

○ *Medea* in drie ensceneringen

- Medea *is* niet te begrijpen -

Journalist en dramaturg Robbert van Heuven bezocht dit seizoen drie ensceneringen van de Griekse tragedie *Medea*. Hij beargumenteert waarom het eeuwenoude toneelstuk nog altijd actueel is, ook zonder dat er in de programmaboekjes wordt verwezen naar gebeurtenissen in de actualiteit.

Robbert van Heuven

Kapot is ze. Gesloopt door zichzelf, door de donkere krachten die ze in zich had opgehoopt. De Medea die Ariane Schlüter speelt is, als het doek sluit, heldin, noch triomfantelijk overwinnaar. Ook de Medea van Malou Gorter blijft gesloopt achter, terwijl de andere acteurs de toneelillusie achter zich hebben gelaten en het einde van voorstelling vierden. Het zijn twee opvattingen die bijna haaks staan op de Medea die Antoinette Jelgersma speelt: zij eist meedogenloos de overwinning op en triomfeert daarmee over de verslagen Jason.

Drie *Medea*'s zijn er dit seizoen in het theater te zien, bij Bonheur, het Nationale Toneel en het Noord Nederlands Toneel. En alle drie de gezelschappen hebben een totaal andere benadering gekozen om het verhaal te vertellen van de vrouw die, om wraak te nemen op haar man, het ergste doet wat een vrouw kan doen: haar kinderen vermoorden. Het is altijd opvallend als verschillende makers, onafhankelijk van

elkaar, toch weer voor dat ene stuk kiezen. Blijkbaar moet dat verhaal toch steeds opnieuw verteld worden. Of, zoals dramaturg Erwin Jans bij een eerdere *Medea*-golf beweerde: niet wij kiezen de stukken, de stukken kiezen ons. Alledrie de gezelschappen verwijzen in hun publiciteitsmateriaal naar de familietragedies die eens in de zoveel tijd in het nieuws verschijnen. Op het eerste gezicht lijkt dat een logische, zij het wat oppervlakkige, legitimatie voor een herenscenering. Maar is die benadering wel zo voor de hand liggend? Het suggereert immers dat de voorstellingen een verklaring proberen te vinden voor een actueel maatschappelijk en/of psychologisch probleem en het liefst een rationele. Het suggereert bovendien dat dat antwoord kan worden gevonden door een antieke tragedie langs schijnbaar parallelle en hedendaagse verschijnselen te leggen. En bij zowel het een als het ander zou je zo je vraagtekens kunnen zetten.

In het artikel *Waarom is Medea zo slecht*¹ gaat ook filosoof Ger Groot in op de noodzaak een verklaring te willen vinden voor de daden van Medea. 'Medea pleegt misschien wel de ergste misdaad waartoe een moeder in staat is', schrijft hij. 'Dat kan niet waar zijn, zegt het moderne optimisme, en dus zoekt het verklaringen, begrip en uitvluchten. Het feit dat haar obsessie twee kinderen het slachtoffer maakt, verdwijnt daarmee stilzwijgend naar de achtergrond. En dan krijgt die moderne psychologische poging tot begrip een cynisch staartje.' Die zoektocht naar begrip vindt Groot ook terug in de reële familietragedies. De moeder wordt daarin door een 'Medea-maffia van psychologen, hulpverleners en filosofen' vooral als slachtoffer en niet als dader gezien, omdat haar wel

¹ Groot, Ger, 'Waarom is Medea zo slecht?', in: *Trouw* (4 september 2008)

leed aangedaan *moet* zijn, wil een vrouw zoiets verschrikkelijks doen. De kinderlijkjes zijn daarbij vooral 'collateral damage.'

