

## MEDEA OF METEA? METATHEATER IN DE GRIEKSE TRAGEDIE

Pieter BORGHART

### 1. Inleiding

Sinds het fenomeen *metatheater* of *metadrama* in het begin van de jaren 1960 door Abel voor het eerst uitvoerig behandeld werd in zijn seminale werk *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, kregen de dramatische studies er als het ware een nieuwe onderzoeksdimensie bij. Auteurs uit verschillende periodes en van dermate uiteenlopend pluimage werden op hun *metatheatraliteit* getest, zodat het begrip na verloop van tijd niet meer bij elke onderzoeker dezelfde lading dekte. Nu eens vereenzelvigde men metadrama, als een totum pro parte, met de ondertussen klassiek geworden *play within the play*, dan weer hanteerde men de uiterst ruime definitie *drama over drama*. De meest bevredigende en heldere omschrijving van het begrip metatheater, die overigens ook theoretisch goed onderbouwd is, heb ik aangetroffen in de studie die Hornby aan dit onderwerp heeft gewijd.<sup>1</sup>

Om het fenomeen te verklaren, neemt deze onderzoeker twee begrippenparen uit de psychologie als uitgangspunt. Het eerste paar, *primary* en *secondary process thinking*, betreft vormen van cognitieve activiteit waarvan de eerstgenoemde gericht is op het verschaffen van onberedeneerd (intuïtief) genot, en laatstgenoemde op het verwerven van kennis (ratio), wat een zekere inspanning vergt. Met *foreground* en *background* worden vervolgens respectievelijk het centrum en de periferie van de perceptie bedoeld. Op basis van deze tegenstellingen komt Hornby er toe om de theatrale illusie te beschouwen als het intuïtief genieten van een theatervoorstelling, waarbij de wereld die op de scène wordt opgeroepen de *voorgond* van de perceptie uitmaakt, maar waarbij de toeschouwer zich in een toestand bevindt die hem toelaat om op het even welk ogenblik zijn aandacht te verschuiven naar de *background*, i.e. het geheel van culturele codes waartegen het stuk zich afspeelt, en dus in eerste instantie het besef dat hij zich in het theater bevindt. Deze redenering doortrekkende, definieert Hornby metadrama als de som van alle theatrale elementen die het potentiaal in zich hebben om de theatrale illusie van de toeschouwer momentaan te doorbreken, en hem als het ware te dwingen om bij de interpretatie van het stuk ook de background waartegen het zich afspeelt, in rekening te brengen.<sup>2</sup> Ook in het vervolg van dit artikel zullen de termen *metatheater* en *metadrama* in deze zin aangewend worden.

## 2. Metatheater in de Griekse tragedie

Hornby levert, zoals gezegd, het meest werkbaar model om als uitgangspunt te nemen voor de uitwerking van de theoretische fundamenteën van de plaats die het fenomeen metatheater bekleedt in de Griekse tragedie. Toch kan men bij Hornby inderdaad slechts van een *werkmodel* spreken, daar zijn classificering niet zonder meer kan worden toegepast op het dramatische corpus dat in dit artikel centraal staat. Laten we echter beginnen Hornby's metadramatische categorieën even van naderbij te beschouwen:

The possible varieties of conscious or overt metadrama are as follows:

1. The play within the play
2. The ceremony within the play
3. Role playing within the role
4. Literary and real-life reference
5. Self reference<sup>3</sup>

Wanneer we dit schema overlopen in het licht van de teksten én de opvoeringspraktijk van de tragedies van Aischulos, Sophokles en Euripides, dan kan hierbij het volgende worden opgemerkt: de eerste en de derde categorie, die voldoende gekend zijn, komen in de Griekse tragedie slechts vrij zelden voor, en meestal op eerder subtiele wijze;<sup>4</sup> Hornby's tweede vorm van metatheater is m.i. weinig overtuigend, iets wat hij trouwens zelf expliciet aangeeft;<sup>5</sup> categorie vier valt, althans wat de vijfde-eeuwse tragedie betreft, uiteen in twee delen, de *literary reference* die vooral te maken heeft met het frequent intertekstueel verwijzen naar (gelijknamige en/of voor ons niet altijd bewaard gebleven) tragedies en epen van voorgangers en tijdgenoten, en de *real life reference* waarvan ik zal betogen dat het leeuwendeel uitgemaakt wordt door het aftasten van de grenzen van de eigentijdse ideologie, iets wat Hornby blijkbaar ontgaan is; de laatste categorie tenslotte valt samen met wat men *metatheatraal taalgebruik* zou kunnen noemen, passages waarin "[...] the play directly calls attention to itself as a play, an imaginative fiction"<sup>6</sup> en die ook in de teksten van de Atheense tragici niet ontbreken.

Hiermee is echter nog niet alles gezegd. Recent heeft een aantal onderzoekers, waaronder Rehm, er op gewezen dat het in de aard lag van de drie grote Griekse tragici om de vrij strakke theaterconventies op subtiele wijze in hun dramatische teksten te integreren - een kunstgreep die, zoals nog zal blijken uit de analyse van de *Medea*, een groot metadramatisch potentiaal in zich draagt. Hornby's theoretische kader lijkt echter geen plaats te bieden voor een dergelijke vorm van metatheater. Daar deze m.i. geenszins beperkt hoeft te blijven tot het corpus Griekse

tragedies<sup>7</sup>, dringt het toevoegen aan Hornby's overzicht van een zesde metadramatische categorie zich onvermijdelijk op.

Laten we dus vooreerst even stilstaan bij het bewust aanwenden van de theaterconventies door de drie grote tragici. Het is evident dat het bestuderen van deze metatheatrale categorie rechtstreeks voortvloeit uit een benadering van de tragedie die de laatste decennia een steile opgang heeft gekend, met name het inzicht dat Griekse tragedies niet zozeer als *leesdrama's* moeten worden beschouwd, maar dat men bij de interpretatie in de mate van het mogelijke ook de productieomstandigheden in rekening dient te brengen. De Griekse dramaturgen genoten immers allerminst de vrijheid die wij vandaag kennen bij het schrijven van een dramatekst, maar werden in hun mogelijkheden beknot door twee sets van beperkingen: de vijfde-eeuwse theatertechnische omstandigheden en de heersende theaterconventies. Zo is het voldoende bekend dat Aischulos, Sophokles en Euripides hun drama's componeerden met een specifiek theater voor ogen, met name het Dionusostheater aan de zuidflank van de Atheense Acropolis. Gezien de schaarste aan archeologische restanten die het vijfde-eeuwse Dionusostheater heeft achtergelaten, werden er in het verleden onder filologen dikwijls oeverloze discussies gevoerd over (evenwel niet onbelangrijke!) details, die echter voor een studie van metatheater van minder belang zijn. Ik zal mij bij de behandeling van de *Medea* in het tweede deel van dit artikel dan ook beperken tot een soort *grootste gemene deler* van theatertechnische omstandigheden waarover de meeste critici (archeologen inclusief) het min of meer eens zijn.<sup>8</sup>

Een tweede grote vorm van metatheater in de Griekse tragedie heeft alles te maken met de ideologische geladenheid van de mythe, dé stof bij uitstek van de Griekse tragedie. Elk mythologisch systeem heeft de bedoeling om de eigen bevolking een coherent wereldbeeld te verschaffen, hetgeen uiteraard een welbepaalde ideologie impliceert: het behoeft immers weinig uitleg dat de manier waarop bepaalde fenomenen, van welke aard dan ook, in de mythe benaderd worden, dikwijls nauw verbonden is met de morele visie en/of maatschappelijke organisatie van de betreffende cultuur. Bij de Grieken was dit uiteraard niet anders. Voor hen was de mythe in de eerste plaats een vorm van geschiedschrijving, of beter geformuleerd, de mythe beschikte over "[...] the authority of what we would call 'history'".<sup>9</sup> Daar deze verhalen echter niet voor eens en voor altijd opgetekend waren, maar voornamelijk mondeling overgeleverd werden, waren zij constant onderhevig aan transformaties: enkel wat voor een bepaald tijdvak van betekenis was werd opgeslagen in het collectieve geheugen en doorverteld aan de volgende generatie. Of zoals Knox opmerkt: "[myth] embodies a view of life, an attitude, an ideal, a warning; it has contemporary significance."<sup>10</sup> De Griekse

mythe kende dus niet het soort orthodoxie dat zo kenmerkend is voor de drie grote abrahamistische religies, met een *Heilig boek* waar met geen letter aan mocht worden getornd.<sup>11</sup> Men doet er bijgevolg beter aan de Griekse mythologie te beschouwen als een verzameling van grote *mythische kaders* (de XII werken van Herakles, de Argonautentocht, de Trojaanse oorlog, enz.) waarvan het materiaal van generatie op generatie doordrongen werd door de ideologie van het eigen tijdvak, met alle mogelijke interpretaties en/of transformaties van de oorspronkelijke versie van dien. Wanneer men deze redenering doortrekt naar het Griekenland van de vijfde eeuw vóór onze tijdrekening, dan volgt hieruit dat diezelfde mythen circuleerden in het toenmalige Athene, zij het met een eigentijdse ideologische invulling. Een laatste deductieve stap leidt tenslotte tot de vaststelling dat ook de tragedies, die de mythische verhaalstof als uitgangspunt namen en een niet te onderschatten rol speelden in de Atheense maatschappij, een schakel vormden in dit proces, en zodoende doordrongen waren van de vijfde-eeuwse Atheense ideologie.

Toch liggen de kaarten niet zo eenvoudig als ik op het eerste zicht heb laten uitschijnen. Een aantal onderzoekers, waaronder Goldhill, Burian en Hall, menen op de tragedie het (Bakhtiniaanse) begrip *polyfonie* te kunnen betrekken.<sup>12</sup> Uitgangspunt is de vaststelling dat in de tragedie niet enkel de maatschappelijk dominante *Atheense burger* aan het woord komt, maar dat ook onderdrukte maatschappelijke groepen een stem krijgen. Dit heeft uiteraard alles te maken met het dialectische karakter van het dramatische medium, dat inderdaad uitermate geschikt was om ook de *subversieve* stemmen van vrouwen en slaven te laten weerklinken. Dit stelde de dramaturg in staat om, zonder dat hij ook maar enig risico liep, de heersende ideologie op subtiële wijze te bevragen. Of zoals Goldhill schrijft:

Rather than simply reflecting the cultural values of a fifth-century audience, then, rather than offering simple didactic messages from the city's poets to the citizens, tragedy seems deliberately to make difficult the assumption of the values of the civic discourse.<sup>13</sup>

Ik zou in dit artikel dan ook de these willen verdedigen dat dergelijke subversieve stemmen in staat waren om toeschouwers momentaan uit hun theatrale illusie te halen, en om hen even te doen stilstaan bij het waardepatroon dat ze ongetwijfeld altijd al als min of meer natuurlijk hadden ervaren. Of om het anders te formuleren: metatheater als een *valse* ideologische noot.

