en dus ook vormen van religieus denken en handelen (*re-ligio* als proces van fundamentele verbondenheid), van één-making en éénwording met de groep, van een persoonlijke heel-wording. Ze laten toe om af te dalen naar een aantal gemeenschappelijk gekoesterde verhalen en handelingen, te zoeken naar onze roots en zijn daarom ook bruikbaar in vele persoonlijke en collectieve crises.

Mediterrane mythen vormen hierin een speciale groep: ze zijn sterk tekstgericht, literair uitgebouwd en door de traditie bestendigd, vaak ook funderend van aard<sup>22</sup>. Deze traditionele verhalen die afkomstig kunnen zijn uit de meest uiteenlopende bron, worden blijkbaar door grote groepen mensen de moeite waard gevonden worden om telkens opnieuw herhaald en gememoreerd te worden.

Niet het romantische criterium van de echtheid en zuiverheid van de diverse bouwstenen is daarom belangrijk in hun constitutie, of dit van hun al dan niet historische betrouwbaarheid, maar dit van de werking en de noodzaak die uitgaat van dit soort verhalen. Waarom, na al die eeuwen van wetenschappelijk onderzoek, na al die decennia van technologische toepassingen, hebben mensen nog mythen nodig? Blijkbaar hebben zij behoefte aan een bepaald soort verhalen waarin ze zich thuis voelen, om zich te oriënteren in de wereld, hierin een bepaalde ordening, verbondenheid en noodzaak te voelen. Daarom stelt Hans-Thies Lehmann dan ook in zijn boek *Theater und Mythos*: "Mythos etabliert einen Zusammenhang der Dinge, ist wesentlich Ordnungssuche, macht die Welt vertrauter und verstehbarer durch Erzählung und die Etablierung einer Hierarchie von Mächten".<sup>23</sup>

Vandaag de dag is de mythe weer ontzettend populair aan het worden<sup>24</sup>. Naast enerzijds het postmoderne spel met de fragmenten en de stijlbreuken, de ironische en speelse afstandelijkheid, het postdramatische spel met het lichaam, het flirten met de media, het spelen met tekst en taal, en anderzijds de technologische verering van zelfgeschapen projecties op beeldschermen, is er inderdaad ook nog het tijdperk van Aquarius met zijn sterke New Age-gevoeligheid, met zijn haast hopeloze drang tot spiritualiteit, met zijn Gregoriaanse gezangen in de hitparade, met tientallen vormen van meditatie die weer 'in' zijn. Heeft ook de contempo-



raine mens dan behoefte aan dit soort diepte en geborgenheid, aan het terugvinden van een 'oorsprong' en voelt hij aan dat de mythe daar ergens een rol in speelt? Zoekt hij bewuster dan vroeger, na het ineensstorten van de grote monolithische godsdiensten, naar nieuwe vormen van spiritualiteit die vaak teruggaan op oudere en verdrongen mythische verbeeldingen? Zoekt hij niet explicieter dan vroeger naar polytheïstische systemen die een dynamischer zoektocht toelaten?<sup>25</sup>

De bekende Amerikaanse psychoanalist Rollo May beantwoordt deze vraag als volgt: "Een mythe is een manier om zinvolheid te scheppen in een uiterlijk zinloze wereld. (...) Mythen maken is essentieel om een mentale gezondheid te verwerven, en de meevoelende therapeut zal dit niet ontmoedigen. De geboorte en de proliferatie van de psychotherapie in ons hedendaags tijdperk werden inderdaad voortgebracht door de desintegratie van onze mythen". Hij stelde echter tevens vast dat in de twintigste eeuw onze mythen blijkbaar niet langer meer dienen om het bestaan betekenis te geven en dat de mensen dus leven zonder direct of duidelijk doel in hun leven, waardoor ze ook hun angsten en schuldgevoelens niet meer kwijt konden. Daarom, zegt hij, hollen ze naar psychotherapeuten of hun vervangers, ook nog naar drugs en culten, om toch maar een manier te vinden om zichzelf bijeen te houden<sup>26</sup>. Vele Jungianen gaan er dan ook van uit dat mythen 'helende' verhalen zijn en pleiten er nadrukkelijk voor om de verhalen, die we zo snel na onze jeugd verliezen, opnieuw leven in te blazen en ons bewustzijn te re-mythologiseren. Volgens James Hillman kunnen mythen onze fantasie leiden "into organized, deeply life-giving psychological patterns".<sup>27</sup>

De mythe gedenken, haar opvoeren tijdens rituele plechtigheden, haar lezen in haar literaire gestalte of haar horen voordragen, helpt de mens om opnieuw zijn positie te bepalen tegenover het Al, de anderen, de onbekende dimensies van zijn leven. Hij leert er de eigen moeilijkheden aan te relateren, hij wordt uitgenodigd tot reageren en relativiseren, en zijn leven opnieuw in de juiste context te plaatsen. In die zin kadert het hedendaags succes van *Medea* in een veralgemeende gevoeligheid voor mythen, in het verlangen chaotische, irrationele en niet-empirische belevenissen ergens te kunnen begrijpen. Tijdelijk wordt de *gap* gedicht, de kloof tussen alle tegenstellingen verdwijnt achter een traditioneel verhaal.

## 2. Medea, in tragisch perspectief

Op bepaalde historische ogenblikken echter heeft het Westen, het enige continent waar het tragisch bewustzijn zo sterk ontwikkeld werd, het echter nodig gehad om even afstand te nemen van de oude vastgeroeste antwoorden en de



*Mind the Gap* van Stefan Hertmans door Toneelgroep Amsterdam  
(Foto: Carli Hermes)

nieuwe uitdagingen scherp te formuleren. Volgens William Storm<sup>28</sup> zijn er in de geschiedenis van het Westen een aantal (aan elkaar vergelijkbare) overgangen vast te stellen, waarin het tragische levensgevoel, die filosofische en ontologische categorie, blijvende gezelschap van de Westerse mens, zich nadrukkelijk komt manifesteren in een 'plots' opduikend en toenemend aantal tragedies. Het vijfde-eeuwse Athene vormt een eerste dergelijke periode, de Engelse Renaissance met Shakespeare een tweede, de Franse zeventiende eeuw een derde, en de twintigste eeuw een vierde. De mens voelt dat er een kloof ontstaat tussen de traditionele en de nieuwe antwoorden, kan deze niet meer maskeren of ontkennen, geheel zijn cultuur dreigt zelfs spaak te lopen en onmogelijk te worden, ... het geweld barst los en de tragedie (of een andere literaire categorie waarin sterk tragische kenmerken tot uiting komen, zoals de moderne roman) helpt dit proces uitdrukking en vorm te geven.

