

‘We gaan voort, maar het verleden
in de woorden wacht verderop.
Het bespot ons.’¹

J. F. LYOTARD

Leven, volgens de filosoof Samuel IJsseling, is ‘leven met verhalen’². We begrijpen onszelf, ons handelen, onze wereld en onze tijd door middel van verhalen. Dat betekent echter niet dat we willekeurig welk verhaal kunnen kiezen om onszelf te begrijpen. Misschien is er van een vrije keuze zelfs helemaal geen sprake. Misschien moeten we nog een stap verder gaan en aanvaarden dat wijzelf geen verhaal kiezen, maar dat het verhaal ons kiest. Voordat we zelf verhalen kunnen kiezen, maken we al deel uit van andere verhalen die mee onze keuze bepalen. Op het verhaal dat ons vertelt, hebben we per definitie geen greep. Die verhalen hebben iets van geestverschijningen. Ze bespoken onze verbeelding en maken ons denken onrustig. Vorig seizoen encenseerden drie grote Nederlandstalige gezelschappen *Macbeth* van Shakespeare. Dit najaar worden de Vlaamse en Nederlandse planken ‘bespookt’ door Medea. Zuiver toeval? Of hing er iets in de lucht?

Misschien biedt de theorie van de ‘memen’ het begin van een verklaring³. In zijn beroemd en berucht geworden boek *The Selfish Genes* ontwikkelt Richard Dawkins een hypothese over het functioneren van de culturele overdracht. Vertrekkende van de eeuwenoude observatie dat de mens leert door middel van mimesis (imitatie), suggereert hij naar analogie van het woordenpaar gen/genen, een nieuwe terminologie en spreekt van mem/memen. De termen mem/memen verwijzen naar de grote of kleine eenheden van de culturele overerving. Memen planten zich voort door via een proces van imitatie van brein naar brein te springen, aldus Dawkins. Als een idee ingang vindt, mogen we zeggen dat het zichzelf verspreidt doordat het zich voortplant van brein naar brein, van brein naar boek, van boek naar brein, van brein naar computer, van computer naar computer, etc. Voor Dawkins lijkt de werking van de memen niet alleen metaforisch op die van de genen, maar gehoorzamen de memen ook letterlijk aan de wetten van de natuurlijke selectie. Noch de genen noch de memen integreren zich in het menselijke project. Ze lijken een eigen project te hebben. Dat is wat Dawkins bedoelt wanneer hij de genen ‘selfish’ noemt. Ook de ‘memen’ zijn alleen maar begaan met hun eigen reproductie in de menselijke brei-

Medea of de ironie van de gemeenschap

Erwin Jans

nen. Verhalen zouden dus ‘memen’ zijn die zichzelf in zoveel mogelijk breinen willen reproduceren. Theaterteksten zijn dan *mutatis mutandis* ‘memen’ die ernaar streven zichzelf op zoveel mogelijk toneelvloeren geëncenseerd te zien. Zo bekeken is de mementheorie alvast een nieuwe invalshoek op het repertoire. Een van de definities van repertoire zou dan zijn: ‘een pool van memen (i.c. theaterteksten) die erin slagen bijna ieder seizoen geëncenseerd te worden’. Het fascinerende aan ‘memen’ is hun ‘zelfzuchtige’ karakter: niet wij kiezen hen, maar zij kiezen ons.

‘Euripides, Seneca, Pierre Corneille, diens broer Thomas, de auteur van het libretto van de opera van Charpentier, en vele anderen hebben haar benaderd, maar het is zij die zich van hen meester heeft gemaakt en aan hen haar enigma heeft opgelegd, de verschrikkelijke uitdaging van een vrouw die haar kinderen vermoordt en er zelf niet aan ten onder gaat’, schrijft Isabelle Stengers over Medea⁴. Niet de schrijvers kiezen Medea, maar Medea kiest de schrijvers. ‘Souviens-toi que je suis Médée’, zegt de Medea van Charpentier. Een lange lijst van schrijvers, vooral twintigste-eeuwse schrijvers, heeft zich haar herinnerd. Het verhaal en de figuur van Medea is een bijzonder agressief ‘mem’ in de moderne westerse cultuur. Dat ‘mem’ in het Nederlands ook ‘moeder’ of ‘zogende borst’ betekent, is puur toeval, maar in dit geval wel erg *to the point*. Is het niet precies de perversie van dit lichaamsdeel dat Medea en Lady Macbeth met elkaar gemeen hebben? ‘Ik heb de borst gegeven, ik weet hoe zoet het is om het kind te beminnen dat mij molk, en toch, ik zou, terwijl het lachte naar mijn gezicht, mijn tepel uit zijn weke