Om deze stelling theoretisch beter te funderen, lijkt het aangewezen om het semiologische model van de Roland Barthes in rekening te brengen. In zijn *Mythologieën* stelt hij immers, uitgaande van de taaltheorieën van Ferdinand de Saussure, dat taal begrepen kan worden als een semiologisch systeem van de eerste graad: zij bestaat immers uit een *signifiant* (de klanken of fonemen), een *signifié* (het concept waarnaar een combinatie van fonemen verwijst) en de synthese van beiden, de eigenlijke taaluiting, die hij *signe* noemt. Nu is het zo volgens Barthes dat de mythe de taal gebruikt. De mythe gaat immers uit van de taal (semiologisch systeem van de eerste graad) en reduceert een specifieke taaluiting van de eerste graad (met betekenis!) tot een loutere signifiant in de tweede graad. Hiermee correspondeert uiteraard ook een nieuwe signifié, zodat de synthese van beide leidt tot een tweedegraads-signe. In die optiek zou men kunnen stellen dat de mythe begrepen kan worden als een semiologisch systeem van de tweede graad. De (meestal verdoken) ideologische geladenheid van de mythe laat zich in deze benadering als volgt verklaren: daar de signifiant (vorm) van de mythe eigenlijk reeds het eindpunt is van een vorige semiologische keten die een zekere betekenis (inhoud) heeft gegenereerd, kan de mythe zich hierin *verbergen* en pretenderen niets meer te betekenen dan datgene wat uitgesproken wordt of neergeschreven staat: “[h]et is dat boeiend verstoppertje spelen van inhoud en vorm dat de mythe definieert.”<sup>14</sup>

Voortbouwend op deze theorie van Barthes en op datgene wat reeds werd opgemerkt over het statuut van de mythologie bij de Grieken en over de polyfonie van de vijfde-eeuwse tragedies, zou ik willen stellen dat de tragedie gezien kan worden als een semiologisch systeem van de derde graad. Ik verklaar mij nader: als we de grote mythische kaders (inclusief eigentijdse ideologische geladenheid!) waarmee elke Athener min of meer vertrouwd was, als basisstof (signifiant) van de tragedie beschouwen, en als we de these aanvaarden dat het dialectische karakter van drama uitermate geschikt was om die ideologie op bepaalde plaatsen te ondermijnen (polyfonie als signifié), dan zouden we kunnen besluiten dat de uiteindelijke betekenis van de tragedie als semiologisch systeem van de derde graad ligt in het ontmaskeren van de ideologische geladenheid van de mythe, als een semiologisch systeem van de tweede graad.

Toch moet ik er mij opnieuw voor hoeden de zaken al te zeer te simplificeren. Ten eerste is het uiteraard zo dat de tragici de mythe niet zonder meer overnamen, maar deze verhalen adapteerden en modificeerden voor het (vrij conventionele) vijfde-eeuwse theater. Dit brengt met zich mee dat de signifiant van de tragedie niet enkel van zijn inhoud werd ontdaan (zoals in Barthes' theorie gebeurt met de taal), maar bovendien aan een aantal transformaties werd onderworpen.

Vervolgens lijken de meeste hedendaagse critici, wat de uiteindelijke ideologische betekenis van de tragedie betreft, veeleer te neigen naar de *containment*-theorie van Greenblatt en de New Historicists: subversieve stemmen zijn in die optiek uiteraard aanwezig, maar worden tenslotte opnieuw ingeschreven, als het ware *ten dienste gemaakt*, van de heersende ideologie. Ondanks de grote nadruk die Hall legt op het concept polyfonie, besluit ook zij tenslotte dat “[t]ragedy consequently defines the male citizen self, and both produces and reproduces the ideology of the civic community.”<sup>15</sup> Deze nuancering van de benadering van de tragedie via de theorieën van Barthes heeft, naar ik hoop, duidelijk gemaakt dat een dergelijke invalshoek weliswaar verhelderend is, maar dat men zich hierin niet al te rigoreus mag opstellen.

Ook de diametraal tegengestelde houding van de hierboven besproken subversie van de heersende ideologie komt dikwijls voor in de tragedie. Het betreft die gevallen waarin de eigen Atheense stadstaat dermate openlijk wordt geglorificeerd, dat het publiek als het ware uitgenodigd werd om de *foreground* van het verhaal even te laten voor wat het was en de aandacht kortstondig te richten op de *background*, in casu de toenmalige rivaliteit tussen de belangrijkste Helleense stadstaten. Deze metatheatrale truc kon op diverse manieren gerealiseerd worden. Zoals ik in de analyse van Euripides’ *Medea* zal trachten aan te tonen, vormden de koorzangen een uitgelezen medium om de eigen stadstaat letterlijk te *bezingen*. Maar ook de transformatie van de mythe, waar ik het daarnet reeds over had, kon een gelijkaardige functie bekleden: zo heeft Hall er op gewezen dat de tragici er geenszins voor terug deinsden om bekende mythische verhalen, die tot dan toe geen enkele band met Athene hadden gehad, te verbinden met de *geschiedenis* van de Atheense *polis*, meer dan waarschijnlijk ter *glorificering* van de eigen stadstaat.<sup>16</sup> Twee voorbeelden kunnen deze stelling kracht bijzetten: in de *Eumeniden*, het laatste stuk van de *Oresteia*, lieert Aischulos voor de eerste maal expliciet de Orestes-mythe met Athene door het proces tussen de protagonist en de wraakzuchtige Furiën te situeren op de Areopagus, als het *aition* voor het instellen van de Atheense rechtbank; in Sophokles’ *Oidipous in Kolonos* treft men een gelijkaardig mechanisme aan: in dit stuk wordt de verstoten Thebaanse held welwillend opgevangen in Athene, als een soort “[...] mythical explanation for the near-permanent hostility between the ‘real’ city-states of Athens and Thebes in historical times.”<sup>17</sup>

Ter afronding van dit theoretische kader keer ik nog even terug naar de metadramatische categorisering van Hornby. Hoewel de twee hierboven uitgewerkte metatheatrale categorieën m.i. het leeuwendeel uitmaken van de metadramatische dimensie van de Griekse tragedie, kennen ook de overige *metatheatrical devices*

van Hornby hun voorbeelden in de vijfde-eeuwse dramatische productie, zij het in mindere mate. Ik overloop ze voor de volledigheid nog even in het kort: de *play within the play* en het *role playing within the role* treft men, zoals gezegd, enkel in subtiele vorm aan, terwijl metatheatraal taalgebruik (*self reference*) en intertekstualiteit (*literary reference*) overvloedig aanwezig zijn; los van alle ideologische geladenheid en dito subversie van de tragedie, heeft voornamelijk Aylen, zonder evenwel de term metatheater in de mond te nemen, tenslotte nog gewezen op een andere vorm van de *real-life reference*: het veelvuldig verwijzen naar actuele politieke toestanden.<sup>18</sup> Het spreekt voor zich dat ook deze vormen van metatheater bij de analyse van de *Medea* niet achterwege zullen blijven.

### 3. Medea of Metea?

Zoals reeds aangekondigd, zal ik in de volgende paragrafen een poging ondernemen om te tonen hoe de eerder geformuleerde theoretische beschouwingen in concreto werkzaam waren, en wel via een analyse van de metatheatrale dimensie van de *Medea* van Euripides, een tragedie opgevoerd in 431 vóór onze tijdrekening.

## DEEL I

### 1. "Wat was verwacht werd niet voltooid" (v. 1417)<sup>19</sup>

Een van de belangrijkste conventies van het Griekse tragische theater bestond er, zoals gezegd, in dat de verhaalstof ontleend diende te worden aan de mythische *voorgeschiedenis* van de Grieken. De dag voor de aanvang van de eigenlijke opvoeringen werd er dan ook een *proa/gwn* georganiseerd, "[...] during which the playwrights and actors [...] mounted a wooden platform and introduced the plays they would be performing over the next few days."<sup>20</sup> De toeschouwer wist dus op voorhand min of meer waaraan hij zich kon verwachten, en het behoeft weinig uitleg dat dit voor de dramaturgen perspectieven bood om de verwachtingshorizon van het publiek op de proef te stellen. Met betrekking tot de *Medea* dringt zich dan ook de vraag op in hoeverre de *pre-Euripidiaanse* versie van de mythe conform was aan de *Euripidiaanse*, of anders geformuleerd, welke mythische bagage men bij het Atheense publiek mag veronderstellen?<sup>21</sup>

Vooreerst kan men met een bijna volledige zekerheid stellen dat de voorgeschiedenis van deze tragedie, het verhaal over de Argonautentocht en het gulden vlies, in de toenmalige Griekse wereld alom bekend was. Als literaire bewijs-

plaats hiervan verwijs ik naar de *Vierde Pythische ode* van Pindaros. Voor een goede vertrouwdheid van het publiek met de Korinthische episode van deze mythe is er heel wat meer reden tot onzekerheid. Hiervan schijnen twee basisversies gecirculeerd te hebben: in die van Eumelos, waarin Medea de koningin van Korinthe wordt genoemd, “[the children] died accidentally when Medea tried to effect their immortality”, terwijl in de versie van Kreophulos “[...] Medea’s Children were killed by the Corinthians, in revenge for Medea’s murder of their king [...]”<sup>22</sup>, waarbij het niet zonder belang is dat de schuld van de kindermoord in Medea’s schoenen werd geschoven. Op basis van het geattesteerde materiaal, onderscheidt Mc Dermott onder de critici een drietal strekkingen: zij die voorstander zijn van een *originalité absolue* (Euripides heeft de kindermoord van Medea “verzonnen”), zij die een *originalité relative* voorstaan (Euripides heeft een persoonlijke synthese gemaakt van de bestaande versies), en tenslotte zij die blijven vasthouden aan de gedachte dat de versie van Euripides reeds veel vroeger bestond, maar dat bewijsmateriaal hiervoor verloren is gegaan (*l’originalité reduite*). Wat er ook van zij, het ruwe materiaal van de Medea-mythe (de Argonautentocht, de dood van Kreoon en de kinderen, de schuld van Medea) was in ieder geval bekend, zodat mijn eigen voorkeur uitgaat naar de strekking van de *originalité relative*. De redenen voor deze stellingname hoop ik zo dadelijk duidelijk te maken, door die plaatsen in de tekst aan te duiden waar Euripides duidelijk de veronderstelde voorkennis van de mythe bij het publiek bespeelt. Deze visie wordt trouwens nog versterkt wanneer men ook de laatste episode van het Medea-verhaal in rekening brengt. Na haar vlucht uit Korinthe komt Medea immers terecht bij Aigeus in Athene, met wie ze een relatie aangaat en wiens zoon Theseus, nota bene de mythische stichter van de Atheense democratie, ze op een bepaald moment tracht te vergifigen.<sup>23</sup> We zullen zien dat Euripides ook van dit verhaal, dat ruim verspreid schijnt te zijn geweest, gretig gebruik heeft gemaakt om metatheatrale effecten te creëren.

Hoe manifesteert dit alles zich nu in concreto in de tekst? Op een eerste aanduiding voor het publiek dat Euripides niet van plan is een van de gekende versies van de Medea-mythe zonder meer over te nemen, heeft Mc Dermott gewezen. Nadat Medea’s voedster in de proloog de voorgeschiedenis van het stuk (de Argonautentocht en de gebeurtenissen in Jasoons geboortestad Ioolkos) heeft geschetst, alsook de ellendige toestand waarin haar meesteres zich bij de aanvang van het stuk bevindt door de ontrouw van haar echtgenoot, zegt ze:

*Ze verafschuw*t haar zoons. Het doet haar geen goed hen te zien.  
Ik ben bang dat zij *iets nieuws* in het schild voert.  
(v. 36-37, p. 924)<sup>25</sup> (mijn cursivering)



De frase *iets nieuws* (ti ne/on) wijst er voor de toeschouwer op dat hij geenszins reden heeft om voor een goed begrip van het stuk zomaar te vertrouwen op zijn mythische voorkennis, terwijl de combinatie ervan met Medea's *haat* (stugei=) voor haar zonen een eerste aanduiding geeft over de aard van de *vernieuwing*. De verwijzing dat de kinderen iets ergs kan overkomen, resoneert door de gehele proloog van de *Medea* heen. Van de verschillende passages<sup>26</sup> waarin de lijnen hiervan worden uitgezet, zijn de volgende woorden van de protagoniste (die zich op dat moment nog niet op het toneel bevindt, maar roept vanuit de *skènè*!) de meest expliciete:

O, vervloekte zoons,  
gehaat wordt je moeder,  
waren jullie maar dood, [...] (v. 112-113, p. 11)<sup>27</sup> (mijn cursivering)

Hoewel Mc Dermott, die een aanhanger is van de theorie van de originalité absolue, de geciteerde passages enkel en alleen kadert in de spanningsopbouw van het stuk, neig ik eerder naar een metatheatrale verklaring: hoewel de toeschouwer kon bogen op een kennis van alle essentiële elementen van de mythe, maakt Euripides hem er reeds in de proloog van bewust dat hijzelf, en alleen hijzelf, uiteindelijk zal beslissen op welke manier deze elementen tot een coherente plot zullen worden gesmeed.