De 'gouden' eeuw van Athene maakte een aantal drastische overgangen mee die het oude mythische bewustzijn danig aantastten en haar burgers in een aantal stroomversnellingen bracht. De manier waarop de persoon (als een beginnend individu, als een aarzelend ik) en het volk zichzelf zagen op sociaal, politiek, juridisch en religieus vlak veranderde fundamenteel en de verschillende literaire genres (o.a. de tragedie) weerspiegelden dit nieuw vragend bewustzijn. Zo gebruikte Pindarus het oude legendarische materiaal over Medea in een aantal zezezangen op een nieuwe verlichte manier die mijlenver af staat van de oude heldentijd. Het nieuwe en politiek bewuste 'ik' uit de vijfde eeuw was er daarom op uit om de dingen bespreekbaar te maken, om in de grote volksvergaderingen te discussiëren, om de dialoog ten allen prijze in gang te houden, tussen mannen wel te verstaan, bron van elke rede.

De *mythe* van Medea maakt aldus plaats voor de *tragedie* over Medea. Het mythisch bewustzijn dat fundamenteel centripetaal is, wordt afgelost door een tragisch bewustzijn dat centrifugaal is. De oude epische wereld der helden gekenmerkt door een persoonlijk verlangen tot schitteren wordt uitgedaagd door de jongere filosofische wereld van de sofisten en de broeierige sociale wereld van de polis. Het monologisch verhaal gebracht door een auctorieuze verteller wordt afgelost door het dialogisch uitgebalanceerde drama, of om het in termen van Greenblatt te stellen<sup>29</sup>: de monologische waarheidspretenties van de oude aristocratie zien een oppositioneel kader voor zich opdoemen waarin de cultus van Dionysus zelf voor een uitdaging van de macht zorgt. Nooit kan je dus zeggen dat de polismaatschappij IS (als resultaat van een of andere goddelijke of menselijke ingreep), elk statisch denken hierover is taboe, ze WORDT, ze strijdt, met zichzelf, tegen zichzelf, en ontstaat als deel van een veel grotere sociale en ideologi-

sche praktijk. Ze heeft dus te maken met de vestiging van economische en politieke macht, met verbale manipulatie en retoriek, en weerspiegelt perfect de wording van de 'klassieke' mens.

Een kleine stap verder dan het 'monologiserende denken' is de idee dat de polis zelf, bij de organisatie van de Dionysuswedstrijden, er eigenlijk op uit was om de sociale identiteit en de cohesie binnenin de gemeenschap te versterken. Volgens Longo<sup>30</sup> is de opvoering van de tragedies niet in de eerste plaats gemeenschapskunst, maar wel bedoeld om een zo groot mogelijke consensus te bereiken binnen een sterk gedifferentieerde maatschappij. In een dergelijke piste beschermt de heersende ideologie aldus zijn eigen belangen door in te spelen op het verlangen naar een gemeenschappelijk gekoesterde, ritueel uitgebouwde en zij het slechts tijdelijk gerealiseerde eenheid tussen de burgers. De Griekse tragedie in een bevestigende (finaal didactische) rol dus tegenover de heersende cultuur, een totaal andere visie dan Nietzsche die de tragedie nog een opruiende functie toebedeelde en de eenheid van de stad hiermee fundamenteel bedreigd zag. Simon Goldhill nam hier recentelijk nog een middenpositie over in en stelde dat de tragedie het Atheense waardensysteem systematisch uitdaagde en dreigde te breken, waardoor hij normen en waarden in een veel sterker uitgediepte soort dialectische relatie tegenover elkaar situeerde en hun mogelijkheid tot transgressie wel centraal stelde, zij het steeds op de achtergrond van de burgerlijke ideologie<sup>31</sup>.

Wanneer men de idee van monologiserende waarheidspretenties of van dualistisch gestructureerde probleemstellingen achter zich laat, dan kan men de tragedie ook zien als een speelveld van problemen die eigenlijk geen antwoord (kunnen) krijgen en geen definitieve oplossing suggereren, maar vooral vragen opwekken en dus getuigen van een "suspensive Antwoortlosigkeit"<sup>32</sup>. Waarom Medea uiteindelijk ontsnapt aan ons oordeel en onbegrijpelijk blijft heeft te maken met de complexe veelduidigheid die ons feitelijk in de *aporia* doet belanden en ons dus in het terrein van het absoluut tragische binnenleidt. De tragedie toont immers heel vaak de diepe twijfels die de helden verscheuren (Philoctetes, Ajax), de dubbelzinnigheid en dubbele bodem van hun beslissingen (Athena en Odysseus in *Ajax*). De tragedie snijdt een groot aantal spanningen aan die zich vaak alle tegelijk laten gelden, en waarvan sommige zich op formeel, andere op inhoudelijk gebied aanmelden. Is de tragedie immers niet gebouwd op de spanning tussen het spreekvers van de protagonist en de bespiegeling uit de oude koorlyriek, op het onevenwicht tussen handeling van de held en bespiegeling van het koor, op de interferentie tussen muziek, dans en woord, op de belangenstrijd tussen goden en mensen, op de politieke strijd tussen staten onderling (*Danaïden*,

*Perzen*), op het conflict tussen tegenovergestelde passies en belangen binnen één-zelfde held (*Medea*)?

Principieel kan men wellicht zeggen dat de *Medea* van Euripides een buiten-beentje is in de geschiedenis van de Griekse tragedie. Tevens kan je echter ook stellen dat ze een wezenlijk bestanddeel en gevolg is van de Griekse verbeelding. *Medea* ontsnapt immers aan ons oordeel en blijft onbegrijpelijk, zij staat buiten elk inlevend of begripend denken, buiten de normering van elke ethiek. Aan het patriarchaal sturingsproces ontsnapt ze ten enenmale, maar ze legt er wel de zwaktes van bloot. En precies daarom vormt ze een uitstekende gelegenheid om de constructie van dit wereldbeeld te onderzoeken. *Medea* trad herhaaldelijk op in Euripides' tragedies, tweemaal in een stijl die nog aan Sophocles herinnert (zijn *Peliades* en zijn *Aegeus*), de derde maal op een wijze die totaal brak met de traditie. De Atheners achtten deze versie uit 431 slechts een derde prijs waard, een belediging feitelijk voor de vierenvijftigjarige Euripides, toen op het toppunt van zijn kunnen.

Een blik op de globale politieke situatie toonde duidelijk hoe sterk de polis aan het veranderen was. Wie waren bv. aandachtige toeschouwers van deze opvoering? Volgens Alan Elliott<sup>33</sup> was wellicht Herodotus aanwezig, de historicus die Athene ten zeerste bewonderde voor haar actieve en dominerende rol in de Perzische Oorlog en die haar had zien uitgroeien van een lokale stadstaat tot een internationale macht, maar die ook gezien had hoe ze geleidelijk aan minder populair werd binnen en buiten haar gebied. Ook Thucydides was wellicht aanwezig, hij die de aanvangsfasen meemaakte van de thans beginnende burgeroorlog (vanaf 431) en die hierover zou gaan schrijven in zijn vier boeken *Peloponnesische Oorlog*. Waarschijnlijk ook Pericles, die reeds meer dan dertig jaar de Atheense politiek bepaalde, enkele jaren voordien een militaire tocht had gehouden in de Zwarte Zee met het oog op Athenes bevoorrading van graan, en die letterlijk middenin de resultaten van zijn spectaculair bouwprogramma zat (het nieuwe Parthenon, de nieuwe ingang tot de Akropolis, de Propyleeën, alsook het nieuwe Odeon), het resultaat van een duivelse machtspolitiek. Misschien was ook Aspasia bij hem, een vrouw die in menig opzicht leek op *Medea*, want ook zij was afkomstig van overzee, uit het oosten (Milete), ook zij genoot meer vrijheid dan een gewone Atheense vrouw, ook zij was bijzonder intelligent en nam deel aan de gesprekken met mannen, ook zij was tevoren aangeklaagd in een proces over godsdienst.