tandvles hebben gerukt en zijn hersenen ingeslagen, had ik de eed gedaan die jij hebt gedaan!’, zegt Lady Macbeth tegen haar man die aarzelt om koning Duncan te vermoorden⁵. Wat bij Lady Macbeth nog voorwaardelijk is, doet Medea effectief: zij vermoordt de kinderen die zij gezoogd heeft. ‘Kom, geesten met uw dodelijke gedachten, en ontwijf mij, vul mij van kop tot teen boordevol met wilde wreedheid. Maak mijn bloed dik, versper elke weg voor wroeging zodat geen weke aandrang van de natuur mijn plan kan verlammen, zodat geen vrede glijdt tussen het opzet en de daad. Kom naar mijn vrouwenborsten en drink er gal in plaats van melk!’ Met die vreselijke woorden roept Lady Macbeth de geesten van het kwaad aan. De moederborst, de kwetsbare generositeit van het leven, wordt getransformeerd tot een bron van dodelijke gal. Ook Medea ondergaat een dergelijke transformatie. Haar eerste aanblik in Euripides’ tragedie – de gecanoniseerde versie van het verhaal – kan niet anders dan ons medelijden opwekken: Medea is een bedrogen, vernederde en verstoten vrouw, een hoopje jankende ellende dat door haar man en door koning Creon in haar miserie nog wordt nagebracht. In de laatste scène heeft ze niets menselijks meer: oppermachtig en onaantastbaar als een wraakgodin kijkt ze neer op Jason, die zij op haar beurt heeft vernederd en vertrappt. Dat is meteen het grote verschil tussen Medea en Lady Macbeth: Lady Macbeth eindigt in de waanzin omdat haar ‘ontvrouwelijking’ een niet te verwerken wonde slaat, terwijl Medea opnieuw de mythische barbaarse wordt die ze eens was: ‘Medea nunc sum’, zegt zij in de versie van de Romeinse dichter en filosoof Seneca, ‘Nu ben ik Medea’. Maar zowel Lady

Macbeth als Medea laten de mensenwereld achter zich. In het beeld van de borsten vol gal en van de moeder die haar kinderen vermoordt, wordt de menselijkheid (de familie, de domus, de beschaving, de cultuur,...) tegen zichzelf gekeerd en geruïneerd. Misschien is deze 'ruïne', die door de lichtbreking van de media iedere dag in ontelbare beelden van geweld versplintert, wel het 'moedermem', de moederborst van onze obsessie met teksten, voorstellingen, films die ons 'face à l'extrême'⁶ plaatsen.

Iedere eeuw lijkt een tragedie voor zich op te eisen waarin zich de 'wet' van die eeuw incarneert. Als *Antigone* de tragedie is van de hegeliaanse negentiende eeuw, dan is *Oedipus* de tragedie van de freudiaanse twintigste eeuw en is *Medea* de tragedie van de mülleriaanse ééentwintigste eeuw. De aan de eeuwen toegekende adjectieven verwijzen meteen naar drie adoptievaders van de Griekse tragedie: Hegel, Freud en Heiner Müller. Al hebben die namen iets willekeurig en kunnen ze door andere vervangen worden, toch vertellen ze op zich reeds een verhaal over de voorbije twee eeuwen: van het bouwwerk van de geschiedenis via de kelders van het onbewuste naar de ruïnes van de beschaving. Van de drie geestelijke adoptievaders zijn er twee, Hegel en Freud, die geprobeerd hebben in hun oeuvre een algemene en universaliseerbare theorie uit te werken: Hegel voor het functioneren van de geschiedenis, Freud voor het functioneren van de menselijke psyche. Beide hebben ze de Griekse tragedie, respectievelijk *Antigone* en *Oedipus*, als model voor hun theorie gebruikt. In de *Antigone* van Sophocles zag Hegel de goddelijke wetten en de wetten van de staat als these en antithese tegenover elkaar staan. Het synthetische moment lag voor Hegel echter buiten de tragedie, in de filosofie. Met het onverzoenlijk scherp tegenover elkaar plaatsen van Creon en Antigone had de tragedie haar uiterste limiet bereikt. In het verhaal van Sophocles' *Oedipus* ontdekte Freud een waarheid over het onbewuste en de gedetermineerdheid ervan door het verlangen van en naar de ouders. Hegel vond in *Antigone* de dialectische wet van de geschiedenis, Freud vond in *Oedipus* de wet van de vader. Het zijn niet alleen Hegel en Freud die in hun theorieën gebruik hebben gemaakt van *Oedipus* en *Antigone*: Hölderlin, Nietzsche, Heidegger, Jaspers, Lacan, Derrida, Lyotard,... Het is een indrukwekkende lijst van meesterdenkers van het avondland. Maar geen van hen heeft zich aan *Medea* gewaagd. Niemand heeft *Medea*

willen of kunnen gebruiken om een wet te illustreren of te modelleren. Als *Medea* al een wet vertegenwoordigt, dan de wet van wat de wet uitsluit, de wet van de onderkant van de wet. Maar is dat nog een wet? Het is wellicht niet toevallig dat de derde adoptievader een schrijver is: Heiner Müller. Hij had ook Pier Paolo Pasolini kunnen heten. Veel meer dan filosofen en systeembouwers heeft *Medea* de verbeelding van kunstenaars aangesproken. Veel meer dan *Antigone* is *Medea* vele vrouwen: verliefd wicht, trouwe echtgenote, liefhebberende moeder, verstoten vrouw, heks en tovenaars, vreemdelinge, wreester, moordenaar van haar broer en haar kinderen, kleindochter van de zonnegod, slachter en slachtoffer tegelijk, vernederd en triomferend... Het zijn de caleidoscopische figuur van *Medea*, haar spanningen, paradoxen, tegenstellingen en ambiguïteiten die aan ons tijdsgewricht appelleren. Hegel sprak van 'de hemelse *Antigone*' en noemde haar de 'heerlijkste (herrlichste) figuur die ooit op aarde rondwandelde'⁷. Een recente studie noemt *Medea* 'de meest dissonante van alle mythische figuren'⁸. De filosoof Hegel huisvest zijn *Antigone* in zijn bouwwerk van de geest, Müller ontheemt zijn *Medea* op de verkommerde oever van de geschiedenis: tussen die twee momenten ligt wat de 'moderniteit' genoemd wordt. Van *Antigone* naar *Medea*, van Hegel naar Müller, van conceptueel systeem naar landschap van woordenmateriaal, van het bouwwerk van de geest naar de ruïne van het lichaam: over die weg beweegt zich de moderniteit als een blinde, kreupele *Oedipus*.