Toch laat Euripides deze allusies op de uiteindelijke kindermoord van Medea vanaf v. 214, na de parodos van het koor, gedurende een geruime tijd achterwege. We krijgen een zelfverzekerde Medea te zien, die meer en meer lijkt aan te sturen op een wraakactie gericht tegen haar echtgenoot, Kreoon en diens dochter. Maar schijn bedriegt: wanneer Medea Kreoon overhaald heeft haar nog een dag uitstel voor haar ballingschap toe te staan, en zich bij de koning van Athene, Aigeus, verzekerd heeft van *asiel*, onthult ze haar ware plannen aan het koor. Nadat de protagoniste heeft aangekondigd de koning en zijn dochter te zullen vergiftigen, spreekt ze de volgende verzen uit:

Ik kreun bij de gedachte aan de taak die dan door mij *moet voltrokken worden*. De kinderen ga ik doden, mijn eigen zoons. *Niemand zal hen aan mij ontnemen*. (v. 791-793, p. 32)<sup>28</sup> (mijn cursivering)

Opnieuw hebben we te maken met een duidelijke metatheatrale verwijzing naar een van de oorspronkelijke versies van de mythe, die echter in vertaling een beetje aan kracht moet inboeten. In het Grieks wijst het werkwoordelijk adjectief *ergaste/on* immers op het dwingende karakter van Medea's toekomstige hande-

ling. Het laatste zinnetje van de geciteerde passage maakt duidelijk waarom: als Medea haar kinderen niet vermoordt, dan doen de Korinthiërs het wel, zoals in de versie van Kreophulos. Nog frappanter wordt het in de slotepisoden van deze tragedie, waarin dergelijke metadramatische toespelingen op de mythe elkaar nu in snel tempo opvolgen (dezelfde redenering geldt als in de vorig passage, Medea is aan het woord):

Mijn besluit staat vast. Ik zal nu meteen mijn kinderen doden en dit land verlaten. Als ik nog wacht, laat ik mijn zoons *door vijandiger handen vermoorden*. *Sterven zullen zij in elk geval*.  
(v. 1236-1240, p. 44)<sup>29</sup> (mijn cursivering)<sup>30</sup>

Of beschouw de volgende woorden van Jasoon, die nog niet op de hoogte is van de gruwelijke misdaad van zijn voormalige echtgenote:

Ik ben bang dat de familie van de koning hen grijpt om hun moeders misdadige moord te wreken. (v. 1304-1305, p. 47)<sup>31</sup>

Met de *misdadige moord* doelt Jasoon uiteraard op de vergiftigde huwelijksgechenken van Medea, en dat de *familie van de koning* - de versie van Kreophulos indachtig - geïnterpreteerd kan worden als een pars pro toto voor het Korinthische volk, heeft m.i. geen verdere uitleg nodig.<sup>32</sup> Met al deze geciteerde passages voor ogen waarin Euripides m.i. duidelijk op metatheatrale wijze de voorkennis van het publiek bespeelt, hoeft het geenszins verwondering te wekken dat het koor de *Medea* afsluit met de volgende woorden:

Wat was verwacht is niet voltooid.  
God vond een weg voor het onverwachte.  
Zo is dit afgelopen. (v. 1417-1419, p. 51)<sup>33</sup>,

alsof Euripides wilde zeggen: "ik heb jullie goed liggen!".

Ik heb er reeds eerder op gewezen dat ook de laatste, Atheense, episode van de Medea-mythe voldoende bekend was bij het vijfde-eeuwse theaterminnende Athene. In die optiek bood dus ook de Aigeus-episode voor Euripides perspectieven om metadramatische effecten te creëren, iets wat hij uiteraard niet onbenut heeft gelaten. Hoe de jongste van de drie grote tragici hierop heeft ingespeeld in het kader van het opwekken (en ondergraven) van patriottische gevoelens, daar kom ik later nog op terug. Hier zou ik enkel willen wijzen op een staaltje van metatheatrale dramatische ironie. Als men er van uitgaat dat het publiek inderdaad op de hoogte was van Medea's latere moordpoging op Aigeus' zoon

Theseus, dan spreekt uit de volgende verzen de dramatische ironie, en vandaar het kortstondig doorbreken van de foreground van het stuk, voor zich:

Dag Medea. Want niemand kent een betere inleiding dan deze om *zijn vrienden* aan te spreken. (v. 663-664, mijn vertaling)<sup>34</sup> (mijn cursivering)

## 2. *Stemmen en maskers*

Een van de belangrijkste conventies van de Griekse tragedie bestond er in dat de Griekse tragicus slechts over drie sprekende acteurs kon beschikken (op het aantal zwijgende personages stond geen beperking), zodat het aantal sprekende rollen (altijd meer dan drie) verdeeld moest worden over de protagonist, de deuteragonist en de tritagonist. Ondanks het feit dat elk personage kon beschikken over een eigen masker en aangepaste kledij, herkende het publiek toch aan de stem welke van de drie acteurs er aan het woord was. Hedendaagse critici zijn het er dan ook unaniem over eens dat de tragici het niet nagelaten hebben om ook deze *beperking* te integreren in hun kunst. Ook dit, hoe kan het ook anders, heeft zo zijn metadramatische implicaties:

The fact of vocal recognition means that doubling roles folded the issues of dramatic character back in the larger patterns of the play, an opportunity that the playwrights fully exploited.<sup>35</sup>

Wat Euripides' *Medea* betreft, zou ik, tegen de visie van Arnott en Pickard-Cambridge<sup>36</sup> in, willen pleiten voor een rolverdeling over drie, i.p.v. over de voorgestelde twee, acteurs. De redenen hiervoor zijn drieërlei: ten eerste zie ik niet in waarom Euripides voor zijn *Medea* slechts twee acteurs te zijner beschikking zou hebben gehad, terwijl de meeste stukken op dat moment al sinds jaren met drie acteurs werden gespeeld; vervolgens wordt op die manier ook de splitsing van de rol van de opvoeder over twee acteurs vermeden; ten derde biedt een verdeling over drie acteurs het voordeel dat het stuk een zekere dieptestructuur krijgt, die niet van een zekere metadramatische dimensie gespeend blijft. Ik zal in de hierna volgende bespreking dan ook uitgaan van de (overigens zeer aantrekkelijke) rolverdeling van de *Medea*, zoals die door Aylen wordt voorgesteld: 1) *protagonist*: Medea 2) *deuteragonist*: opvoeder (παιδαγωγός)/Kreoon/Jasoon/Aigeus 3) *tritagonist*: voedster (τροφός)/bode (ἄγγελος).<sup>37</sup>

Wat bedoelde ik nu met die dieptestructuur waar ik het daarnet over had? Ten eerste, de opvoeder van Medea's kinderen buiten beschouwing gelaten, speelt de tweede acteur de rol van de drie mannelijke opponenten van het hoofdpersonage,

"[...] people she dominates and dupes".<sup>38</sup> Kreoon bezwijkt immers voor haar smeekbeden en ziet af van de door hem uitgevaardigde onmiddellijke verbanning, waarmee hij in feite zijn eigen doodsvonniss ondertekent, Jasoon loopt met open ogen in de val wanneer Medea, tijdens hun tweede confrontatie, openlijk *toegeeft* (!) dat het allemaal haar fout is, en de brave Aigeus creëert zonder het zelf te beseffen de mogelijksvoorwaarde voor Medea's gruwelijke wraak door haar te verzekeren van een veilig onderkomen in zijn thuishaven Athene. Bovendien kende Euripides aldus, niet zonder enige ironie, de rol van Kreoon én Aigeus, koningen van respectievelijk Korinthe en Athene - stadstaten die gedurende de vijfde eeuw bijna permanent op het randje van oorlog balanceerden -, toe aan één en dezelfde acteur. Nog ironischer werd het waarschijnlijk wanneer het publiek de Kreoon-acteur eerst tegen Medea hoorde verkondigen dat ze het land werd uitgezet, en dan een paar honderd verzen later uit diezelfde mond vernam dat ze ten allen tijde welkom is.

De laatste diepere laag waarop ik nog zou willen wijzen, is slechts een (vergezochte?) suggestie van mijn kant. Tijdens de lange speech van de bode verneemt Medea dat het gif naar behoren zijn werk heeft gedaan, en dat Kreoon en zijn dochter in het paleis zijn omgekomen. Daar Jasoon en de koning van Korinthe door dezelfde acteur werden gespeeld, zou dit geïnterpreteerd kunnen worden als de symbolische ondergang van Jasoon. De wraak van Medea ligt er immers niet in om haar echtgenoot het leven te ontnemen, maar om hem te beroven van de lust tot leven door een onnoemelijk lijden: op het einde van het stuk zal hij dan ook verweesd achterblijven, zonder echtgenote, zonder kinderen en zonder (schoon)familie. Ook Medea sterft een vergelijkbare symbolische dood. De verzen 1271-1278 laten immers kortstondig de twee zonen van Medea aan het woord, die zich op dat moment samen met hun moeder in het toneelhuis bevinden. Daar kinderen bij conventie zwijgende personages waren, heeft Arnott geopperd dat hun woorden uitgesproken werden door de acteur die zich op dat moment niet op het *logeion* bevond, in casu de Medea-acteur. In deze interpretatie zou de tweede helft van v. 1272 ("we gaan immers dood" (p. 46)<sup>39</sup>) de symbolische ondergang van de protagoniste beduiden. Wanneer we deze twee interpretaties samen beschouwen, dan zien we dat de dieptestructuur van deze tragedie er op zou kunnen wijzen dat, hoewel Jasoon en Medea op het einde *fysisch* in leven blijven, zij beiden toch *mentaal* ten onder zijn gegaan aan de voorbije gebeurtenissen.<sup>40</sup>

### 3. De “*ekkuklèma*” *ex machina*?

De slotpassages van Euripides' *Medea* maken, voor zover ik kan beoordelen, een van de meest metatheatrale episodens uit in de geschiedenis van de vijfde-eeuwse tragedie. Via een complex netwerk van gemanipuleerde conventies en subtiele verwijzingen loodst de jongste van de drie grote tragici de toeschouwer naar wat men in de Euripides-kritiek dikwijls een ware *coup de théâtre* heeft genoemd. Daar alles draait rond verzen 1308-1322, citeer ik deze eerst integraal, teneinde de helderheid van het verdere betoog niet in het gedrang te brengen:

*Jasoon:* Wat is er dan? Wil ze mij ook nog doden?

*Koor:* Uw zoons zijn gedood, door de hand van hun moeder.

*Jasoon:* Nee! Wat bedoelt u? Dan ben ik verloren.

*Koor:* Zij zijn niet meer in leven, uw kinderen. Dringt dat tot u door?

*Jasoon:* Waar heeft zij hen dan gedood? Buiten of in huis?

*Koor:* Als u de deur opent, zult u uw dode kinderen zien.

*Jasoon:* Doe onmiddellijk open. Haal de grendels van de deur. Ik moet die dubbele verschrikking zien: de kinderen dood en haar moet ik straffen.

*Medea:* Wat sta je daar tegen de deur te rammelen? Zoek je de lijken, en mij? Bespaar je de moeite, de dader is hier.