Het portret dat Euripides tekende van *Medea* kwam door de oorlogssituatie ook als heel bijzonder over. Corinthe behoorde duidelijk tot het vijandelijke kamp en de eerste schermutselingen waren reeds begonnen in hetgeen zou uitgroeien

tot de grote burgeroorlog die zowel Athene als Sparta (en Corinthe) naar de vernieling zou leiden. In deze context plaatste hij een intelligent pleitende vreemde vrouw tegenover een dwaas pratende en egoïstische Griekse held.

Medea is bij Euripides zowel mythisch als rationeel; magisch en toch niet in staat om door haar magie Jasons liefde opnieuw te veroveren; ze is de barbaarse uit de legende, maar tevens een vrouw die verplicht wordt om naar andere gebruiken te leven; ze is woest, maar ook teder en moederlijk, trouw aan het gegeven woord en in staat dit met alle middelen te wreken, krachteloos maar tevens in staat tot iets, grandioos en verheven. Van in het begin van deze tragedie laat Euripides haar de regels die het mannelijk Vertoog heeft opgesteld over de vrouw problematiseren. Het eerste Epeisodion (vs. 212 e.v.) bevat de beroemde vrouwenklacht tegen de geïdeologiseerde plaats die de vrouw toegewezen wordt in de klassiek Griekse maatschappij<sup>34</sup>:

*Medea:* Wij vrouwen zijn, van al wat beziel en verstandig is,  
 wij zijn de ongelukkigste schepsels.  
 Wij moeten om te beginnen voor een man een vermogen betalen  
 om hem daarna de macht over ons lichaam te geven,  
 het laatste schendt ons meer nog dan het eerste.  
 En dan, de grootste bron van twijfel: val je op een slechte of  
 een goede,  
 afwijzen mag ze hem niet, en als ze wil scheiden, kost dat een  
 vrouw haar goede naam.  
 Wanneer ze in een nieuwe omgeving terecht komt, met andere  
 gewoonten,  
 moet ze helderziend zijn om te achterhalen wat zij thuis  
 nooit heeft geleerd; hoe ga je het best met je bedgenoot om?  
 Alleen als wij dat, met veel moeite, geleerd hebben, en als  
 de man zonder weerzin de huwelijkslasten draagt,  
 dan is ons leven benijdenswaardig.  
 Anders kan je beter sterven.  
 Want als een man die last te zwaar voelt wegen,  
 dan gaat hij de deur uit, hij verzet zijn zinnen,  
 wendt zich tot een vriend of een verwante ziel.  
 Wij moeten de hele tijd naar dezelfde ziel kijken.  
 Ze zeggen wel dat wij thuis zonder gevaren leven,  
 terwijl zij ten strijde trekken.  
 Wat een vergissing ! Liever driemaal mijn leven riskeren  
 in de strijd dan één keer bevallen van een kind<sup>35</sup>.



Haar conflict met Jason is van in het begin dus duidelijk een confrontatie tussen de geslachten, een bewuste uiteenzetting van de 'gendered reality' en een vergelijking tussen vrouwelijke en mannelijke waarden. In een hele resem metaforen wordt van in het begin gewezen op haar uitzonderlijke positie binnen en buiten het gekende menselijke. Soms wordt ze vergeleken met een rots en een golfslag van de zee, dan weer met een aanstormende stier en met een leeuwin met jongen, een beeldspraak die herinnert aan het bezeten zijn door Dionysus in de *Bacchae*. Soms ook wordt ze in verband gebracht met het vuur, de Zon en dus ook met de vuurspuwende stieren waartegen ze Jason eens beschermde. In tegenstelling tot het koor dat Zeus aanroept richt zij zich tot Themis en moeder Aarde, tot de niet-Olympische godinnen dus, en alludeert zo op een conflict tussen Zeus en de klassiek Griekse voorstelling van het patriarchaat. Ook de oppositie privaat/openbaar komt onder vuur te liggen, een oppositie die de structurele antropologie en het feminisme uit de jaren 1970 nogal dierbaar was<sup>36</sup>. Daarom is in dit verband de uitroep van Medea in vs. 214: *exelthon domon*, "ik heb mijn huis verlaten" belangrijk. Uit deze woorden blijkt dat ze het private karakter van het huis, haar *oikos*, heeft ingeruild voor de openbaarheid, een sfeer die traditioneel geassocieerd werd met de man en de polis. Ook de eden waaraan Medea dadelijk herinnert situeren zich in de openbare sfeer en hierdoor stelt zij zich onmiskenaar in de plaats van de mannelijke partner die enkel dergelijke eden zweren kan. Hierdoor eist ze tevens een plek op temidden van de mannelijke burgers en stelt ze zich in de openbaarheid op als Jasons gelijke. Maar het is vooral in haar omgang met Aegeus dat de gelijkheid opvalt die zij zichzelf toekent. Met hem stelt ze een werkelijk contract op gebaseerd op uitwisseling. Zij biedt Aegeus vruchtbaarheid aan, hij schenkt haar niet alleen de veiligheid van een *oikos*, maar ook deze van geheel de polis Athene<sup>37</sup>.

Op het einde van de tragedie boet Medea niet voor hetgeen ze aangericht heeft, maar verlaat ze de scène integendeel in triomf. Al bij al dus een sterk verontrustende tragedie, die zich helemaal niet meer situeert binnen het aanvaarden van de gegeven werkelijkheid, zoals dit bij *Oedipus* nog min of meer het geval was. Aldus wordt de protagoniste buiten de gekende categorieën van het menselijke geplaatst, d.w.z. buiten de constructie 'mens' die de Atheners voor elke vrouw ontworpen hadden. Het portret dat Euripides van haar tekent is niet organisch, maar sterk verbrokken; het toont een vrouw die praat en handelt als een mannelijke leider, zich aanpast aan alle situaties, helemaal niet meer de 'gemiddelde mens' die Aristoteles zo graag in zijn poëtica zag, geen begrijpelijke melange van goede en slechte eigenschappen. Deze sterk gepassioneerde vrouw schuwt het gruwelijke niet, eenmaal de andere oplossingen uitgesloten lijken. Lijkt ze in het begin nog volop mens te zijn, omringd door spelende kinderen, een voedster