Wat ziet de burger?

Geen enkele kunstvorm heeft zich zo expliciet tot doel gesteld het extreme in de ogen te kijken, tot de blindheid en de waanzin toe, als de Griekse tragedie. De tragedie wordt in nauw verband gebracht met de ontwikkeling van het juridische en het politieke discours in de vijfde eeuw voor Christus. De tragedie draagt duidelijk de sporen van zich vormende instituties als de rechtspraak en de democratie. Volgens een bekende formulering is de tragedie 'de mythe gezien door de ogen van de burger'. Maar wat ziet de burger als hij kijkt? Wat kan of wil hij zien? Als hij naar een tragedie kijkt, ziet de Griekse burger iets dat buiten de polis, de stad, het recht, de politiek en het burgerschap valt. Het lijkt er een ogenblik op dat hij omkijkt naar wat eens was, naar een mythisch verleden dat achter hem ligt, ter bevestiging van de vooruitgang die hij als burger heeft gemaakt. De tra-

gedie als de ultieme veroordeling van een gedrag – de mateloosheid en de hybris van tirannen en helden – dat de polis in gevaar brengt en een bevestiging van de wetten van de stad. Maar de tragedie herinnert de burger eveneens aan wat in de wet en in de polis op gewelddadige manier verdrongen is. De tragedie is geen lofzang op de politiek of een manifest voor de burger. De tragedies tonen niet alleen het archaische, mythische geweld dat door de wet beteugeld wordt, maar ook het geweld dat tezamen met de wet geïnstalleerd wordt. De tragedies ensceneren wat de democratie en de rechtspraak (moeten) verdringen om zich als wet te handhaven. De tragedie maakt zich los uit het mythische denken zonder echter volledig op te gaan in het nieuwe rationele politieke denken: 'Alleen op die manier kan (de tragedie) wat in beide denkvormen verdrongen en opgesloten is, tot voorwerp maken van zijn specifieke uitdrukkingwijze.'⁹

Dat het verdrongene in de Griekse tragedie zich vaak in de figuur van een vrouw incarneert, wil ik duidelijk maken aan de hand van Hegels lektuur van *Antigone*¹⁰. Een filosofische omweg via de maagd en de zuster *Antigone* om later opnieuw de moeder en de kindermoordenaar *Medea* op het spoor te komen. De wereldgeschiedenis is voor Hegel het proces van de zelfontplooiing van de Geest. In dat proces van zelfbewustwording vertegenwoordigt de Griekse tragedie een ethische crisis: het moment waarop de Geest zich geconfronteerd ziet met twee verschillende imperatieven, twee verschillende wetten, die noodzakelijkerwijs met elkaar in conflict komen. Deze twee polen duidt Hegel aan met de termen 'menselijke wet' en 'goddelijke wet'. Het is vanuit dit historisch perspectief van een ethische crisis dat Hegel de *Antigone* van Sophocles interpreteert. Voor Hegel is de 'familie' de plaats bij uitstek waar deze ethische crisis zich voltrekt. De familie wordt enerzijds bepaald door het 'natuurlijke leven' (de singulariteit van het lichaam en de bloedbanden) en anderzijds door de 'ethische gemeenschap' (de geestelijke banden). Familieleden zijn (met andere woorden) ook steeds burgers van een staat en dus ook bepaald door een ethische relatie die buiten het natuurlijke leven valt. Het conflict tussen de bloedbanden enerzijds en meer universele, ethische relatievormen, die hun uitdrukking vinden in de staat anderzijds, is de ethische crisis. Het is een conflict dat de mensheid blijkbaar nog steeds niet heeft opgelost. Het is de oorzaak van de tragische en verscheurende etnische conflicten, waarbij de residuen van racisme en tribalisme ideologisch hergedefini-

eerd worden tot een natuurlijke identiteit die over nationale grenzen heen blijft voortbestaan. De herinnering aan een gemeenschappelijke oorsprong en leefruimte (de domus) ontkent een geweld dat alleen maar als 'archaisch' omschreven kan worden: 'De aan de macht gekomen homo re-domesticus zaait dood in de straten al schreeuwend: jullie behoren niet tot mijn huis! Hij neemt de gast in gijzeling. Hij achtervolgt al wat migreert. Hij stopt het in zijn kelders, legt het diep in zijn laagvlakten in de as. Dat is geen oorlog, hij verwoest', schrijft Jean-François Lyotard (p. 148). De Joegoslavische oorlogen, de Rwanda-moorden, maar ook de Afghaanse crisis kunnen in termen van een perverse ideologische re-domesticatie beschreven worden: de vrije wereld, het dar-al-islam (huis van de islam), het bloedbroederschap,...

Omdat de ethische crisis zich vanuit de familierelaties, vanuit de domus (het huis, de familie) ontwikkelt, spelen de seksuele differentie en het generatieverschil een doorslaggevende rol. De eerste vorm van politiek concentreert zich op de vragen rond seksualiteit en traditie. Het geslachtelijk verschil is voor Hegel de centrale as waarlangs de ethische crisis zich voltrekt. Het is van belang om te begrijpen waarom de figuur van die crisis een vrouw is. Hegel noemt de vrouw 'de eeuwige ironie van de gemeenschap' en maakt daarmee duidelijk dat de crisis nooit helemaal opgelost kan worden. De crisis tussen het natuurlijke leven (de domus) en de wet van de gemeenschap (de polis) manifesteert zich het duidelijkst rond het moment van de dood. Antigone vertegenwoordigt volgens Hegel de solidariteit met de doden. Om dit te begrijpen is het nodig om eerst dieper in te gaan op het vrouw-zijn van Antigone. Antigone is niet alleen vrouw, ze is ook zuster. Het vrouwelijke in de figuur van de zuster heeft het hoogste intuïtieve besef van wat ethisch is, aldus Hegel. Alle andere relaties – dochter, moeder en vrouw – zijn voor Hegel ethisch minder zuiver omdat ze ongelijkheid en hiërarchie (moeder, dochter) of begeerte (echtgenote) impliceren. In de relatie tot haar dode broer Polyneikes is Antigone een zuiver ethisch wezen.