Groot wijst terecht op het feit dat een kindermoord zoiets verschrikkelijks en groots is, dat volgens de publieke opinie daar wel een logische verklaring voor *moet* zijn. Ook de manier waarop de verschillende theatermakers naar recente kindermoorden verwijzen, suggereert een poging tot begrip. Daarbij lijkt het of de theatermakers bij hun enscenering willen vertrekken vanuit de psychologie van het personage Medea. Ze willen haar begrijpen en haar gedachtegangen en motieven voor de moorden inzichtelijk maken voor hun 21^e-eeuwse, Westerse publiek. Maar *Medea* gaat helemaal niet over die moord op die kinderen alleen. En Medea gaat al helemaal niet over begrijpen. *Medea* gaat nu juist over *niet*-begrijpen, over zaken die het verstand nu juist *te boven* gaan. Het is vooral de enscenering die Peter Sonneveld voor Bonheur van het stuk maakte, die in een dergelijke naturalistische misvatting wortelt. De misvatting namelijk dat Medea's handelen logisch en psychologisch te verklaren is vanuit wat haar is aangedaan. Van de drie Medea's is de rolopvatting van Antoinette Jelgersma dan ook de meest rationele. Op het moment dat Bonheurs *Medea* begint, is Medea het verdriet om wat haar is aangedaan al voorbij. Jelgersma speelt Medea dan ook als een harde vrouw die, zodra het zaallicht dooft, recht op haar doel afgaat: wraak nemen. Ze is koel, berekenend en meedogenloos. Als de bode haar vertelt hoe Glauke, haar concurrent in de liefde, op gruwelijke wijze is gestorven, trekt Medea een stoeltje bij om er eens goed voor te gaan zitten. In de confrontatie met Jason

die volgt op de kindermoord, is Jelgersma's Medea terecht (?) de onbetwiste winnaar, Jason de gesloopte verliezer. Het lijkt geen onlogische keuze van Sonneveld. Volgens hem is Medea's motivatie voor de gruweldaden in de tekst te vinden en is die aan het publiek duidelijk te maken door simpelweg de verhaallijnen van Euripides te volgen. Het spel van Jelgersma illustreert slechts wat Euripides schrijft. Het gevolg daarvan is echter dat Jelgersma's Medea maar één dimensie heeft: die van de berekenende wraak. Daarmee blijft de voorstelling op oppervlakte van de tekst drijven en gaat niet in op vragen die zich op een dieper niveau bevinden. Is haar overwinning terecht en is Jason een terechte verliezer, omdat hij de veroorzaker is van Medea's leed? Is Medea nu een slechte vrouw of is ze gedwongen door de omstandigheden? Maar als dat laatste waar is, dan kun je met Ger Groot nog steeds vraagtekens zetten bij de vraag of het terecht is dat ze dan als morele overwinnaar, als gerecupereerd slachtoffer wordt gepresenteerd, zoals bij Sonneveld gebeurt. Het zijn deze vragen die bij Bonheur niet beantwoord worden, juist omdat Medea als beredenerend en rationeel wordt voorgesteld. Terwijl er, juist door die rationele benadering, wel een oplossing *gesuggereerd* wordt.

Oikos en Polis

Dat het personage Medea op een dergelijke wijze kan worden gepresenteerd of zelfs geduid, berust op een misverstand. Een misverstand dat voortkomt uit een tekstopvatting die gestoeld is op het naturalisme, dat op zijn beurt weer beïnvloed is door de psychologie en het idee dat het handelen van een personage geheel en al (rationeel) verklaarbaar en voorspelbaar is. Het is inderdaad zo dat de personages van een naturalist als Ibsen geheel en al verklaarbaar zijn uit de

toneeltekst. Het *sec* spelen van zijn teksten levert al min of meer afgeronde en logische personages op. Alleen is Euripides geen Ibsen. Toen Euripides zijn *Medea* schreef, in 431 voor Christus, zou het nog zo'n 2200 jaar duren voor de psychologie tot wetenschap werd verheven. En, niet toevallig min of meer tegelijkertijd, het naturalisme tot bloei kwam. Waar Ibsen tot in de regieaanwijzingen en de kleinste bijzinnen aanwijzingen geeft voor de motieven van zijn personages, is bij de Griek geen enkele sprake van een naturalistische personageopbouw. Een naturalistische benadering van de tekst is dan ook gedoemd om te mislukken.

De ons overgeleverde stukken werden vrijwel allemaal geschreven voor het Dionysos-festival van het Athene van de 5^e eeuw voor Christus, dat vooral tot doel had de Atheense identiteit, zowel naar haar eigen burgers, als naar de andere, concurrerende stadsstaten toe, te bevestigen. Het theater ontstond niet voor niets parallel aan de democratie. Het theater was een middel om de waarden, waarop de democratische stadsstaat was gebouwd, op een hypothetische wijze te testen of te bevragen, of dat nu ging over de verhouding tussen religie en menselijke macht (zoals in *Antigone* van Sophocles) of over de grondbeginselen van de democratie (zoals de *Oresteia* van Aeschylus). En door wie kan het eigene nu beter worden ondervraagd dan door de Ander, degene die buiten de politieke waarden van de Atheense stadsstaat staat? De vrouw, uitgesloten als ze was uit de (publieke) Atheense samenleving, is in die rol van Ander uitermate geschikt, schrijft Froma Zeitlin in 'Playing the

Other'². Het verklaart ook waarom zoveel Griekse tragedies over vrouwen gaan, wat toch opvallend is voor een samenleving waarin vrouwen niet werden geacht zich openbaar te vertonen.

