

---

## DE GROENE AMSTERDAMMER

Kunst & Cultuur

Essay: Wat 'Medea' vandaag in het theater doet

# 'Ik ben naar buiten gekomen'

Het klassieke drama van *Medea* is vooral een verhaal uit een mannenwereld. Toch? Antieke mythen blijken ook sociale verandering te kunnen verhinderen. Maar nu zijn er nieuwe Medea's, en zij laten zien welke kant het ook op kan.

Maarten De Pourcq

17 april 2019 – uit nr. 16



Sarah Connolly als Medea in de National Opera-productie van Marc-Antoine Charpentiers *Medea*, geregisseerd door David McVicar, Londen, 2013

© Robbie Jack / Corbis / Getty Images

**'Moeder, hou je mond.' Het is een van de oudste bevelen** uit onze literatuur. Op de eerste bladzijden van de *Odyssee* van Homerus maakt dit bevel een zoon tot man, tot vervanger van de koning zelfs, in het paleis van de afwezige vader Odysseus. Penelope moet van haar zoon de troonzaal verlaten en terugkeren naar haar vertrekken. Het is aan

de mannen in het paleis om te luisteren naar het tragische verhaal van de Trojaanse Oorlog – een verhaal dat in de echokamer van onze geschiedenis nog vele malen zal weerklinken.

Hetzelfde geldt voor dat bevel. Volgens classica Mary Beard is het een oerscène uit onze cultuur. Mannelijkheid, toen en nu, aldus Beard, manifesteert zich bij uitstek door vrouwen het zwijgen op te leggen – in het paleis, in de *board room*, op het internet. We zien het open en bloot gebeuren in het oudste literaire werk uit de westerse cultuur. Maar Beard vertelt niet dat vrouwen wél mochten spreken in het Griekse theater, dat andere grote ijkpunt voor onze artistieke praktijk en voor ons denken over cultuur. Wat betekent dat dan: vrouwen die spreken *in het theater*, toen en nu?

\*\*\*

**'Ik kom naar buiten, vrouwen van de stad.'** Enkele eeuwen na de exit van Penelope komt een vrouw op in het Atheense theater. Ze brengt de eerste feministische speech uit onze geschiedenis. Voor een publiek van wellicht louter mannen en gespeeld door een man legt Medea de mannelijke sekse het vuur aan de schenen. Wij, vrouwen, zegt ze, betalen een bruidsschat voor een man die we niet zelf kiezen en die we vervolgens zo goed mogelijk moeten bedienen, in huis en vooral in bed. Wij krijgen te horen dat we blij mogen zijn met dat huiselijk leven, omdat mannen een gevaarlijk bestaan leiden. 'Wat een domme gedachte. Liever drie keer naar het front dan eenmaal te bevallen van een kind.'

Medea zegt dit alles terwijl ze op de drempel van haar huis staat, in de periferie van de stad, waar ze als migrant is aangekomen. Haar man heeft haar verlaten om een nieuw leven te beginnen met de dochter van de koning. De vrouwen van de stad laten Medea niet in de steek. Ze komen haar troost bieden, al vragen ze haar ook om de zaak te relativiseren. Met haar grote feministische monoloog beoogt Medea de vrouwen van de stad voor haar zaak te winnen. Ze heeft een plan om haar man te straffen en dat zal gebeuren in naam van de vrouw. Het koor van vrouwelijke burgers gaat akkoord, maar voorziet niet dat het plan danig uit de hand zal lopen.

In deze tragedie uit 431 vóór onze tijdrekening, op een moment dat de oudste democratie vorm krijgt, zien we in nucleaire vorm een vrouwenparlement. Medea neemt het woord en spreekt volgens de geijkte normen van de politieke redekunst haar medeburgers toe. Ook dit is een oerscène. Veertig jaar na Euripides' *Medea* wordt deze scène een volledig nieuw stuk: de komedie *Het vrouwenparlement* van Aristophanes. Medea wordt hier Praxagora, een naam die letterlijk betekent: zij die dingen doet in de publieke ruimte – allesbehalve een huismus dus. Het plan van Praxagora is, anders dan bij Medea, niet gericht op het stellen van een schrikwekkend voorbeeld maar op een maatschappelijke revolutie. Praxagora lost de twee grootste problemen van Aristophanes' tijd op: eigendom en seksualiteit. Het vrouwenparlement schaft privé-eigendom af en stelt een nieuwe seksuele discipline in waardoor iedereen kan genieten van seks. Bezit en liefde zijn immers de twee

grootste bronnen van sociale afgunst én van oorlog (denk maar aan de strijd om Helena als de inzet van de Trojaanse Oorlog). Deze komedie gaat dus voor een radicaal andere politiek, met als doel een schokeffect én een lachsalvo: vrouwen aan de macht, dat is toch te gek voor woorden? En toch mogen in de Atheense democratie woorden aan zulke hypothesen worden besteed.