De verschillende ethische posities die de man en de vrouw innemen gaan voor Hegel terug op de verschillende relaties die man en vrouw hebben met de singulariteit. Of nauwkeuriger geformuleerd: de verschillende ethische posities gaan terug op de mogelijkheid die aan de vrouw gegeven is, maar aan de man ontnomen, de mogelijkheid om een andere



Mamma Medea
TOM LANOYE, GERARDJAN RIJNDERS,
HET TONEELHUIS FOTO: PHILE DEPREZ

singulariteit, een ander individu in zich te dragen, de mogelijkheid van de zwangerschap en de geboorte. Omdat de man geen leven kan geven is zijn enige werk met betrekking tot het natuurlijke leven het werk van de dood: het doden en het offeren. Door de natuur heeft iedere sekse een wet toegewezen gekregen: de wet van het leven voor de vrouw en de wet van de dood voor de man. In de schoot van de familie, de band tussen man en vrouw, huist de goddelijke wet, de wet van de singulariteit, van de domus. Daartegenover staat de menselijke wet, de wet van het algemene en het universaliseerbare, dat door de staat wordt gerepresenteerd. Deze twee wetten worden gerepresenteerd door de 'oikos' enerzijds en de 'polis' anderzijds: het huis en de buitenwereld. De vrouw is de bewaakster van de 'oikos'. De man moet, wil hij zich tot volwaardig burger ontplooiën, op een bepaald ogenblik de 'oikos' verlaten en in de 'polis' binnentreden. 'De menselijke wet is de wet van de dag want zij is bekend, publiek, zichtbaar, universeel: zij beregelt niet de familie maar de stad, de regering, de oorlog; en zij is mannenwerk (vir). De menselijke wet is de wet van de man. De goddelijke wet is de wet van de vrouw, zij verbergt zich, zij begeeft zich niet in de openbaarheid (Offenbarkeit) die de man produceert. Zij is nachtelijk (...)', aldus Jacques Derrida in een commentaar op Hegel¹¹. Het snijpunt van het conflict tussen deze twee wetten is de dood. Wanneer de echtgenoot, de broer, de zoon sterft, verlaat hij het

rijk van de polis om terug te keren naar het rijk van de oikos, het rijk van de familie. Het is de familie die verantwoordelijk is voor de laatste eer die de dode bewezen kan worden: het begraven en het rouwen. Dit zijn de taken van de vrouw, aldus Hegel, want het begraven van de dode is hem terugschenken aan de schoot van de aarde. Wanneer die taak toevertrouwd is aan een zuster, omdat de man geen moeder en geen echtgenote heeft, dan voltrekken de begrafenisrituelen zich in hoogste sacraliteit. De daad van Antigone is met andere woorden de meest sacrale die een vrouw kan stellen. Maar het is tegelijk ook een misdaad omdat er omstandigheden zijn waarin de polis of de staat niet bereid is zijn autoriteit over de doden op te geven. Dat is voor Hegel het conflict in *Antigone*: Creon straft Polyneikes aan gene zijde van de dood om een voorbeeld te stellen in naam van het algemene belang van de polis. Maar wat voor Creon een politieke straf is, is voor Antigone een ontologische misdaad: de schuld van Polyneikes tegenover Thebe is van een totaal andere orde dan de verantwoordelijkheid die Antigone voelt voor de singulariteit van haar broer. Dat beide personages ten onder gaan is voor Hegel een historische noodzaak: geen van beide wetten alleen is een voldoende antwoord op de ethische eis als dusdanig. Dat wil niet zeggen dat voor Hegel Antigone en Creon dezelfde ethische waarde hebben. Het is duidelijk dat voor Hegel Antigone een inzicht heeft in haar 'schuld', een inzicht dat aan Creon wordt ontzegd. Antigone weet dat ze zich schuldig moet maken opdat het rijk van de levenden en het rijk van de doden zich zouden verzoenen. Het besef van de ondergang van de twee posities is voor de geest een noodzakelijke stap om tot een nieuw ethisch bewustzijn te komen waarin individu en gemeenschap niet langer als onverzoebaar tegenover elkaar staan. Op die manier wordt het fatale einde van *Antigone* bij Hegel ingeschreven in een dialectische odyssee van de geest.

