

ALEKSANDAR ĐOKANOVIĆ

KINDERMOORD IN HET THEATER VAN DE 21STE EEUW:
HERWERKINGEN VAN DE MYTHE VAN JASON EN MEDEA IN
DE TONEELSTUKKEN *MAMMA MEDEA* VAN TOM LANOYE
EN *HYDRA KRIEG* VAN WERNER FRITSCH

Abstract. In hun adaptaties proberen Lanoye en Fritsch de antieke mythe van Medea als kindermoordenaressen te corrigeren door Medea geheel of gedeeltelijk van schuld vrij te spreken. Bij Lanoye vermoorden zowel Jason als Medea hun kinderen terwijl bij Fritsch Jason de kindermoordenaar is. Lanoye en Fritsch bedienen zich van de archaïsche mythe om de beschavingskritiek te leveren. In beide toneelstukken staat de dichotomie tussen Helleense en barbaarse cultuur centraal. Terwijl Lanoye de nadruk legt op de onderdrukking van de vrouw door de geschiedenis heen, verschuift Fritsch het accent op de actuele globaal-politieke situatie door de sage met de terreuraanslag van 11 september 2001 te verbinden en zodoende het oorlogszuchtige mannelijke principe aan de kaak te stellen. Het doel van de bijdrage is de twee versies met hun oorspronkelijke bronnen, Euripides' *Medea* en Apollonius van Rodos' *Argonautika*, te vergelijken alsook de vraag over het belang van de klassieke mythe in de moderne toneelkunst te beantwoorden.

Trefwoorden: mythische revisie; het Zelf en de Ander; beschaafd en barbaars; wederzijds onbegrip; destructiviteit; geweld; onschuldige offers

DZIECIOBÓJSTWO W TEATRZE XXI WIEKU: PONOWNE WYOBRAŻENIE
MITU O JAZONIE I MEDEI W SZTUKACH *MAMMA MEDEA* TOMA LANOYE'A
I *HYDRA KRIEG* WERNERA FRITSCHA

Abstrakt. W swoich adaptacjach mitycznej opowieści o Jazonie i Medeji z początku XXI wieku flamandzki autor Tom Lanoye w *Mamma Medea* i niemiecki dramaturg Werner Fritsch w *Hydra*

Dr. ALEKSANDAR ĐOKANOVIĆ, Universiteit van Belgrado, Filologische Faculteit, afdeling voor Neerlandistiek; correspondentieadres: Filološki fakultet, Grupa za nizozemske studije, Studentski trg 3, 11000 Belgrade, Serbia; email: adjokanovic@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8517-0302>.

CC BY-NC-ND 4.0

Naamsvermelding-NietCommercieel-GeenAfgeleideWerken 4.0 Internationaal

Krieg podejmują próbę zrewidowania starożytnego mitu Medei jako dzieciobójczyni, całkowicie lub częściowo uwalniając ją od winy. W wersji Lanoye'a zarówno Medea, jak i Jazon zabijają swoje dzieci, natomiast w interpretacji Fritscha to Jazon staje się dzieciobójcą. Lanoye i Fritsch sięgają po archaiczny mit, by przeprowadzić krytykę cywilizacyjną. Obie sztuki ukazują dycho-
tomię między kulturą hellenistyczną a barbarzyńską. Lanoye skupia się przede wszystkim na re-
lacjach między płciami, podczas gdy Fritsch kładzie większy nacisk na współczesną sytuację glo-
balno-polityczną, łącząc sagę z atakiem terrorystycznym z 11 września 2001 roku, potępiając
w ten sposób wojowniczy męski pierwiastek. Celem artykułu jest porównanie obu wersji z ich
oryginalnymi źródłami – *Medea* Eurypidesa oraz *Argonautyką* Apolloniosa z Rodos – a także od-
powiedź na pytanie o znaczenie klasycznego mitu we współczesnym teatrze.

Słowa kluczowe: rewizja mityczna; „ja” i „inny”; cywilizowani i barbarzyńcy; wzajemne nie-
rozumienie; destrukcyjność; przemoc; niewinne ofiary

INFANTICIDE IN THE 21ST-CENTURY THEATER:
REIMAGINING THE JASON AND MEDEA MYTH IN THE PLAYS *MAMMA MEDEA*
BY TOM LANOYE AND *HYDRA KRIEG* BY WERNER FRITSCH

Abstract. In their early 21st-century adaptations of the mythical tale of Jason and Medea, the Flemish author Tom Lanoye in *Mamma Medea* and the German playwright Werner Fritsch in *Hydra Krieg* attempt to correct the ancient myth of Medea as child-murderer by fully or partially absolving Medea of guilt. In Lanoye's rewriting, both Medea and Jason kill their children, while in Fritsch' version Jason is the child-murderer. Lanoye and Fritsch use archaic myth to deliver civilizational critique. Both plays focus on the dichotomy between Hellenic and barbarian cultures. While Lanoye foregrounds gender relations, Fritsch shifts the emphasis to the current global-po-
litical situation by linking the saga to the terrorist attack of September 11, 2001, thereby de-
nouncing the belligerent male principle. The aim of the paper is to compare the two versions with
their original sources, Euripides' *Medea* and Apollonius Rhodius' *Argonautica*, as well as to an-
swer the question about the importance of the classical myth in modern theater.

Keywords: mythical revision; the self and the other; the civilized and the barbaric; mutual in-
comprehension; destructiveness; violence; innocent victims

INLEIDING

De mythe over Jason, Medea en de Argonauten kent een lange receptie in de literatuur binnen de Europese cultuurkring. Ook in de ééntwintigste eeuw blijft deze legende een onuitputtelijke bron van inspiratie voor kunstenaars en schrijvers. Immanent aan mythische verhalen is het dat ze kunnen omge-
vormd, gereïnterpreteerd en van nieuwe betekenissen voorzien worden. Bo-
vendien kunnen ze op verschillende thema's toepassing vinden door inhou-
delijke accenten te verschuiven. Hoewel Aristoteles in zijn *Poiesis* bepleit

dat de overgeleverde verhalen niet mogen worden veranderd,¹ bewijst Hans Blumenberg (1979, p. 133) in zijn toonaangevend werk *Die Arbeit am Mythos* dat elke mythe het resultaat is van een lang proces van herinterpretatie en variatie. Dat de klassieke stoffen open voor hersemantisering zijn tonen de in deze bijdrage behandelde toneelstukken *Mamma Medea* (2001) van Tom Lanoye en *Hydra Krieg* (2002) van Werner Fritsch. Lanoye en Fritsch kiezen de Argonauten-sage om te wijzen op actuele maatschappelijke spanningen zoals intolerantie, discriminatie, de verhouding tussen het beschaafde en het barbaarse, alsook de gender-problematiek. Aan beide stukken ligt de destructiviteit van de menselijke natuur als gezamenlijk thema ten grondslag. Zoals we later in deze bijdrage zullen zien, manifesteert de vernietigingsdrang zich bij Lanoye in een interpersoonlijk en gendergerelateerd conflict en bij Fritsch in een globaal-politieke en interconfessionele confrontatie.

De voorliggende bijdrage wil tevens een formele en een inhoudelijke interpretatie geven. Dit artikel gaat voor de formele analyse uit van de intertekstualiteitstheorie van Gérard Genette. Voor de inhoudelijke analyse betreffende de beeldvorming van de Ander zullen de stellingen van Edward Said over het oriëntalisme alsook van Ian Buruma en Avishai Margalit over het occidentalisme erbij betrokken worden.

1. TRANSFORMATIES VAN DE MYTHE VAN JASON EN MEDEA IN LANOYES *MAMMA MEDEA*

De antieke figuur Medea werd in de loop van de tijd geleidelijk gedegradeerd. In Thessalië en Korinthe werd zij aanvankelijk als godin vereerd (Ziegler & Sontheimer, 1964, pp. 1126–1127), dan werd ze priesteres en heelmeesteres om vervolgens tot tovenares en heks neer te dalen² en tenslotte sinds Euripides als koelbloedige moordnares van eigen kinderen in het collectieve geheugen van de Westerse cultuur bekend te blijven. Eeuwenlang

¹ Als voorbeeld noemt Aristoteles de moord op Klytaimnestra door haar zoon Orestes (Aristoteles, 1997, p. 26), maar hetzelfde zou kunnen gelden voor vadermoord bij Oedipus of kindermoord bij Medea. Zonder zulke vreselijke daden zouden al die personages geen ontsteltenis en afschuw bij het publiek kunnen wekken.

