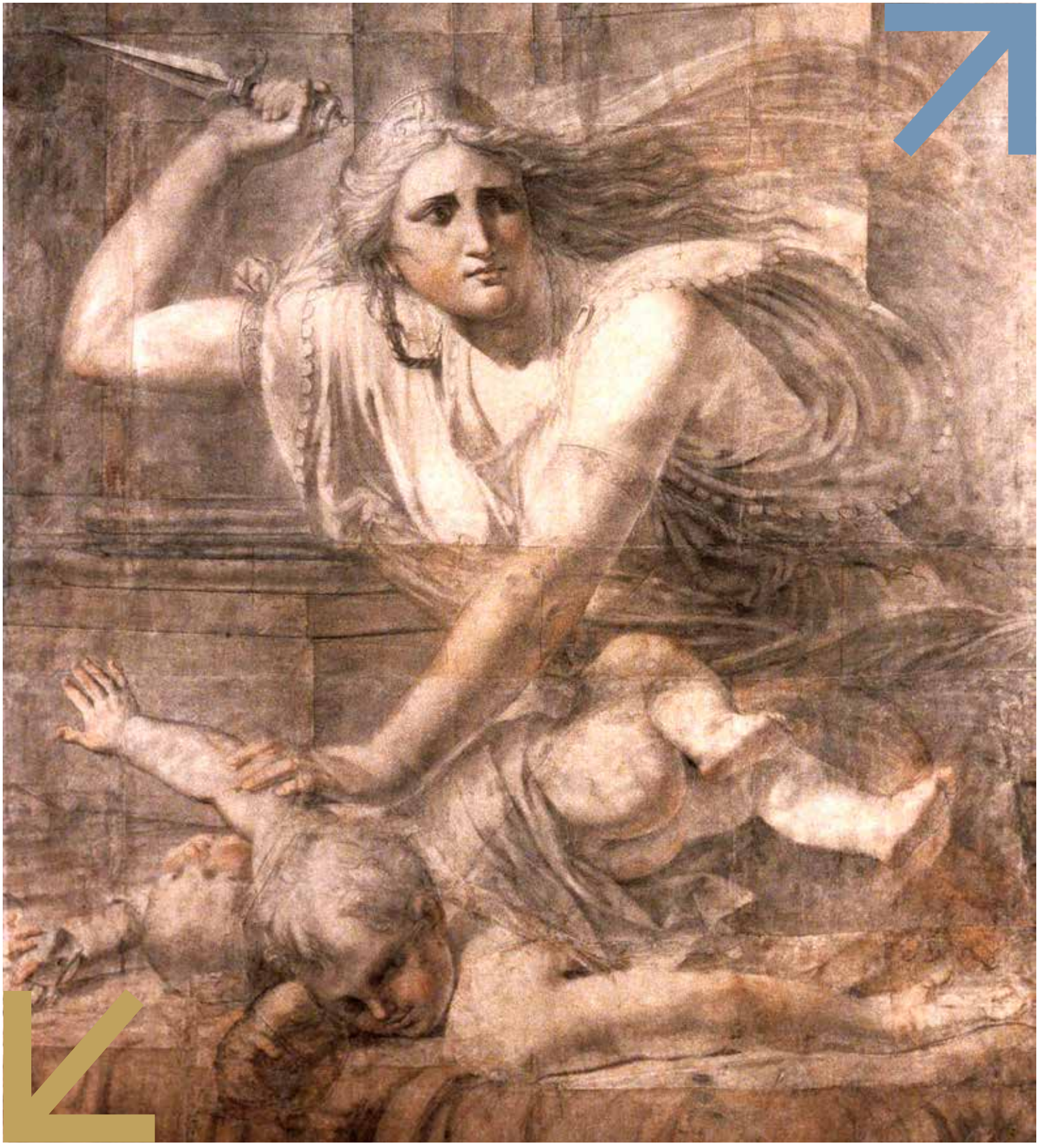
Hermeneus

#96 04 | 20 24
TIJDSCHRIFT VOOR ANTIEKE CULTUUR

Themanummer: Medea



Inhoud

4

11

20

40

44

51

62

68

56

p4—

Emilie van Opstall
Tastbare spanning in Euripides' Medea

p11—

Maarten De Pourcq & Larissa Lemos
Wat Medea in hedendaags Brazilië doet. Theatermaakster Márcia Limma over Médeia Negra

p20—

David Rijser
Medea worden. Het Medea-motief in keizerlijk Rome en vroegmodern Europa

p40—

Geralda Jurriaans-Helle
De afschildering van Medea op Grieks aardewerk

p44—

Christoph Pieper
De kracht van het niet-rationele. De Medea-*film van Pier Paolo Pasolini*

p51—

Annette Harder
Medea bij Apollonius Rhodius

p56—

Eric M. Moormann
Medea in huis en graf: moeder in nood?

p62—

Jacqueline Klooster
Wat doen we met de kinderen? Medea in de nieuwe golf van mythologische hervertellingen

p68—

Amaranth Feuth
Toni Morrisons Beloved *als moderne* Medea*? Klassieke receptie in Zwart Amerika*

verder

2 *Woord vooraf*
18 *Uitgelicht*
34 *Musea*
49 *Word jij onze nieuwe beeldredacteur?*
74 *Boeken*
80 *Auteurs*

Omslag
Medea doodt haar kinderen, krijttekening, Pelagio Palagi, 1810-1815. Princeton Art Museum, Princeton.