en een 'paedagoog', dan wordt zij steeds maar onherkenbaarder, als mens en als vrouw. Ze eindigt uiteindelijk als een visionair wezen en handelt als een beledigde godheid die, zoals Dionysus in de *Bacchae*, op een extreem gewelddadige manier wraak neemt. Bij gebrek aan een diepgaande psychologische ontwikkeling snelt ze van het ene argument naar het andere en uiteindelijk verandert ze in haar eigen *deus ex machina*. Deze extreme houding en deze ene passie zijn alom vernietigend en spreken zeker niet over een geordende wereld, waar het verstand of de goden finaal voor opluchting en zinvolheid zorgen. Hier is geen plaats voor de rede of voor een redelijk compromis, de wereld lijkt bewoond door blinde en destructieve krachten, die de mens machteloos achterlaten. Maar ook deze maken een wezenlijk deel uit van het leven, lijkt Euripides te willen zeggen, niet steeds heerst finaal orde in de chaos, de mens is ook dit bizarre wezen dat soms totaal irrationeel handelt en zo begrepen moet worden. Daarom schuilen in de menselijke natuur ook krachten die we niet begrijpen en die niet aannemelijk zijn, maar toch reëel<sup>38</sup>. Exit Aristoteles' visie op de tragedie, exit de catharsis.

*Medea* valt dus te situeren temidden de doelbewuste exploratie en expansie van de geografische, historische, economische en filosofische leefruimte van de vijfde-eeuwse Athener, hij die nog voortdurend voeling had met de oude mythische wereld, maar ook voortdurend bereid was om deze te verlaten. Is Euripides dus een vrijgevochten rationalist die tegen beter weten in het irrationele wil begrijpen en erkennen, of is hij integendeel de irrationalist die het rationele in feite minder waard achtte en toonden de laatste tragedies (*Iphigeneia in Aulis* en *Bacchanten*) eigenlijk niet aan dat zijn tijdgenoten in feite nog niets hadden begrepen en opgelost van de grote menselijke vragen? Reeds in Aeschylus' lofzang op de geboorte van de democratie (*Oresteia*) en de installatie van het eerste menselijk gerechtshof, de *Areopaaq*, werd duidelijk dat een dergelijke transformatie van oude naar nieuwe zeden slechts in beperkte mate als 'voortgang' kon worden beschouwd. Erinyen werden slechts Eumeniden na een strikte inperking van een stuk vrouwelijkheid. Het gehele voorkomen van Dionysus signaleert precies dezelfde problematiek: de klassiek Griekse held Pentheus verzet zich tegen elke soort vrouwelijkheid en irrationaliteit die hem in zijn prerogatieven zal aantasten. Clytaemnestra verzet zich tegen het misbruik dat Agamemnon gemaakt heeft van zijn dochter om zijn persoonlijke ambities uit te voeren, Heracles wordt geheel zijn leven door wegens zijn onbegrip van het vrouwelijke achtervolgd en sterft de vuurdood op de brandstapel. De Atheense maatschappij construeerde uitsluitingen allerhande, maar even vaak keerde het verdrongene terug als een natte handdoek die haar met geweld in het gezicht werd geslingerd. Jason die zijn roem uit een barbaars verleden put en aan een vrouw durft te vragen alle gruweldaden die ze voor hem heeft verricht even te vergeten omdat deze nu niet meer passen

in zijn nieuwe, ordelijk geplande loopbaan aan een ander koningshof, ontkent de krachten van het geweld en zweert bij een goedkoop soort excuus. De tragedie brengt krachten naar boven uit de duistere en chaotische wereld die de mythe tijdelijk bezworen had en ageert tegen het verminkte mensbeeld. Deze terugkeer van oervormen van menselijk gedrag onttrekt zich duidelijk aan het Verlichtingsdenken dat juridische en filosofische grondregels probeerde vast te leggen en komt daarom wellicht angstaanjagend over. Voouitgang ja, maar voor wie? De tragedie scheurt het bewustzijn open en blijft signaleren wat weggemoffeld dreigt te worden, waar de *gap* op een bewuste en ideologische manier (kort)gesloten wordt. *Medea* theataliseert haar eigen terugkeer naar de wereld van de mythe en naar het rijk van haar wrekende voorvader, de zonnegod.

Veeleer dan een tragische constructie die zweert bij de eindigheid of de inbeelding van de mens ligt hier een verwoest zielenlandschap voor, een gat in de zingeving dat een passionele vrouw een fundamenteel NEEN laat zeggen tegen de conventies die haar gemaakt hebben tot wat ze nu is en dat twijfel zaait over de Atheense constructie van waarheid, gerechtigheid en vooruitgang. Deze radicale consequentie in *Medea's* handelen voert haar tevens uit en boven het tragische conflict: de tragedie heeft haar gedrag geproefd, maar te sterk bevonden. In de woorden van Kitto: zij is veeleer een 'tragic figure' dan een 'tragic character'<sup>39</sup>. Daarom terug naar af, terug naar de oorspronkelijke chaos, naar de brokstukken van het eerste verhaal dat het primaire geweld diende te bezweren.

### 3. *Medea in Mind the Gap* van Stefan Hertmans

In *Mind the Gap*<sup>40</sup> vertellen Antigone, Clytaemnestra en Medea, drie heldinnen uit de Griekse mythologie, een alternatieve versie van hun verhaal. Drie monologen gevolgd door een grotesk verhaal over twee jonge yuppies, Eteocles en Polyneices, die hun vader uitdagen, waarop Oedipus één van zijn zonen doodslaait. De klassieke tragedie op haar kop gezet, in drie akten en een saterspel. Niet de wraak van een laat stel feministen, de problematiek ligt dieper. Stefan Hertmans schreef de tekst in opdracht van het Kaaitheater Brussel 2000, Gerardjan Rijnders regisseerde in opdracht van het Kaaitheater en Toneelgroep Amsterdam.

Een beklemmende productie, daar was iedereen het over eens. Een duidelijke wil om naar de teksten te luisteren in het Zuiden, een duidelijke afkeer ervan in het Noorden<sup>41</sup>. Een constante verstrengeling van weeklachten uit heden en verleden, een voorwendsel om private levensverhalen de Westerse cultuurgeschiedenis te laten bekrassen, een eigenaardig compromis tussen (ver)zwijgen en spreken.

Vooreerst was er de dubbelzinnige plek van waaruit de voormalige helden spraken. Je keek naar een zwarte doos die geleidelijk openschoof om een bepaald soort leegte en duisternis te laten zien, een verre herinnering aan de aloude orchestra: tijdens de drie monologen viel de klassieke plek in conische fragmenten uiteen en toonde de leegte in het midden, een centrum waar niet (meer) gespeeld wordt, waar enkel klaagzangen van vrouwen worden gehoord, monologen die nooit uitgroeien tot dialogen, of, het klassiek Grieks theater in zijn beklemmende steriliteit getoond. Deze verre getuigen van een voorbijge wereld slagen er niet in een verhaal van zinvolheid en identiteit op te bouwen, zij leven in een onder-land en een onder-grens van de bestaande Westerse beschaving, een duister toegedekte mentale ruimte waar de westerling niet graag over spreekt, één van de andere zijden van de 'beschaving' die als een zwart gat is blijven verder leven. Een bevreemdende wereld, maar toch sterk fascinerend, zoals ook het absolute kwaad, die andere ondergrens, dit kan zijn.