² Zoals de studie van oudheids- en matriarchaatsonderzoekster Heide Göttner-Abendroth *Die Göttin und ihr Heros* (1982) toont, zijn niet alleen Medea, maar ook andere godinnen in rang verlaagd en aan mannelijke goden onderdanig gemaakt. Volgens Göttner-Abendroth is deze degradatie van godinnen te begrijpen als onderdeel van het proces van verdringing van het matriarchaat en vervanging door de patriarchale sociale orde.

gold Medea als monsterachtige, razende, door jaloezie verscheurde en wraakzuchtige vrouw.³ Pas sinds het einde van de twintigste eeuw zijn er pogingen om Medea te bevrijden van haar misdaden waarvan de bekendste versie de roman van Christa Wolf uit 1996, *Medea. Stimmen* is.⁴

Tom Lanoye sluit aan bij de feministische discussies, die aan het einde van de twintigste eeuw de vraag opwerpen of een vrouw überhaupt haar kinderen kon vermoorden, en schrijft zijn eigen versie van het Medea en Jason-verhaal. Zijn intentie is om een genderbalans te maken en hij laat de twee zonen van Jason en Medea door telkens één ouder doodgeschoten worden.⁵

Lanoyes toneelstuk *Mamma Medea* bestaat uit twee delen. Het eerste deel is gebaseerd op het epos *Argonautika* in de derde eeuw voor Christus geschreven door de Alexandrijnse dichter Apollonius van Rodos waarin de Argonautentocht en de roof van het Gulden Vlies beschreven worden. Het tweede deel is een bewerking van Euripides' treurspel *Medea* waarin Medea uit wraak voor Jasons ontrouw hun kinderen vermoordt. De titels van de twee delen in Lanoyes bewerking spiegelen elkaar, daar het eerste deel met *Thuis / In den vreemde* en het tweede met *In den vreemde / Thuis* aangeduid wordt. Die betitelingen kondigen het hoofdthema aan dat in het stuk behandeld wordt: de verhouding tussen het eigene en het vreemde. De titels omschrijven de tocht van Jason en de Argonauten uit Griekenland naar Kolchis en van Kolchis terug naar Griekenland. Wat Medea betreft, kenschetsen de titels blijkbaar de levensomstandigheden waarin ze zich bevindt: in het

³ Het was Euripides die Medea in zijn tragedie uit 431 v. Chr. tot kindermoordenaar heeft gemaakt. In oudere versies voor Euripides plegen de Korintheërs de moord op Medea's kinderen uit wraak voor de verdelging van hun koninghuis door Medea zoals overgeleverd wordt door Kreophylus van Samos in de 7^e eeuw v. Chr. In het epos *Korinthiaka* van Eumelos van Korinthe uit de 8^e eeuw v. Chr. doodt de van goddelijke afkomst zijnde Medea haar kinderen toevallig bij de poging om hen ook onsterfelijk te maken. Ook Parmeniskos, de Griekse filoloog die aan de overgang van de 1^e naar de 2^e eeuw v. Chr. leefde, vermeldt dat de Korintheërs de moordenaars van Medea's nageslacht zijn, enkel had Medea volgens hem veertien kinderen, zeven zonen en zeven dochters. Voor verschillende versies van het Medea-verhaal zie: Ziegler en Sontheimer (1964, pp. 1126–1127), Graves (1974, dl. 2, pp. 245–246).

⁴ In deze roman gaat Wolf terug naar de oorspronkelijke versie waarin de moord op Medea's kinderen door de Korintheërs werd gepleegd. Dezelfde afloop kent Dagmar Nicks novelle *Medea, ein Monolog* (1988). Ursula Haas gaat in haar roman *Freispruch für Medea* (1987) zover om Medea abortus te laten plegen. In Marie-Sophie Nathusius' roman *Medeia* (1989) vlucht Medea met haar kinderen uit Korinthe naar Athene. In het theaterstuk *M* van Georg Tabori uit 1984 vindt een inversie van de originele mythe plaats doordat Jason voor het eerst als de moordenaar van zijn gezamenlijke kinderen met Medea optreedt.

⁵ Terwijl Euripides' Medea haar kinderen eigenhandig om het leven brengt laat Lanoye in een moderne encensering van dit eeuwenoude theaterstuk Jason en Medea hun kinderen met een revolver doodschieten.

eerste deel wordt ze van haar vaderlijke thuis in Kolchis naar het vreemde Griekenland meegevoerd en in het tweede deel verblijft Medea “in den vreemde”, in Korinthe, waar haar nieuwe huis is. Maar ‘thuis’ krijgt in geval van Medea een ironische bijklank omdat ze zich nergens thuis voelt, niet eens in Kolchis en in Griekenland evenmin. In het eerste deel voelt Medea, hoewel ze in haar geboorteland leeft, in het binnenste van haar hart er niet thuis te horen, om welke reden ze beslist met Jason te vluchten. In het tweede deel wordt ze op de plek waar ze haar eigen familie heeft gesticht door de inheemse bevolking niet geaccepteerd weshalve ze zich een verstoteling voelt.

Ironisch lijkt ook het epitheton ‘mamma’ in de titel van het stuk te zijn. Het woord ‘mamma’ klinkt liefkozend en verwijst naar een persoon die veel liefde en tederheid voor haar kinderen koestert, maar Medea doet zich kennen als een moordlustige moeder.

Het motto van het stuk is ontleend aan het huwelijksdrama *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* (1962) van Edward Albee: “You know the rules, Martha! / for Christ’s sake / you know the rules!” Dit is niet verwonderlijk want de woordwisselingen vol verwijten en kwetsingen tussen Jason en Medea doen soms denken aan die tussen George en Martha.⁶

Lanoye volgt hoofdzakelijk de verhaallijnen van beide auteurs, Apollonius en Euripides, brengt echter lichte veranderingen aan. In het vervolg zullen we aan de hand van de intertekstualiteitstheorie van de Franse post-structuralist Gérard Genette die hij in zijn studie *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) gepresenteerd heeft, procedés van de omzetting van de oorspronkelijke bronnen benoemen die bij Lanoyes adaptatie vast te stellen zijn.

Eén van de procedés is de reductie (Genette, 1993, p. 314). Lanoye neemt enkele episoden uit Apollonius’ episch gedicht waarin Jason en Medea voorkomen. Zo begint het stuk met de aankomst van Jason en zijn makkers in Kolchis. De tocht van de Argonauten en hun avonturen op weg naar hun bestemmingsoord laat Lanoye weg. In de *Argonautika* trouwen Jason en Medea heimelijk tijdens het verblijf bij koning Alkinoös om Medea niet aan het Kolchische leger over te leveren. Lanoye vat deze episode samen met die

⁶ Albees stuk behandelt ook het motief van infanticide. Het gaat om een echtpaar dat alleen in hun verbeelding een kind heeft. Het boven aangehaalde citaat refereert aan Martha’s verbreking van de regel niet aan andere mensen over hun fictieve kind te spreken. Martha’s vergrijp geeft George de aanleiding om het verhaal te verzinnen waarin hun zoon bij een auto-ongeval is omgekomen. Met dit citaat kondigt Lanoye zijn overtreding van de regel aan bij het herschrijven van een bekend verhaal door de narratieve kern ervan grondig om te vormen.

waarin Jason en Medea bij Kirke aanhouden en laat het koppel bij deze tovenares een echtverbintenis aangaan.

Een belangrijke reductie in het stuk betreft de afwezigheid van goden. Al de episoden uit Apollonius en Euripides waarin het ingrijpen van goden in menselijke daden en gedragingen voorkomt⁷ zijn geschrapt. Lanoye heeft zijn toneelspel actueel gemaakt door het aan zijn eigen tijd aan te passen en de figuren voor het hedendaagse publiek beter communicabel te maken. De mens is heden ten dage in een op ratio gebaseerde wereld aan zichzelf overgelaten en is zelf verantwoordelijk voor zijn handelingen. De goden en het fatum, belangrijke onderdelen van Griekse epen en tragedies, spelen geen aanzienlijke rol meer. Sprookjesachtige elementen heeft Lanoye echter behouden: Medea's toverkrachten alsook Jasons strijd met de uit de drakentanden verreezen krijgs mannen.