Erwin Jans wijst in zijn artikel *Medea of de ironie van de gemeenschap*³ op het onderscheid tussen oikos en polis tussen welke polen de Griekse samenleving voortdurend bewoog. De oikos (letterlijk: stam) is de familie, de polis is de stad of de gemeenschap. De vrouwen horen traditioneel thuis in het eerste domein: zij baren en zorgen voor de kinderen. De mannen verlaten, nadat zij volwassen zijn geworden de oikos, om hun plaats in te nemen in hun domein: de polis, het publieke leven. Zij keren pas weer terug in de oikos als zij gestorven zijn en de vrouwen zich over hun dode lichamen bekommeren. Begravenissen horen in die zin bij de oikos en zijn een vrouwentaak.

Het is Medea die deze verhouding op scherp zet in haar tragedie en deze ook bevraagt. Jason, die een mogelijkheid ziet om via een nieuw huwelijk zijn positie binnen de polis te verbeteren, laat Medea en haar (en uiteindelijk ook zijn) oikos is de steek. Medea werpt zich dan ook op als beschermer van haar oikos. Maar de middelen waarmee ze die oikos beschermt horen bij uitstek bij de (mannelijke) polis: door scherpzinnig te debatteren, het politieke spel slim te spelen en door uiteindelijk het geweld tegen de vijand niet te schuwen. En zelfs door haar oikos te vernietigen op dezelfde manier waarop de mannen in een oorlog zouden doen bij de families

² Zeitlin, Froma, 'Playing the Other, Theatre, theatricality and the feminine in Greek Drama', in: Winkler, Zeitlin e.a. (ed.), *Nothing to do with Dionysos?, Athenian drama in its social context*, (Princeton 1992)

³ Jans, Erwin, 'Medea, of de ironie van de gemeenschap', in: *Etcetera* 79, jrg. 19, december 2001

van hun vijand, om te voorkomen dat hun zonen ooit wraak zouden nemen (over die problematiek gaat *Smekelingen* van Euripides). En niet alleen gebruikt Medea mannelijke methoden om haar oikos te wreken, in haar verdediging gebruikt ze voortdurend voorbeelden uit het mannelijke domein die ze vergelijkt met voorbeelden uit het vrouwelijke. Het personage Medea wordt hierdoor een interessante mengeling van mannelijke en vrouwelijk posities. Haar motto is: 'ik straf mijn vijanden vreselijk, voor mijn vrienden ben ik goed', wat, - en daar wijst Jans terecht op - een mannelijke (heroïsche) code is. Ook merkt ze op dat ze 'liever met het schild aan de zijde zou meevechten in drie veldslagen dan één kind te baren'. Tot slot neemt ze haar vrouwelijke taken weer op zich door Jason de begrafenis van zijn kinderen te weigeren en dat zelf te doen.

Erwin Jans begrijpt de Griekse tragedie in navolging van Hans-Thies Lehmann als 'een plek van ontbinding en opschorting van bestaande discursieve posities, niet als een dialectische opheffing ervan. De tragedie toont een conflict zonder oplossing. (...) 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.' De tragedie bevindt zich dus ergens voorbij het gekende, maar voor een nieuwe positie. In die zin gaat de tragedie zelfs over transgressie. Transgressie van het bekende richting het onbekende nieuwe. Dat maakt de tragedie een gevaarlijk medium, omdat het (zij het in fictieve vorm) het onbekende in laat werken op de bekende waarden waarop de samenleving is gevestigd. Euripides zet de verhouding tussen traditionele domeinen op scherp zonder daarvoor een oplossing aan te bieden. Medea

is een zeer riskant geval, omdat zij een tussenpositie inneemt in de meest fundamentele dichotomie en in geen enkel kader past: zij is man noch vrouw. Maar zij is ook Griekse noch Vreemdelinge, Eigen noch Ander, Slachtoffer noch Dader. Zij is een grote paradox. Wat het stuk noch zwarter maakt is dat het niet-ethisch is, in die zin dat door de liminale positie waarin het stuk zich bevindt, de normale ethiek met zijn vastgestelde posities niet meer geldt, wordt opgeschort. Medea wordt ook niet gestraft voor haar daden, wat 'ethisch juist' zou zijn geweest. Ze krijgt een vrijhaven in, nota bene, Athene, door de afspraken die ze met koning Aegeus heeft gemaakt. Het stuk gaat dan ook niet over de vraag of Medea's handelen op ethische wijze wordt benaderd, of de schuldige wordt gestraft. Maar juist over het feit dat sommige dingen zo onkenbaar zijn dat de ethiek daar weinig grip op heeft.