En dan is er het woord, of liever de klaagzang. Hertmans laat zijn klassieke helden (*Antigone*, *Medeia*, *Klytaimnestra*, *Oidipous*) wegvluchten in monologen die soms uitmonden in zuivere wanhoopskreten, een desolaat landschap waarin zowel verdwaalde strontvliegen (Sartre, *Les Mouches*) als woorden die doden thuis zijn (Albee, *Who's afraid of Virginia Woolf?*), waar soms nog de aloude idyllische verbeelding en de mythe uit het Griekse verhaal opgeroepen worden, maar waar ook *The Waste Land* van Eliot en het verwoeste meer bij Straussberg uit Heiner Müllers *Verkommenes Ufer* de verbeelding komen teisteren. Lange flarden tekst, vaak apocalyptisch en koortsig van aard, vaak raaskallend en demonisch. Woorden, woorden en nog eens woorden. De mannelijke rede heeft er zich eenzijdig van bediend, eeuwen lang, tot de woorden nu de strot uitkomen, zich over de toeschouwers heen stortten en hen verstikken. Daarom ook staat in het eerste verhaal Mnemosyne Antigone bij, het mythische geheugen dient te verhinderen dat er vergeten wordt.

Deze historische kleuring van de Hades dient echter vooral om de tragedie, lees 'het Westerse bewustzijn', te bevragen. 'Tympaniser la tragédie' luidt de ondertitel van het boek, een uitnodiging om op het trommelvlies te slaan, om alles scherper te horen, ja zelfs om het te doorboren en tot een nieuwe perceptie te komen<sup>42</sup>. 'Tympaniser la tragédie' verwijst echter ook naar het slaan op de trommel uit protest, naar het uitjouwen, omdat aan verwachtingen niet voldaan wordt. Centraal object van onderzoek vormen dus eigenlijk de Westerse wereld, de enige waarin tragiek zo sterk kon gedijen, alsook de ideologieën die ze op gang heeft gebracht. Afspraak met de geschiedenis dus, althans met de Westerse versie ervan, afrekening ook met de versies en verhalen die nooit aan bod zijn gekomen.

Deze Hades toont aan dat een monologiserende waarheid niet meer functioneert en dat de plek van waaruit verteld wordt niet langer het centrum der dingen is, enkel nog een marge van waaruit vragen gesteld worden. Daarom stinken de woorden en de wonden dan ook zo erg, want ze ademen de walm uit van het verdrongene en vergetene, van alle opties die nooit aan bod zijn kunnen komen. Daarom de verbrokkelde wereld, de uiteengespatte lichamen uit heden en verleden, de fysieke taal van verrotting, startend bij het antieke voorbeeld van een dochter die door haar vader wordt geofferd uit carrièredrift (Iphigeneia) en eindigend bij de getuigenissen van X1, de ultieme sensatie van een maatschappij die haar dochters opoffert aan de lusten van de vaders.

Drie vrouwen die eeuwenlang als cultureel cliché aan bod kwamen functioneren nu duidelijk als hoer, op het einde van de voorstelling staan de drie traditionele heldinnen onder de viaduct te wachten, hun lichamen te koop stellend. Elk van hen heeft haar eigen catastrofaal parcours uitgezet, waarbij elke tekst korter en pregnanter wordt, sneller op de ontknoping toeloopt, naar een eindfase die als onvermijdelijk wordt voorgesteld en waarbij de wereld telkens heftiger instort, zonder zinvolheid, zonder catharsis. *Mind the Gap* spreekt dus over een eindtijd, evenwel niet over de instorting van 'de' wereld, maar van een bepaald soort wereld. Hierin bekleedt het verhaal van *Medea* een derde plaats, Rijnders laat Marieke Heebink haar leed afdreunen in een ongehoord tempo, de woorden ontsnappen haar. Hertmans' regieaanduiding die tekstueel luidde

*Medea. Bij de grimeur; ze zit voor een grote spiegel in een relaxstoel en heeft een kleimasker op haar gezicht. De spiegel is gebarsten. Tijdens haar monoloog zal het kleimasker geleidelijk barsten, verkrumelen en vallen; een ander masker wordt zichtbaar, dat van een Korè.*

wordt scenisch weergegeven door het exploderen van de taal en het defragmenteren van de scène, het lichaam kan de woordenbrij niet langer bijhouden, de obsessie kotst zich naar buiten. Pas na het barsten van het masker kan Medea opnieuw Korè worden, maagdelijk en mysterieus, bezitster van eigen lijf en woorden. Op Medea's explosie volgt deze van Oedipus: zijn zoon rijdt over het open gat in zijn voet en wordt in een uitbarsting van geweld door de vader gedood.

De mythe is dus dood, leve de mythe evenwel. Het kan allemaal weer opnieuw beginnen, Oedipus zegent de spelers tot slot met een *Urbi et Orbi*. Taai zijn de deelnemers immers wel, vooral de vrouwen getuigen van een oerkracht die uit archaische tijden lijkt te stammen. Antigone, Clytaemnestra, en Medea zijn finaal drie sterke vrouwen die een drempel vertegenwoordigen waarover de



Attische tragedie gedoemd is te struikelen. Zij roepen een kloof van radicale vrouwelijkheid op waar de man voor terugschrikt. Leven en dood reiken bij hen die baren elkaar sneller de hand en deze mysterieuze ingesteldheid roept een andere wereldorde op, maakt vrouwen superieur aan mannen die wel terugdeinzen voor de dood en die dit ultiem moment op afstand houden door het uitvinden van het heroïsche en tragische leven. Daarom is Antigone zij die “geboren was / om tegen alles en iedereen te zijn”, om tégen te zijn “zoals niemand nog / ooit tegen was geweest” en is Helena “de vrouw die deed waar ze zin in had / zij die de oude zuilen omverblies”.<sup>43</sup> Dit fundamenteel NEEN zeggen herinnert daarom aan een verleden dat de klassiek Griekse verbeelding vooraf gaat<sup>44</sup>, toen de vrouw nog niet aan de mannelijke conceptie van de wereld onderworpen was, op taalkundig, economisch of seksueel gebied. Vandaar Hertmans’ fascinatie voor Graves, voor Bachofen en diens theorie over het matriarchaat, voor het herdenken van pre-Griekse resten in de vrouw. Deze vrouwen roepen een kloof op die getuigt van een anders-zijn dat niet gereduceerd kan en wil worden, niet gerationaliseerd, niet gekoloniseerd.