Het tegenovergestelde procedé van de reductie is de extensie (Genette, 1993, p. 314). Zo is de episode waarin zich de lafhartige moord op Medea's broer Apsyrtos afspeelt uitgebreid. Lanoye heeft Medea opmerkelijk wreder voorgesteld als Apollonius. Terwijl Jason in de *Argonautika* Apsyrtos plotsklaps in en hinderlaag doodsteekt smeekt Apsyrtos in *Mamma Medea* zijn zus om hem in het leven te laten, maar deze dringt Jason aan om haar broer snel af te maken om hem van zijn doodspijnen te verlossen.

Een soort uitbreiding is de contaminatie (p. 358), overname van gebeurtenissen uit andere reeds bestaande teksten. Bij de roof van het Gulden Vlies, terwijl Medea de reusachtige, de vacht bewakende slang met een toverlied in slaap sust, stopt Jason zijn oren met oordopjes toe om zelf niet in sluimer te vallen. Dit is een rechtstreekse verwijzing naar Odysseus die zijn oren met was dichtmaakt om niet voor de verleidingen van het sirenengezing te bezwijken.

De pragmatische transpositie omvat volgens Genettes intertekstualiteitsmodel modificaties van handelingen of correcties van de te verwerken bron (p. 425). Lanoye heeft het einde van het drama radicaal gewijzigd. Het conflict tussen Medea en Jason ontknoopt zich in een verrassende wending: zowel Jason als Medea doden telkens één kind.

Bij de psychologische transpositie gaat het om motivatie van personages. Een motief voor een bepaald handelen van een figuur kan toegevoegd, weggenomen of door een ander vervangen worden (pp. 439–440). Zo heeft

⁷ Bij Apollonius staat de Argonautentocht onder de hoede van Hera. De Griekse helden passeren de gevaarlijke Symplegaden met behulp van Pallas Athene. Op aansporing van Hera laat Aphrodite haar zoontje Eros een pijl in Medea's hart schieten zodat ze smoorverliefd wordt op Jason. Aan het einde van Euripides' tragedie verschijnt als *deus ex machina* een door Medea's grootvader Helios gestuurde strijdswagen met gevleugelde slangen om haar te helpen vluchten.

Medea een toegevoegd motief om met Jason te gaan. Naast verliefdheid wil ze de ondraaglijke dictatuur van haar vader ontvluchten. Daarentegen heeft Lanoye ook enkele motieven verwijderd. In tegenstelling tot de oorspronkelijke versie waarin Kirke Medea en Jason van de moord op Apsyrtos reinigt, is de toveres Kirke bij Lanoye verontwaardigd over de bloedschuld en vervloekt zij de daders. In Apollonius' zang is Jason gefascineerd door Medea's exotische schoonheid, maar Lanoyes Jason raakt niet verliefd op Medea. Bij hun eerste ontmoeting besteedt Jason niet veel aandacht aan wat Medea vertelt en antwoordt haar slechts terloops. Als later het Kolchische leger de Argonauten omsingelt en ze geconfronteerd worden met de bedreiging Medea aan haar vader en broer uit te leveren beslist Jason overhaast met Medea te trouwen zonder haar te vragen alsof het niet over haar gaat. Dit doet hij niet uit liefde maar uit nood. In dit geval is de rede van een vervangend motief in Genettes zin.

Lanoyes toevoeging aan Euripides' drama is de dialoog tussen Medea en de prinses Kreousa.⁸ Kreousa is bij Euripides een onzichtbaar personage, d.w.z. over haar wordt er verteld maar zij zelf treedt niet op de scène. In Lanoyes stuk is ze opgewaardeerd (Genette, 1993, p. 464) doordat ze anders dan in de brontekst een belangrijkere rol toegewezen krijgt. Kreousa neemt actief deel aan het gebeuren en probeert zich met Medea te verzoenen wat haar niet lukt. In het gesprek met Kreousa klaagt Medea over de onderdrukte positie van de vrouw door de eeuwen heen in een patriarchale samenleving.

2. CULTURELE BOTSINGEN IN *MAMMA MEDEA*

De focus van het drama ligt op de moeilijke relatie tussen Jason en Medea. Vanaf het begin af aan is er onbegrip tussen de hoofdpersonages die mede veroorzaakt is door hun verschillende culturele achtergronden. Medea en de Kolchiërs zijn in de ogen van Jason en de Grieken barbaars. Jason beklemtoont: "We zijn Grieken. De beschaving" (Lanoye, 2012, p. 8). Dit past in de zienswijze van het Westen tegenover het Oosten die Edward Said (1979) in zijn studie *Orientalism* heeft beschreven.

Volgens Said (1979) is het oriëntalisme een "political doctrine" (p. 204) die voor het Westen noodzakelijk was om zijn eigen culturele identiteit te bevestigen (p. 3). Deze is gebaseerd op "europocentrism" (pp. 97–98) dat zijn legitimatie uit stereotypen put die aan de hand van de binaire opposities

⁸ In sommige versies verschijnt ze onder de naam Glauke (zie Graves, 1974, dl. 2, pp. 245–246).

gevormd worden. Bij de constructie van identiteit van de Ander is het zelfbeeld van belang. In de westerse voorstelling is het westen superieur en het oosten inferieur (p. 42). Volgens deze polarisatie is het westen geciviliseerd en progressief en het oosten barbaars en achterlijk (pp. 206–207). Maar in feite gaat het om discursief geproduceerde en geprojecteerde denkbeelden. Het is een arbitraire constructie van de Ander (p. 54) die berust op een systeem van representaties die een veld van associaties en connotaties omvat (p. 203). Zoals we in het vervolg zullen zien wil Lanoye juist daarop in zijn stuk wijzen.

In de voorstelling van het westen dat aan zichzelf de rationaliteit toeschrijft, wordt het oosten als ‘irrationeel’ gezien (Said, 1979, p. 40). Jason is bij uitstek een prototype van de westerse levensopvatting. Hij is een man van verstand en oordeelt op grond van ratio, wat stevig verankerd is in zijn cultuur die de waarden als eigen belang, macht, geld, aanzien bevordert. Medea en Kreousa ziet hij alleen als middel om zijn doel koning te worden te verwezenlijken. Hij gebruikt Medea om het Gulden Vlies te winnen wat de voorwaarde was om de troon van Jolkos te bestijgen. Het huwelijk met haar zal zijn dominantie onder bewijs stellen omdat hij Medea net als het vlies als een te veroveren object beschouwt. Evenzo benut hij de prinses Kreousa om de Korinthische kroon naar zich toe te trekken. Dat hij rationele redenering hoog waardeert is te zien, wanneer Medea voorwendt dat ze Kreousa vergeeft. Hij is blij met die “verstandige conclusie” (Lanoye, 2012, p. 44), wat aantoont dat dit de enige taal is die hij begrijpt.

Medea is een vrouw bij wie emoties overwegen. Haar temperament wordt bepaald door passies en affect. Uit hartstocht verkiest ze Jason boven haar land en familie. Vaak handelt ze in affect, wat tot talrijke misdaden leidt, want Medea heeft verschillende moorden op haar naam staan: haar broer, Pelias,⁹ Kreoon en zijn dochter en per slot van rekening haar eigen kinderen. Medea rechtvaardigt haar driften als een in haar culturele code ingeschreven conventie want, aldus Medea, die zijn “normaal bij iemand die nooit leerde / Haar passies in te dijken” (Lanoye, 2012, p. 43). Omgekeerd is het met Jason wiens culturele norm voorschrijft om emoties in toom te houden. Hij benadrukt dat hij “niet zo stormachtig” is in zijn gevoelsuitingen, omdat dit “niet zo het gebruik” (p. 25) is in zijn land van herkomst.

Niet alleen de dichotomie tussen ratio en gevoel, maar ook andere culturele verschillen komen in Lanoyes stuk steeds opnieuw aan bod. De verschillen wekken soms angst voor het vreemde, zoals bij de Argonauten als ze de

⁹ De Jolkische koning die zijn neef Jasons van de troon heeft beroofd.

begrafenisgewoontes van de Kolchiden gewaarworden, waarbij de mannelijke lijken in de bomen opgehangen, terwijl de vrouwelijke aan de aarde overgegeven worden.¹⁰ Over het algemeen is de culturele ontmoeting tussen de Griekse bemanning met de Kolchische inheemse bevolking door een wederzijds gevoel van bedreiging en wantrouwen gekenmerkt. De Kolchiërs laten de indruk bij de Argonauten achter van “[a]chterdochtig, achterbaks” (Lanoye, 2012, p. 13) en wezens met “het boze oog” (p. 8) te zijn.