Tussen probleem en oplossing

Het is precies deze thematiek die Ola Mafaalani met haar, door haar en Ko van den Bosch hevig bewerkte *Medea* bij het Noord Nederlands Toneel naar voren heeft willen halen. In haar voorstelling laat Mafaalani zien dat er zaken zijn die niet óf goed, óf fout zijn, zoals de meesten van ons zo graag willen zien. En dat we daarom bestuurders hebben aangesteld die dat goed en fout moeten beoordelen. Zodat we die weer de schuld in schoenen kunnen schuiven als er iets ergs of onbegrijpelijks gebeurt, zoals Groot terecht suggereert. Om de onmogelijke verhouding tussen bestuur en zaken als liefde en dood op scherp te zetten, legt Mafaalani de praktijk van het bestuur op interessante wijze langs de praktijk van het theater. Daarvoor haalt ze zelfs een politicus op het toneel. In de openingsweek van *Medea* werd de rol van koning Creon gespeeld door de Groningse Commissaris van de Koningin

Max van den Berg (later vervangen door Hans Man in 't Veld) die met het Groningse volkslied het toneel wordt opgehaald. Een echte bestuurder dus, die begint met wat bestuurders zo goed kunnen: een toespraak houden. In de toespraak die Van den Berg houdt gaat hij in op het verschil tussen besturen en theater maken. Theater kan laten zien wat er tussen probleem en oplossing gebeurt, merkt hij op, terwijl besturen juist over de toekomst gaat. Ook geeft hij meteen de relatieve machteloosheid van de politicus aan. 'We kunnen wel bijsturen, maar dat betekent niet dat alles ook goed gaat.' Vanaf zijn verhoogde kantoor overziet de bestuurder vervolgens het slagveld van liefde en dood dat zich voor hem afspeelt.

Het is immers het theater dat over ongrijpbare zaken gaat als liefde, passie en doodsdrijf. Terwijl het bestuur met zulke irrationele zaken geen rekening kan en mag houden. 'Waarom zijn jullie altijd zo liefdeloos', verwijt Medea Creon dan ook. Maar waar het theater zich juist met deze zaken bezig kan houden, omdat het fictie in het liminale gebied tussen probleem en oplossing is, zo verwachten burgers rationeel ingrijpen van het bestuur in de werkelijkheid, terwijl die werkelijkheid soms zo ongrijpbaar is dat dat bestuur daar niet verantwoordelijk voor kan worden gesteld. Erwin Jans schrijft in zijn Medea-artikel in dat verband over de tragedie (in het algemeen): 'Tragedies ensceneren wat de democratie en de rechtspraak (moeten) verdringen om zich als wet te handhaven.'

Medea en Creon zijn in de voorstelling van Mafaalani zowel elkaars tegenpolen als elkaars gelijken. Zij zijn beide ouders, maar Creon vertegenwoordigt de polis en is 'echt' (want een heuse bestuurder in *real life*), terwijl Medea de oikos vertegenwoordigt en fictief (want slechts toneelpersonage) is.

Medea zoekt het antwoord op haar problemen in het gevoel, in het irrationele, terwijl Creon de antwoorden zoekt in het rationele, in het bestuur. Maar beiden misbruiken zij hun positie om hun kinderen te beschermen. Creon misbruikt zijn bestuurlijke mogelijkheden (polis) om zijn dochter te beschermen tegen Medea door Medea het land uit te zetten. Medea gebruikt haar mogelijkheden als moeder (oikos) om haar kinderen te doden. Beiden worstelen zij met liefde en dood en beiden komen zij er niet uit.