Conflict zonder oplossing

Hoe indrukwekkend en onderbouwd ook, het hegeliaanse dialectische schema dat de tegenstellingen doet opgaan in een hogere eenheid is een te probleemloze duiding van Sophocles' *Antigone*. *Antigone* (en de Griekse tragedie in het algemeen) is de encenering van een grotere catastrofe dan Hegel bevroedde. In navolging van Hans-Thies Lehmann probeer ik in wat volgt de Griekse tragedie te begrijpen als



Mind the Gap STEFAN HERTMANS, GERARDJAN RIJNDERS, KAAITHEATER EN TONEELGROEP AMSTERDAM
FOTO: CHRIS VAN DER BURGH

een plek van ontbinding en opschorting van bestaande discursieve posities, niet als een dialectische opheffing ervan: '(De tragedie) toont een conflict zonder oplossing. De ontkenning van de mythische machtsorde blijft aan het ontkende gebonden. Dat betekent hier negativiteit: het gaat in geen enkel geval over het afscheid van het thetische, maar om zijn opschorting.' (p. 175) De tragedie stelt het innemen van een nieuwe positie uit en weigert tegelijk de oude (mythische) positie te bevestigen. In dat uitstel worden de gemeenschap en haar waarden tijdelijk opgeschort. Hegels inzicht van de vrouw als 'eeuwige ironie van de gemeenschap' kan vanuit dit perspectief nog geradicaliseerd worden. Hoewel zij niet beschouwd werden als volwaardige burgers en geen stem hadden in het politieke leven, speelden vrouwen een centrale rol in rituelen die 'gemeenschapstichtend' of '-bevestigend' waren, zoals het huwelijksritueel en het begrafenisritueel, beide rituelen waarin de oikos en de polis elkaar ontmoeten. In het begin van de twintigste eeuw analyseerde de Franse antropoloog Arnold van Gennep huwelijks- en begrafenisrituelen als belangrijke overgangsrites van één bepaalde sociale en biologische toestand naar een andere. Deze rituelen vertonen een driedelige structuur:

de scheiding van de oude fase, een overgangsfase en een integratie in de nieuwe fase. De rituele celebratie duidt het belang aan van deze momenten voor het individu en voor de gemeenschap en voorziet in een conventioneel en symbolisch gedrag. De antropoloog Victor Turner heeft gewezen op het belang van de tussenfase, de overgangsfase: een fase van ambiguïteit, creativiteit en vrijheid, maar ook van wanorde, kwetsbaarheid en mogelijk gevaar¹². Het is een fase waarin de oude regels niet meer en de nieuwe regels nog niet gelden. Het is deze 'liminale' ruimte, deze overgangsruimte die ik in verband zou willen brengen met het moment van 'opschorting' waarover Lehmann spreekt.

Als opvoering (performance) is de tragedie een sociaal ritueel. Wanneer nu in de tragedies begrafenis- en huwelijksrituelen geënsceeneerd worden, treedt er een soort van Droste-effect op: in een ritueel wordt een ritueel opgevoerd. We kunnen nog een stap verder in deze mise-en-abyme: de tragedie als ritueel zit op haar beurt ingebed in het overkoepelende ritueel van de Dionysische feesten. Dat spiegeleffect van rituelen kan alleen maar leiden tot een clash van de waarden die in die rituelen vertegenwoordigd worden. De Griekse tragedie wordt een 'liminale' ruimte waarin de bekende rituele

handelingen (huwen en begraven) van hun vanzelfsprekendheid worden ontdaan. In vele tragedies worden begrafenis- en huwelijksrituelen naast elkaar geplaatst en met elkaar gemixt. In de tragedie creëren deze rituelen dus niet langer orde in de chaos (zoals hun oorspronkelijke taak was), integendeel ze zijn veel meer een manier om die chaos te meten. De mix van huwelijks- en begrafenisrituelen veroorzaakt bij de toeschouwers ervaringen van instabiliteit waardoor ze gedwongen worden bepaalde sociale normen en zekerheden van de polis in vraag te stellen. Vanuit de perversie van die twee rituelen krijgt *Antigone* een betekenis die veel minder geruststellend is dan de hegeliaanse lectuur. Door zijn verbod om het lijk van Polyneikes te begraven, ontnemt Creon Antigone de mogelijkheid om de voorgeschreven begrafenisrituelen uit te voeren. Door de straf die hij haar oplegt, ontnemt hij haar eveneens de huwelijksrituelen. Al in de openingsverzen van het stuk vermengen zich erotiek en verwijzingen naar dood en begraven. In de discussie met haar zus Ismene zegt Antigone bereid te zijn te sterven om haar broer te begraven: 'In dat geval/ kom ik in wederzijdse genegenheid/ naast hem te liggen, als straf/ voor mijn integriteit.'¹³ Ismene antwoordt haar: 'Wat loop je warm voor zoets kils...' Antigone: 'Ik bewijs in elk geval een gunst/ aan wie ik dat het meest verschuldigd ben.' Ismene: 'Als het lukt! Maar wat jij wilt, is onmogelijk.' (p. 20) Een Engelse vertaling maakt de erotische ondertoon in deze discussie veel duidelijker. Antigone: 'As a loved one I will lie with him, a loved one.' Ismene: 'You have a warm heart for chilling tasks.' Antigone: 'But I know that I will be pleasing to those whom I ought to bring pleasure.' Ismene: 'If you can, but you are in love with the impossible.'¹⁴ Dezelfde perverse vermenging vinden we terug bij Creon. Wanneer zijn zoon Haimon komt pleiten voor zijn verloofde Antigone, antwoordt Creon hem: 'Laat die verfoeilijke meid nu maar/ ergens in de hel een man gaan zoeken.' (p. 47) En als hij merkt dat hij zijn zoon niet kan overtuigen van zijn politiek gelijk, schreeuwt Creon in woede uit: 'Brenghier dat creatuur, dan kan ze/ meteen ditzelfde ogenblik terechtgesteld worden, waar haar verloofde bij is!' (p. 52) Waar de vader het huwelijk zou moeten goedkeuren, spreekt hij hier het doodvonnis uit. Creon beveelt Antigone levend te begraven. Wanneer het koor haar ziet gaan, jammert het: 'Nu ik dit zie, kan ik mijn tranen/ niet langer bedwingen: daar gaat Antigone/ op

weg naar het bruidsbed, waar/ voor alle mensen plaats is.’(p. 53) Antigone zelf is het meest expliciet in haar laatste monoloog: ‘Och graf, bruidsvertrek, onderaardse/ behuizing waar een mens voor altijd op-/ geborgen wordt, nu kom ik dan om mijn familie/ op te zoeken, die voor het overgrote deel/ reeds in het dodenrijk verwelkomd is(...)’(p. 57)