Heb je mij nodig? Zeg het dan, als je iets wilt. Aanraken zul je mij nooit. Zo'n voertuig geeft mij mijn vaders vader Zon, om mij voor vijandige handen te beschermen. (pp. 47-48)<sup>41</sup>

Wat is hier allemaal aan de hand? Nadat Medea van de bode uit het paleis van Kreoon heeft vernomen dat haar opzet met de vergiftigde bruidsgeschenken is geslaagd, kondigt ze aan het koor definitief de moord op haar kinderen aan en verdwijnt ze in het toneelhuis om haar gruwelijke woorden in daden om te zetten. Vervolgens krijgt het publiek een koorzang voorgeschoteld die, zoals hiervoor werd besproken, doorbroken wordt door de stemmen van Medea's kinderen in hun laatste levensmomenten. De volgende scène is dan de hierboven geciteerde passage, waarin Jasoon van het koor verneemt dat zijn voormalige echtgenote hun kroost heeft vermoord. Op de vraag waar Medea dat dan wel heeft gedaan, antwoordt het koor: “Als u de deur opent, zult u uw dode kinderen zien.” (p. 47). Aangezien de *skènè* slechts over één centrale deur beschikte, werd deze vanaf dat moment de focus van de perceptie. In de volgende verzen horen we Jasoon (aan een gevolg van koninklijke dienaars?) met aandring vragen om de deur te ontgrendelen. De aandacht van het publiek was nu enkel en alleen op de deur gericht, temeer daar er een conventie bestond die zei dat het resultaat van dergelijke *inter-*

ne scènes gepresenteerd moest worden via het uitrollen van de zogenaamde *ekuklèma*:

What the audience might expect at this juncture is the presentation of a tableau on the *ekuklema*, wheeled out from behind the central entrance. This is what happens in every similar scene in the surviving plays.<sup>42</sup>

Het hierop volgende moment maakte voor het Atheense publiek de kern van de coup de théâtre uit. Op basis van de geciteerde woorden van Medea gaan critici er immers van uit dat het hoofdpersonage haar opwachting maakte zwevend boven het toneel, vastgehecht aan de *mèchanè*, een kraanconstructie die in principe voorbehouden was voor een zogenaamde *deus ex machina* (ὁ θεὸς ἀπὸ μηχανῆς.) Wanneer we Medea's woorden even van naderbij beschouwen, dan blijkt inderdaad dat zij zich niet óp het toneel kan bevinden, maar erboven. Uit vers 1317 ("Wat sta je daar tegen de deur te rammelen?", p. 48) kunnen we immers afleiden dat Medea, sinds ze van het toneel is verdwenen om in de *skènè* haar zonen om te brengen, via diezelfde deur niet meer naar buiten is gekomen. Zodoende resten er haar nog twee mogelijke *entrances*, het *theologeion* (het dak van het toneelhuis, eveneens voorbehouden voor goddelijke personages) en de *mèchanè*.<sup>43</sup> Op basis van de verzen 1322-1323 is de keuze echter vlug gemaakt: de woorden "Zo'n voertuig geeft mij mijn vaders vader Zon, om mij voor vijandige handen te beschermen" (p. 48) laten er geen twijfel over bestaan dat Medea wel degelijk verschijnt via de *mèchanè*, "[...] in a chariot, provided by her grandfather Helios [...]"<sup>44</sup>

De vraag die ons hier echter bezighoudt, is de aard en de mate van metatheatraliteit van deze toch wel opmerkelijke scène. De kern van de zaak is de vaststelling dat Euripides er in geslaagd is om via een schijnbaar correct aangewende set van theaterconventies bij het publiek een bepaald verwachtingspatroon te scheppen, dat vervolgens meer dan abrupt wordt doorbroken.<sup>45</sup> Men kan zich perfect voorstellen dat de toeschouwer zich op het moment van de eigenlijke coup de théâtre in het ootje genomen voelde (zonder dat hier een negatieve connotatie aan vastgeknoot dient te worden), met als onmiddellijk gevolg dat de dramatische illusie kortstondig doorbroken werd om het publiek even te herinneren aan zijn status als publiek. Dit heeft Euripides op verschillende manieren gerealiseerd. Vooreerst werd het gebruik van de *mèchanè* expliciet noch impliciet aangekondigd. Arnott (die zelf Jebb als autoriteit aanhaalt) merkt immers op dat

[...] the use of the *mechane* is always preceded by a notice in the text - several lines of covering dialogue to give time for the apparatus to swing

into place. Tragedy abhorred a pause, and necessary stage movement is normally covered in this way.<sup>46</sup>

Het genie van Euripides ligt er bijgevolg in dat hij uitgerekend deze *covering dialogue* heeft aangewend om het verwachtingspatroon van zijn publiek te sturen in de richting van die andere vorm van machinerie, de *ekklèma*, zoals hoger werd besproken. Maar dat is nog niet alles. Hourmouziades sluit in zijn boek *Production and imagination in Euripides* het hoofdstukje over de *mèchanè* af met een aantal conclusies, waarvan de volgende het gebruik van het metrum betreft: “[a]napaests recited (or sung?) by either the flying person or the chorus accompanied the flight.”<sup>47</sup> De kraanconstructie was in principe inderdaad voorbehouden om goddelijke personages te presenteren, en hun status vroeg dan ook een meer *plechtstatig* metrum dan de *ordinaire* jambische trimeters waarin de gesproken gedeelten van de tragedie waren gesteld.<sup>48</sup> Toch laat Euripides Medea in de verzen 1317-1322 (haar eerste gesproken interventie vanop de *mèchanè*) gewoon in de jambische trimeter aan het woord, alsof hij het publiek er nogmaals van wilde vergewissen dat ze inderdaad een tableau op de *ekklèma* hadden kunnen verwachten.<sup>49</sup> Hier sluit overigens ook het laatste metadramatische effect bij aan, dat zich eerder op inhoudelijk vlak situeert. Zoals gezegd, was deze constructie in principe voorbehouden voor goddelijke personages, wat voor de toeschouwer - iets wat nog nooit eerder in de geschiedenis van de tragedie was gebeurd - impliceerde dat Medea haar eigen *deus ex machina* was geworden. Nochtans had Euripides zijn protagoniste door het stuk heen allesbehalve goddelijke allures aangemeten: ze moest Kreoon (letterlijk!) op haar knieën smeken om voor haar ballingschap een dag uitstel te bekomen, geen inspanning was haar te veel om zich bij Aigeus in Athene van een welgekomen ontvangst te verzekeren (ze drong er bij hem zelfs op aan een eed te zweren) en ook haar moordplan op Kreoon en zijn dochter getuigde eerder van menselijk vernuft en een goede kennis van bepaalde kruiden, dan van bovennatuurlijke gaven. Dat het einde van de Medea-tragedie abrupt breekt met de tot dan toe volgehouden interne logica van het stuk, kan m.i. dan ook *metatheatraal* begrepen worden. Of zoals Melchinger het formuleert:

Medea flies off in her dragon chariot to live on as a fury. She lived on earth a short while as a human, as a woman. This was only make-believe, says Euripides. It was only a play.<sup>50</sup>

Nu zou men zich de vraag kunnen stellen of het publiek inderdaad niet meer aanwijzingen had om enigszins op de hierboven behandelde coup de théâtre te anticiperen. De meeste critici, waaronder ook Rehm, gaan er van uit dat

“[n]othing prepares us for Medea’s appearance on high in a chariot of the sun, her children’s corpse draped over the railings.”<sup>51</sup> Hiermee kan ik het echter niet volledig eens zijn. Hoewel Euripides een wel zeer onverwachte wending geeft aan de scène die hier aan de orde is, verschaft hij de pientere en oplettende toeschouwer desalniettemin één minieme metatheatrale aanduiding dat er van het uitrollen van de *ekklèma* absoluut geen sprake kan zijn. Het gaat om het volgende. Hourmouziades heeft betoogd dat ten tijde van Euripides de conventie van kracht was dat

[t]he central door is thought of as having been ‘locked’ or simply ‘closed’ from inside and therefore characters coming from off stage cannot enter the building unless somebody from the interior opens the door.<sup>52</sup>

Daar Jason rechtstreeks van het paleis van Kreoon was komen aansnellen, kon of mocht hij bij conventie de deur niet openen. Hiermee bereidde Euripides op uiterst subtiële wijze de nakende coup de théâtre voor, en wie de hint door had, moet de volgende woordenwisseling tussen het koor en Jason wel zeer ironisch in de oren hebben geklonken:

*Koor:* Als u de deur opent, zult u uw dode kinderen zien.

*Jason:* Doe onmiddellijk open. Haal de grendels van de deur.  
(v. 1313-1314, p. 47)

Dit is trouwens niet de enige passage in de *Medea* waar Euripides dergelijke metatheatrale momenten inbouwt. Naar aanleiding van het geschreeuw van de kinderen die op het punt staan vermoord te worden, legt de dramaturg het koor de volgende verzen in de mond:

Zal ik naar binnen gaan?

Wij moeten de jongens beschermen. (v. 1275-1276, p. 46)<sup>53</sup>

Nu verbiedt de conventie het koor om tijdens het stuk zelf de *orchèstra* te verlaten, zodat Euripides via een spel met deze conventie op metatheatrale wijze lijkt aan te geven dat alle hulp te laat komt, dat de kinderen hoe dan ook door het mes van hun moeder zullen worden omgebracht.



## DEEL II

In het tweede deel van deze *Medea*-analyse zal ik trachten te illustreren hoe de overgeleverde mythen in Euripides' tijd de vijfde-eeuwse ideologie met zich meedroegen, en dan vervolgens - en dit is uiteraard het belangrijkste in het kader van dit artikel - die plaatsen opsporen waar de toenmalige ideologie in een dusdanige mate *gesubverteerd* werd, dat de theatrale illusie van de Athener momentaan naar de achtergrond werd verwezen om even plaats te maken voor een moment van bezinning over zijn positie als burger van de Atheense *polis*. Ik heb er reeds op gewezen in het theoretische kader, maar ik herhaal het graag nogmaals: in haar geheel beschouwd - en dat zal ook uit de *Medea* blijken - schrijft de tragedie de ondermijnende stemmen opnieuw in in het heersende ideologische discours, zodat elke subversie tenslotte *contained* wordt door de eigen ideologie. De *Medea* maakt deze rol waar op twee uiteenlopende ideologische velden, die aanleunen bij de twee uiterste grenzen van de ideologie uit het theoretische kader: de bevestiging en subversie van de Atheense huwelijksideologie, en een schijnbaar openlijke vorm van patriottisme die echter op subtiele wijze ondergraven wordt.