De voorstelling van Mafaalani is op zijn sterkst als die onoplosbaarheid bijna tastbaar wordt, zich middenin die plek van ontbindingen en opschorting bevindt, waar Lehmann en Jans over spreken. Zoals de voortdurende verwijzing naar de fictie die theater is, die al aan het begin van de voorstelling ingezet wordt als de pedagoog (Peter Vandermeulebroecke) erop wijst dat dit een bewerking van een tragedie van 2000 jaar geleden is. Dat die kinderen die daar op het toneel rondrennen maar toneelkinderen zijn. Dat ze elke avond andere kinderen zijn, vanwege de Arbeidstijdenwet. En dat ze niet echt doodgaan, maar dat ook niet zullen spelen omdat je dat kinderen niet aan kunt doen. Maar op dat 'onechte' toneel leest het koor (de echte nieuwslezers Noraly Beyer) nieuwsberichten voor over echt gedode kinderen en is er een echte bestuurder aanwezig. Op het moment dat Medea (echt) pannenkoeken gaat bakken, waarvan de toeschouwer weet dat ze vergiftigd zijn, gaat Beyer aan de rand van het podium zitten en vraagt tot twee keer toe aan het publiek: 'Moeten we niet ingrijpen?'. Natuurlijk grijpt het publiek niet in, dat is tegen de theaterwetten, hoewel het weet wat er gaat gebeuren als het niet ingrijpt. Dat maakt het minutenlange pannenkoekenbakken een intrigerende, ambigue en pijnlijke

ervaring voor de toeschouwer. Na de dood van haar kinderen is Medea ontroostbaar. Terwijl Peter Vandermeulebroecke de niet-echt-dode kinderen alweer voor een spelletje tikkertje heeft uitgenodigd en de rest van de acteurs allang het eind van de voorstelling vieren met een blikje bier, het was immers maar spel, blijft Medea/Marlou Gorter alleen en huilend achter. Ola Mafaalani heeft met haar *Medea* een manier gevonden om precies in te haken in dat liminale gebied, waar Euripides' *Medea* over gaat. In die zin weet zij, zoals ik dat in het begin van dit artikel verwoordde, een parallel te leggen tussen een Griekse tragedie en een hedendaags maatschappelijk onderwerp. Toch heeft zij daar, en dat is niets ten nadele van de kwaliteit van haar voorstelling, een grove bewerking van de tragedie en toegevoegde teksten van Ko van den Bosch voor nodig. Omdat onze polis niet dezelfde polis als het 5^e-eeuwse Athene is er een bestuurder van nu nodig, is er een breuk nodig met het fictieve 5^e-eeuwse verhaal om de kern uit dat verhaal te destilleren. Zij heeft een echte bestuurder nodig, een echte nieuwslezeres met echt gebeurde kindermoorden, een heftig ingrijpen in de fictie van het theater en een voortdurend verwijzen naar de theaterwetten om haar punt te maken. Een punt dat zij alleen met Euripides' tekst niet gemaakt zou kunnen hebben. Zoals wel vaker bij Mafaalani zet zij daar alle middelen voor in die haar in het theater ter beschikking staan, wat de voorstelling bij vlagen overvol maakt.

Opgeschorte ethiek

Anders dan Mafaalani heeft regisseur Johan Doesburg nauwelijks enige bewerking van de tekst nodig om toch Euripides' zwarte, irrationele, liminale kantjes naar boven te halen. Bij Doesburg gebeurt datzelfde met een vrijwel

onbewerkte tekst tegen de achtergrond van een bombastisch decor dat bestaat uit een vloer van verschroeiende aarde en een achterwand van spiegelpanelen. Bombastisch als het mag zijn, dramaturgisch is het decor een prima vondst, omdat het precies wijst op twee andere polen waartussen *Medea* zich beweegt, maar die in het verlengde liggen van de polis en de oikos: het rationele, reflecterende (mannelijke) en het emotionele, aardse (vrouwelijke). In het begin komt Medea op vanuit de grond, Jason vanuit de spiegelwand. Maar aan het eind van de voorstelling, als Medea na de moord op haar kinderen in het donkere gebied tussen gevoel en ratio terecht is gekomen, gaat de spiegelwand omhoog en komt Medea op tussen spiegels en aarde in.

Los van dit ene effect, moet de voorstelling van Doesburg het toch vooral hebben van het weergaloze spel van Peter Blok als Jason en het zo mogelijk nog knappere spel van Ariane Schlüter als Medea. Schlüter weet in haar spel alle paradoxen van haar personage over het voetlicht te brengen. In haar spel wordt duidelijk dat Medea tegelijkertijd geloofwaardig als ongrijpbaar is, goed én slecht is.