Wanneer Ismene Creon erop wijst dat Creon de verloofde van zijn zoon ter dood wil brengen, antwoordt de heerser spottend: ‘Andermans akker kan nog heel goed/ beploegd worden.’(p. 42) Creon verwijst hier naar de metafoer die vrouwen vergelijkt met de aarde die door de mannen moet worden bewerkt, een veelgebruikt beeld voor de huwelijksplicht dat op zijn beurt een echo is van het Atheense gezegde dat het huwelijk bedoeld is ‘om legitieme kinderen te zaaien’. Maar Creon is niet begaan met huwelijk en nageslacht, zijn enige zorg is zijn excessief verlangen naar politieke controle. Onderdeel van die politieke controle, is de controle over vrouwen: ‘Daarom, nu niet langer getreuzeld:/ laten de bedienden hen naar binnen/ brengen, deze vrouwen moeten opgesloten/ worden. Zij mogen niet langer op/ vrije voeten zijn.’(p. 43). Zo ordonneert hij en hij eindigt met die woorden zijn discussie met Antigone en Ismene. Door zijn houding tegenover de vrouwen, en tegenover Antigone in het bijzonder, bespot Creon de oikos en de waarden waarvoor de oikos staat: het respect voor de familie, de bloedband, de doden, de onderaardse goden. Het einde van het verhaal is bekend: Antigone pleegt zelfmoord, Haimon pleegt zelfmoord en Eurydice, moeder van Haimon en echtgenote van Creon, pleegt zelfmoord. Niet toevallig pleegt Eurydice zelfmoord bij het huisaltaar, het centrum van de oikos. Antigone en, op haar manier, Eurydice vernielen op tragische wijze de oikos van Creon en daardoor hemzelf en zijn publieke wereld: ‘breng me weg,/ weg van hier, weg, weg! Ik ben/ niet meer dan niets’, zijn de laatste woorden van Creon. Hij bevindt zich nu in een soortgelijke situatie als Antigone in het begin van de tragedie: overmand door verdriet en doodsverlangen, met de trieste verplichting de begrafenisrituelen aan zijn doden te voltrekken.

Fabels van het menselijke driftleven

Hans-Thies Lehmann omschrijft de tragedie dubbelzinnig als ‘im Zentrum der Polis verankert - oder sollte man sagen: eingeschlossen’ (p. 167) In het centrum van de polis verankerd

en tegelijk in dat centrum ingesloten. ‘Verankerd’ wijst op een diepe, organische band; ‘ingesloten’ daarentegen op een onnatuurlijke en bedreigende relatie. Voor geen enkele tragedie geldt dit laatste zo extreem als voor Euripides’ *Medea*. In geen enkele tragedie is het conflict tussen het ‘eigene’ en het ‘vreemde’ of het ‘andere’ zo scherp uitgewerkt als in *Medea*. De kloof tussen beide polen is haast onoverbrugbaar geworden. Euripides bevindt zich aan de uiterste rand van de Griekse tragedie. Voor Nietzsche heeft Euripides zelfs de dood van de tragedie op zijn geweten. Euripides schreef op een ogenblik dat de Atheense samenleving implodeerde onder druk van de Peloponnesische oorlogen met Sparta (431-404 v.C.). Bibliotheken zijn volgeschreven over het verschil tussen de drie grote tragedieschrijvers. Ik beperk me tot het verschil dat Lehmann constateert in het overheersende ‘affect’ bij de drie grote tragedieschrijvers: bij Aischylos zou dat het ‘lijden’ zijn, bij Sophocles het ‘wantrouwen’ tegenover de goden en het gevoel van isolatie en eenzaamheid en bij Euripides de ‘angst’. Bij Euripides is de kosmos leeg en in plaats van de goddelijke afwezigheid met een hōlderliniaans pathos te gedenken, heeft de mens de lege plek van de goden ingenomen en opgevuld met zijn driften. Euripides’ stukken zijn fabels van het menselijke driftleven. Hij is de eerste grote dichter van het irrationele, een ontmythologiseerde filosoof. *Medea* toont op een bijna naakte manier de mechanismen van manipulatie en geweld waarmee mensen in een van god verlaten wereld met elkaar omgaan. In zijn werk concentreert Euripides zich op de mechaniek van de eros en de logica van de politieke strijd. Beide krachten worden in zijn stukken ‘geanalyseerd’ als psychologische dynamieken die de mythische bovenbouw vervangen als verklareingsmodel voor het menselijke gedrag. Ook de functie van de taal in de tragedie verandert. De dramatische opbouw van zijn stukken verloopt volgens het schema van de ‘terugkeer van het verdrongene’.