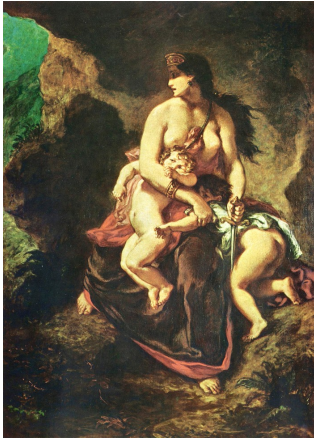
Want dat is wat dit theater doet: een hypothese verkennen. Wat als vrouwen het recht in eigen handen nemen? Tragisch, hilarisch, hypothetisch – dit theater verkent grenzen met gebaren, ideeën en woorden gesproken door personages uit de periferie van het politieke leven. Vrouwen en migranten, zoals Medea, hadden immers geen zeggenschap in de politiek. Dat deze personages gespeeld worden door en voor Griekse mannen maakt van het theater meer een ruimte van zelfreflectie (niet zelden met bevestiging van de bestaande sociale orde tot gevolg) dan een platform voor daadwerkelijke maatschappelijke verandering. In dat opzicht is het theater van nu niet heel anders dan het theater van toen.

\*\*\*

**'Medea is er nog.' Dit zegt Medea over zichzelf in de meest invloedrijke** theaterversie van het Medea-verhaal tot aan de negentiende eeuw. Neen, die is niet van de hand van Euripides maar van Seneca, die schreef tijdens het bewind van de Romeinse keizer Nero. Het is maar de vraag wat er in deze versie nog van de Griekse Medea over is gebleven. Hoewel Seneca het verhaal van Euripides nagenoeg op de voet volgt, springen twee kleine maar fundamentele herschrijvingen in het oog. Het koor van deze tragedie bestaat niet langer uit vrouwen maar uit mannen, vazallen van de koning die de vreemdeling Medea weg willen uit de stad. Met Medea's publiek is ook haar feministische pleidooi uit de tragedie verdwenen. Wat overblijft is een geschandaliseerde vrouw, die de kosmos als een vuurbal tegen de stad te pletter wil gooien. Medea wordt in dit stuk volkomen geïsoleerd: ze spreekt nog, maar niet meer als een politica, wel als een demon. Dat is, volgens Seneca, wat Medea 'is': een barokke wraakengel die handelt uit een grenzeloze woede. Ze geeft rücksichtslos haar moederschap op om haar man op ultieme wijze te straffen. Wanneer ze in de finale van het stuk hun bloedeigen kinderen doodt, zegt ze: 'Nu ben ik Medea.'

We weten niet waarom Seneca de feministische speech van Medea heeft gecensureerd. Feit is wel dat door de eeuwenlange invloed van Seneca op het Europese theater het opgelegde zwijgen van Medea zou duren tot in de negentiende eeuw toen de vrouwenbeweging zelf Euripides ging vertalen en opvoeren. Sindsdien is de versie van Euripides hét referentiepunt geworden voor een wereldwijde revival van het stuk, mede vanwege het sociale verzet dat uit die speech spreekt. Dankzij de suffragettes spreekt Medea niet alleen opnieuw zoals ze dat ooit bij de Grieken 'mocht' doen, ze doet dat bovendien niet langer exclusief voor en door mannen. In Cuba, in Zuid-Afrika, in Iran, in het Oost-Duitsland van weleer, ja, ook in Nederland – wij moderneren kunnen heel goed *Medea's* opvoeren om allerlei vormen van uitsluiting aan te kaarten: van vrouwen en

moeders, van minderheidsgroepen en migranten, van geesteszieke mensen, zoals in de recente *Medea* van Simon Stone, of van onbruikbaar geworden burgers, zoals enkele maanden geleden in De Balie in het theaterdebat 'Medea: ik ben woedend, net als jij'. We kunnen ons op de borst kloppen dat in onze nieuwe democratie de ruimte voor kritiek op de sociale orde ten volle mag worden benut. Maar op een even nieuwe manier stelt zich hier wel de vraag: wie spreekt – en wie wordt het zwijgen opgelegd? >