Daar tegenover vormen de Grieken voor de Kolchiden ook een bedreiging. Aiëtes zegt dat hij niets anders van de vreemden kan verwachten dan “calamiteiten, moord en brand” (Lanoye, 2012, p. 7) in zijn land te verspreiden. In dit geval is er sprake van occidentalisme, een term bedacht door Ian Buruma en Avishai Margalit in hun gelijknamige studie uit 2004 om het proces van antiwesterse beeldvorming door de Oosterlingen aan te wijzen.

Van groot belang bij het uitwijzen van culturele contrasten is ook de ruimtesemantisering (Nünning & Nünning, 2010, p. 286). De ruimtekenmerken worden eveneens gebruikt om de Ander te denigreren. Jason beweert nooit “zulk een troosteloze teringsplek” (Lanoye, 2012, p. 35) als Kolchis bezocht te hebben. In de ogen van Jason is het landschap van Kolchis woest en ongecultiveerd in tegenstelling tot de ontwikkelde, aan de mens onderhevig gemaakte Griekse gebieden. In contrast tot de Kolchische “onmetelijke vlakte” (p. 4) liggen er in Griekenland “heel veel steden, dicht opeen” (p. 15), aldus Jason.¹¹

Bij de ruimtebeschrijving is er sprake van “imaginative geography” (Said, 1979, p. 54) bepaald door een subjectieve waarneming wat door Medea’s omgekeerde ruimteperceptie bevestigd wordt: in Kolchis leefde ze weelderig in een groot paleis, maar in Korinthe woont ze benauwd in een klein huis wat bij haar geestelijke benauwdheid opwekt.

Op politiek vlak kenmerkt het oosten zich door een despotische regeringsvorm (Said, 1979, pp. 102, 153, 205). Zo heerst Aiëtes als een despoot en wordt gevreesd door zijn onderdanen alsook door zijn huisgezin. Hij is bereid zijn oudste dochter Chalkiope te laten doden omdat haar zonen zich onder de Argonauten bevinden. Dit staat in schril contrast met de familiale betrekkingen binnen Kreoons koningshuis. Zo betuigt Kreousa dat haar vader haar niets weigert wat ze van hem vraagt. In een woordenstrijd probeert

¹⁰ Het begrafenisritueel van de Kolchiden is overgenomen van Apollonius’ epos (zie Apollonius, 1947, p. 103)

¹¹ Ook voor andere Argonauten is Kolchis “een onheilsplek” (p. 8): “En wáár je kijkt: termieten, spinnen, kevers, kraaien. Zelfs de ratten hebben vleugels” (p. 8).

Jason dankbaarheid van Medea af te dwingen door haar te herinneren aan haar vroegere leven onder de tyrannie: “Wees godverdomme blij dat we jou uit dat tochtgat hebben verlost. [...] Jij leeft nu hier, in de beschaving, niet langer in de barbarij. Je hebt kennis mogen maken met cultuur en echte wetten, in plaats van louter botheid en het recht van de sterkste” (Lanoye, 2012, p. 35).

De differentiatie tussen West en Oost is op het niveau van de taal zichtbaar. De Kolchiërs spreken met het Vlaamse en de Grieken met het Nederlandse accent. Bij de keuze van de taalvariant had Lanoye verschillen in temperament en “levensvuur” (Lanoye & Ruijters, 2022) tussen Nederlanders en Vlamingen voor ogen. In dit opzicht staan de nuchtere Grieken en gepassioneerde Kolchiden net als Nederlanders en Vlamingen, aldus de auteur (Lanoye & Ruijters, 2022). Opvallend is ook het verschil in stijlregisters: terwijl de Kolchiërs een verzorgde taal in verzen spreken, wordt door de Grieken plat taalgebruik en proza gebezigd. Dit is Lanoyes meesterlijke vinding des te meer omdat de Grieken hun eigen cultuur als verheven beschouwen. Lanoye wil hiermee laten zien dat de grenzen tussen beschaafd en barbaars niet van nature gegeven maar puur subjectief interpretatieve constructies zijn. Zo relativeert en ontmaskert hij de collectieve toekenning van vreemdheid aan bepaalde groepen. Om de eenzijdige representatie te vermijden laat Lanoye de Kolchiden ondanks hun plechtige taal vloeken uitspreken wat beschouwd wordt als een kenmerk van barbaarse mentaliteit. Naast Medea gebruiken Aiëtes, Chalkiope en Kirke vloek als wapen.

Ook de kennis van de magie markeert een barbaarse gewoonte. Jason wijst vooreerst de hulp van Medea’s toverkruiden af in de strijd met de vuurspuwende stieren en de uit drakentanden opgegroeide krijgers. Maar voor Kolchiërs Frontis en Melas, de zonen van Chalkiope, zijn de toverkrachten die Medea bezit vanzelfsprekend en ze overtuigen Jason om niet beschaamd te zijn Medea’s steun ten bate te nemen. Als dit als enige optie overblijft om de stieren en de krijgers te verslaan, neemt Jason Medea’s hulp toch aan. Later stemt hij ook in om deel te nemen aan een reinigingsritueel vanwege de moord op Apsyrtos, wat een teken van goede wil zijnerzijds is om de gebruiken van de andere cultuur te accepteren.

Ook Medea toont zich in Griekenland bereid, tenminste uiterlijk, om zich aan te passen. Ze draagt Korinthische kleren tot het moment dat ze op het punt staat de gruwelijke wraak op Jason te voltrekken. Voor deze gelegenheid trekt ze een Kolchisch gewaad aan. Van innerlijke aanpassing aan de nieuwe omgeving kan er geen sprake zijn, want dat zit in haar aard. De

werkster bericht dat haar mevrouw altijd “moeilijk in de omgang” (Lanoye, 2012, p. 32) was en Jason verwijt Medea dat ze niet haar best heeft gedaan om zich te assimileren, hoewel de mensen haar goed ontvingen. Nu zijn ze bang en mijden ze haar. De climax van het conflict tussen Medea en Jason wordt in de slotscène bereikt. Beide berispen elkaar dat ze voor de ander veel opgeofferd hebben. Het is een machtsstrijd, waarbij beiden overwinnaar willen worden. Beide zijn resoluut elkaar pijn te doen, zodat hun woede zich op kinderen ontlad. Zoals bij Euripides is Lanoyes Medea ook voor een korte tijd wankelmoedig om de afschuwelijke daad te verrichten. “Zo blijkt je toch een greintje mens te zijn” (p. 50), zegt Jason tegen Medea als de kleintjes in levende lijve op het toneel verschijnen. Dit is de eerste radicale ingreep van Lanoye in de oorspronkelijke sage en de tweede geschiedt als de ruzie doorgaat en Jason niet aan Medea toegeeft samen met haar te vluchten en haar beledigt, waarna Medea het eerste en Jason het tweede zoontje doodt.

Hier treden er naast culturele ook geslachtsverschillen op de voorgrond. Inzake het huwelijk met de koningsdochter *raisonneert* Jason in overeenstemming met zijn maatschappelijke en mannelijke rol die aan hem door de *polis* wordt voorgeschreven. Staatszaken waren in oud-Griekenland het domein van de man (Jans, 2001, p. 7). Voor Medea, als vrouw en “bewaakster van de *oikos*” (p. 7),¹² huis en gezin, is het huwelijk heilig en ze beroept zich op de oeroude matriarchale cultuur, waarin de vrouw en moeder sacrale wezens waren. Ze identificeert zich met de Grote Moedergodin¹³ om haar vergelding te rechtvaardigen: “Wie haar of vruchten van haar schoot verstoot, / Die treedt de oudste wetten met de voeten / En zal daar in de wreedste pijn voor boeten” (Lanoye, 2012, p. 39). Ze benadrukt verder: “Ik heb dit recht, bij gratie der natuur” (p. 42). Overigens is het verhaal over Medea een prehistorische mythe over de Moedergodin die haar eigen kinderen opeet om hen, als ze op die wijze zwaar wordt, uit haar schoot opnieuw uit te werpen.