Oedipus en *Antigone* zijn tragedies waarin het conflict en het noodlot van de hoofdpersonages ons overstijgt. Dat we ooit hun lot zullen delen, lijkt weinig waarschijnlijk. *Medea* heeft in vergelijking met de twee andere tragedies iets zeer banaals, iets zeer alledaags. *Medea* is geen familiedrama in de eigenlijke zin: *Medea* en Jason zijn een koppel en niet zoals Antigone en Polyneikes zuster en broer of Oedipus en Jokaste zoon en moeder. De band tussen *Medea* en Jason is geen bloedband. Volgens

Hegel sluit het bloed de seks uit en is daarom de figuur van Antigone in haar verhouding tot Polyneikes zo zuiver. Tussen *Medea* en Jason speelt bloed geen rol, seks des te meer. Het is het verraad van het bed dat dit stuk zo schrijnend maakt en ook zo herkenbaar. Het is een stuk waarin het geweld op zijn meest elementaire niveau getoond wordt: tussen echtelieden. *Medea* is een soort van ‘oerscène’ geworden van de man/vrouw-verhouding, waarin het ontbreken van iedere ethiek precies de vragen naar die ethiek stelt. Een stuk waarin het verbale, het emotionele, het morele, het legale en het fysieke geweld in al hun excessen getoond worden en als evenzovele spiegels van elkaar. Het thema van de jaloezie en de wraak neemt in dat geweld een centrale plaats in. Beide behoren tot de pijnlijkste, de zwartste, de extreemste, de meest irrationele en destructieve menselijke gevoelens. De *Medea* van Euripides was echter geen huiselijk drama. Dat was geen enkele Griekse tragedie. Ook Euripides’ stuk is een politieke aanklacht. Op het einde van het stuk, nadat zij de nieuwe bruid van Jason en haar eigen kinderen heeft vermoord, keert ze zich tot Jason: ‘Wat mij betreft, ik ga naar Athene,/ waar ik onderkomen vind bij koning Aigeus./ Jij ellendeling, jij komt ellendig aan je einde – zoals je verdient.’¹⁵ *Medea* heeft van koning Aigeus van Athene asiel afgedwongen, waarheen ze nu vlucht. Maar eigenlijk is ze al in het hart van Athene: als ‘spookverschijning’ in de Griekse tragedie, ten tonele gevoerd in een politieke, sociale en rituele context die de waarden van de polis moest bevestigen. Die ironie kan de Atheense burgergemeenschap niet zijn ontgaan.

Ook Euripides vermengt huwelijks- en doodsrituelen tot een perverse mix. *Medea*’s huwelijk met Jason is ten diepste verbonden met de moord die zij pleegde op haar broer. Jasons nieuwe huwelijk brengt haar ertoe haar kinderen te vermoorden. Het bruidskleed dat zij aan Glauke schenkt, is tegelijk een doods-kleed. Het koor zegt over Glauke: ‘Zij zal zelf, met haar eigen handen, op haar blonde haren/ de juwelen leggen van de dood./ De bovenaardse schoonheid en de schittering/ ze zullen haar verleiden. Ze zal zeker dragen/ dat bruidskleed en die krans, gesmeed gans in goud,/ getooid als bruid voor de onderwereld.’(p. 44) De perverse alchemie van de twee rituelen bereikt een hoogtepunt in het verhaal van de bode over de verschrikkelijke dood van Glauke en haar vader Creon. De bode vertelt *Medea*: ‘Uit de gouden krans op haar hoofd stroomt/ een

alles verterend vuur, nooit gezien./ Het kostbare kleed, het geschenk van je kinderen,/ vreet zich diep in het blanke vlees van de onzalige. Ze springt op en vlucht weg, brandend als een fakkel.' De huwelijksornamenten – de gouden krans, het kleed, de fakkels – worden allemaal tekens van de dood. In de beschrijving krijgt Glauke zelfs een man en deelt ze met hem het huwelijksbed: 'De ongelukkige vader, die niets van de ramp afwist,/ stormt het huis binnen en werpt zich op het lijk,/ met een kreet van pijn. Hij omhelst haar lichaam,/ kust haar (...)' (p. 52). Ook hier een morbide huwelijk tussen erotiek en dood.

De perverse vermenging van tegenstellingen krijgt een kritische politieke duiding in Medea's toe-eigening van de mannelijke heroïsche code. Centraal in die code stond de stelregel: goed zijn voor vrienden en kwaad berokkenen aan vijanden. In *Antigone* herinnert Creon zijn zoon Haimon aan die code: 'Daarom gaan de diepste verlangens van/ een man ook uit naar een huis/ met volgzame zoons, die zijn vijanden/ met gelijke munt terugbetalen en/ zijn vrienden respecteren naar/ het voorbeeld van hun vader.' (p. 46) Een uitvloeisel van die code is de angst om door vijanden bespot te worden. Medea huldigt dezelfde principes: 'Niemand zal mij geringschatten,/ of voor zwak en toegeeflijk houden, nee, ik straf/ mijn vijanden vreselijk, mijn vrienden steun ik onvoorwaardelijk. Ik kan me geen leven voorstellen, dat roemrijker is dan dit.' (p. 36) Het is dit heroïsche ideaal dat haar moederlijke stem om het leven van de kinderen te sparen het zwijgen oplegt. Medea's ethische conflict kan gelezen worden als een dialoog tussen de twee stemmen in haar: de mannelijke en de vrouwelijke. Een van de tragische consequenties van Medea's najagen van dit ideaal, is dat ze niet alleen haar vijanden (Jason, Creon, Glauke) schaadt, maar uiteindelijk ook haar vrienden (de kinderen). Het is de mannelijke stem in Medea die het luidste klinkt en dat betekent op een bepaalde manier ook haar 'ontvrouwelijking'. In de figuur van de barbaarse vrouw Medea die na haar misdaden vrijuit gaat, stelt Euripides het Griekse heroïsche mannelijke ideaal aan de kaak. Medea's 'heroïsme' is tegelijk een aanfluiting van Jasons beredeneerde discours. Jason is de programmeur, de organisator, de manager, de planeconoom. Alles en iedereen heeft een plaats in zijn nieuwe plan: zijn nieuwe huwelijk komt zelfs Medea ten goede, zo beargumenteert hij. Verdriet, ver-

