

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 Jason's 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 gecalculeerde, 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 Jason's 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. Causericën 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.