Woord vooraf

Medea

Als je als leerkracht met je klas tragedies behandelt, is de volgende invuloefening een leuk spelletje. Bijvoorbeeld: '*Othello* is de tragedie van de …' Sommige leerlingen zullen misschien 'van de lichtgelovigheid' antwoorden, terwijl anderen het zien als de tragedie 'van de jaloezie'. En zo kan een interessant gesprek ontstaan.

Meestal vind je vrij gemakkelijk minstens één uitdrukking die de kern van een tragedie samenbalt. Probeer het zelf maar eens met *Oedipus* en *Antigone.* Maar met *Medea* ligt het toch anders, of in ieder geval een stuk moeilijker. We kunnen er de tragedie in zien 'van de volle overgave aan de liefde, die leidt tot de moord op wat je het liefste is'. We kunnen er ook, een beetje in dezelfde lijn, de tragedie 'van de wraak' van maken, 'die uiteindelijk suïcidaal wordt'. Die laatste lezing wordt bijvoorbeeld naar voren geschoven door de Amererikaanse paleontoloog Peter Ward. Hij heeft het in zijn werk over de Medea-hypothese, die hij als tegengewicht voor de Gaia-hypothese voorstelt. De Gaia-hypothese gaat ervan uit dat de natuur zelfhelend is, in staat is zichzelf te herstellen en steeds weer iets nieuws creëert. De Medea-hypothese daarentegen luidt dat de natuur 'suïcidaal' is en gedreven wordt door krachten van zelfdestructie.

Wie de film van Pasolini heeft gezien, interpreteert *Medea* misschien als de tragedie 'van de rede', die niet in staat is om betekenis te geven aan het irrationele – dat alleen bezworen maar niet gecontroleerd kan worden. Pasolini legt dan ook de nadruk op andere aspecten van het verhaal dan de kindermoord: Medea's afstamming van de titaan Hyperion, haar beheersing van de toverkunst, haar priesterschap en haar latere cultus in Kolchis.

Ook de idee dat *Medea* de tragedie 'van de wilskracht' is, duikt op in de literatuur. In deze lezing symboliseert Medea een niets ontziende wilskracht die kosmische betekenis krijgt en haar een verdiende plaats onder de goden oplevert. Nog anderen lezen *Medea* als de tragedie 'van de uitsluiting': Medea helpt Jason, tegen haar eigen cultuur in, om het Gulden Vlies te stelen, snijdt daarbij haar eigen broer, haar eigen bloed, aan stukken, om uiteindelijk uitgesloten te worden omwille van het koningschap van Jason. Euripides voedt zelfs de gedachte dat zij door het moederschap is uitgesloten van de publieke, mannelijke, wereld. Dat heeft dan weer plausibele feministische interpretaties in de hand heeft gewerkt: *Medea* is de tragedie 'van de vrouwelijkheid in een patriarchale wereld'. En ga zo maar door.

De figuur van Meda is dus complex en gelaagd en is wellicht daardoor door de eeuwen heen kunstenaars, schrijvers en wetenschappers blijven inspireren. Medea's thema's zijn verrassend actueel en bieden ook vandaag nog een krachtige lens om sociale en culturele normen te onderzoeken. Zo kan bijvoorbeeld haar kindermoord, vaak gezien als de ultieme tragedie, ook worden geïnterpreteerd als een verzet tegen onderdrukking en de beperkingen die aan vrouwen worden opgelegd.

In dit themanummer onderzoeken we Medea vanuit verschillende perspectieven, van haar oorsprong in de klassieke oudheid tot hedendaagse adaptaties in literatuur, film en theater.

In het openingsartikel duikt **Emilie van Opstall** in wellicht de bekendste versie van *Medea*, de tragedie van Euripides. Ze maakt duidelijk dat de tragedie meer is dan een leestekst en stelt pertinente vragen over de antieke opvoeringspraktijk. Van Opstall zoomt ook in op het belang van het handmotief, dat als een rode draad doorheen *Medea* loopt.

De bijdrage van **Maarten De Pourcq en Larissa Lemos** houdt ons in de theaterwereld, maar we maken een temporele en geografische sprong. Zij belichten de impact en betekenis van het verhaal van Medea in hedendaags Brazilië. Ze gaan in op de solovoorstelling *Médeia Negra* van theatermaakster Márcia Limma, die de klassieke Medea verbindt met de Afro-Braziliaanse religie candomblé. Limma creëert een zwarte Medea die een krachtige vrouw van verzet en spirituele kracht wordt.