Medea dacht dat Jason om de dood van zijn zoon zou treuren, maar Jason vraagt haar: “Denk jij nu echt dat jij me kent?” (Lanoye, 2012, p. 51) en begaat de tweede moord. De reden, waarom Jason op Medea’s bloeddaad met de tweede moord reageert, is te zoeken in zijn vastberadenheid om voor altijd van Medea af te zijn. Liefde heeft hij nooit voor haar gevoeld en in

¹² Benadrukking door de auteur.

¹³ De Grote Moeder kan volgens Jung in twee aspecten verschijnen: de goede en de verschrikkelijke moeder (zie Jung, 1992, p. 96), de leven gevende en de leven vernietigende moeder. Hier treedt Medea als verschrikkelijke moeder op.

hun huwelijk was het hem altijd alsof hij aan banden werd gelegd: “Jij bent de patiënt die van zijn verpleger een gevangene maakt [...] Verlos mij! Jij bent ongeneeslijk ziek” (p. 51). Ook Kreousa merkt op dat Medea geestelijk ziek is en hulp nodig heeft. Van haar toestand lijkt ook Medea zich bewust te zijn, want op Jasons vraag waarom hij oordopjes moest dragen tijdens de vliesroof, antwoordt ze: “Om u te beschermen [...]. Tegen mij” (p. 52).

De laatste verrassing die Lanoye ingebracht heeft, is die verzoening van Jason en Medea na de moord op hun zoontjes. Om hun conflictsituatie op te lossen fungeren de kinderen als zondebokken in de zin die René Girard beschreven heeft in zijn studie *La violence et le sacré* (1972).¹⁴

Een reden voor de kindermoord is ook te zoeken in het feit dat beiden, Jason en Medea, alles wat hen bij elkaar hield, willen vernietigen. Bovendien weten ze dat de Korinthisers zich voor de koningsmoord zullen wreken en derhalve willen Jason en Medea hun kroost een gruwelijke en pijnlijke dood besparen.¹⁵ In zulke uitzichtloze situatie komen ze weer dicht bij elkaar welbewust dat ze nu alleen elkaar hebben en van elkaar afhankelijk zijn. Vanaf het begin af aan berust hun verbintenis op het fenomeen dat Alain Moreau (1994) “la solidarité du cadavre partagé” (p. 126) noemt. De moordplegingen op Apsyrtos en Pelias heeft hen voordien samengebonden en nu, na een gezamenlijke gruweldaad, blijven ze meer dan ooit op elkaar aangewezen.

In een interview legt Lanoye uit dat hij met zijn Medea-versie naar het gelijk tussen Jason en Medea heeft gezocht (Lanoye & Ruijters, 2022). De aanleiding voor het schrijven van de Medea-bewerking was voor Tom Lanoye die op de relatie tussen Antwerpen en Kaapstad woont het inzicht hoe het westen met superioriteit op andere culturen neerkijkt door ze als irrationeel te bestempelen. Maar, aldus de auteur, “de realiteit is [...] dat de mens, waar ook ter wereld, irrationeel blijft” (Lanoye & Ruijters, 2022). Ook in Jason liggen irrationele krachten verborgen, alleen worden ze door de ratio in bedwang gehouden tot een zeker moment dat ze exploderen. Ook hij

¹⁴ Volgens het zondebok-mechanisme dat Girard beschrijft zoekt een gemeenschap om een conflict te beëindigen een plaatsvervangend slachtoffer, meestal een onschuldige persoon of een dier op wie alle schuld afgeschoven wordt en op die manier wordt de eenheid binnen de gemeenschap hersteld.

¹⁵ Dit motief lezen we bij Euripides. Medea rechtvaardigt haar afgrijselijke misdaad doordat ze ermee de Korinthisers vóór wil zijn om hen de kans op de wraak uit de handen te nemen: “Ich will durch Zaudern meine Kinder nicht zum Mord / Preisgeben einer andern rachedürstigen Hand. / Ganz unabwendbar ist ihr Tod, und weil er's ist, / Will ich sie töten, die sie auch geboren hat” (Euripides, Location 821). Lanoye neemt dit motief over en laat Medea verkondigen: “nooit laat ik mijn zonen na, ten prooi / Aan wie zich wreken wil op mij” (Lanoye, 2012, p. 46).

laat zich door affecten leiden hoewel deze als een eigenschap van primitievelingen afgedaan worden. Affecten zijn universeel en aan ieder mens inherent. Daarom kiest Lanoye voor de gedeelde verantwoordelijkheid voor het misdrijf en laat ons overleggen of een cultureel bepaalde grens tussen rationeel en irrationeel überhaupt te trekken is.

3. TRANSFORMATIES VAN DE MYTHE VAN JASON EN MEDEA IN FRITSCH' *HYDRA KRIEG*

Het onderwerp van Fritsch' stuk zijn ook onschuldige offers, maar dit thema wordt op een breder niveau uitgewerkt, en weliswaar als consequentie van het conflict tussen twee beschavingen vertegenwoordigd door twee religies.

Fritsch combineert het archaïsche met het actuele door de mythologische stof met het gebeuren rond elf september in verband te brengen. Zo treedt Jason op als zelfmoordterrorist. Hij is de zoon van de machtigste man ter wereld die als wraakactie voor de vernieling van de Tweelingtorens de oorlog begint tegen een despotisch geleid land in het oosten. Hoewel er geen nauwkeurige geografische aanduidingen vermeld worden is het duidelijk dat er over de Amerikaanse president gaat. Medea, de dochter van de dictator, die “de grootste vijand van de westerse civilisatie” (“des größten Feindes der westlichen Zivilisation”; Fritsch, 2004, p. 111)¹⁶ genoemd wordt, is naar het westen gevlucht, waar ze carrière maakt als supermodel en sekssymbool. Later openbaart zich Medea als een oergodin die met behulp van magische krachten Jason in de islamitische godskrijger Jonas converteert. In naam van Allah zal hij met Medea en kinderen in het vliegtuig een zelfmoordaanslag plegen.

Fritsch' drama is een raamtoneel: het tweedelige binnenstuk is door een voor- en een naspel omkaderd. De twee delen hebben een spiegelstructuur¹⁷ waarbij Jonas in het tweede deel al de belevenissen van Jason uit het eerste deel in omgekeerde volgorde meemaakt. Ook andere personages ondergaan een transformatie. Zo is Hassan een “afgesplitst spiegelbeeld van Herakles”

¹⁶ Opmerking: aangezien er geen officiële Nederlandse vertaling van *Hydra Krieg* is zijn alle citaten uit het stuk vertaald door de auteur van deze bijdrage.

¹⁷ Voorspel: Ring of fire; Teil I. Jason: I.1. Jasons afscheid van Medea en de kinderen; I.2. Jason en Aison. De vader aller dingen; I.3. Jason in de woestijn; I.4. Jason in de bergen; I.5. Jason en de sirenen; Teil II. Jonas: II.1. Jonas en de huris; II.2. Jonas in de bergen; II.3. Jonas in de woestijn; II.4. Jonas en Aison; II.5. Jonas en Medea; II.6. Jonas, Medea en de kinderen in het vliegtuig; Naspel: Ring of fire.

(“das abgespaltene Spiegelbild des Herakles”; Fritsch, 2004, p. 112). Hassan is de computerhacker die het internet besmet met een revolutionaire parolen bevattende virus. Het koor van de Argonauten in het eerste deel correspondeert met het koor van de godskrijgers in het tweede deel. In het tweede deel blijft van Orpheus na een bominslag alleen zijn sprekende hoofd over.