Waar Antoinette Jelgersma in Peter Sonnevelds opvatting alleen die emoties speelt die het verhaal van Euripides illustreren, doet Schlüter precies het omgekeerde. Ze gebruikt het verhaal van Euripides als kapstok om de emoties van haar personages vorm te geven. Dat is een cruciaal verschil, omdat in het eerste geval alleen maar getoond wordt wat we uit de tekst al begrijpen, terwijl in het tweede geval de tekst nieuwe lagen en betekenissen kan krijgen. Schlüter speelt als het ware de gehele voorstelling 'tegen de tekst in.' Onder de berekenende toplaag, die ook Schlüters Medea heeft, zit een explosieve kern, waar het kookt en roert. Af en toe wordt die kern zichtbaar door een kleine woede-uitbarsting, een raar

schuin gehouden hoofd, een kleine tic of een wild rennetje heen en terug over de speelvloer. Het maakt Schlüters Medea explosief, onbetrouwbaar, emotioneel en berekenend tegelijkertijd. Maar nooit alleen rationeel of psychologisch verklaarbaar, eerder ongrijpbaar.

Er zijn verschillende momenten waarop in Doesburgs regie duidelijk wordt dat Medea zichzelf nauwelijks begrijpt en gedreven wordt door zaken waar zij zelf geen grip op heeft. In de eerste ontmoeting die Medea met Jason heeft, wil ze verbaal zijn meerdere zijn, hem eens goed op zijn nummer zetten. Waar bij Sonneveld dat gesprek ontaardt in boos geschreeuw, weet Schlüter in Doesburgs regie een laag van onvoorwaardelijke liefde voor Jason onder de bittere woorden te leggen. Als ze Jason uiteindelijk aanvliegt uit woede, ziet dat er eerder uit als een omhelzing van twee geliefden. Overigens is ook bij Mafaalani in de ontmoetingsscène eerder sprake van een passievol aantrekken en afstoten dan van een bittere woordenstrijd.

Net zo spannend is bij Schlüter de scène waarin Medea zichzelf moet overtuigen van de noodzaak om haar kinderen te doden. In veel enceneringen (ook die van Bonheur) wordt die scène gespeeld als 'schizofreen', als twee totaal verschillende Medea's die met elkaar in debat gaan, wat voor de hand ligt, maar weer een te eenvoudig schema van goed en kwaad hanteert. Bij het Nationale Toneel speelt Schlüter de twee Medea's heel dicht bij elkaar en heel klein. De ene Medea staat bij haar niet tegenover de ander, ze komen uit elkaar voort, zijn zelfs dezelfde.

Zoals eerder aangegeven is er in *Medea* geen goed of fout, geen ethiek, omdat deze termen zijn opgeschort. Voor Doesburg is er dan ook geen overwinnaar, zoals bij Sonneveld. Als de kinderen dood zijn en Jason dat te horen

krijgt, speelt Peter Blok die verslagenheid mooi uit. Tussen spiegelwand en verschroeide aarde voegt Medea zich bij hem. De teksten die ze uitspreekt zijn die van een overwinnaar, maar niet haar handelen. Medea gaat naast Jason zitten, neemt zijn emotie over. Niemand heeft hier gewonnen, ze hebben allebei verloren.

Anders dan Mafaalani plaatst Doesburg zijn *Medea* nadrukkelijk niet in het hier en nu. De personages dragen kleding die niet naar een bepaalde tijd verwijzen in een decor dat slechts een symbolische waarde heeft. Daarom is, nog meer dan bij Mafaalani, de opmerking over actuele kindermoorden in het programmaboekje misplaatst. Doesburg tilt zijn voorstelling juist over die oppervlakkige parallel uit. Zijn voorstelling gaat eerder over niet door tijd en plaats bepaalde en ongrijpbare oergevoelens, oerkrachten, die iedereen in zich heeft. Die Medea misschien wel bewust wil inzetten om wraak te nemen, maar waarover ze de controle verliest. Ook bij Doesburg bevindt Medea zich in een liminale, gevaarlijke positie, maar anders dan bij Mafaalani die Medea tussen fictie en werkelijkheid, tussen macht en onmacht (van een bestuurder, van een moeder), tussen probleem en oplossing in plaatst, plaatst Doesburg haar tussen ongrijpbaar oergevoel en ratio. En, door de niet naar een bepaalde tijd verwijzende en licht archaïsche vormgeving, in een tijdloze ruimte tussen ons en de Grieken. Op het breukvlak tussen nog contact hebben met de diepste natuur in jezelf en de ratio alleen. Tijdens de voorstelling vallen dan ook steeds meer gaten in de spiegelwand, die, na de kindermoord, volledig verdwijnt. Het flinterdunne onderscheid tussen natuur en ratio is verdwenen. Doesburgs voorstelling lijkt in die zin op die van Mafaalani dat ook zij erop wijst dat er gevoelens zijn die niet te beredeneren