Met **David Rijser** reizen we naar de 17de eeuw, met grote namen als Spinoza, Jan Six en natuurlijk William Shakespeare. Rijser toont overtuigend aan hoe deze literaire duizendpoten niet alleen in dialoog gaan met de eerdere *Medea*'s van Ovidius en Seneca. Ze gebruiken Medea ook om hun tijdgenoten – soms letterlijk – een spiegel voor te houden en commentaar te leveren op contemporaine politieke strubbelingen.

Afbeelding
Allegorie op de herfst, Georgius Jacobus Johannes van Os, 1818. Rijksmuseum Amsterdam.

Geralda Jurriaans-Helle illustreert dan weer treffend dat Medea breder reikt dan de literaire traditie waar de meeste lezers mee vertrouwd zijn. Haar artikel geeft een uitgebreide beschrijving van de representatie van Medea op Grieks aardewerk. Ze benadrukt dat de beeldtaal op vazen en amforen los staat van de literaire bronnen die we vandaag kennen en focust op unieke visuele elementen die specifieke episodes herkenbaar maakten voor tijdgenoten.

In de bijdrage van **Christoph Pieper** springen we naar een ander visueel medium. Pieper verkent de filmische poëtica van Pier Paolo Pasolini en zijn benadering van het irrationele in de Griekse mythologie. Hij legt uit hoe Pasolini's *Medea* via de kracht van beelden en symboliek het verlangen van de moderne mens naar een verloren mythisch verleden weerspiegelt.

Een andere poëticale invulling krijgt Medea bij **Annette Harder**, die deze figuur in de *Argonautica* van Apollonius Rhodius analyseert. Harder bespreekt hoe de hellenistische dichter de figuur van Medea op verschillende manieren inzet: als hoofdpersonage in een romantisch verhaal, maar ook als katalysator voor poëtische vernieuwing.

Eric Moormann heeft het op zijn beurt over de complexiteit van de figuur van Medea in de Romeinse figuratieve kunst. Hij onderzoekt wat de betekenis van Medea-voorstellingen was in twee specifieke contexten: het huiselijk leven aan de voet van de Vesuvius en Medea-sarcofagen in grafmonumenten rond Rome.

De bijdrage van **Jacqueline Klooster** brengt ons terug naar het heden. Het artikel interpreteert recente hervertellingen van de mythe van Medea in moderne romanvormen, met bijzondere aandacht voor de uitdagende vraag rondom haar kindermoord. Deze herinterpretaties reflecteren niet alleen de complexiteit van Medea's karakter, maar ook de veranderingen in hedendaagse opvattingen over moederschap en vrouwelijkheid.

De neiging om via het klassieke het heden te bevragen vinden we ook terug in het slotartikel. **Amaranth Feuth** onderzoekt in hoeverre Toni Morrisons roman *Beloved* kan worden gezien als een moderne receptie van de Medea-mythe. Feuth plaatst Morrisons werk binnen de bredere context van *Black classicism*, waarin Afrikaans-Amerikaanse auteurs klassieke thema's herinterpreteren om uitdrukking te geven aan de eigen ervaringen en identiteit.

In Uitgelicht staat een moderne Medea centraal: de *Medea* van de Schotse kunstenaar Eduardo Paolozzi (1924-2005) die sinds 1967 in de beeldentuin van het Kröller-Müller Museum pronkt.

De themaredactie nodigt u uit om de lagen van betekenis in Medea te ontrafelen en de mythe opnieuw te bekijken, niet als een vaststaand verhaal, maar als een dynamische en evoluerende bron van inspiratie en reflectie.

De themaredactie:
Jacqueline Klooster (gastredactielid)
Tim Noens
Lincy Van Twembeke

Tastbare spanning in Euripides' **Medea**

1

Emilie van Opstall Dit artikel bespreekt Euripides' tragedie *Medea* niet als leestekst, maar als scenario voor een theaterstuk. Eerst wordt gevisualiseerd wat er in de openingsscène op het podium gebeurt en hoe dit de toeschouwers voorbereidt op de rest van het stuk. Daarna staat het motief van de hand centraal, dat als rode draad door het verhaal loopt: van metafoor van huwelijkse trouw tot rauwe fysieke werkelijkheid. Zowel de taal van de acteurs als ook hun lichaamstaal heeft invloed op hoe het publiek de *Medea* ervaart.

Euripides' *Medea* is een schokkend meesterwerk. Hoewel het stuk in 431 v.Chr. niet de eerste prijs won, zou de impact ervan enorm zijn. Dankzij Euripides is de figuur Medea tot op de dag van vandaag onlosmakelijk verbonden met de gruwelijke moord op haar eigen kinderen. Hoe kan een moeder zoiets doen? En hoe kan ze daarna nog verder leven? En waarom wordt ze door de goden beschermd? Haar positie als vrouw en vreemdelinge, haar rol van echtgenote en moeder, haar karakter, haar gedachten en emoties blijven intrigeren en aanleiding geven tot een stroom van nieuwe bewerkingen en academische studies.[1] Het is dus de moeite waard om Euripides' emblematische *Medea* nogmaals van dichterbij te bekijken. In dit artikel ga ik in op een aantal theatrale aspecten van zijn tragedie.