In de ondertitel is Fritsch' drama als *Traumspiel* aangeduid. Daarmee wordt er gesuggereerd dat de hele handeling zich in een toestand gelijk aan een droom afspeelt. In het voorspel en het naspel, beide betiteld met Ring of Fire, zitten er namelijk Jason, Medea en Orpheus om een vuur, blijkbaar onder de invloed van LSD, en projecteren ze in apocalyptische beelden de vermeende oorlogservaringen. In de lijst van dramatis personae staat bij Jason: “de zoon van de machtigste man ter wereld. Of hij droomt het te zijn” (“der Sohn des mächtigsten Mannes der Welt. Oder er träumt, es zu sein”; p. 111) wat er ook naar verwijst dat het in het binnenstuk getoonde niet echt gebeurt, maar slechts in de verbeelding van de drie hoofdpersonages. Jason, Medea en Orpheus zijn de verderfelijke civilisatie ontvlucht en hebben in de bergen een “anarchistisch-hedonistische[...] Hippie-Kommune” (Peška, 2016, p. 101) gesticht die vrede en seksuele vrijheid bepleit waarop de flowerpower-slogans zinspelen: Orpheus' “Peace, brother! Peace!” (Fritsch, 2004, p. 117) en Jasons “Make love not war – met mijn vrouw!” (“Make love not war – mit meiner Frau!” p. 117). Ook hun uiterlijk doet denken aan de bloemenkinderen van de jaren 1960: Jason en Orpheus hebben lange haren en Medea is gekleed in een klaproosrode jurk. Volgens Peška (2016, p. 101) hebben rode kleren van Medea ambivalente betekenis want rood is de kleur van bloed, maar kan ook aan revolutie refereren aangezien ze uit haar totalitaire vaderland is weggelopen.

In het vervolg zullen we nagaan welke interventies Fritsch in het originele verhaal heeft ingezet. Fritsch laat de voorgeschiedenis van Jason en Medea weg en concentreert zich alleen op de eindakte, het vermoorden van de kinderen. Daarbij breidt hij de oorspronkelijke sage uit door contaminaties (Genette, 1993, p. 358) met voornamelijk de Trojaanse oorlog. Hoewel de mythische Argonauten geen oorlog hebben gevoerd, heeft het inlassen van het Troje-motief in Fritsch' drama de functie om een direct verband te leggen met de actualiteit rondom de globale strijd tegen terrorisme. Met dat doel worden de tegenstanders van de Argonauten, de godskrijgers, in het tweede deel van het drama opgevoerd. De oorlog van Troje met zijn vernietigende gevolgen staat als paradigma voor elke daaropvolgende oorlog. Overeenkomsten met de Trojaanse mythe zijn in de figuur Medea te herkennen,

die gelijkgesteld wordt met de schone Helena: omdat zij gevlucht is met de vijand, is de reden van de godskrijgers om ten oorlog te trekken dat zij haar terug willen halen. Een verdere parallel met Homerus' epos *Ilias* is te zien in de figuur van Medea die een Trojaans paard blijkt te zijn omdat ze Jason tot de "theoloog van de terreur" ("Theologe des Terrors"; Fritsch, 2004, p. 111) Jonas bekeert om te strijden tegen zijn eigen land en het land waarin zij toevlucht heeft gevonden. Jonas bestuurt het doodbrengende vliegtuig dat aan het paard van Troje analoog is. Een eerste idee van Fritsch bij het schrijven van *Hydra Krieg* was om een stuk met Troje-referenties ten tonele te voeren, maar de reden waarom hij uiteindelijk voor de Argonautenmythe koos, is de aanwezigheid van Orpheus onder de bemanningsleden (Fritsch & Pokroppa, 2004, p. 207). Orpheus is in het stuk een vertegenwoordiger van het humanisme die gelooft de wereld te kunnen redden met zijn poëzie. Fritsch stelt de taal van de terreur die de Argonauten en de godskrijgers hanteren tegenover de poëtische taal van de mythische dichter.

In het tweede deel van het stuk verschijnt Orpheus' hoofd, wat ook tot een contaminatie met Genettes intertekstualiteitsconcept te rekenen valt. Volgens de mythe gooiden de Mainaden, nadat ze Orpheus' lichaam uiteengescheurd hadden, diens hoofd in de rivier Hebrus waarna het zingend bleef drijven tot het eiland Lesbos (Graves, 1974, dl. 1, p. 99).

De titel *Hydra Krieg* refereert aan het mythische veelkoppige monster Hydra van Lerna uit wier elk afgehakt hoofd er twee nieuwe koppen uit de hals groeien.¹⁸ Daarmee wordt er aangeduid dat de oorlog een constante in de wereld is en dat hij steeds opnieuw gereproduceerd wordt. Op de continue oorlogstoestand verwijst ook de kreeftgang-structuur van het drama.¹⁹ Met deze vorm heeft Fritsch volgens eigen zeggen onder de aandacht willen brengen dat onze maatschappij steeds nieuwe metastasen voortbrengt (Fritsch & Pokroppa, 2004, p. 205).

Verdere contaminaties vinden in Fritsch' Argonauten-stuk ook plaats in de scènes waarin de sirenen Jason en zijn kameraden bij zich roepen, wat een rechtstreekse referentie aan de Odysseus-mythe is. In het tweede deel transformeren de sirenen zich tot *hoeris*, de in de Koran vernoemde maagden die de gelovigen in het paradijs als beloning toebedeeld krijgen. In Fritsch' drama ontpoppen zich de hoeris als verkrachte vrouwen. Als wraak geeft een

¹⁸ Het was Herakles die haar uiteindelijk versloeg (zie Graves, 1974, dl. 2, pp. 102–103).

¹⁹ De kreeft staat in nauw verband met de Hydra uit de titel van het stuk. Toen Herakles met de Hydra streed, werd het monster geholpen door een grote krab die door Hera was gestuurd om Herakles tegen te werken (zie Graves, 1974, dl. 2, p. 103).

onteerde hoerie haar met Herakles verkregen baby aan de godskrijgers, die het pasgeborene met een bom uitrusten en in het vijandelijke kamp van de Argonauten schuiven. Zodoende wordt die hoeri die haar kind opoffert met Medea geïdentificeerd.

Verwijzingen naar de Koran, en tegelijkertijd naar de Bijbel, zijn te vinden in de naam Jonas. De profeet Jonas (of Yunus uit de Koran) wordt net als de Bijbelse Jona door de vis verslonden. Door deze naam te gebruiken, onderstreept Fritsch de gelijkenis van twee religies en wijst op de zinloosheid van de oorlogvoering.

Contaminatie is ook bij de figuur Herakles en zijn pendant Hassan aanwijsbaar. Hassan giet benzine over zichzelf zoals zijn mythische voorganger Herakles die op een brandstapel de dood vindt (Graves, 1974, dl. 2, p. 153). In de naam Hassan is een historische referentie inbegrepen. Hassan-i-Sabbah was de stichter van de beruchte orde Assassijnen die in de elfde eeuw onder invloed van hasjiesj moordaanslagen pleegden.

Wat de personages betreft, wordt Fritsch' Aison opgewaardeerd (Genette, 1993, p. 464) door de status van de machtigste man ter wereld. De rolwisseling (p. 464) is vast te stellen in het feit dat Jason zich tegen zijn vader wendt, terwijl in de mythe Medea haar vader verraadt. Ook wisselen Jason en Medea van rol in de kindermoordscène. Jason als kindermoordenaar past bij de mannelijke destructieve en oorlogszuchtige aard. Op die manier bekritiseert Fritsch de basisprincipes van de menselijke samenleving gegrondvest op patriarchale orde. De door mannen dominerende mensengeschiedenis is vol van geweld, oorlog, onderdrukking en vernietiging.