zijn. Mafaalani wijst echter vooral op de onmogelijkheid van de buitenstaander (de bestuurder, het publiek wellicht, de kijkers van het acht-uur journaal) om die gevoelens te begrijpen. Bij Doesburg begrijpt ook Medea haar eigen gevoelens en wellicht ook handelingen niet. Maar in beide gevallen werkt dat ongrijpbare en onbegrijpbare ontwrichtend en zet daarmee de bestaande verhoudingen en relaties op scherp, zoals ook de ongrijpbare figuur van Medea de waarden van de Griekse samenleving op scherp zette.

Devine intervention

Er is in Medea, en de Griekse tragedie in het algemeen, nog een instantie die we nog niet hebben besproken, maar die, in het kader van ethiek, de samenleving en het liminale wel van belang zijn. Die instantie is de godenwereld. Hoewel de Goden, anders dan bij Aeschylus en Sophocles, in het werk van Euripides een veel kleinere rol spelen, worden zij nog veelvuldig in de koorzangen aangesproken en ingezet om in de vorm van een deus-ex-machina een einde aan de drama's te maken. In *Medea* is dit de zonnegod die een drakenwagen stuurt om Medea veilig naar Athene te brengen.

In de Griekse gedachtewereld zijn de Goden, anders dan in het Christendom, geen ethische instanties. Zij treden niet bestraffend op bij slecht gedrag of belonend bij het goede. Zij doen vooral, net als mensen, wat hen zelf het beste uitkomt en zij zijn in die zin onberekenbaar. Als onzichtbare, onberekenbare krachten zijn zij in het Griekse dagelijkse leven constant op de achtergrond aanwezig.

In twee van de drie besproken Medea-ensceneringen zijn de goden geschrapt. Sonneveld heeft in de Bonheurvoorstelling wel de koorzangen gehandhaafd, maar heeft de originele,

naar de goden verwijzende teksten verwijderd. Het rationele karakter van Sonnevelds encenering komt daardoor nog meer op de voorgrond te staan. Er zijn immers geen onberekenbare krachten meer die de oorzaak kunnen zijn van Medea's gedrag. Ook het mysterieuze gebied van de opgeschorte ethiek, waar de goden (en dan natuurlijk vooral Dionysos) bij uitstek de vertegenwoordigers van zijn, komt zo te vervallen. Er is tot slot ook niemand meer die in de vorm van een deus-ex-machina een *devine intervention* zou kunnen plegen om het ongekende te verhinderen of juist (in de vorm van een zonnegod) voorwaarde te zijn waaronder de moord plaats kan vinden. Toch is het opvallend dat Sonneveld zijn voorstelling wel laat eindigen met de originele tekst: 'Alles wat ons overkomt, hoe onvoorspelbaar ook, wordt door [Zeus] beslist.' Een merkwaardige keuze, omdat hij daarmee het hele rationele staketstel onder zijn eigen voorstelling dreigt uit te halen, door de ultieme verklaring van het getoonde in laatste instantie als nog bij een onbekende macht te leggen. Doesburg en Mafaalani hebben die goddelijke 'verantwoordelijkheid' elk op hun eigen wijze verplaatst naar het publiek. Ook al heeft Mafaalani in haar bewerking de goden achterwege gelaten, hun taak wordt overgenomen door de toeschouwer. In de beklemmende scène waarin Medea haar kinderen vergiftigt, zijn zij het die een goddelijke interventie zouden kunnen plegen door de scheiding tussen echt en niet-echt, door de theaterwetten op te heffen. Sterker nog, het publiek wordt daarvoor uitgedaagd door Noraly Beyer die de vraag stelt of er niet ingegrepen zou moeten worden. Zij plaatst daarbij het publiek in een ongemakkelijke positie, omdat het zich, net als de Griekse goden, in een gebied bevinden dat niet-ethisch is. Ten eerste toont Mafaalani Medea niet als een goede of slechte moeder die moet worden

tegengehouden (misschien tot het laatste ogenblik, maar zelfs dat moment is liefdevol naar de kinderen). Ten tweede is het theater niet de plaats voor de toeschouwer om in te grijpen. Het verschil tussen het publiek en de Griekse goden is dat de goden redelijk onverschillig staan ten opzichte van het menselijk bedrijf (de hulp die Medea krijgt van de Zonnegod is een familiekwestie, geen oordeel van Helios over haar daden), het publiek staat dat niet.