Ideale toeschouwer

Laten we ons verplaatsen naar het Athene van 431 v.Chr. Het is voorjaar en de zon schijnt. We gaan als Atheense burgers tijdens de Grote Dionysia het theater binnen om drie tragedies en een saterspel van Euripides bij te wonen, waaronder de *Medea*. We hebben de rituele opening van het religieuze festival achter de rug, met alle politiek getinte ceremonies die daarbij horen. Dat alles heeft ons weer doordrongen van onze Atheense identiteit, des te meer tijdens dit eerste jaar van de oorlog met Sparta. We hebben ons een weg door de menigte gebaand en hebben plaatsgenomen, waarschijnlijk op een meegebracht of wellicht gehuurd kussentje. Laten we voor het gemak aannemen dat we de ideale toeschouwer zijn, een die 'zijn klassieken kent'. Wat weten we voordat de *Medea* begint al van de mythe van de Argonauten?[2]

De mythe: herkenning en verrassing

Medea is een Kolchische prinses, die bedreven is in magische rituelen en de Griekse held Jason helpt het Gulden Vlies te bemachtigen. Vanwege Jason laat zij haar familie in de steek. Zij vermoordt haar broer Apsyrtos op haar vlucht uit Kolchis en is verantwoordelijk voor de dood van koning Pelias in Iolkos. De mythe kent verschillende eindes, al dan niet verbonden met Iolkos en Korinthe.

Tijdens het stuk komen we erachter dat Euripides twee cruciale veranderingen in zijn versie van het verhaal laat zien. In zijn tragedie is er namelijk sprake van een huwelijksconflict tussen Jason en Medea en worden hun kinderen daarvan het slachtoffer: wanneer het echtpaar zich vestigt in Korinthe besluit Jason zijn sociale positie te verstevigen door zijn echtgenote Medea te verstoten en met de dochter van koning Kreon te trouwen. Vervolgens neemt de woedende Medea wraak op haar man, door niet alleen de prinses en Kreon, maar ook hun eigen kinderen te doden.[3]

De antieke tekst als scenario

Euripides' *Medea* is een scenario dat om visualisering vraagt. Wie het stuk als geschreven tekst leest, voelt de indringende kracht van de poëzie, maar mist de fysieke dimensie van de opvoering: alles wat er op het podium te zien en te horen is. Lezers moeten dus voortdurend hun verbeelding inzetten om dat tekort te overbruggen.

Hoewel er geen regieaanwijzingen zijn overgeleverd, refereren de personages vaak aan handelingen die op het toneel worden uitgevoerd ('significant actions').[4] De meeste vertalers van tragedies helpen de lezers om zich een voorstelling te maken van een scène door expliciet te vermelden wie opkomt of afgaat, waar er gezongen wordt, en hoe het toneelbeeld eruitziet. Gerard Koolschijn voegt bijvoorbeeld

2

Samenvatting van Euripides' *Medea*

Euripides bouwt het karakter van Medea zorgvuldig op. Vanaf het eerste moment is er in haar directe omgeving (de voedster, de pedagoog en het koor van Korintische vrouwen) niet alleen angst voor haar heftige temperament maar ook empathie door wat Jason haar heeft aangedaan: trouwen met de Korinthische prinses. Nadat Medea zich voor het paleis heeft vertoond, volgen drie ontmoetingen, eerst met Kreon (die haar met haar kinderen verbant), dan met Jason (een keiharde woordenwisseling vol verwijten), en vervolgens met Aigeus (de koning van Athene, die haar op doorreis een veilige haven belooft in zijn stad).
Na het aanbod van Aigeus kan de diepgekrenkte Medea besluiten de ultieme wraak op Jason te nemen, door de prinses, Kreon en haar eigen kinderen te doden. Ze veinst onderwerping aan Jason en stuurt haar kinderen met vergiftigde geschenken naar zijn nieuwe vrouw, met de vraag of zij in Korinthe mogen blijven. In een beroemd geworden monoloog verwoordt ze de heftige tweestrijd tussen haar wraaklust en haar moederschap.
Wanneer een bode geschokt verslag komt doen van de gruwelijke dood van Kreon en zijn dochter, neemt Medea haar definitieve besluit om eigenhandig een einde aan het leven van haar zoons te maken. Zij doet dat achter de gesloten deuren van haar huis. Wanneer een wanhopige Jason zijn kinderen komt redden is het al te laat. Medea ontzegt hem zelfs een afscheid. Gezeten op de wagen van haar grootvader Helios verkondigt ze dat zij de kinderen zal begraven en een nieuw ritueel zal instellen in Korinthe. Daarna krijgt ze asiel in Athene.