In plaats van twee zoons hebben Medea en Jason in Fritsch' theatertekst twee dochters: Meta en Kora. De geslachtswijziging van personages rekent Genette (1993, p. 408) samen met de verandering van plaats en tijd tot de diëgetische transpositie. De kleine Meta bevindt zich samen met Jason, Medea en de godskrijgers in het vliegtuig waarmee haar vader een terreurdaad intendeert te plegen. Plotseling omhelst ze haar vader waardoor deze de controle verliest, wat de neerstorting van de vliegmachine op een andere plaats dan gepland veroorzaakt. Zo verhindert het meisje de terreurakt en redt talloze mensenlevens. Volgens Peška (2016, p. 107) evoceert Fritsch' drama daarmee een utopie die hoop vestigt op de toekomstige generatie van vrouwen, die effectief tegen het terrorisme in actie komen. In het naspel reciteert Meta midden in de vuurkring poëtische regels die Orpheus herhaalt en gelooft dat zij met haar verzen de kern van het bestaan raakte naar die hij in zijn dichtkunst lang heeft gezocht. Meta's naam staat in

Pelka's opinie voor "eine rettende Metaphysik" (p. 108) wier onderdeel poëzie is. Meta biedt met haar gedichtje een toekomstwijzend perspectief. De versjes "Das Meer, das rauscht und rauscht – Bis es lauscht..." (Fritsch, 2004, p. 182)²⁰ wijzen op de levenscyclus beginnend van het water als de oerbron tot de wezens die naar zijn bruisen kunnen luisteren. De symboolwaarde van haar zus Kora ligt ook in de hernieuwing van het leven.²¹

4. GEWELD OP HET TONEEL IN *HYDRA KRIEG*

De mythe over de Argonauten, Jason en Medea heeft Fritsch symbolisch genomen om geweld in de wereld en onschuldige offers te thematiseren. De Argonautenmythe is één van de eerste kolonisatieteksten waarin naast een waardevolle schat ook een bruid wordt geroofd. Naar eigen zeggen heeft Fritsch zich met dit drama voorgenomen te laten zien dat er in de 3000 jaar niets veranderd is (Fritsch & Pokroppa, 2004, p. 206). De tocht van de Griekse helden werd ondernomen om een hoger doel, het Gulden Vlies. Daarbij is het Gulden Vlies een abstract symbool en kan voor verschillende dingen staan. Elke oorlog, verovering en onderwerping wordt gerechtvaardigd met een hoger doel, maar in feite gaat het om toe-eigening van vreemd bezit. Het verkrijgen van materiële rijkdommen wordt daarbij vermomd onder de dekmantel van een spirituele waarde, een religie of een ideologie. Zo is het declaratieve doel van Aison het Gulden Vlies van het vijandelijke land te halen, maar eigenlijk schuilt er de bedoeling achter om olievelden te veroveren. In die zin is Orpheus' vraag aan Jason: "Geloof je echt in het Gulden Vlies?" ("Glaubst du wirklich ans Goldene Vlies?"; Fritsch, 2004, p. 145) te begrijpen.

Voor Jason en de godskrijgers staat het vlies symbool voor twee totaal tegengestelde politieke en culturele levensconcepten. Voor Jason is het de kwestie van leven en dood: de overwinning zal het gulden tijdperk inluiden gebaseerd op democratische principes, terwijl het verlies de ondergang van de westerse civilisatie en een leven onder totalitarisme zou betekenen. De opzet van de godskrijgers is de vernietiging van "de hoer Babylon" ("der

²⁰ De versjes stammen van Fritsch' dochter Johanna wier taalspelletjes de auteur jaren lang had opgeschreven en op grond waarvan hij in 2008 het hoorspel *Das Meer rauscht und rauscht – bis es lauscht* samengesteld heeft (Pelka, 2016, p. 108).

²¹ In de Griekse mythologie is Kore de dochter van Demeter die de lente en de zomer met haar moeder op aarde doorbrengt en de winter als Persephone in de Hades. Op het symbolische vlak kondigde Kores terugkeer bij haar moeder de bloei van de natuur in de lente aan.

Hure Babylon"; Fritsch, 2004, p. 126) om hun tegenstanders zedelijke waarden, vooral op seksueel gebied, op te kunnen leggen. Volgens Buruma en Margalit (2004) overweegt in het oosten de voorstelling van het westen als een "‘machine civilisation’, coldly rationalist, mechanical, without soul" (p. 31). Het symbool van overvloed en decadentisme van de westerse samenleving is de occidentale stad (p. 13). Enerzijds verzinnebeeldt de grootstad "the technological hubris" (p. 15) en overmacht van de imperiale westerse beschaving die afgebroken moet worden. Anderzijds staat het beeld van de metropool als prostituee die tegen geld allerlei genotzuchten aanbiedt, voor een moreel verdorven samenleving (pp. 18–19). Bijzondere verontwaardiging roept bij de godskrijgers de desacralisering en erotisering van het Gulden Vlies, hun religieus symbool in wiens naam zij de oorlog voeren, door de verraderlijke Medea. Ze poseert rijdend op een zwarte stier in een gulden bikini met het Gulden Vlies als pruik op haar hoofd. Niet alleen dat ze haar lichaam schendt door het aan de ogen van de ganse wereld tentoon te stellen, maar ook wordt een kostbaar voorwerp ontheiligd en tot een profaan object gedegradeerd.

Qua vorm behoort *Hydra Krieg* tot postdramatisch theater dat de Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehman in zijn studie *Postdramatisches Theater* (1999) definieert. Dit soort toneel beschrijft Lehmann (2006) als "theater without drama" (p. 30). In het postdramatisch theater heeft de tekst geen primaat, maar is gelijkwaardig met andere elementen zoals geluid, licht en beeld (pp. 78–79, 111, 142). De handeling volgt geen causaal-logische samenhang (p. 53), dialogen worden gedesintegreerd en als collage samengevoegd (pp. 31, 54). Zo werken de dialogen in Fritsch' stuk anti-illusionistisch en zijn associatief, soms ook contradictoir, aan elkaar gekoppeld. Mimesis speelt in het postdramatisch theater geen rol meer (p. 64). In plaats van representatie van werkelijkheid is de presentie van het lichaam van acteurs belangrijker zodat dit type drama voornamelijk een performancekunst wordt (pp. 104, 141). Het lichaam wordt bijgevolg een zin- en betekenisgevend teken. Bij de semiotisering van het lichaam gaat het over het vertonen van agressie of daardoor veroorzaakte lichamelijke pijn (pp. 165–166).²²

Deze encenering van "bodies in pain" (Lehmann, 2006, p. 166; benadrukking in het origineel) komt rijkelijk voor in *Hydra Krieg*. Betreffende de boodschap is het een anti-oorlogsdrama waarin het publiek met gewelddadige en afschuwwekkende scènes geconfronteerd wordt. De figuren roepen

²² Met zulke esthetica van de verschrikking sluit het postdramatisch theater zich aan bij het theater van de wreedheid van de Franse theatermaker Antonin Artaud (z. pp. 142, 145).

beelden op die intrinsiek zijn aan oorlogservaringen. Het gaat vooral over verbale uitingen waarin belevenissen van beide kanten, de Argonauten en de godskrijgers, belicht worden. Zo weerspiegelen de oorlogvoerende partijen elkaar en laten de grens uitwissen tussen goed en kwaad, daders en offers. Soms wordt een gruweldaad in het echt op de bühne getoond, bijv. als een camerateam van een Arabische tv-zender in de lucht vliegt of als de Argonauten sneuvelen na een bominslag uitgevoerd door een binnengesmokkelde baby met explosief, een onwettig kind van Herakles.

De gruwelijke beelden als die van skeletten van kinderen of verkrachte vrouwen worden opgevoerd om de bestialiteit van de oorlog te tonen. Deze beelden zijn authentiek want Fritsch sprak met oorlogsveteranen uit Viëtnam, Rusland, Tsjetsjenië alsook met vreemdelingenlegionairs (Fritsch & Pokroppa, 2004, p. 210). De conclusie die hij uit deze gesprekken heeft getrokken, was dat in zulke situaties civilisatorische maskers in één wip vallen, dat de korst van onze civilisatie zo dun is, dat men er zich zelf ook niet van bewust is, welke donkere krachten hem diep in de psyché liggen en dat het noodzakelijk is die tijdelijk te herkennen (p. 210).

Fritsch (2004) heeft deze gesprekken in zijn drama opgenomen. De auteur laat zien hoe de oorlogvoering extase, roestoestand en moordzucht triggert. Zo zegt een Argonaut: "Ik hou van muziek, ik hou van boeken [...]. Maar zo een hut overvallen en alle godskrijgers en hun broed de keel doorsnijden is ook tof" ("Ich mag Musik, ich mag Bücher [...]. Aber so eine Hütte überfallen und allen Gotteskriegern und ihrer Brut die Kehlen durchschneiden, ist auch geil"; p. 135). Voor een andere Argonaut "[stelt] de nabijheid van de dood elke drug in de schaduw" ("Die Nähe des Todes stellt jede Droge in den Schatten"; p. 141). Een godskrijger vergelijkt de oorlogsbelevens "met een liefdesavontuur" ("mit einem Liebesabenteuer"; p. 169).