Ook Johan Doesburg plaatst de toeschouwer in een goddelijke positie en speelt tegelijkertijd een dramaturgisch spelletje met hun verantwoordelijkheid voor het gebeuren. Dat doet hij doordat de spiegelwand zodanig schuin geplaatst is, dat het publiek de handeling op de spelvloer via de spiegels ook van boven kan volgen. Via een 'goddelijke blik' vanaf de Olympus dus. De gebeden en opmerkingen over de goden, die Doesburg heeft gehandhaafd, worden dan ook min of meer tot het publiek gericht. Ook dat publiek grijpt niet in. Bovendien wordt hun goddelijke blik hen, door het afbreken van de spiegelwand, langzaam ontnomen. Om uiteindelijk te verdwijnen. De rationele bespiegeling die het letterlijk mogelijk maakt Medea's motieven ook vanaf een andere kant te bekijken, wordt de toeschouwer ontnomen. Onze alwetende godenblik moet het afleggen tegen het niet-weten van Medea. Niet alleen Medea komt in Doesburgs voorstelling in een liminale positie tussen gevoel en verstand, weten en niet-weten terecht. Het publiek ook.

De goden, de personages, noch het publiek kunnen een oplossing bieden in de voorstellingen van Doesburg en Mafaalani. Sonneveld biedt die oplossing wel, zowel door Medea als morele overwinnaar te laten zien, als de goden in

laatste instantie ook nog hun goedkeuring aan die oplossing te laten geven. Een oplossing die dubbel niet bevredigt.

Voorbij het postmodernisme

Medea krijgt als stuk haar kracht als liminale plaats, als vacuüm tussen probleem en oplossing, als 'overgangsfase: een fase van ambiguïteit, creativiteit en vrijheid, maar ook van wanorde, kwetsbaarheid en mogelijk gevaar. Het is een fase waarin de oude regels niet meer en de nieuwe regels nog niet gelden.' Erwin Jans ziet *Medea* dan ook als een typisch postmodern stuk. 'Het zijn de caleidoscopische figuur van Medea, haar spanningen, paradoxen, tegenstellingen en ambiguïteiten die aan ons tijdsgewricht appelleren.' Jans schreef dit in december 2001. Inmiddels is de wereld ingrijpend veranderd. De wereld was na 9/11 zo ingewikkeld geworden dat ze door velen alleen nog maar begrepen kon worden als ze in zwart-wit opposities kon worden opgedeeld ('You are either with us, or you are against us.', Wij-Zij, Links-Rechts, Oosten-Westen). De onoplosbaarheid van de postmodernistische wereldblik is verwisseld voor de snelle opdeling en het genuanceerde denken is verdacht. Is daarmee de waarde van een 'ongrijpbaar' stuk als *Medea* komen te vervallen? Geenszins, blijkt uit de ensceneringen van Mafaalani en Doesburg, waarin de toeschouwer, zij het op verschillende manieren, wordt gedwongen het onbegrijpbare een plek te geven. Waarin het publiek getoond wordt dat zelfs redelijkheid en reflectie soms geen oplossing meer kunnen bieden, dat erin sommige situaties een onmogelijkheid ontstaat om die situatie op te delen in goed of fout. Het is daarom ook waarom de enscenering van Sonneveld blijft steken in juist dat oppervlakkige schema van de rationele oplossingen. Als *Medea* ons in deze tijd nog iets wil laten zien

dan is dat het falen van de schema's. En dat is wat dit toneelstuk, na 2500 jaar, nog steeds actueel kan maken. Daarbij zijn, daarin heeft Groot gelijk, de kinderen vooral *collateral damage*. Maar de problematiek van *Medea* staat dan ook vrijwel los van welke kindermoord dan ook.

Robbert van Heuven (1978) is freelance cultuur- en theaterjournalist en dramaturg. Hij schrijft en schreef onder andere voor TM (Theatermaker), De Pers, MoreTXT, Theater Instituut Nederland, Theater Topics en De Nieuwe Reporter. Ook was hij eindredacteur bij het internettijdschrift 8Weekly.