### 4. De rechten van de vrouw?

Een van de grote thema's uit Euripides' stuk is ongetwijfeld de positie van de vrouw in het vijfde-eeuwse patriarchale huwelijksstelsel. Medea voelt zich immers bedrogen door haar man, die zonder haar medeweten besloten heeft een huwelijk aan te gaan met Glauke, de dochter van de koning van Korinthe. Vanuit hedendaags perspectief zou men de woede en de ontgoocheling van de protagoniste als terecht kunnen beschouwen, maar Jasoon is hieromtrent duidelijk een andere mening toegedaan (ik bloemlees even de eerste speech van Jasoon tot zijn voormalige echtgenote):

Na mijn verhuizing van Iolkos naar hier, die mij voor hopeloze problemen stelde, welke mooiere oplossing had ik kunnen vinden dan te trouwen, als vluchteling, met de dochter van de koning. Niet omdat ik - een gedachte die jou kwelt - een afkeer van jou heb gekregen [...] Nee, mijn voornaamste zorg was dat wij in welvaart konden leven, zonder ons iets te ontzeggen. Ik weet maar al te goed: wie arm is, raakt al zijn vrienden kwijt. Zo kon ik mijn zoons de opvoeding geven die bij mijn afkomst past. [...] Waarvoor heb jij nu nog kinderen nodig? Ik ben met nieuwe zoons gebaat. Door hun afkomst kunnen zij de kinderen die ik van jou heb helpen. Dat is toch niet slecht bekeken? (v. 551-567, pp. 24-25)<sup>54</sup>

Het moge uit dit (uitvoerige) citaat duidelijk zijn dat Jason de vertegenwoordiger is van de *pragmatische* vijfde-eeuwse huwelijksideologie. Hem treft niet de minste schuld, want wat was er op tegen om een nieuw *inlands* huwelijk aan te gaan en de voormalige *barbaarse* echtgenote als concubine te houden, als dat het voortbestaan van de *genos* van de man kon verzekeren? Deze constatering is ook Pucci niet ontgaan:

The author shows that as a consequence of the laws of citizenship promulgated in 451-450 and 445-444, Athenian citizens customarily divorced their foreign wives and married Athenian girls - to ensure legitimate progeny - and kept their former wives as concubines.<sup>55</sup>

Dit mannelijke pragmatisme in de figuur van Jason wordt door Euripides nog verder geïllustreerd door diens bereidwilligheid om Medea van voldoende financiën te voorzien voor haar ballingschap, om zijn buitenlandse vrienden aan te schrijven i.v.m. een mogelijk onderkomen voor zijn vroegere echtgenote, etc.<sup>56</sup>

Toch wordt deze patriarchale Atheense huwelijksideologie, die het publiek uiterst vertrouwd in de oren klonk, op twee plaatsen in het stuk expliciet aan een kritische stem blootgesteld. De eerste passage is de bekende *vrouwenspeech* van Medea. Daar deze net iets te lang is om integraal weer te geven (het betreft de verzen 213-266), citeer ik een drietal (vanuit vijfde-eeuws perspectief) uiterst frappante uitspraken: "Eerst moeten wij voor een man een grote bruidsschat betalen, en hem daarna de macht over ons lichaam geven, het een nog erger dan het ander." (v. 232-234, p. 16)<sup>57</sup>; "Want scheiding kost een vrouw haar goede naam en afwijzen mag zij hem niet." (v. 236-237, p. 16)<sup>58</sup>; "Men zegt wel van ons dat wij thuis zonder risico leven, terwijl zij de oorlog in gaan. Een domme gedachte. Liever driemaal naar het front gestuurd dan één keer te bevallen van een kind." (v. 248-251, p. 16)<sup>59</sup>. Ik hoef er waarschijnlijk nauwelijks op te wijzen dat dergelijke subversieve uitspraken de theorie van de polyfonie alleen maar bevestigen, en evenmin dat dergelijke passages, als ondermijnende instanties van de patriarchale Atheense ideologie, een sterk metadramatische potentiaal hadden. Het tweede voorbeeld dat ik in dit kader zou willen aanhalen is de eerste echte koorzang (stasimon) van de tragedie. Medea heeft van Kreoon één dag uitstel verkregen voor haar ballingschap, en zonet heeft ze aan het koor van Korinthische vrouwen aangekondigd wraak te zullen nemen op Jason en de koninklijke familie:

[...] De man pleegt bedrog./ zijn geloften verloren hun kracht./ Maar mijn bestaan krijgt/ een prachtige glans/ in een nieuw verhaal./ Eer nadert/ voor het vrouwelijke geslacht./ Geen wanklank meer over de vrouw.

[...] De God der muziek/ heeft aan onze geest/ de schitterende zang/ bij de lier niet verleend./ Weerklonken had anders een lied uit mijn mond/ tegen het mannelijke ras:/ het verleden zo oud verbergt/ van de man en van ons evenveel. (v. 410-430, p. 21)<sup>60</sup>

Ook hier moet, denk ik, het subversieve karakter van de geciteerde passage niet verder onderstreept worden: de vrouw heeft nu eenmaal per toeval weinig of geen recht van spreken, maar wanneer haar dat wel vergund was geweest, dan had de wereld er ongetwijfeld anders uitgezien. Het betreft dus een duidelijke - niet van enige metatheatraliteit gespeende - oproep de heersende patriarchale ideologie niet zonder meer als natuurlijk te ervaren: ook deze is slechts een *constructie*.

Toch wordt deze subversie door de omvattende structuur van de tragedie uiteindelijk opnieuw in de kiem gesmoord of *contained*, zoals Greenblatt zou zeggen. De manier waarop dit gebeurt heeft alles te maken met het discours van de tragedie zelf, dat zich situeert in het maatschappelijke, en dus fundamenteel mannelijke gebied. Men zou immers kunnen stellen dat de vijfde-eeuwse Grieken hun maatschappij indeelden in twee *ruimtelijke* sferen, de *oikos* of het *huis*, het onvoorwaardelijke terrein van de vrouw, en de *polis* of *publieke* sfeer, waarin het mannelijke geslacht het voor het zeggen had.<sup>61</sup> Williamson heeft opgemerkt dat deze ruimtelijke tweedeling ook opgaat voor Euripides' *Medea*. Vóór vers 214 bevindt Medea zich immers in het toneelhuis, haar *oikos*, en het enige wat we van of over haar horen is kommer en kwel: de voedster vertelt het publiek hoe de wegwijnende Medea weigert te eten en onophoudelijk ligt te huilen, terwijl de protagoniste zelf vanuit de *skènè* op gezette tijdstippen hartverscheurende klachten laat weerklinken. Deze houding verandert echter vanaf vers 214, wanneer Medea haar intrede doet in de *polis*, het gebied van de man:

[A]s soon as she steps outside [the house] her language becomes controlled, abstract, intellectualizing and indistinguishable from that of any of the male characters she confronts in the early scenes of the play - including Jason.<sup>62</sup>

Hoe subversief de zogenaamde vrouwenspeech van Medea ook moge zijn, het blijkt duidelijk om een *gecontroleerde* subversiviteit te gaan: Medea levert haar speech af in het gebied van de man, in de taal van haar mannelijke opponenten en gespeeld door een mannelijke acteur. Bovendien valt het welslagen van Medea's wraakplannen op het einde van de tragedie samen met de destructie van haar eigen *oikos*, of anders geformuleerd, met het gebied van de...vrouw. Hierbij aansluitend zou men zelfs kunnen stellen dat de tweede helft van de tragedie de

ideologische ondergraving uit de eerste helft volledig op de helling zet. Daar waar Medea bij de aanvang van het stuk het personage is dat het meest medelijden opwekt, blijkt Jason uiteindelijk het ultieme slachtoffer te zijn, beroofd als hij achterblijft van zijn bruid en kinderen. Bovendien zorgen Medea's moorden er voor dat haar speech tegen het lot van de vrouw allerminst het gewenste effect bereikt. Integendeel, Euripides lijkt finaal zelfs te suggereren dat mannen er juist goed aan doen om de teugels strak in handen te houden. Hoe polyfoon de *Medea* ook is en hoezeer bepaalde stemmen ook in staat waren om metatheatrale effecten te creëren, ik moet toch tot de slotsom komen dat de patriarchale ideologie het nog maar eens haalt van het verdoken feminisme, of om met Halleran te eindigen:

[...] although the play clearly demonstrates the broken faith of Jason, Medeia's final brutal acts undercut the choral claim of women's undeserved reputation.<sup>63</sup>

##### 5. *O o Athene*

Het eerder aangekondigde openlijke patriottisme, net zoals het ondergraven van de Atheense huwelijksideologie een specifieke vorm van Hornby's real-life reference, treft men in de *Medea* aan in twee passages, met name in de Aigeus-scène en in het derde stasimon. Op het moment dat Aigeus, de koning van Athene, ten tonele verschijnt (hij komt net terug van een raadpleging bij het orakel van Delphi), bevindt de plot zich nog in het stadium dat alle medelijden van de toeschouwers op de Medea-figuur wordt gericht: zij is degene die werd bedrogen door haar trouweloze echtgenoot en zij is degene die, het lot van de vrouw vertegenwoordigend, het recht heeft om wraak te nemen.<sup>64</sup> Daar Medea van de *tiran* Kreoon één dag respijt heeft gekregen voor ze definitief verbannen wordt uit Korinthe, komt de *zachtzinnige* Aigeus als geroepen: door zich als slachtoffer op te stellen windt ze de koning van Athene rond haar vinger en verzekert ze zich van een asielpaats wanneer ze het land van Kreoon definitief moet verlaten. De *meelijwekkende* Medea zorgt er voor dat Aigeus, zowel in haar ogen als in die van het publiek, het statuut krijgt van een ware redder-in-nood, en bij uitbreiding dat Athene zelf als stadstaat in een positief daglicht wordt geplaatst ten opzichte van het eerder hardvochtige Korinthe.<sup>65</sup>

Mc Dermott heeft echter vastgesteld dat, in het licht van de plot in zijn geheel, de Kreoon- en Aigeus-episoden van de *Medea* reeds de kiemen van een subtiele ondermijning van een dergelijk patriottisme in zich dragen. Kreoon wordt immers aanvankelijk zeer *turannikos* voorgesteld. Dit blijkt al meteen uit de eerste woorden die hij tot Medea richt:

U met uw norske blik en die uitvallen tegen uw man, Medea,  
ik beveel u dit land te verlaten. Neem uw beide zoons naar het  
buitenland mee.

Uitstel sta ik niet toe.

persoonlijk controleer ik of dit bevel wordt uitgevoerd. Ik keer niet  
terug naar huis, voor ik u over de grens heb gezet. (v. 271-276, p. 17.)<sup>66</sup>

Toch laat hij zich langzaam maar zeker vermurwen door Medea om tenslotte aan haar smeekbeden tot uitstel toe te geven met de woorden:

Van nature ben ik zeker geen tiran. Met mijn toegevendheid heb ik al  
veel bedorven.

Ook nu besef ik wel, mevrouw, dat ik een fout maak, maar toch krijgt  
u uw zin. (v. 348-351, p. 19)<sup>67</sup>

Kreoon begaat inderdaad een onherstelbare fout en zal die tenslotte met zijn leven bekopen: hij had er beter aan gedaan ietwat strenger op te treden! Omgekeerd stelt Aigeus zich zeer tolerant op ten opzichte van Medea: hij luistert gewillig naar haar verhaal, schaart zich aan haar zijde (wanneer hij van haar verbanning hoort, zegt hij verontwaardigd: “En dat laat Jasoon toe? Dat vind ik ook een schande.” v. 707, p. 30)<sup>68</sup> en laat zich zelfs overhalen om een eed te zweren dat hij Medea nooit zal uitleveren aan haar vijanden. In het licht van de Atheense episode van de Medea-mythe (met Medea’s moordpoging op Aigeus’ zoon Theseus, cf. supra) die vrij goed bekend scheen te zijn bij het vijfde-eeuwse publiek, had Aigeus er echter beter aan gedaan zich wat minder mild te profileren.<sup>69</sup>

Vrijwel onmiddellijk na de Aigeus-scène (afgezien van een kort intermezzo waarin Medea haar definitieve moordplan aan het koor openbaart), volgt het derde stasimon, waarvan de eerste strofe en antistrofe een openlijke glorificering van de Atheense stadstaat vormen. Het koor bezingt o.a. de “heilige, nooit verwoeste grond” van Athene, het Atheense volk “dat zich voedt met schitterende kennis” en tenslotte Aphrodite, die Athene “naast wijsheid en kennis liefde die inspirerend schoonheid verwekt” verleent.<sup>70</sup> De tweede strofe en antistrofe echter, waarin het koor Medea bijna smeekt om de goddeloze kindermoord niet te voltrekken, stelt het eerste deel van het stasimon onmiddellijk in vraag via de volgende subversieve verzen:

Hoe kan dat land met zijn reine rivieren,  
hoe kan een stad die zijn vrienden steunt,  
een bezoedelde vrouw

in zijn midden verdragen,  
u, moordnares van uw zoons? (v. 844-848, p. 34)<sup>71</sup>

Een beroep doende op de mythologische voorkennis van de toeschouwer, die maar al te goed wist dat met deze gang van zaken een moordpoging (weliswaar buiten de grenzen van de plot) op Theseus, de mythische stichter van de Atheense democratie, onafwendbaar was, wijst Euripides er impliciet op dat in vroegere tijden ook het alom gelauwerde Athene bezoedeld was geweest. Of om het kort en bondig te formuleren: ook de Atheense democratie kon geen aanspraak maken op een feilloos statuut.<sup>72</sup>