**Médée furieuse, Eugène Delacroix, 1862,**  
olie op canvas, 122 x 84 cm  
© Louvre Museum

### **'Qui parle?' Deze ogenschijnlijk eenvoudige vraag stond jarenlang**

centraal in het werk van de Franse cultuurcriticus Roland Barthes. De vraag laat zich het best vertalen als: 'Wie spreekt er *nu eigenlijk*?'. Barthes ging gewapend met deze vraag allerlei vormen van cultuur te lijf: van classicistisch theater en waspoederreclames tot de meest experimentele roman. Hij ging nog een stap verder en gebruikte de vraag ook om de structuur van onze culturele communicatie te onderzoeken. Spreekt de maker van een werk? Spreekt de lezer? Spreekt het instituut dat het werk

produceert? Spreekt onze cultuur die het werk mogelijk maakt – en die dat werk deels ook *onmogelijk* maakt, omdat ze ook onze culturele taboes en dus ons onvermogen tot spreken bevat? Deze vragen zijn zeer moeilijk te beantwoorden, maar vormen wel de motor van de geliefde denk- en schrijfvorm van Barthes: het essay. Weinigen weten dat hij deze vorm voor het eerst uitprobeerde door over theater te schrijven. Zijn zogenaamde '*années théâtre*' vielen samen met de naoorlogse experimenten, en het gebrek daaraan, in het Franse theater. Daarbij zag Barthes niet-Franse voorbeelden zoals de Griekse tragedie en later ook Brecht als de grote referentiepunten voor een nieuw sociaal theater: een plek waar eerst inzicht in de werking van de samenleving en vervolgens, op grond van die inzichten, transformatie van die samenleving tot stand zou komen. Theater dus als springplank voor verandering. Deze theaterjaren van Barthes zijn zo weinig bekend omdat hij zich teleurgesteld zou afwenden van het theater vooraleer hij een beroemdheid werd. Bij hem leek te gelden: theater zal sociaal zijn, of zal niet zijn.

Wat er misschien misliep, is dat hij de vraag 'qui parle?' te veel aan het theaterwerk en te weinig aan het instituut theater stelde. Wie *organiseert* theater nu eigenlijk? Wie maakt theater mogelijk? Hij had nochtans wel oog voor dat instituut. Zo participeerde hij in de jaren direct volgend op de Tweede Wereldoorlog in een platform van Franse en Duitse theatermakers die via het instituut theater de culturele as in Europa wilden herstellen. Maar Barthes' volle aandacht ging vanaf de jaren zestig naar de ontwikkeling van een nieuwe taal- en tekentheorie en dus niet naar wat er mogelijk wordt wanneer we niet alleen rebellen zoals Medea opvoeren maar die rebellen ook laten *bepalen* – wanneer zij de culturele makelaars worden die de verrichtingen op en naast de scène organiseren. Welke

zin heeft het om rebelse vrouwen op de scène te laten spreken, als het instituut, dat *laat* spreken, die rebellen in de eigen rangen nauwelijks aan het woord laat? Welke zin heeft het om een klassieker zoals Euripides' *Medea* op te voeren als het politieke potentieel ervan louter tot applaus in de zaal leidt terwijl achter de schermen de mannelijke regisseur of de mannelijke artistiek leider 'zijn' actrices en vrouwelijke makers de mond snoert?

\*\*\*

**'Je bent mooi, maar je hebt geen verstand, zoals een kip zonder kop.'** Dit zijn de woorden die een groep actrices het afgelopen jaar hun mannelijke regisseur in de mond heeft gelegd. Het citaat komt uit een open brief gericht tegen de regisseur Jan Fabre, die recent *Medea* nog een rolletje toebedeelde in zijn spektakel *Mount Olympus: To Glorify the Cult of Tragedy*. We zullen hier de woorden niet herhalen die Phaedra in dit stuk uitspreekt – de tragische heldin die zo hard verlangde naar haar schoonzoon dat ze hem beschuldigde van aanranding als straf omdat hij haar liefde had afgewezen. Deze demonische Phaedra wordt standaard ingeroepen door de '*manosphere*' op het internet – de fora waarop boze mannen complottheorieën over vrouwen uit de doeken doen. Verwijzen naar Phaedra fungeert voor hen als glijmiddel bij de ontkenning van de hele #MeToo-beweging: allemaal valse beschuldigingen om 'de' man het zwijgen op te leggen. Donna Zuckerberg wijdt er een volledig hoofdstuk aan in haar *Not All Dead White Men: Classics and Misogyny in the Digital Age* (2018). Het zijn typisch deze culturele sjablonen uit de oudheid waarvoor Mary Beard ons waarschuwt in haar manifest *Women and Power* (2017). Of de open brief van de actrices zo een Phaedra-moment is, valt nog niet te beoordelen, maar de cijfers van een recent onderzoek in de culturele sector door de Vlaamse overheid spreken in het voordeel van deze *Medea*'s: de helft van de ondervraagde vrouwen ondervond het voorbije jaar grensoverschrijdend gedrag van mannen, vooral in de manier waarop ze werden aan- en toegesproken. Deze resultaten zijn ontstellend, zeker voor de theatersector die zich toch organiseert rond een medium dat zich beroept op zijn emancipatoire potentieel en dat een zelfverklaard progressief publiek bedient.