Afbeeldingen
1 Jason grijpt het Gulden Vlies terwijl Medea toekijkt, detail van een scène op een marmeren sarcofaag, tweede helft 2de eeuw n.Chr. Museo nazionale romano di Palazzo Altemps. Foto: Marie-Lan Nguyen.
2 Medea's kinderen met geschenken voor Glauce, detail van Medea-sarcofaag in Berlijn, 140-150 n.Chr. Antikensammlung Altes Museum zu Berlin, Berlijn.
3 Acteurs die een theaterstuk voorbereiden, detail van de Pronomos-krater, 400 v.Chr. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napels. Foto: Dan Diffendale.
4 Theater van Dionysos op de zuidelijke helling van de Acropolis in Athene. Foto: dronepicr.
5 De voedster en de pedagoog rouwen om de dode kinderen van Medea, detail van de Medea-krater, ca. 400 v.Chr. Cleveland Museum of Art, Cleveland. Foto: Gary Kirchenbauer.

Noten
1 Een paar recente voorbeelden: opvoeringsgeschiedenis (Macintosh e.a. 2016), emoties (Cairns 2021), theatercommentaar (Ewans 2022), cognitie/'mindreading' (Van Emde Boas 2023).
2 Zie Bremer (1989).
3 Een samenvatting van het stuk is in het gekleurde blok te vinden.
4 Een term van Taplin (1978).
5 Koolschijn (2010) 67. In dit artikel is de vertaling van Koolschijn gebruikt (soms licht aangepast).
6 T.S. Eliot, geciteerd door Taplin (1978) 1. Zie voor een toegankelijke studie over Griekse opvoeringspraktijk Wiles (2002).
7 Zie Griffiths (2020).
8 Flory (1978) 69-71; Mastronarde (2002) 22-31, 167-68; Mossman (2006) 216-17, die de handdruk bij de eed niet als een typisch mannelijk gebaar opvat.
9 Blikken zijn een terugkerend thema in de Medea: zij huilt tegen de verwachting van andere personages niet of juist wel, de prinses wendt haar blik vol walging van de kinderen af, de blik van haar zoons verscheurt Medea in haar tweestrijd. Bij Apollonius Rhodius (Argonautica 4,728-29) zijn Medea en Kirke van verre herkenbaar als (klein)dochters van de Zon aan hun fonkelende blik die gouden stralen afvuurt.
10 We horen ze tijdens het vijfde koorlied één keer in doodsnood schreeuwen, zie beneden.
11 Hier geven de manuscripten aan: 'van binnen'.
12 Capponi (2021) 357, tabel 5.
13 Voor de betekenis van Medea's hand, zie de korte maar krachtige bespreking van Flory (1978).
14 Voor de ongewoon gruwelijke samenzang van koor en kinderen zie Segal (1997).

in zijn vertaling van de Medea het volgende commentaar aan de slotscène toe: 'Jason probeert de deur te forceren. Medea verschijnt in een wagen boven het toneel, met de lijken van de kinderen.'[5]
Maar je kunt je als lezer nog veel meer afvragen als het om de opvoeringspraktijk gaat. Welke intonatie gebruiken de acteurs? Waar versnellen of vertragen ze hun woorden en hoelang duurt de pauze die ze tussen twee zinnen laten vallen? Wat is hun lichaamshouding, hoe bewegen ze door de ruimte en welke gebaren maken ze? Wat zegt dat over hun intenties, gedachten en gevoelens? 'Achter de woorden van de Griekse tragedie zijn er uitgebeelde handelingen, en daarachter zijn er emoties ... het timbre van een stem, een opgeheven hand, een aangespannen spier.'[6]

De *Medea* op het podium

In de *Medea* speelt een drietal mannelijke acteurs de rollen van Medea, de voedster, de pedagoog, Kreon, Jason, Aigeus en de bode. De personages zijn herkenbaar aan hun maskers, pruiken en kleding. En dan is er natuurlijk nog het koor van vijftien Korinthische vrouwen en de twee kinderen, die waarschijnlijk ook echt door kinderen werden gespeeld.[7]
De spanning is meteen vanaf het begin sterk voelbaar en blijft tot aan de kindermoord onverminderd stijgen, niet alleen door de woorden van de personages, maar ook door de ruimte tussen de acteurs (voor de deur of in het huis, op onoverbrugbare afstand en in fatale nabijheid), hun gemaskerde gezichten (dreigend, afgewend, starend) en hun handgebaren (handen die eden afleggen, smeken, strelen of moorden). In het vervolg zal ik eerst het samenspel van deze elementen in de openingsscène visualiseren (vv. 1-130) om daarna dieper in te gaan op het belang van het motief van de hand (ἡ χείρ) in het stuk als geheel.