Om mijn benadering van Euripides' *Medea* vanuit metatheatraal perspectief af te ronden, kom ik nog even terug op de metadramatische categorieën van Hornby die niet aan de orde zijn geweest in de eerste twee delen van deze analyse. *Self reference* of metatheatraal taalgebruik vindt men in de *Medea* in een tweetal passages terug. De eerste maakt deel uit van de woorden van Medea's voedster, uitgesproken tijdens de parodos van het koor. Om de bespreking vlotter te laten verlopen, citeer ik de integrale vertaling van de betreffende verzen:

Kortzichtig en allerminst wijs:/ zo kun je met recht/ de mensen van vroeger  
wel noemen./ Muziek maakten zij/ voor feesten, banketten en bij diners./  
klank die het leven verkwikt,/ maar het afgrijselijke verdriet/ wist geen mens  
met een lied/ en met fraaie accoorden te stillen, -/ zodat dood en vreselijke  
rampen/ families ontwrichten./ Nut had het pas,/ als een mens door gezang/  
werd genezen./ Waar de tafel gevuld is,/ waarom daar een zinloos gegalm?/  
Biedt niet zijn eigen vermaak/ het rijke maal dat daar staat?  
(v. 190-203, pp. 14-15)<sup>73</sup>

Waarin ligt nu de metatheatraliteit van deze passage? Wel, Pucci en anderen hebben er op gewezen dat deze verzen "[...] while consistent with the dramatic situation, also [describe] what for Euripides is the essence of tragedy."<sup>74</sup> Hij positioneert de tragedie immers heel duidelijk ten opzichte van het epos en de lyriek, vormen van literair vermaak die inderdaad dikwijls beoefend werden bij feestmaaltijden en enkel en alleen uit waren op datgene wat het Grieks aanduidt met het adjectief *terpnos* ("zalig", "verkwikkend"). De tragedie daarentegen dient volgens Euripides een veel nobeler doel: "[...] Euripides presents tragedy as a song aiming at the paradoxical *kerdos* ("gain") of tears as medicine for grief."<sup>75</sup> Hoewel Pucci's interpretatie van deze passage misschien niet ten volle kan overtuigen, is dit in het kader van het onderwerp van dit artikel slechts van secundair

belang. Niet de exacte interpretatie van dit stukje tekst immers, maar veeleer het feit *an sich* dat Euripides binnen de grenzen van zijn kunst zijn eigen kunstvorm zelfbewust becommentarieert en binnen het literaire veld een plaats toekent ten opzichte van andere literatuurvormen, maakt de metadramatische dimensie ervan uit.

Het tweede stukje waarin Euripides op uiterst subtiële wijze zijn eigen kunst becommentarieert, heeft te maken met de komst van de bode. Nagenoeg elke Griekse tragedie bevat een speech van een zogenaamde *angelos* ('bode'), die de plot veelal in zijn definitieve plooi legt door beslissende gebeurtenissen die zich *off-stage* hebben afgespeeld, op het toneel ten gehore te brengen. In het geval van de *Medea* betreft deze speech het al dan niet welslagen van Medea's list met de met gif bestreken bruidsgeschenken voor Glauke, en in de verzen 1116-1120 horen we de protagoniste vol verwachting uitkijken naar de komst van de *angelos*. Ze doet dit in de volgende bewoordingen:

Al zo'n tijd wacht ik in spanning af wat er gebeurt.  
 Waar loopt het daar op uit?  
 Daar zie ik eindelijk een van Jasoons bedienden komen. Zijn gejaagde  
 adem verraadt dat hij bericht brengt [ἀγγελεῖ] van een nieuwe ramp.  
 (p. 42)<sup>76</sup>

Nu kwam deze bode in de originele productie altijd uit een van de *parodoi*, en, daar de overige personages zich niet in het frontale blikveld van zijn masker bevonden, werd hij eerst door hen én het publiek opgemerkt, vóórdat hij hen zelf kon zien. Dergelijke momenten moesten dus door de tekst *gecoverd* worden, hetgeen de hierboven geciteerde verzen van *Medea* verklaart. Het is nu precies dit blokje verzen dat Euripides aangewend heeft om via een metatheatrale frase de toeschouwer er op attent te maken dat hij naar een aan conventies gebonden theateropvoering aan het kijken was. Het Nederlandse werkwoord "bericht brengen" correspondeert in de Griekse tekst immers met een werkwoordsvorm (ἀγγελεῖ) die op dezelfde stam berust als het woord voor bode (ἄγγελος) en die bovendien beduidt wat een dergelijke bode verondersteld wordt te doen: melding maken (ἀγγέλλειν) van wat hij heeft gezien of meegemaakt.

De tweede metadramatische categorie van Hornby die ik nog niet eerder heb aangeraakt, is het *role playing within a role*. Arnott schrijft in dit opzicht dat in de tragedie "[c]haracters for the most part do not lie [...] unless they make it crystal clear, beforehand, that they are going to lie"<sup>77</sup>, woorden waaruit men kan opmaken dat *role playing* in de Griekse tragedie wel degelijk aanwezig is en

bovendien vrij gemakkelijk op te sporen. In de *Medea* komt deze *metatheatrical device* tweemaal voor, waarbij het in beide gevallen gaat om het zogenaamde *voluntary role playing*: “a character consciously and willingly takes on a role different from his ordinary self in order to achieve some clear goal.”<sup>78</sup> Voor het eerste voorbeeld keer ik nog maar eens terug naar de Kreoon-scène. Hierin speelt Medea haar charmes ten volle uit om inderdaad een *clear goal* te bereiken: één dag uitstel, voldoende om haar wraak te voltrekken. Hoewel men reeds in de verzen 260-266 een aankondiging van de op til zijnde *role playing* zou kunnen zien (Medea vraagt hierin expliciet aan het koor om te zwijgen als de kans zich zou voordoen Jason te straffen), geeft de protagoniste zich pas echt bloot wanneer Kreoon weer van het toneel verdwenen is (de woorden zijn opnieuw gericht tot het koor van Korinthische vrouwen):

Wat dacht u? Had ik hem ooit naar de mond gepraat, als dat niet in mijn plannen paste? Ik had niet eens gegroet, laat staan hem aangerakt. (v. 368-370, p. 20)<sup>79</sup>

Een herevaluatie van de voorafgaande episode moet bij het publiek dan ook tot een hoge mate van dramatische ironie hebben geleid.

De tweede passage die ik zou willen aanhalen is nagenoeg identiek, met dien verstande dat Medea nu op voorhand aankondigt dat ze Jason zal beliegen en bedriegen. Een stukje tekst ter illustratie:

Ik stuur een bediende naar Jason en vraag hem om bij mij te komen. Als hij komt, zal ik vriendelijk zeggen dat ik het eens ben met hem en dat het zo goed is, dat het huwelijk waarvoor hij mij verraadt in ons belang is en heel goed bekeken. (v. 774-779, p. 32)<sup>80</sup>

Deze passage, waarin Medea aan het koor haar hele wraakplan tot in de puntjes uit de doeken doet, loopt door tot vers 810. Het publiek was dus zeer goed voorbereid over wat er stond te gebeuren, zodat de tweede confrontatie tussen het voormalige echtpaar de toeschouwer uitzonderlijk ironisch moet zijn voorgekomen. Reeds de stroperige woorden van Medea in de eerste verzen zetten de toon voor de rest van deze lang uitgesponnen episode (v. 869-975):

Jason, vergeef mij alsjeblieft wat ik gezegd heb. Verdraag mijn drift. Dat is toch niet teveel gevraagd, na alles wat wij samen hebben meegemaakt. (v. 869-871, p. 34)<sup>81</sup>



Hoewel ik er van overtuigd ben dat het gehalte aan dramatische ironie in deze beide voorbeelden het publiek er op attent maakte dat men een theatervoorstelling bijwoonde, en dat het karakter ervan als dusdanig metatheatraal kan genoemd worden, wil ik, wat de uitwerking hiervan op de toeschouwer betreft, niet zo ver gaan als Hornby:

The theatrical efficacy of role playing within the role is the result of its reminding us that all human roles are relative, that identities are learned rather than innate. Unconsciously, we are made to recall the infantile state of 'limitless narcissism', when there were no roles, no boundaries, only an oceanic feeling of being at one with the universe. This oceanic feeling is both pleasurable and threatening; in other words, it is a state of *ostraneniye* [vervreemding] toward ourselves.<sup>82</sup>

Hoe mooi en aanlokkelijk dergelijke filosofische stellingnames ook moge klinken, toch zullen we nooit kunnen achterhalen wat er precies van aan is. Ik houd het dan ook liever bij de iets bescheidener stelling dat *role playing within a role*, ook in de Griekse tragedie, in staat is om bij het publiek het bewustzijn levendig te houden dat het *slechts* om theater gaat.

Voor een allerlaatste mogelijke vorm van metadrama in Euripides' *Medea*, moet ik nog heel even terugkomen op de reeds uitvoerig besproken Aigeus-episode. Ik heb aangegeven dat de hele scène door het publiek in het bredere perspectief van de Medea-mythe werd geplaatst, en meer bepaald tegen de achtergrond van de Atheense episode van het verhaal, die bij het publiek voldoende bekend was. Nu is het zo dat Euripides ooit een *Aigeus* heeft geschreven, waarvan de datering echter onzeker is. Als de stelling dat deze voor ons verloren gegane tragedie gedateerd moet worden vóór 431 vóór onze tijdrekening (het jaar waarin de *Medea* werd opgevoerd) inderdaad zou kloppen, dan werd de background die het publiek in rekening bracht bij de evaluatie van de Aigeus-scène niet alleen uitgemaakt door een vertrouwdheid met de mythe, maar bovendien door een set intertekstuele relaties met een van Euripides' eigen voorafgaande tragedies. Vanuit metatheatraal perspectief zou dit een uitbreiding betekenen van de *real-life reference* naar een van de laatste<sup>83</sup> categorieën van Hornby die nog nauwelijks aan bod is gekomen in dit artikel, de *literary reference*.<sup>84</sup>