Maar deze ene soort (geslachtelijke) kloof roept ook andere kloven op, alle andere zelfs, want ze roept alle vormen van denken in termen van opposities en exclusiviteiten op. Sinds de Griekse vijfde eeuw werden vele kloven (lichaam/geest, worden/zijn, subject/object, vrijheid/determinisme) plechtig geïnstalleerd en daarna radicaal dicht gemetseld, het tragisch bewustzijn dat hen in vraag stelt zo veel mogelijk uitgeschakeld, in een eerste fase door het monothéisme uit platonisme en christelijke Middeleeuwen, daarna door een metafysica van de Waarheid, door een filosofie van de Aanwezigheid, door een veralgemeende onto-theologie.

Het tragisch wereldbeeld dook terug op in de grote menselijke drama’s van Shakespeare, waar de *mind* in al zijn gespletenheid, waanzin en inbeelding aan de verwarring van de historische tijd uitdrukking kwam verlenen. Het dook echter tevens op in de Duitse achttiende eeuw, niet om de begraven Griekse spookgestalten eindelijk te bevrijden en recht op spreken te verlenen, maar om de onrust en de verlangens uit de Romantiek te bezweren, ditmaal onder de vorm van een filosofie van de tragiek<sup>45</sup>. Het Duitse idealisme, op de tragedie toegepast sinds de *Derde Kritiek* van Kant, 1790 (zie Schiller reeds in 1791-92; Schellings *Tiende Brief over Dogmatiek en Kritiek*, 1795; Hölderlins *Empedokles* vanaf 1797), zette de oude onto-theologie echter ongegeneerd verder, want ze behoorde tot die initiatieven die graag één mondigheid, één redelijkheid vooropstellen, en met één zaligmakende totaliteit werken. Tragiek in kantiaanse zin berust immers ook op de idee om menselijke vrijheid die op redelijkheid gesteund is af te zetten tegen



de zintuiglijke kennis van de buitenwereld die hem zijn beperktheid laat inzien. Deze dualiteit maakte dan graag gebruik van een dialectiek (Hegel) die steeds terugleidde naar een hogere beweging van de geest. Dit sterke vertrouwen in de werking van een oneindige geest getuigde van de typische romantische vlucht uit de werkelijkheid en duwde de tragische ervaring de weg op van een religieus perspectief, ondertussen de mens het recht ontzeggend om zijn concrete en individuele onmacht uit te schreeuwen. Tegelijk echter bleef de romantiek maar zweven bij het lichaam, de natuur, de lusten en de voorheen duister gehouden aspecten van het leven. *La furie de Médée* van Eugène Delacroix (1862), een late exponent van de Franse Romantiek, toonde opnieuw een explosie van geweld en demonisch verlangen, twee grotere kinderen konden aan de wurggreep van hun moeder niet ontsnappen, een lange stiletto fonkelde in haar handen. Barbaars geweld werd erkend, gerestaureerd, niet langer toegedekt. De *Nachtmerries* van Fuseli kregen vrij spel<sup>46</sup>.

Daarom wellicht deze fascinatie van Hertmans voor de ambiguïteit van Hölderlin, die zowel het wonder 'Griekenland' heeft gekend als de afrekening ermee, zowel opging in de cultus van het neo-Hellenisme als in de creatie van een nieuw Duits vaderland die er de aflossing van moest betekenen. Zowel *Kopnaad* als *Mind the Gap* handelen over de processen van kortsluiting die door een dergelijk schisma voortgebracht werden, ze herinneren aan een taal en een begripen die on-begrijpelijk dreigen te worden, over het teveel aan redelijk spreken dat tot excessen leidt, over de waanzin van Hölderlin die tegelijk steeds klaagzang is.

In *Kopnaad* stond het marginaal spreken centraal uit het instortende Duitse idealisme (Hölderlin, Büchner), in *Mind the Gap* is dit de klaagzang van de vrouw ingesloten in het Griekse vertoog, in het nieuwe project *Empedokles* zal het wellicht de klacht zijn van een geest die nog al te zeer verlangt naar de andere wereld, maar in feite weet dat deze speculaties achterhaald zijn. Telkens gaat het om het expliciet openhouden van een kloof, om het tonen van de fundamentele verscheurdheid en gelaagdheid van het menselijke wezen. *Kopnaad* verwees naar de fontanel die bij de mens nooit is dichtgegroeid, *Mind the Gap* naar de kloven die in de Griekse tragedie een volstrekte openheid van de geest postuleerden, *Empedokles* straks naar de Griekse filosoof die in de krater van de Etna wou springen omdat hij de oneindigheid niet kon realiseren. Daarom was het ook gepast dat de slotwoorden uit *Mind the Gap* expliciet hiernaar refereerden:

Geluid van ambulance op een laan met  
wivende lindebomen, gehoord vanuit een  
kinderkamer

Geluid van de adem van een slapend kind  
 Open glottis

De glottis en de fontanel zijn open gebleven, elk 'nieuwe mens' is gedoemd om te ademen met open glottis, om telkens opnieuw mythen te verzinnen over oorsprong en doel. Vanuit zijn fundamentele gespletenheid wordt hij hiertoe uitgenodigd, is hij hiertoe gedoemd, niet omdat het leven op voorhand van een fundamenteel Verlies zou getuigen<sup>47</sup>, maar omdat dit leven op zich een afdoend avontuur is, omdat de zin van het bestaan in het leven zelf gelegen is<sup>48</sup>. Daarom schrijft Erwin Jans dan ook: "De terugkeer naar de Griekse tragedie is een poging van de westerse filosofie om open te breken wat de metafysica heeft afgesloten. Het is een opening om een nieuwe omgang met de cultuur en met de toekomst te vinden. Het is een poging om ons lot, het lot van de moderne mens te definiëren".<sup>49</sup>

Vanuit de Griekse tragedie nieuwe cultuurpatronen opstellen die verder reiken dan het doorsnee postmodernisme, het moet mogelijk zijn. Zeker nu het duidelijk geworden is dat de interpretatie van de Griekse tragedie in een recent verleden fundamenteel werd bepaald door het Verlichtingsdenken en zijn monologiserende waarheid. Vergeten we dus niet dat de Griekse tragedie, en in casu *Medea*, zich de laatste eeuw flink hebben ingespannen om de nieuwe politieke discussie vorm te geven, om de waarheidspretenties van het Westen duchtig te bevragen en aldus de fundamentele zwakheden van de moderniteit aan het licht te brengen. De Griekse tragedie heeft zich als esthetisch genre duchtig ingezet om de politieke praktijken, doelstellingen en legitimatie van het Westen te bevragen en om zijn claims op universalisme en historische hegemonie tegen te spreken. Het centrum van het Avondland viel weg en dus ook zijn centrifugale justificatie. Een nieuwe veelheid van culturele praktijken en lokale identiteiten zag het licht, een politiek van verschillen meldde zich aan. *Medea* werd de laatste jaren expliciet en intens gebruikt om de ideologische posities in het Westerse vertoog te problematiseren en om de volgende aspecten eruit grondig te bevragen: het rassenprobleem en de verhouding barbaarendom vs. verlicht Herrenvolk<sup>50</sup>, de genderconstructie<sup>51</sup>, het Engelse<sup>52</sup> en Amerikaanse<sup>53</sup> imperialisme, het probleem van de mensenrechten<sup>54</sup>, van persoonlijke en collectieve onderdrukking<sup>55</sup>, van sociale en psychologische vereenzaming<sup>56</sup>.