Bij andere personages veroorzaakt de oorlog een immens trauma. Zo herkennen Jason, Orpheus en Herakles zichzelf niet meer en brengen ter kennis andere mensen geworden te zijn. Herakles is tot de "Maschine Herakles" (Fritsch, 2004, p. 143) geworden en Jasons alter ego Jonas klaagt: "Ook de heilige oorlog is smerig, o Allah" ("Auch der heilige Krieg ist schmutzig, o Allah"; p. 170). Jason uit een antropologisch pessimisme door vast te stellen dat "de eigen teloorgang ingeschreven [is] in de codex van het genoom" (der eigen Abgang eingeschrieben im Codex des Genoms"; p. 118). Daarentegen is voor zijn vader Aison de oorlog "de spiegel van de schepping" ("der Spiegel der Schöpfung"; p. 128). Als oorlogsaanvoerder verwacht hij dat er uit de chaos iets nieuws herrijst, blijkbaar in zijn persoonlijk voordeel.

De beelden van geweld, terreur en dood zijn ontleend aan ruwe realiteit die op de televisie te volgen zijn. Maar bij sommige opnames wordt er de vraag naar de betrouwbaarheid van het vertoonde gesteld. Fritsch thematiseert de manipulatie door de media door mechanismen die deze gebruiken in de moderne oorlogvoering te ontmaskeren. In het voorspel benadrukt Orpheus dat hij, Jason en Medea in de bergen zijn gegaan “om aan de vergiftiging door de media te ontluchten [...]. Hun logica van leugens, het bedrog van hun beelden” (“um der Vergiftung durch die Medien zu entfliehen [...]. Ihrer Logik der Lüge, dem Betrug ihrer Bilder” (Fritsch, 2004, p. 114). Maar dan worden ze zelf onderdeel van dit “wartainment” (Fritsch & Pokroppa, 2004, p. 208). Met camera’s uitgerust trekken ze naar het slagveld waar Jason een held speelt en Orpheus hem filmt zodat de oorlog in reële tijd uitgezonden wordt. De opgetekende live beelden, hoewel fictief, zijn belangrijker dan wat er in de werkelijkheid echt gebeurt waarmee hersenspoeling op massa’s toegepast wordt.

Naar de bedrieglijkheid van voorstelling van zaken verwijst ook het aan Nietzsche ontleende motto van het drama: “Die Wahrheit ist ein bewegliches Heer von Metaphern.” Het tweede motto “Der Feind ist meine Frage als Gestalt” stamt van de Duitse politieke filosoof Carl Schmitt en heeft betrekking op de vermeende vijand. Het derde motto zijn regels uit het anti-Vietnamoorlogslied “The Captain” van Leonard Cohen.

Zoals Pokroppa (2004, p. 203) betoogt, toont Fritsch met dit drama aan dat hij niet aan zuivere oorlogen gelooft alsook dat het een illusie is om te menen dat het westen voor de wereldvrede kan zorgen, zoals door de westerse media gesuggereerd wordt. Dit drama is een kreet gericht aan het geweten van het mensdom om het wakker te schudden en een vreedzame toekomst voor zich en hun naasten op te eisen.

CONCLUSIE

Lanoyes *Mamma Medea* en Fritsch’ *Hydra Krieg* gaan uit van de mythe van Medea en Jason om thema’s van wederzijds onbegrip, conflict, geweld en onschuldige offers te behandelen. Bij de omvorming van het originele verhaal hebben beide auteurs procedés van reductie, extensie, contaminatie, rolwisseling en modificatie van handeling gebruikt zoals gedefinieerd in Gérard Genettes intertekstualiteitstheorie. Overkoepelende thema’s in beide stukken zijn de *cultural clashes* en de overweging van het Thanatos-principe

in de mens. In beide stukken laat zich volgen hoe conflicten in extreme gevallen tot activatie van doodsdriften leiden. Bij de bewerking van deze onderwerpen hebben Lanoye en Fritsch verschillende accenten gelegd. Bij Lanoye wordt de strijd uitgevochten op individueel niveau, tussen huwelijkspartners Jason en Medea, en bij Fritsch op collectief niveau als resultaat van het globale antagonisme tussen twee beschavingen, de westerse enerzijds en de oosterse anderzijds. In beide gevallen brengt het conflict onschuldige offers voort. Beide drama's laten de moeilijkheid van coëxistentie van verschillende culturen zien mede veroorzaakt door het feit dat zelfs tot vandaag de dag interculturele vooroordelen diepgeworteld en geïnternaliseerd in alle samenlevingen blijven bestaan. Lanoye bekritiseert het westerse oriëntale discours, terwijl Fritsch de in zowel westerse als oosterse denkpatronen inwonende oorlogszucht in gelijke mate hekelt. Beide auteurs ondermijnen de binaire perceptie door een gelijkteken te zetten tussen barbaren en geciviliseerden en tonen daarmee aan dat barbaars en beschaafd willekeurige categorieën zijn. Er is ook geen zwart-witte voorstelling van daders en offers. In *Mamma Medea* wordt de verantwoordelijkheid voor de kindermoord gedeeld door beide echtgenoten, de 'wilde' Medea en de 'tamme' Jason. In *Hydra Krieg* bevinden zich aan beide oorlogspartijen daders van misdaden tegen de menselijkheid. De onderliggende boodschap van beide drama's is een oproep om na te denken over de destructieve en agressieve kant van de mens die verborgen ligt onder het onbewuste alsook te proberen die donkere krachten effectief tegen te gaan.

REFERENTIES

- Apollonius Rhodius. (1947). *Die Argonauten*. Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- Aristoteles. (1997). *Poetik*. Reclam.
- Blumenberg, H. (1979). *Arbeit am Mythos*. Suhrkamp Verlag.
- Buruma, I., & Margalit, A. (2004). *Occidentalism. The West in the eyes of its enemies*. The Penguin Press.
- Euripides. (2016). *Medea*. Hofenberg Digital. [Kindle-editie]. Opgehaald van www.amazon.de
- Fritsch, W. (2004). *Hydra Krieg*. In W. Fritsch, *Schwejk? Hydra Krieg: Stücke und Materialien* (pp. 107–182). Suhrkamp Verlag.
- Fritsch, W., & Pokroppa, S. (2004). Bis die Zeichen erloschen sind. Zu „Hydra Krieg“. Werner Fritsch im Gespräch mit Stefan Pokroppa. In W. Fritsch, *Schwejk? Hydra Krieg: Stücke und Materialien* (pp. 205–210). Suhrkamp Verlag.

- Genette, G. (1993). *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (W. Bayer & D. Hornig, ver.). Suhrkamp Verlag. (Originele titel: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. [1982]. Éditions du Seuil)
- Girard, R. (1972). *La violence et le sacré*. Bernard Grasset.
- Göttner-Abendroth, H. (1982). *Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung*. Frauenoffensive.
- Graves, R. von Ranke. (1974). *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung* (dln. 1–2). Rowohlt.
- Jans, E. (2001, december). Medea of de ironie van de gemeenschap. *Etcetera*, (79), 5–10.
- Jung, C. G. (1992). *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Walter-Verlag.
- Lanoye, T. (2012). *Mamma Medea*. Geraadpleegd op 25 september 2024, van <https://www.lanoye.be/sites/default/files/theatre/Mamma-Medea%281%29.pdf> (Gedrukte versie: Lanoye, T. [2001]. *Mamma Medea*. Prometheus)
- Lanoye, T., & Ruijters, I. (2022). *Interview. Het gelijk van Medea en Jason* [programmaboekje]. Theatergroep Suburbia. Geraadpleegd op 25 september 2024, van https://www.parktheater.nl/cms_files/File/Tekst%20boekje%20Mamma%20Medea-22-02-22.pdf
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theater*. Routledge.
- Moreau, A. (1994). *Le mythe de Jason et Médée. La va-nu-pied et la sorcière*. Les belles lettres.
- Nünning, V., & Nünning, A. (2010). *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. J. B. Metzler.
- Pelka, A. (2016). *Das Spektakel der Gewalt – die Gewalt des Spektakels. Angriff und Flucht in deutschsprachigen Theatertexten zwischen 9/11 und Flüchtlingsdrama*. transcript.
- Pokroppa, S. (2004). Hydra: Medea Reloaded. In W. Fritsch, *Schwejk? Hydra Krieg: Stücke und Materialien* (pp. 194–204). Suhrkamp Verlag.
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*. Vintage Books.
- Ziegler, K., & Sontheimer, W. (red.). (1964). *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*. Alfred Druckenmüller.