

door haar 'barbaarse' afkomst, haar toverpraktijken, haar passie. Ze verschijnt als een terroriste van de vrouwenbeweging, ze versterkt alle angstaanjagende vooroordelen over 'het vreemde' maar krijgt – en dat is misschien nog het meest schokkende – asiel in Athene, bij de kinderloze koning Aigeus. De 'heldinnen' van de tragedie – Antigone, Clytaimnestra, Medea, Electra, of de veel minder bekende maar zeer essentiële Creüsa uit Euripides' *Ion* – begaan allemaal, geweld of ongewild, misdaden tegen de (democratische) orde van de (Atheense) staat. Maar precies in die transgressie leveren ze een cruciale bijdrage tot het definiëren van de politieke ruimte – waarin ze als vrouw geen plaats hebben gekregen. Medea gaat daar het verst in, niet omwille van de gruwel, maar door de spanning die ze tussen zichzelf en het koor van Corinthische vrouwen opbouwt. Ze bespreekt deze thematiek – het 'andere verhaal' dat vrouwen eindelijk verdienen – heel expliciet. In *Mamma Medea* (Lanoye/Rijnders) en *'Betonliebe + Fleischkrieg' Medeia* (Decorte) is dit koor echter, op enkele flarden na die aan individuele figuren zijn toebedeeld, opmerkelijk afwezig. Wat niet wil zeggen dat de politiek minder dan vroeger een mannenzaak zou zijn: de vrouw blijft handelen vanuit de marge, ook in deze bewerkingen.

4 Overall heerst actualiteitsdwang, in de eerste plaats bij de toeschouwer. Antigone in *Mind the Gap* hallucineert over wanhopige kreten die niet meer gehoord kunnen worden. 'Ze hebben er niet voor gekozen levend begraven te worden onder waardeloos beton': sinds enkele weken verwijzen zo'n beelden niet meer naar Colombia, waar het meisje, omringd door camera's, opgezogen werd door de aarde, niet meer naar Turkije, waar de betonnen kaartenhuisjes van de speculanten in grafkelders veranderden – duizenden stenen bruidsbedden. Alles is Lower Manhattan dezer dagen, en soms lijkt het helemaal een lege betekenaar te zijn geworden: het prikkelt het denken niet meer, het levert zelfs geen begin van analyse meer op. Een willekeurig citaat uit Müllers *Verkommenes Ufer*: 'Herinnering aan een tankslag / Mijn tocht door de voorstad Ik / Tussen puinhopen en afbraak groeit / HET NIEUWE.' Deze vuilnisbelten stinken en er liggen ook ledematen tussen de vertrapte bierblikjes, maar uiteindelijk is het wereldbeeld waarnaar ze verwijzen abstract en 'geëngageerd' – ondanks alle cynisme. Heiner Müller schreef over het drama tussen de ruïnes – van de stad en van het libido

– in een geruïneerde taal, maar wellicht zou hij vandaag evenmin opgewassen zijn tegen de verpletterende concreetheid van inslaande vliegtuigen en imploderende hoogbouw.

En hoewel Decorte of Lanoye geen barokke beeldtaal, geen uitdijende metaforen gebruiken, zijn ook hun *Medea's* al te vaak het slachtoffer van die actualiteitsdwang: een verbrokkeld decor in het eerste deel van *Mamma Medea*, of een schreeuwerige (politieke) betweter in *'Betonliebe + Fleischkrieg' Medeia*. Nauwkeuriger: de brandweerlieden tussen het puin, de videotapes van Al Quaeda. Dramaturgisch allemaal nogal vergezocht en willekeurig, maar onvermijdelijk. Al twintig jaar lang betogen critici en theaterwetenschappers dat het politiek gehalte van een levende theateervoorstelling niet afgemeten kan worden aan de directe politieke mededeling: van de ene op de andere dag blijkt zo'n afstandelijkheid irrelevant geworden. Hoewel er onder de modder van Colombia en het beton van Turkije veel meer doden lagen dan op *ground zero*.