Wat deze historische ensceneringen en interpretaties gemeen hebben, is de opdracht om de 'kloof' systematisch open te houden, om de logos voortdurend te bestoken met uitdagingen en dilemma's en er dus voor te zorgen dat het voortleven van de antieke tragedie (in zijn classicistische en gereduceerde vorm van

woorddrama) op zich nooit een verworvenheid wordt, nooit onttaardt in een (valse) mythe.

*Mind the Gap* is een poëtische evocatie van het contemporaine ongemak waarmee men klassieke teksten, zeg maar het klassieke gelijk, te lijf gaat. Als moment van reflectie die de bekende mythes radicaal bevraagt, leidt deze 'klaagzang' misschien in eerste instantie niet tot een veralgemeend optimisme, maar uiteindelijk wel naar een ander soort humanisme. Lezer en toeschouwer worden op zichzelf teruggeworpen en uitgenodigd hun eigen waardenschaal opnieuw in vraag te stellen. Een levensnoodzakelijke onderneming, maar ook riskant en pijnlijk, want zij tast, zonder uit te draaien op die verplichte catharsis, eenieders ideeën over persoonlijke veiligheid en clichématig denken aan. In die zin is *Mind the Gap* een ode aan de cultuur, aan haar maakbaarheid en veranderlijkheid, aan dat creatieve menselijke wezen dat zichzelf en de andere steeds probeert vast te pinnen door middel van afspraken en soorten redelijkheid, maar steeds moet erkennen dat ook dit slechts mensenwerk is, steeds voor interpretatie vatbaar dus. Uiteindelijk ervaar je dan *Mind the Gap* als een ogenblik van lyrische meditatie over je eigen culturele plek, als een uitdaging die het evidente denken doet stilvallen en waar de zwarte gaten uit je culturele voorstellingswereld je even komen overvallen.

*Mind the Gap* is een belangrijke cultuurhistorische tekst. Mnemosyne, vertel dit verder.

## NOTEN

- <sup>1</sup> Voor een gedetailleerd overzicht van alle opvoeringen, zie: David Gowen, "Medeas on the Archive Database", in: Edith Hall, Fiona Macintosh & Oliver Taplin (ed.), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford: University of Oxford, 2000, pp. 232-274.
- <sup>2</sup> Duarte Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris: Edition Ophrys, 1982; James J. Clauss & Sarah Iles Johnston (eds.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton: Princeton University Press, 1997.
- <sup>3</sup> Zie Jane Davidson Reid (with the assistance of Chris Rohmann), *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s, I & II*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1993.
- <sup>4</sup> Zie Ian Christie, "Between Magic and Realism. Medea on film", in: Hall, Macintosh & Taplin (eds.), *op. cit.*, pp. 144-165.
- <sup>5</sup> Christopher Rocco, *Tragedy and Enlightenment. Athenian Political Thought and the Dilemmas of Modernity*, Los Angeles & London: Berkeley, 1997.

- <sup>6</sup> Michel Maffesoli, *L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris: Editions Denoël, 2000.
- <sup>7</sup> Sam IJsseling, *Apollo, Dionysos, Aphrodite en de anderen. Griekse goden in de hedendaagse filosofie*, Amsterdam: Boom, 1994.
- <sup>8</sup> John Drakakis & Naomi Conn Liebler (Ed.), *Tragedy*, London & New York: Longman, 1998.
- <sup>9</sup> Rudolf Boehm, *Tragik von Oidipus bis Faust*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, pp. 91-102 : "Eine gescheiterte Tragödie. Hölderlins Tod des Empedokles". Cf. Bart Philipsen, *Die List der Einfalt. Nachlese zu Hölderlins spätester Dichtung*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1995.
- <sup>10</sup> K. Meuli, *Odysee und Argonautika*, Berlin, 1921; R. Roux, *Le problème des Argonautes. Recherches sur les aspects religieux de la légende*, Paris: E. De Boccard, 1949.
- <sup>11</sup> E. Delage, *La géographie dans les Argonautiques d' Apollonios de Rhodes*, Paris & Bordeaux, 1930.
- <sup>12</sup> Martin P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1972(1932), Section VIII. Northern Boeotia and Southern Thessaly, pp. 127-159.
- <sup>13</sup> Robert Graves, *The Greek Myths*, Edinburgh: Penguin Books, 1955, II, pp. 223.
- <sup>14</sup> Léon Mallinger, *Médée. Etude de littérature comparée*, Genève: Slatkine Reprints, 1971(1897), pp. 1-13.
- <sup>15</sup> Zie de *Corinthiaca* van de Corinthische dichter Eumelus, een epos uit de achtste-zevende eeuw v.o.t.
- <sup>16</sup> Graves, *op. cit.*, II, pp. 215-259, zie uiteraard ook Nilsson, *op cit.*
- <sup>17</sup> Fritz Graf noemt dit motief het 'Tarpeia'-type (een vijand slaagt er niet in om een stad in te nemen tot een koningsdochter, gegrepen door een vurige liefde voor de invaller, haar vader verraadt). Zie Fritz Graf, "Medea. The Enchantress from Afar. Remarks on a Well-Known Myth", in: Clauss & Johnston (eds.), *op. cit.*, pp. 21-42.
- <sup>18</sup> J.R. Bacon, *The Voyage of the Argonauts*, London, 1925; Roux, *op cit.*
- <sup>19</sup> Kon Wilhelm Nestle nog in 1940 (datum!) de overwinning van het verlichtingsdenken uitroepen in zijn werk *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*, dan volgt thans de problematisering ervan in Richard Buxton, *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford: Oxford University Press, 1999, en de contestatie ervan bij Rocco, *op. cit.*, die elk verlichtingsdenken à la Habermas radicaal laat ondergraven door de ontregelende kritiek van Foucault. Zie ook de stelling van E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1951. Cf. Joachim Klowski, *Dialektik von Mythos und Logos*, Frankfurt am Main: Hirschgraben Verlag, 1980.
- <sup>20</sup> Walter Burkert, "Mythos-Begriff, Struktur, Funktionen", in: Fritz Graf, *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart & Leipzig: B.G. Teubner, 1993, pp. 9-21.