De openingsscène

Het decor toont de ingang van het huis van Jason en Medea te Korinthe. Misschien is de oude voedster al te zien en ijsbeert ze voor de huisdeur terwijl de toeschouwers hun plaatsen opzoeken. Het kan ook zijn dat het toneel eerst leeg is, totdat de voedster het huis uit komt en de deur achter zich sluit. Dan begint ze te spreken. Ze wenst dat de hele reis van de Argonauten niet had plaatsgevonden. Geen Kolchis, geen Iolkos, geen Korinthe voor Jason en Medea. Het narratieve karakter van haar proloog (vv. 1-48) biedt de mogelijkheid om een compleet beeld op te roepen van wat vroeger en ver weg is gebeurd, tot wat zich op dat moment in de beslotenheid van het huis afspeelt, 'nu alles haat is en de hechtste band rot' (v. 16).
De voedster vertelt dat haar meesteres huilend op de grond ligt en 'schreeuwt over de eden en roept om de plechtige belofte van de rechterhand' die Jason heeft verraden (vv. 21-22). 'De plechtige belofte van de rechterhand' is geen afgesleten metafoor voor de handdruk van de bruidegom en de vader die een huwelijk bezegelen, maar een pact dat Jason en Medea samen hebben gesloten.[8] Een eed waarbij Medea Jasons gelijkwaardige was, maar die Jason toen het hem beter uitkwam niet meer serieus wenste te nemen. Het breken van die eed zet de hele plot van de Medea in gang. De hand die symbool stond voor trouw zal uiteindelijk het instrument van Medea's wraak worden voor Jasons verraad.
We zien Medea dus niet, maar de voedster bereidt ons als publiek voor op wat voor vrouw wij straks te zien gaan krijgen. Zij vertelt over Medea's houding: haar ogen slaat ze niet op, haar blik is op de grond gericht, ze is onbereikbaar voor de buitenwereld. De trouwe dienares is ook bezorgd om de kinderen, want Medea 'walgt van haar zoons, ze is niet blij ze te zien' (v. 36). Als ze haar hoofd opricht, voorspelt de blik die ze op haar kinderen werpt niet veel goeds.[9]
Achter de gesloten deuren is iets buitengewoon onheilspellends aan de hand.
Dan ziet de voedster de oude pedagoog met de twee kinderen van het sportveld komen. 'Van hun moeders ellende beseffen zij niets, want een kinderhart houdt niet van verdriet' (vv. 46-48). Komen de jongens onbezorgd het toneel op rennen? Ze zijn misschien een jaar of zeven, acht. De pedagoog vertelt dat hij op het stadsplein heeft gehoord dat 'deze jongens hier' (v. 70) met hun moeder worden verbannen. De voedster richt zich rechtstreeks tot hen om zich over hun slechte vader te beklagen: 'O jongens, hoor je wat je vader jullie aandoet?' (v. 82). 'Vooruit, het komt wel goed, naar binnen, jongens' (v. 89). En dan tot de pedagoog: 'Houd jij ze nu zoveel je kunt apart en laat ze niet dichtbij hun moeder in haar wanhoop komen. Ik heb

haar al eens een stierenblik op hen zien werpen, alsof ze hun iets aan gaat doen ... Als het dan maar een vijand is die zij iets aandoet, niet haar eigen zoons' (vv. 90-95).
Hier en in de andere scènes waarin zij aanwezig zijn, antwoorden de jongens nooit.[10] De vraag is hoe de kind-acteurs dan toch geloofwaardig kunnen overkomen (als zo'n eis indertijd tenminste werd gesteld). Bevinden ze zich buiten gehoorsafstand? Trekken ze zonder te luisteren ongeduldig aan de hand van de pedagoog, totdat de twee volwassenen hun gesprek eindelijk beëindigen? Of deinzen ze van schrik achteruit bij het horen van deze woorden?
Plotseling horen we Medea's kreten uit het huis komen:[11] 'O rampzalig hopeloos lijden. O nee, nee. Was ik maar dood' (vv. 96-97, gezongen). De voedster spoort de kinderen aan: 'Dat is het nu, lieve jongens. Je moeder wakkert haar gevoelens aan, wakkert haar woede aan. Haast je het huis in, snel, en kom haar niet onder ogen. Benader haar niet' (vv. 98-102). Daarop gaat de kinderverzorger met de kinderen af, naar binnen, het huis in, precies daar waar Medea hoorbaar aan het razen is: 'O, vervloekte kinderen van een gehate moeder, ging je maar dood, met je vader. Weg met het hele gezin' (vv. 112-114).
De voedster blijft alleen op het toneel achter, bezorgd dat Medea haar woede op haar kinderen zal uitleven, dat koninklijk bloed niet te temmen is. Het koor komt af op Medea's razernij die vanuit haar slaapkamer aanzwelt: 'Hem en zijn bruid, met huis en al verbrijzeld wil ik ze zien' (vv. 163-64). Ondanks al deze verwensingen blijkt dat ook de Korinthische vrouwen aan Medea's kant staan. Ze willen haar hulp bieden en vragen de voedster haar meesteres te gaan halen.
Wanneer Medea in vers 214 uiteindelijk door de deur naar buiten komt, zien we een heel andere vrouw, die zich heeft hernomen: niet langer een afgewende blik, geen tranen en gekreun meer. Zij kijkt de voedster en het koor aan en praat met ze om haar situatie toe te lichten. Met haar publieke verschijning neemt de ratio het over, maar de onzichtbare dreiging blijft onder de oppervlakte voelbaar. Medea zal op het toneel blijven tot ze na vers 1250 het huis binnen gaat en de angstige vermoedens van de voedster uit de openingsscène worden bewaarheid. In hoeverre we samen met de voedster, de pedagoog en het koor empathie voor haar kunnen opbrengen, moet ieder zelf bepalen.