5 Hoe sterven de kinderen? De groteske opvoeringstraditie met bebloede lijkjes is helemaal verdwenen. Op het toneel zijn nergens sporen van geweld te zien. *Mamma Medea* is, met enkele pistoolschoten, nog het meest expliciet. De dood van de kinderen is elke keer een retorisch gebaar. Niemand reageert nog nadat Krieg (= Medea) in *'Betonliebe + Fleischkrieg' Medeia* terugkeert met het mes dat ze de hele voorstelling lang vasthield: 'mijn man / nekes och / u moeder / ee spijt / maarnu / issem / gestraf / tendader / nu eetem / niks / nimmeer'. Bij Tom Lanoye 'verzoenen' Jason en Medea zich, Medea vertelt hoe ze Jason ooit vroeg propjes was in zijn oren te steken, terwijl ze zong als een sirene: 'Waarom was dat?' – 'Om u te beschermen.' – 'Beschermen?' – 'Tegen mij.' In *Mind the Gap* duurt het optreden van Medea een monoloog lang, een razende alleenspraak die alle clichés over geilheid, tovenarij en kindermoord op een hoop gooit én het hele verhaal koppelt aan Edward Albee's *Who's afraid of Virginia Woolf?*. Ook daarin wordt een kind vermoord, een ingebeeld zoon weliswaar, maar het past evengoed in een strategie om een huwelijk definitief uit elkaar te rukken – of nauwkeuriger: ze wreken zich op elkaar wegens de wederzijdse mislukking. Met *Medea* schreef Euripides, twee millennia geleden, het definitieve familiedrama: een tragedie die grotesk eindigt, een ordinaire echtelijke ruzie, misschien zelfs afkomstig uit

een komedie. Maar de bewerkers Decorte en Lanoye gaan een stap verder, ze voeren de rivale op, Creüsa, dochter van de koning van Corinthe (bij Decorte heet ze Betonfleisch). Terwijl Euripides de banaliteit van de echtelijke ruzie reserveerde tot het laatste bedrijf, is de aanleiding in deze nieuwe *Medea*-teksten op de scène aanwezig. Bij Decorte is ze zelfs permanent in beeld, in al haar naaktheid – de handtekening van de maker. Danseres Sharon Zuckerman spreekt een Engelse variant op Decortes 'kindelijke' taal. Ze staat, als dramatische figuur, eigenlijk buiten zichzelf: ze beschrijft het landschap, ze beschrijft de sluimerende wraaklust van Krieg, ze beschrijft ten slotte haar eigen dood in het vergiftigde kleed. Lanoye voert een karikatuur op van een jonge prinses – het naïef-perverse nichtje van Mathilde, gespeeld door Ariane van Vliet – dat uitblinkt door volstrekt onbegrip voor Medea's lot. Ze hoort enkel wat haar persoonlijk geluk bedreigt, terwijl Medea het historische lot van de vrouw aanklaagt. Er is, zoals gezegd, geen koor in *Mamma Medea*, zodat Medea zelf (Els Dottermans) de hele tragedie draagt. Ondanks de onnozelheid van Creüsa's tussenkomsten, bevat deze scène de oervorm van elk familiedrama, verwijst ze naar het onvermogen van vrouwen om vat te krijgen op de geschiedenis, behalve als fraaie voetnoot. Ergens schuilt dezelfde betekenis in Decortes *Betonfleisch*, misschien wel in een meer abstract-poëtische vorm. Haar dansant vormgegeven relatie met de overspelige Liebe (= Creon, gespeeld door Jan Decorte zelf) heeft iets buitengewoon teder, deze man etaleert op ontroerende wijze zijn isolement in deze vrouwenwereld. Deze man bepaalt wel de machtsverhoudingen, maar zijn emotionele armoede maakt wel dat hij zijn falen nooit kan inschatten.

6 Tom Lanoye vertelt in het eerste deel van *Mamma Medea* de voorgeschiedenis van de tovenares uit Colchis: de komst van de Argonauten onder leiding van Jason, de listige roof van het Gulden Vlies, de familieverhoudingen – opnieuw – tussen Medea, haar vader, haar zuster, haar broer en haar tante Circe. Hij baseerde zich op het hellenistische epos, de *Argonautica*, van Apollonios van Rhodos, waarin de omzwervingen van Jason en zijn kameerden, met een stilistische echo van de *Odysseia*, geëvoceerd worden. Dit eerste deel overtuigt niet, ondanks Lanoyes nadrukkelijke verantwoording. Hij wilde de legende ontcrachten dat de 'eigenlijke' *Medea* (Euripides' plot) vertrekt vanuit een geïdealiseerde passie tussen