## NOTEN

- 1 In de volgende paragraaf baseer ik mij op: Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg/London/Toronto: Bucknell UP/Associated UP, 1986, pp. 105-114. Voor een diepgaandere bespreking van de behandelde begrippen verwijs ik dan ook naar de betreffende pagina's.
- 2 Aangezien niet elke toeschouwer van een dramatische opvoering over dezelfde intellectuele bagage en achtergrond beschikt (denken we maar aan stukken die eeuwen later hernomen worden), en aangezien niet ieder individu op dezelfde manier zal reageren op bepaalde theatrale elementen, kan men hier inderdaad slechts van *potentiaal* spreken. Men zou zich bovendien terecht de vraag kunnen stellen in welke mate het gerechtvaardigd is om een theoretisch concept als *metatheater*, gefundeerd vanuit hedendaagse ervaringsmodi bij theateropvoeringen, te transponeren naar de vijfde eeuw vóór onze tijdrekening. Bij gebrek aan sluitend bewijsmateriaal omtrent de precieze wijze waarop de modale Athener een theatervoorstelling ervoer, wil ik volstaan met de volgende opmerking: hoewel ik er mij van bewust ben dat een metatheatrale studie van de Griekse tragedie slechts *een* (wellicht niet voor de hand liggende) mogelijke benadering van deze materie is, hoop ik in de loop van mijn betoog duidelijk te maken dat het gekozen perspectief wel degelijk vruchtbaar kan zijn om bepaalde (tekstuele) eigenaardigheden en schijnbare onvolkomenheden op een coherenter manier te verklaren dan m.b.v. andere analysemethoden. Uiteraard geldt deze opmerking mutatis mutandis ook voor het door mij gekozen metatheatrale perspectief.
- 3 Hornby, *op. cit.*, p. 32. Voor een uitvoerige bespreking van deze categorieën, zie pp. 32-118.
- 4 Een kleine nuance lijkt hier op zijn plaats: hoewel men beide categorieën slechts zelden aantreft in de Griekse tragedie, komt het *role playing within a role* in verhouding toch iets frequenter voor dan de *play within the play*.
- 5 Cf. Hornby, *op. cit.*, p. 55: "The ceremony within the play is thus less inherently meta-dramatic than the play within the play, although it shares many qualities with the latter, and is often found in tandem with it." De kern van deze metatheatrale categorie, naast het feit dat het uiteraard een vorm van theater in het theater betreft, situeert zich volgens Hornby in het al dan niet vervullen van een bepaalde ceremonie op de scène, wat hij respectievelijk aan de *komische* of *tragische* toon van een stuk linkt, en dus aan de gemoedsgesteldheid waarmee het publiek de *shift* maakt van de *foreground* van het stuk naar de *background* waartegen het zich afspeelt. Zo geeft hij het voorbeeld van de geperverteerde thuiskomst in de *Medea* (de *nostos* was voor de Grieken een bijna sacrale aangelegenheid), waarvan ik nu reeds kan opmerken dat ik deze niet in mijn metatheatrale analyse van dit stuk, verderop in het artikel, zal opnemen wegens te weinig overtuigend.
- 6 Hornby, *op. cit.*, p. 103.
- 7 Ik vind het op zich een beetje vreemd dat deze onderzoeker het manipuleren van theaterconventies niet in rekening heeft gebracht (of ziet hij deze vorm van metadrama vervat in de *self reference*?), aangezien het Griekse theater door de geschiedenis heen zeker niet het enige is dat gebonden was aan een strakke set van conventies,

waarmee het publiek vertrouwd was en waaraan dramaturgen geacht werden zich te houden. In zekere zin is het zelfs zo dat elke opvoering rekening dient te houden met een aantal conventies, zij het niet in elke periode in dezelfde mate. Men zou bijgevolg kunnen stellen dat het metatheatraal effect van het manipuleren van dramatische conventies recht evenredig is met de intensiteitgraad ervan: hoe meer een publiek immers *gestuurd* wordt door een bepaalde verwachtingshorizon, des te *onverwachter* zal het doorbreken van de theatrale illusie overkomen.

- <sup>8</sup> Voor uitgebreide studies over de aard van het Dionusostheater in Athene, zie o.m. het inmiddels klassiek geworden standaardwerk van A.W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1946.

Verder:

- T.B.L. Webster, *Greek Theatre Production*, London: Methuen and co. Ltd., 1956.
  - Peter D. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford: Clarendon Press, 1962.
  - Michael J. Walton, *Greek Theatre Practice*, Connecticut/London: Greenwood Press, 1980.
  - Michael J. Walton, *The Greek Sense of Theatre: Tragedy Reviewed*, Hull: Harwood Academic Publishers, 1984.
  - Leo Aylen, *The Greek Theater*, Cranbury/London/Mississauga (Ontario): Associated University Presses, 1985.
  - Rush Reh, *Greek Tragic Theatre*, London/New York: Routledge. 1994 (1992!).
- <sup>9</sup> Bernard Knox, *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1979, p. 10.
- <sup>10</sup> Knox, *op. cit.*, p. 15.

- <sup>11</sup> Zelfs de epen van Homeros, die door de oudheid heen als referentiekader zeer hoog in aanzien stonden en de basis van het onderwijs vormden, konden op deze status geen aanspraak maken. Verder vereeuwigden uiteraard ook de werken van Hesiodos en van een aantal lyrici hún visie op de mythische overlevering, maar ook deze werken verkregen allerminst het statuut van *absolute waarheid*.
- <sup>12</sup> In dit stukje baseer ik mij op:

- Simon Goldhill, “The Great Dionysia and Civic Ideology”, in: John J. Winkler en Froma I. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos: Athenian drama in its social context*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1992 (1990!), pp. 97-129.
- Peter Burian, “Myth into *mutos*: the shaping of tragic plot” en Edith Hall, “The Sociology of Athenian Tragedy”, in: P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 178-208 en pp. 93-126.

Merk op dat Hall de enige is die de term *polyfonie* expliciet in de mond neemt m.b.t. de tragedie.

- <sup>13</sup> Goldhill in: Winkler en Zeitlin (eds.), *op. cit.*, p. 124.
- <sup>14</sup> Roland Barthes, *Mythologieën*, Amsterdam: Arbeiderspers, 1975, p. 259 (oorspronkelijke uitgave: Paris: Editions du Seuil, 1957 - vertaling C. Jongenburger). Voor een meer uitgebreide bespreking van deze theorie, zie pp. 247-282.
- <sup>15</sup> Hall in: Easterling (ed.), *op. cit.*, p. 95.

- 16 In het licht van de omstandigheden waarin de tragedies werden opgevoerd, hoeft dit allerminst verwondering te wekken. Zij waren immers slechts een onderdeel van de *Grote Dionusia*, stedelijke festiviteiten die ongeveer een week duurden. Daarbij was het voor de aanvang van de dramatische opvoeringen gebruikelijk dat een viertal ceremoniën met *patriottische* inslag voltrokken werden voor de ogen van het theaterpubliek, o.a. een optocht van jongemannen in volle wapenuitrusting wier vader destijds aan het front gesneuveld was en die als wees een opleiding van staatswege hadden genoten. Zie hiervoor Goldhill in: Winkler en Zeitlin, *op. cit.*, pp. 97-115.
- 17 Hall in: Easterling, *op. cit.*, p. 102. Voor andere voorbeelden en meer diepgaandere analyses, zie pp. 100-103.
- 18 Voor een aantal voorbeelden, zie: Ayles, *op. cit.*, pp. 65-73.
- 19 Ik moet toegeven dat ik voor dit titeltje schatplichtig ben aan: Mc Dermott, *Euripides' Medea: The incarnation of Disorder*; Pennsylvania: Pennsylvania Press, 1989, bij wie het vierde hoofdstuk van haar *Medea*-studie dezelfde titel draagt.
- 20 Rehm, *op. cit.*, p. 16.
- 21 Ik zal mij in wat volgt voornamelijk baseren op: Mc Dermott, *op. cit.*, pp. 9-24 en Stephen Ohlander, *Dramatic Suspense in Euripides' and Seneca's Medea*, New York: Lang, 1989, pp. 19-22.
- 22 Mc Dermott, *op. cit.*, p. 9 en p. 10. De versie van een zekere Parmeniskos schijnt een soort synthese te zijn van beide genoemde basisversies.
- 23 Voor de Atheense episode van de *Medea*-sage, zie: Mc Dermott, *op. cit.*, pp. 91-92.
- 24 De geciteerde vertaling is die van Gerard Koolschijn, *Euripides, Medea*, Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1989 (1985), maar ik behoud mij het recht voor hier en daar lichte veranderingen aan te brengen wanneer dit de helderheid van mijn betoog ten goede zou komen. Voor meer uitleg bij deze passage en de plaats die ze bekleedt in de proloog van het stuk, zie: Mc Dermott, *op. cit.*, pp. 33-37.
- 25 στυγεί δὲ παῖδας οὐδ' ὀρώς' εὐφραίνεται.  
δέδοικα δ' αὐτὴν μὴ τι βουλευῆσι νέον:
- 26 Zie in dit verband ook de verzen 89-95, 98-110 en 117-118.
- 27 [...] ὦ κατάρατοι  
παῖδες ὀλοισθε στυγερᾶς ματρὸς
- 28 ὄμωξα δ' οἷον ἔργον ἔστ' ἐργαστέον  
τοῦντεῦθεν ἡμῖν: τέκνα γὰρ κατακτενῶ  
τᾶμ': οὗτις ἔστιν ὅστις ἐξαιρήσεται:
- 29 φίλοι, δέδοκται τοῦργον ὡς τάχιστα μοι  
παῖδας κτανούση τῆσδ' ἀφορμᾶσθαι χθονός,  
καὶ μὴ σχολὴν ἄγουσαν ἐκδοῦναι τέκνα  
ἄλλη φονεῦσαι δυσμενεστέρα χερί.  
πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν:
- 30 Cf. voor deze verzen ook Anne Pippin Burnett, *Revenge in Attic and later tragedy*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998.
- 31 μὴ μοί τι δράσως' οἱ προσήκοντες γένει,  
μητρῶν ἐκπράσσοντες ἀνόσιον φόνον.

- <sup>32</sup> Een derde en laatste gelijkaardige voorbeeld is terug te vinden in de verzen 1379-1383, waaraan Euripides bovendien nog een metatheatrale *real-life reference* toevoegt door te verwijzen naar de instelling van de cultus voor *Hèra Akraia* te Korinthe, de oorspronkelijke betekenis van de versie van...Eumelos!
- <sup>33</sup> καὶ τὰ δοκιθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,  
τῶν δ' ἄδοκίτων πόρον ἦρε θεός.  
τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.
- <sup>34</sup> Μήδεια, χαῖρε: τοῦδε γὰρ προοίμιον  
κάλλιον οὐδεὶς οἶδε προσφωνεῖν φίλους.
- <sup>35</sup> Rehm, *op. cit.*, p. 50. Zie hieromtrent ook Aylen, *op. cit.*, p. 96.
- <sup>36</sup> Cf. Arnott, *op. cit.*, pp. 46-47 en Sir Arthur Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford: Clarendon Press, 1968 (first edition s.d.), p. 145.
- <sup>37</sup> Zie hiervoor: Aylen, *op. cit.*, p. 96.
- <sup>38</sup> Aylen, *op. cit.*, p. 96. Vreemd genoeg neemt Aylen ook de opvoeder van de kinderen in het lijstje van de tritagonist op, maar daar zie ikzelf onvoldoende reden toe.
- <sup>39</sup> [...] ὀλλύμεσθα γάρ.
- <sup>40</sup> Medea geeft trouwens zelf een aantal maal aan dat zij ook diep ongelukkig zal worden door haar misdaad, maar dat haar verstand haar geen keuze laat. Zie in dit verband de verzen 816-823 en 1269-1280.
- <sup>41</sup> Ἰάσων: τί δ' ἔστιν; οὐ που κάμ' ἀποκτεῖναι θέλει;  
Χορός: παῖδες τεθνάσι χειρὶ μητρῶα σέθεν.  
Ἰάσων: οἴμοι, τί λέξεις; ὡς μ' ἀπώλεσας, γύναι.  
Χορός: ὡς οὐκέτ' ὄντων σῶν τέκνων φρόντιζε δῆ.  
Ἰάσων: ποῦ γὰρ νιν ἐκτείν'; ἐντὸς ἢ ἔωθεν δόμων;  
Χορός: πύλας ἀνοίξας σῶν τέκνων ὄψη φόνον.  
Ἰάσων: χαλάτε κληῖδας ὡς τάχιστα, πρόσπολοι,  
ἐκλύεθ' ἄρμους, ὡς ἴδω διπλοῦν κακόν,  
τοὺς μὲν θανόντας, τὴν δὲ τείσωμαι δίκην.  
Μήδεια: τί τάσδε κινεῖς κάμῃ τὴν εἰργασμένην;  
παῦσαι πόνου τοῦδ'. εἰ δ' ἐμοῦ χρεῖαν ἔχεις,  
λέγ' εἴ τι βούλη, χειρὶ δ' οὐ ψεύσεις ποτέ:  
τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ  
δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολεμίας χερὸς.
- <sup>42</sup> Walton, *op. cit.*, p. 121.
- <sup>43</sup> De twee parodoi kunnen immers geëlimineerd worden, aangezien deze bij conventie beduiden dat iemand van de stad, het platteland of de zee (in dit geval: het paleis van Kreoon of het centrum van Korinthe) aankwam. Medea was net voor de laatste koorzang (v. 1251-1292) haar eigen huis binnengegaan, en kon dus in principe, coups de théâtre buiten beschouwing gelaten, enkel langs deze weg weer op het toneel verschijnen.
- <sup>44</sup> Walton, *op. cit.*, p. 122.