Old ◁ El. // Old ☛ Or.	*The old man looks at Electra. He stretches his right arm to Orestes. He is speaking facing the audience.*
Πρ. ἔπειτα μέλλεις προσπίτνειν **τοῖς φιλτάτοις**;	Old. Then do you hesitate to embrace **your dearest one**?
El. ✋ Old	*Electra does a denial gesture towards the old man.*
Ἠλ. ἀλλ' **οὐκέτ'**, ὦ γεραιέ· συμβόλοισι γὰρ τοῖς σοῖς πέπεισμαι θυμόν.	El. **Not any longer**, old man; for my heart is persuaded by your tokens.
El. 🤝 Or. // Or. ◁ El.	*Electra goes to Orestes and grabs his right hand. Orestes is looking at Electra.*
—ὦ χρόνωι φανείς, ἔχω σ' ἀέλπτως—	—**O you** who have appeared at last, **I hold you**, beyond all hope.—
Or. 🤝 El.	*Orestes speaks facing the audience and holds Electra's hand.*
Ὀρ. κἀξ ἐμοῦ γ' **ἔχηι** χρόνῳ	Or. And **you are held** by me at last.
El. ✋ Or.	*Electra lets go of Orestes and does a denial gesture.*
Ἠλ. **οὐδέποτε** δόξασ'.	El. I **never** expected it.
Or. ✋ El.	*Orestes does a denial gesture.*
Ὀρ. **οὐδ'** ἐγὼ γὰρ ἤλπισα. (580)	Or. **Nor** did I hope.
Or. ◁ El. // El. ◁ Or. // El. ☛ Or.	*Electra looks at Orestes. Orestes looks at Electra. Electra lets go of Orestes and makes an interrogative gesture.*
Ἠλ. **ἐκεῖνος** εἶ σύ;	El. Are you **that one**?
Or. ☛ Or.	*Orestes makes a gesture to himself.*

Het motief van de hand

Op het podium zijn de lichamen van acteurs belangrijk voor communicatie en empathie ('theatrical embodiment'). In het antieke theater werd gebruikgemaakt van maskers, die het accent van de gezichtsuitdrukking van de acteur verplaatsen naar de rest van het lichaam. Hoe vaak acteurs in het antieke theater hun woorden verduidelijken of aanvullen met de richting van hun blik en met handgebaren, is goed te zien aan Matteo Capponi's reconstructie van een passage van Euripides' *Electra*: het krioelt er van de handsymbooltjes voor aanspreken, opdragen, ondervragen, ontzeggen, uitroepen, klagen, kijken en wijzen, handen vastpakken en omarmen (zie afbeelding).[12]
Zoals we hebben gezien wordt in de *Medea* de rechterhand meteen in het begin van het stuk als symbool voor het verbroken huwelijk genoemd. De aandacht voor de hand in de narratieve gedeelten en in de dialogen blijft groot. Medea spreekt zelfs een aantal keren haar eigen hand toe. De hand vormt dus een belangrijk motief, dat extra lading krijgt doordat Medea haar kinderen aan het eind van het stuk eigenhandig doodt. Je kunt je voorstellen dat bij het noemen van de hand waar mogelijk ook een handgebaar werd gemaakt. Het handmotief is aan verschillende thema's verbonden (a-e), die ik hier kort weergeef om een indruk te geven van hun frequentie en impact.[13]

3

(a) Eden en verzoening (trouw) – De hand die Medea en Jason elkaar gaven (vv. 20-21); Medea spreekt tot haar rechterhand en knieën waarbij Jason heeft gezworen en gesmeekt (vv. 496-98); Medea spoort de kinderen aan ter 'verzoening' de rechterhand aan hun vader te geven (v. 899); de Korinthiërs kussen de handen en hoofden van de kinderen (vv. 1141-42).

(b) Smeekbedes (waarbij de smekeling met haar/zijn hand de knie en de kin van de ander aanraakt) – Medea smeekt Kreon (vv. 324, 370) en Aigeus (vv. 709-10); het koor smeekt Medea om haar kinderen niet eigenhandig te doden (vv. 853-55); de kinderen moeten de prinses smeken (v. 971).

(c) De hand die geeft en neemt (uitwisseling) – Jason wil met gulle hand de ballingschap verlichten (v. 612); Medea geeft de kinderen de vergiftigde geschenken in handen (v. 956), 'Waarom zoiets uit handen geven?' vraagt Jason (v. 959). 'Dit is vooral belangrijk: zij moet deze geschenken persoonlijk in handen krijgen', benadrukt Medea (vv. 972-73) (vergelijk v. 784 en v. 981 en vv. 1003-4).

(d) Kinderhanden/-armen en hun ouders (liefde en intimiteit) – 'O jongens, zul je nog lang leven en zo lief je armen uitstrekken?' verzucht Medea (vv. 901-2); Medea's afscheid van de kinderen is vol aanrakingen: hun handen zullen haar niet begraven (v. 1034, andersom wel, in de slotscène, v. 1378), ze vraagt haar zoons haar een hand te geven en haar te omhelzen (vv. 1069-1070), waarna ze uitbarst in 'O lieve hand. Lieve mond, gestalte waarvan ik zo houd, edel kindergezicht' (vv. 1071-72). Precies die liefdevolle

4 5

laatste aanrakingen ontzegt zij Jason in de slotscène (zie beneden). Kreon slaat zijn armen om zijn stervende dochter en blijft 'als klimop aan een laurierboom' aan haar vastzitten (v. 1206, vv. 1213-14).