- 21 Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, IV, pp. 37-38.
- 22 Rik Pinxten, *Goddelijke fantasie. Over religie, leren en identiteit*, Antwerpen / Baarn: Houtekiet, 2000.
- 23 Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1991, p. 10.
- 24 Een aantal verzamelwerken over de vernieuwde belangstelling voor de mythe wordt opgesomd door W. Burkert, "Mythos-Begriff, Struktur, Funktionen", in: Graf, *Mythos in mythenloser Gesellschaft*, p. 9.
- 25 Michel Maffesoli, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris: Librairie Générale Française, 1997. Michel Maffesoli, *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris: Librairie des Méridiens, 1985.
- 26 Rollo May, *The Cry for Myth*, New York: W.W. Norton & Company, 1991.
- 27 Steven F. Walker, *Jung and the Jungians on Myth. An Introduction*, New York & London: Garland Publishing, 1995, pp. 130-131: "(Jungs) theory has been given an appropriately religious slant that is foreign to its originally non metaphysical, even anti-metaphysical, orientation: 'When our model of individuation is governed by monotheistic psychology in its Protestant direction, every fantasy becomes a prisoner for Christ'."
- 28 William Storm, *After Dionysus. A Theory of the Tragic*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1998.
- 29 Jürgen Pieters, *Moments of Negotiation. The New Historicism of Stephen Greenblatt*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001.
- 30 Oddone Longo, "The Theatre of the Polis", in: John J. Winkler & Froma I. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos. Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton: Princeton University Press, 1990, pp. 12-19.
- 31 Simon Goldhill, "The Great Dionysia and Civic Ideology", in: Winkler & Zeitlin (eds.), *op.cit.*, p. 97.
- 32 Lehmann, *op. cit.*, p. 24. Hij verduidelijkt deze term als volgt: "Die Spannung der Tragödie zum Mythos auszumessen heisst, sie auf ihre eigene aporetische, antwortlose Konsistenz als strukturierte Weltauffassung zu befragen, ihre sprichwörtliche Ambiguität und Vieldeutigkeit nicht ins Ungefähre des Schönen aufzulösen, sondern als Mehrdeutigkeit zu begreifen".
- 33 Alan Elliott, *Euripides. Medea*, Oxford: Oxford University Press, 1969, pp. 112-117 (III. The Historical Background); Cf. H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy. A Literary Study*, London: Methuen & Co, 1932; Gilbert Murray, *Euripides and His Age*, London: Oxford University Press, 1965.
- 34 E. Cantarella, *Pandora's Daughters. The Role and Status of Women in Greek and Roman Antiquity*, Baltimore, 1987; E. Keuls, *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*, New York, 1985.
- 35 Vertaling Klaas Tindemans, *Medea*, Programmaboekje bij de voorstelling, Eindhoven: Het Zuidelijk Toneel, 1993.

- 36 Margaret Williamson, "A Woman's Place in Euripides' Medea", in: Anton Powell (ed.), *Euripides, Women, and Sexuality*, London: Routledge, 1990, pp. 16-31.
- 37 Vasilis Papageorgiou, *Euripides' Medea and Cosmetics*, Göteborg: Graphic Systems, 1986.
- 38 A.W. Verrall, *Euripides the Rationalist*, Cambridge, 1895; E.R. Dodds, "Euripides the Irrationalist", *CR* 43(1929), pp. 97-104.
- 39 H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy. A Literary Study*, London: Methuen & Co, 1939, p. 189, n. 1.
- 40 Stefan Hertmans, *Mind the Gap*, Amsterdam: Meulenhoff, 2000.
- 41 *TheaterMaker*, 6(2002), nr. 1, pp. 42-44.
- 42 Stefan Hertmans, "Antigone Aantekeningen. Werkjournaal bij *Mind the Gap*", *Nieuw Zuid*, 2(2001), nr. 5, pp. 31-94.
- 43 *Id.*, pp. 40-52.
- 44 George Steiner, "Tragedy, Pure and Simple", in: M.S. Silk, *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 534-546.
- 45 Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1961.
- 46 William Vaughan, *German Romantic Painting*, New Haven & London: Yale University Press, 1961; cf. Louis Wiesmann, *Das Dionysische bei Hölderlin und in der deutschen Romantik*, Basel: Benno Schwab & Co, 1948.
- 47 William Desmond, *Het tragische en het komische*, Amsterdam: Boom, 1998(1992).
- 48 Karel Boullart, *Vanuit Andromeda gezien. Het bereikbare en het ontoegankelijk. Een wijsgerig essay*, Gent, 1990. (Uitgaven van de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte 178).
- 49 Erwin Jans, "Come to Greece, the real experience", *Nieuw Zuid*, 2(2001), nr. 5, p. 30.
- 50 Hans Henny Jahns *Medea* uit 1926 was een sterk expressionistisch drama, dat de elementaire kracht van het oervrouwelijke thematiseerde en dat het rassenprobleem duidelijk niet uit de weg ging. *Medea* was een outsider, gespeeld door de zwarte actrice Agnes Straub die later Grillparzers *Medea* in 1933 zou regisseren en aldus de nazi-politici provoceren. Zie: Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München: Beck: 1991; Macintosh, *op. cit.*, p. 21.
- 51 Dario Fo en Franca Rame (1978, *Tutta casa, letto e chiesa*) lieten *Medea* een ander verhaal vertellen, een andere politieke en culturele stelling (feministisch, sociaal bewogen, invloed van het politieke theater) innemen. Zie: Marleen Prins, "Dichter bij *Medea*. Een opvoeringsgeschiedenis van een vrouwen tragedie", in: Mieke Kolk (red.), *'Wie zou ik zijn als ik zijn kon'*. *Vrouw en theater 1975-1998*, Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1998, pp. 85-92.
- 52 Brendan Kennelly liet *Medea* symbool staan voor het onderdrukte Ierland, Jason voor het onderdrukkende Engeland (*Medea*, 1991). Cf. Marianne McDonald, "Mapping Dionysus in New Global Spaces", in: Savas Patsalidis & Elizabeth Sakellariou (ed.), *(Dis)Placing Classical Greek Theatre*, Thessaloniki: University Studio Press, 1999, pp. 146-148.



- <sup>53</sup> P. Pasolini (*Medea*, 1970) plaatste een rurale tegenover een stedelijke cultuur, het primitieve Oosten tegen kapitalistische Westen, de zuiverheid van de barbaarse bevolking tegenover het verraad van de beschaving.
- <sup>54</sup> Maxwell Anderson in *The Wingless Victory* (1936) maakte gebruik van een vroeger historisch stadium (Massachusetts, Salem, 1800) om de relaties te schetsen tussen een Malay prinses en een zeeman uit New England, een noodzakelijke voorzorg omdat Amerika zijn eigen Medea had gekend in de persoon van Margaret Garner, een weggelopen slavin, die haar dochter had gedood om de slavernij te ontlopen (opgenomen als verhaal door Toni Morrison in *Beloved*, 1987). Zie Macintosh, *op. cit.*, p. 22.
- <sup>55</sup> In *Asie* (1931) van Henri Lenormand keerde de Franse bezetter terug uit Azië, in *Demea* van Guy Butler (1990) gaat het om een Brits officier en een Tembu prinses.
- <sup>56</sup> Bij Jean Anouilh in 1946 en bij Robinson Jeffers in 1947 was Medea de sociaal verenzaamde die zich wreekt op de wereld; bij Anouilh leeft ze in een woonwagen buiten de stad, bij Jeffers is ze a.h.w. het slachtoffer van de *American Dream*.



*Mind the Gap* van Stefan Hertmans door Toneelgroep Amsterdam  
(Foto: Carli Hermes)