Het instituut theater zit dus met een probleem – een probleem dat de genderongelijkheid overigens overstijgt. Ook mannelijke jonge makers ondervinden weerstand van de fossiele structuren het instituut theater en het bijbehorende onvermogen om aan sociale kritiek te doen. Zo deed Simon Allemeersch tijdens een sectoroverleg op Theater aan Zee in 2017 een getergde oproep aan de leiding van de theaterhuizen. Besteed niet langer de kritiek uit aan de spelers en de makers, alsof het narren zijn die een kunstje mogen doen voor een publiek, terwijl verder het instituut ongemoeid wordt gelaten. 'Kom eens uit uw kot, verdomme.' Wie een blik werpt op de artistieke leiders van de grote Nederlandse en Vlaamse theaterhuizen van de afgelopen decennia moet pijnlijk vaststellen hoe weinig vrouwen daar het woord voeren.

'Nu ben ik Medea.' Er stonden de afgelopen jaren nochtans best veel nieuwe Medea's op de scène. Ola Mafaalani, een van de weinige vrouwelijke artistieke leiders die Nederland heeft gekend, opende en sloot haar tijd bij het Noord Nederlands Toneel symbolisch met een *Medea*-voorstelling. Debutant Khadija El Kharraz Alami ging het afgelopen jaar in haar prijswinnende autobiografische solo *Nu ben ik Medea* het gevecht aan met Medea en met zichzelf. Naomi Vellisariou deed hetzelfde met *Electra in A Tragedy (simplified)* nadat ze een bekroonde Medea had gespeeld bij theatergroep De Queeste. In haar voorstelling *Sontag* zien we een echo van Medea in de protagonist Susan Sontag, een zelfverklaarde discipel van Barthes, die intellectuele stijl belangrijker acht dan de zorg voor haar zoon.

Maar waarom Medea? Mary Beard waarschuwde immers voor een herhaling van zetten: leveren antieke mythen niet juist de scripts die sociale verandering verhinderen? Is het verhaal van Medea niet vooral een verhaal uit een mannenwereld? Zet het ons niet vast? Laten we er de befaamde Bechdel-test eens bij nemen. Deze test bekijkt hoeveel vrouwen er spreken in een verhaal én of ze over iets anders spreken dan mannen. Bij Euripides en zeker bij Seneca zien we eigenlijk één vrouw die jammert over de mannenwereld.

Hoe anders is dat bij de nieuwe Medea's. El Kharraz Alami gebruikt Medea als een gesprekspartner voor zichzelf. Medea is hier geen ontspoorde demon zoals bij Seneca, maar een *daimôn* zoals bij Socrates: een imaginair iemand bij wie men te rade gaat. De woede van Medea als motor blijft bewaard, maar hier geen afrekening met een mannenwereld, wél met onze tijd en wat die tijd met ons doet. De vrouw die hier spreekt, is iemand die altijd al buiten is geweest en dus niet meer naar buiten hoeft te komen. Haar verhaal zit vol zelfkritiek, iets wat bij de klassieke Medea ontbreekt en waardoor het nieuwe verhaal uitstijgt boven een louter feministische aanklacht. Het doet denken aan *The Argonauts* (2015) van Maggie Nelson, een autobiografisch essay over moederschap, nog steeds het hete hangijzer van het feminisme. De titel verwijst naar de Argonauten-tocht die werd geleid door de man die Medea uiteindelijk met twee kinderen zou achterlaten. Maar over Medea geen woord in dit essay – nee, het moederschap zelf is hier de Argonauten-tocht: een reis vol beproevingen, twijfels en transgressies. In Nelsons herschrijving wordt de klassieke straffende Medea het zwijgen opgelegd en vormt een nieuwe avontuurlijke Medea het hart van het verhaal, net zoals bij El Kharraz Alami. Waar we nu nog op wachten is dat in ons theater die Medea de glazen wand breekt tussen scène en coulissen. Zet het huis op z'n kop, verdomme.

---

Voor dit essay kreeg Maarten De Pourcq de Marie Kleine-Gartman Essayprijs, een initiatief van het Nederlands Toneelverbond in samenwerking met *De Groene Amsterdammer*, met steun van de Van Bijleveltstichting, die het essayistisch schrijven in de podiumkunsten wil bevorderen



Uit De Groene Amsterdammer van 17 april 2019  
[www.groene.nl/2019/16](http://www.groene.nl/2019/16)

---

**De Groene Amsterdammer**  
Onafhankelijk weekblad sinds 1877