raad en gevoelens van verlies worden uit zijn 'plan' geweerd. Zijn oeuvre – zijn carrière, een nieuw huwelijk en nageslacht, koninklijke bescherming voor zijn twee kinderen met Medea – is een poging een nieuwe domus, een nieuw huis tot stand te brengen. Maar het is een te gecalculerde, te geprogrammeerde poging: hij wil een domus stichten met de middelen van de polis. Lyotard: 'To success is to process. De prestaties verbeteren. Het is een domesticatie, zo men wil, maar zonder domus. Een fysica zonder god-natuur. Een economie waarin alles genomen en niets ontvangen is.' (p. 152) De wraak en de razernij van Medea zijn een radicaal 'désœuvrement', een catastrofale vernietiging van het oeuvre van Jason. Daarom volstaat het niet dat zij Jasons nieuwe bruid doodt. Ook de terugkeer wil zij voor Jason onmogelijk maken. De afschuwelijke kroon op haar werk (haar 'oeuvre') is de vernietiging van haar eigen oikos. Medea is des te verstorender omdat haar eigen verhaal reeds begint met de vernietiging van de domus, van de oikos: zij verlaat haar land Kolchis, verraadt haar vader en doodt haar broer. Op haar volgende halte, in Iolkos, vernietigt zij een andere domus: met de hulp van zijn niets vermoedende dochters doodt zij koning Pelias. Medea is de ruïne zelf. Daarom ontkomt zij ongestraft en maakt de tragedie onmogelijk.

Het is de ruïneuze schrijftuur van Heiner Müllers *Verkommerde oever Medeamateriaal Landschap met Argonauten* – een 'écriture du désastre' in de woorden van Maurice Blanchot – die hieruit de linguïstische en dramatische consequenties getrokken heeft. De taal als afval van de geschiedenis. We staan ver van de dialectische geschiedschrijving van Hegel: 'Was ik maar het dier gebleven dat Ik was/ Voordat een man mij tot zijn vrouw gemaakt had/ Medea De barbaarse Nu veracht/ Met deze mijn handen van de barbaarse/ Handen stukgeloofd stukgestikt stukgeschaafd menigmaal/ Wil ik de mensheid in twee stukken breken/ En wonen in het lege midden Ik/ Geen vrouw geen man.'¹⁶ De mensengeschiedenis, de dialectiek, de seksuele differentie, de arbeid, de subjectiviteit worden opgeheven en verdwijnen in een posthistorisch landschap. Stemmen spreken in flarden, herinneren zich iets en niets tegelijk. De opstand heeft geen doel, de agressie geen richting. Het geweld heeft alle wetten ontmaskerd en achter dat masker niets anders dan het theater van de dood gevonden. In navolging van Hölderlin wijst de Franse filosoof Lyotard erop dat niet

Oedipus maar *Oedipus in Kolonos* werkelijk tragisch is: 'dat wil zeggen nadat het noodlot zich heeft voltrokken en de held niets meer overkomt en er niets meer voor hem is voorbeschikt. De afwezigheid van elk lot karakteriseert de kern van het drama.' (p. 124) Met andere woorden: ons lot is dat we geen lot meer hebben. De vraag is dan: hoe verhoudt zich dit bestaan zonder lot in een wereld zonder goden tot het geweld, tot de ethiek en tot de rechtvaardigheid? Wij gaan voort, maar het verleden in de woorden wacht verderop en bespot ons, zegt Lyotard. Welk is dat verleden? En in welke vormen wacht het op ons? Nationalisme, racisme, religieus fanatisme: zijn dat de tragische maskers van ons bestaan zonder lot? De tragische vermommingen van liberalisme, kapitalisme en globalisme?

1. Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke. Causericin over de tijd*, Kok Agora/DNB/Pelckmans, Kampen/Kapellen, #992, p. 149
2. Samuel IJsseling (red.), *Over de mens. Vijf filosofische conferenties*, Universitaire Pers Leuven, 1987
3. cf. J. Defoort, *De opmars der memen*, in: *Filosofie*, jg. 11, nr. 4, aug./sept. 2001, p. 16-19
4. Isabelle Stengers, *Souviens-toi qe je suis Médée*, p. 7
5. *Macbeth*, vertaling Hugo Claus (niet uitgegeven)
6. *Face à l'extrême* is de titel van een boek van Tzvetan Todorov over het (over)leven in de concentratiekampen.
7. George Steiner, *Les Antigones*, Gallimard, 1986, p. 44
8. James J. Clauss and Sarah Iles Johnston, *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997, p. 12
9. Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der Antiken Tragödie*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart, 1991, p. 176
10. Ik baseer me voor deze analyse van Hegel op G. Steiner en Dennis J. Schmidt, *On Germans and Other Greeks. Tragedy and Ethical Life*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2001
11. Derrida, in: Steiner, p. 37-38
12. Rush Rehm, *Marriage to Death. The conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, p. 5
13. Pé Hawinkels, *3 Tragedies (Antigone en Elektra van Sophocles, Medea van Euripides)*, Amboboeken/Baarn, 1979, p. 20
14. Rehm, p. 59
15. Euripides, *Medea*, vertaling Klaas Tindemans, Uitgeverij International Theatre & Film Books/Het Zuidelijk Toneel, Amsterdam/Eindhoven, 1993, p. 60
16. Heiner Müller, *Het Eiland van het Grote Bloedblad*, vert. Marcel Otten, International Theatre & Film Books, Amsterdam, 1990, p. 204.