- 45 Cf. wat Arnott (*op. cit.*, p. 86) in dit verband schrijft: "It is only by seeing it in the light of the prevailing convention that we may appreciate the full dramatic surprise."
- 46 Arnott, *op. cit.*, p. 73.
- 47 Nicolaos C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space*, Athens: Greek Society for Humanistic Studies, 1965, p. 155.
- 48 Dergelijke anapesten vinden we ook vaak terug in de eerder lyrische koorzangen (hetgeen perfect aansluit bij de verheven Dorische inslag van hun taalgebruik), terwijl de gesproken gedeelten zowel qua taal- als versgebruik (zuiver Attisch in jambische trimeters) dichter bij de gesproken taal aanleunen.
- 49 Merk op dat tableauscènes in principe begeleid werden in het metrum van de gesproken gedeelten, de jambische trimeter.
- 50 Siegfried Melchinger, *Euripides*, New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1973, p. 92 (translated by Samuel R. Rosenbaum). Voor een eerder symbolische benadering van het slot van de *Medea* zie: D.J. Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto: University of Toronto Press. 1967, pp. 197-198.
- 51 Rehm, *op. cit.*, pp. 72-73.
- 52 Hourmouziades, *op. cit.*, p. 16.
- 53 παρέλθω δόμους; ἀρήξει φόνον  
δοκεῖ μοι τέκνοις.
- 54 ἐπεὶ μετέστην δεῦρ' Ἰωλκίας χθονὸς  
πολλὰς ἐφέλκων συμφορὰς ἀμηχάνους,  
τί τοῦδ' ἂν εὐρημ' ἠῆρον εὐτυχέστερον  
ἢ παῖδα γῆμαι βασιλέως φυγὰς γεγώς;  
οὐχ, ἦ σὺ κνίζη, σὸν μὲν ἐχθαίρων λέχος [...]  
ἀλλ' ὡς, τὸ μὲν μέγιστον, οἰκοῖμεν καλῶς  
καὶ μὴ σπανιζοίμεσθα, γιγνώσκων ὅτι  
πένητα φεύγει πᾶς τις ἐκποδῶν φίλον,  
παῖδας δὲ θρέψαιμ' ἀξίως δόμων ἐμῶν  
[...] σοὶ τε γὰρ παίδων τί δεῖ;  
ἐμοὶ τε λύει τοῖσι μέλλουσιν τέκνοις  
τὰ ζῶντ' ὀνήσαι. μὴ βεβούλευμαι κακῶς;
- 55 Pietro Pucci, *The Violence of Pity in Euripides' Medea*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1980, p. 211.
- 56 Zie in dit verband de verzen 609-615.
- 57 ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῇ  
πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος  
λαβεῖν: κακοῦ γάρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν.
- 58 [...] οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγὰι  
γυναιξιν οὐδ' οἶόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν.
- 59 λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδονον βιον  
ζῶμεν κατ' οἴκους, οἱ δὲ μάρνανται δορί,

κακῶς φρονούντες: ὡς τρίς ἂν παρ' ἀσπίδα  
 στήναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ.  
 60 [...] ἀνδράσι μὲν δόλαι βουλαί, θεῶν δ'  
 οὐκέτι πίστις ἄραρεν.  
 τὰν δ' ἑμὴν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φάμαι:  
 ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει:  
 οὐκέτι δυσκέλαδος  
 φάμα γυνάικας ἔξει.  
 [...] οὐ γὰρ ἐν ἄμετέρα γνώμα λύρας  
 ὥπασε θέσπιν ἁοιδᾶν  
 Φοῖβος ἀγήτωρ μελέων: ἐπεὶ ἀντάχης' ἂν ὕμνον  
 ἄρσένων γέννα. μακρὸς δ' αἰὼν ἔχει  
 πολλὰ μὲν ἄμετέραν  
 ἀνδρῶν τε μοῖραν εἰπεῖν.

61 Hoewel ook vrouwen naar alle waarschijnlijkheid toegelaten werden tot de theateropvoeringen in het vijfde-eeuwse Athene, was de tragedie in eerste instantie een zaak van de *polis*, waarin de man altijd het laatste woord had. Denken we bijvoorbeeld maar aan de uitsluitend mannelijke acteurs, maar ook aan de gang van zaken in rechtbanken en politieke instanties, waar uiteraard geen vrouw te bespeuren viel. Voor een uitvoerige bespreking van de twee zogenaamde sferen, zie: Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 57-58.

62 Margaret Williamson, "A Woman's Place in Euripides' Medea", in: Anton Powell (ed.), *Euripides, Women and Sexuality*, London (New York: Routledge, 1990, p. 17. Deze gehele paragraaf is overigens in hoofdzaak op hetzelfde artikel gebaseerd (pp. 16-31).

63 Michael R. Halleran, *Stagecraft in Euripides*, London/Sydney: Croom Helm, 1985, p. 64.

64 Merk op dat haar wraakplannen op dat moment nog niet de gruwelijke proporties hebben aangenomen uit de tweede helft van het stuk: van het vermoorden van haar eigen kinderen is bij monde van Medea nog geen sprake geweest, enkel van wraakacties gericht tegen Jason en de koninklijke familie.

65 In tegenstelling tot wat dikwijls het geval is in de Griekse tragedie, zou men hier van een soort *omgekeerde* dramatische ironie kunnen spreken. Aangezien Medea immers meer weet dan het publiek (de Aigeus-episode is voor haar immers cruciaal om haar gruwelijke wraakplan ten uitvoer te brengen), werd het publiek als het ware misleid door *hun* Aigeus te beschouwen als de ultieme reddingsboei: had Medea de moord op haar kinderen reeds vooraf aangekondigd, dan zou er van het bespelen van patriottische gevoelens geen sprake kunnen geweest zijn, maar veeleer van een subversie ervan.

66 σὲ τὴν σκυθρωπὸν καὶ πόσει θυμουμένην,  
 Μῆδει', ἀνεῖπον τῆσδε γῆς ἔξω περᾶν  
 φυγάδα, λαβοῦσαν δισά σὺν σαυτῇ τέκνα,  
 καὶ μὴ τι μέλλειν: ὡς ἐγὼ βραβεὺς λόγου  
 τοῦδ' εἰμί, κοῦκ ἄπειμι πρὸς δόμους πάλιν  
 πρὶν ἂν σε γαίας τερμόνων ἔξω βάλω.

- 67 ἤκιστα τοῦμόν λῆμ' ἔφν τυραννικόν,  
αἰδούμενος δὲ πολλά δὴ διέφθορα:  
καὶ νῦν ὁρῶ μὲν ἐξαμαρτάνων, γύναι,  
ὄμως δὲ τεύξῃ τοῦδε. [...]
68. εἴ δ' Ἰάσων; οὐδὲ ταῦτ' ἐπίνεσα.
- 69 Voor een gedetailleerdere bespreking van deze visie op de Kreoon- en Aigeus-scènes, zie: Mc Dermott, *op.cit.*, pp. 95-106.
- 70 Voor de integrale tekst van de eerste strofe/antistrofe, zie de verzen 824-843, p. 33.
71. πῶς οὖν ἱερῶν ποταμῶν  
ἢ πόλις ἢ θεῶν  
πόμπιμός σε χάρα  
τὰν παιδολέτειραν ἔξει,  
τὰν οὐχ ὀσίαν, μέταυλον;
- 72 In dit opzicht kan ik het niet eens zijn met Arnott, *op. cit.*, p. 9, die stelt dat “[s]ometimes [appeals to Athenian chauvinism] have only the barest connection with the plot”. Integendeel, zou ik geneigd zijn te zeggen, aangezien de subversie van een dergelijk chauvinisme (althans in de *Medea*) de toeschouwer als het ware dwingt om ook het bredere kader van de behandelde mythe in rekening te brengen, en niet enkel de episode die de tragicus toevallig tot het onderwerp van zijn tragedie had gemaakt.
- 73 σκαιοὺς δὲ λέγων κούδέν τι σοφοῦς  
τοὺς πρόσθε βροτοὺς οὐκ ἂν ἀμάρτοις,  
οἵτινες ὕμνους ἐπὶ μὲν θαλίαις  
ἐπὶ τ' εἰλαπίναις καὶ παρὰ δειπνοῖς  
ἠῦροντο βίῳ τερπνάς ἀκοάς:  
στυγίους δὲ βροτῶν οὐδεὶς λύπας  
ἠῦρετο μούση καὶ πολυχόρδοις  
ᾧδαίς παύειν, ἐξ ὧν θάνατοι  
δειναί τε τύχαι σφάλλουσι δόμους.  
καίτοι τάδε μὲν κέρδος ἀκείσθαι  
μολπαῖσι βροτούς; ἵνα δ' εἰδειπνοὶ  
δαίτες, τί μάτην τείνουσι βοήν;  
τὸ παρὸν γὰρ ἔχει τέρψιν ἀφ' αὐτοῦ  
δαιτός πλήρωμα βροτοῖσιν.
- 74 Pucci, *op. cit.*, p. 28.
- 75 Idem.
- 76 φίλαι, πάλαι τοι προσμένουσα τὴν τύχην  
καραδοκῶ τάκειθεν οἷ προβήσεται.  
καὶ δὴ δέδορκα τόνδε τῶν Ἰάσονος  
στείχοντ' ὀπαδῶν: πνεῦμα δ' ἠρεθισμένον  
δείκνυσιν ὡς τι καινὸν ἀγγελεῖ κακόν.



- 77 Peter D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*. London/New York: Routledge, 1989, p. 145.
- 78 Hornby, *op. cit.*, p. 73. Voor een bespreking van de overige vormen van role playing die Hornby onderscheidt, zie pp. 73-76.
- 79 δοκεῖς γὰρ ἂν με τόνδε θωπεύσαι ποτε  
εἰ μὴ τι κερδαίνουσαν ἢ τεχνωμένην;  
οὐδ' ἂν προσεῖπον οὐδ' ἂν ἠπάμην χερσίν.
- 80 πέμψας' ἐμῶν τιν' οἰκετῶν' Ἰάσονα  
ἔς ὄψιν ἔλθειν τὴν ἐμὴν αἰτήσομαι.  
μολόντι δ' αὐτῷ μαλθακοὺς λέξω λόγους,  
ὡς καὶ δοκεῖ μοι ταῦτά καὶ καλῶς ἔχει  
γάμους τυράννων οὓς προδοὺς ἡμᾶς ἔχει,  
καὶ ξύμφορ' εἶναι καὶ καλῶς ἐγνωσμένα.
- 81 Ἰάσον, αἰτοῦμαί σε τῶν εἰρημένων  
συγγνώμον' εἶναι: τὰς δ' ἐμὰς ὀργὰς φέρειν  
εἰκός σ', ἐπεὶ νῶ ν πόλλ' ὑπείργασται φίλα.
- 82 Hornby, *op. cit.*, pp. 72-73.
- 83 De allerlaatste zou de *play within the play* zijn, maar daarvan bevat de *Medea* geen voorbeelden
- 84 Overige geraadpleegde werken:
- Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York: Hill and Wang, 1963.
  - Anton F. Harald Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie: politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991.
  - D. Diggle (ed.), *Medea. Oxford Classical Texts (cd-rom-versie)*, Oxford, 1984.
  - P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
  - John Pickard, *The Relative Position of Actors and Chorus in the Greek Theatre of the Fifth Century*, Baltimore: Press of the Friedenwald Company, 1893.
  - Mark Ringer, *Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing in Sophocles*, Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press, 1998.
  - Manfred Schmeling, *Métathéâtre et Intertexte: Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris: Lettres Modernes, 1982.
  - Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London: Methuen, 1978.