(e) De hand die doodt – De hand die Medea aan Jason gaf (vv. 20-21), zal ook haar kinderen doden. Wanneer het koor van Medea's plan hoort, smeekt het haar om haar kinderen niet te doden (vv. 857, 864). Maar Medea neemt haar besluit: 'Mijn hand zal niet verslappen' (v. 1055), dat pas tweehonderd verzen later definitief wordt: 'niet de hand van een ander, maar liever die van Medea zelf moet het doen (vv. 1236-39): 'Vooruit mijn ellendige hand, pak het zwaard, pak het' (vv. 1244-45). Dan gaat zij het huis in.

De finale

Wat er binnenshuis voor ondraaglijks gebeurt, krijgen we niet te zien. Het koor zingt tot de Aarde en de Zon over de bloedige hand van de vervloekte vrouw die haar eigen kinderen doodt (vv. 1253-54, cf. vv. 1280-83). Dwars door het gezang heen horen we het geroep van de kinderen uit het huis: 'Help!' ... 'O, wat moet ik doen, hoe ontvlucht ik de handen van mijn moeder?', 'Ik weet het niet lieve broer. We worden gedood' (vv. 1271-72). 'Ja, in godsnaam, red ons, nu meteen' 'Het mes hangt al boven ons hoofd' (vv. 1277-78). En daarna verstommen ze. Het koor vult de stilte die de kinderen achterlaten op met zang.[14]
Wanneer Jason komt aanrennen en hoort dat Medea de hand aan hun kinderen heeft geslagen (v. 1309), laat Medea hem de kinderen niet meer aanraken (v. 1320). Zij redt zich met de wagen van vijandige hand(en) (v. 1322). Het motief van de hand, van de huwelijksbelofte tot de moord, vindt zijn dramatische einde in de slotdialoog, waarin Medea Jason niet toestaat zijn kinderen ooit nog aan te raken (vv. 1399-1404, 1411-12), maar zij ze eigenhandig zal begraven (v. 1378).
Medea: 'Oh jongens, je vaders hartstocht werd je dood.' Jason: 'O nee, ze zijn niet door *míjn* hand gedood' (vv. 1364-65).

Conclusie

In dit artikel heb ik Euripides' tragedie Medea niet als leestekst, maar als theaterstuk besproken. Ik heb aan de hand van de openingsscène geprobeerd te visualiseren wat er op het podium gebeurt: hoe de voedster, de pedagoog en de kinderen samen de toon zetten voor de rest van het stuk en met Medea op de achtergrond een spanning oproepen die tot aan de climax van het stuk blijft toenemen. Daarna heb ik laten zien hoe het motief van de hand – van metafoor in de taal tot gebaar in het theater – vanaf de openingsscène als rode draad door het stuk loopt, om uit te monden in het ultieme gebaar van Medea's moorddadige hand. In de Medea draagt het motief van de hand op verschillende manieren bij aan de angst en het medelijden die een goede Griekse tragedie volgens Aristoteles oproept bij het publiek. In het theater kunnen acteurs met hun lichaamstaal de emoties bijna fysiek voelbaar maken bij de toeschouwers op de tribune. Euripides' indrukwekkende titelheldin zou het archetype worden voor bijna alle latere Medea's.

Literatuur

Jan Maarten Bremer, 'Euripides' Medea: de opbouw van de handeling', *Lampas* 22,4 (1989) 249-302.

Douglas Cairns, 'The Dynamics of Emotion in Euripides' Medea', Greece and Rome 68,1 (2021) 8-26.

Matteo Capponi, 'Doing Things with words ... and gestures on stage', in: Gunther Martin e.a. (red.), *Pragmatic Approaches to Drama. Studies in Communication on the Ancient Stage* (Leiden 2021) 338-63.

Evert van Emde Boas, 'Mindreading, Character, and Realism. The Case of Medea', in: F. Budelman & I. Sluiter (red.), *Minds on Stage: Greek Tragedy and Cognition* (Oxford 2023).

Michael Ewans, *Euripides' Medea. Translation and Theatrical Commentary* (Abingdon 2022).

Stewart Flory, 'Medea's Right Hand, Promises and Revenge', *TAPhA* 108 (1978) 69-74.

Emma Griffiths, *Children in Greek Tragedy: Pathos and Potential* (Oxford 2020).

Gerard Koolschijn, *Euripides. Medea; Bakchanten* (Amsterdam 2010).

Fiona Macintosh, Claire Kenward & Tom Wrobel, *Medea. A Performance History* (Oxford 2016).

Donald J. Mastronarde, *Euripides: Medea* (Cambridge 2002).

Judith Mossman, *Euripides. Medea* (Liverpool 2011).

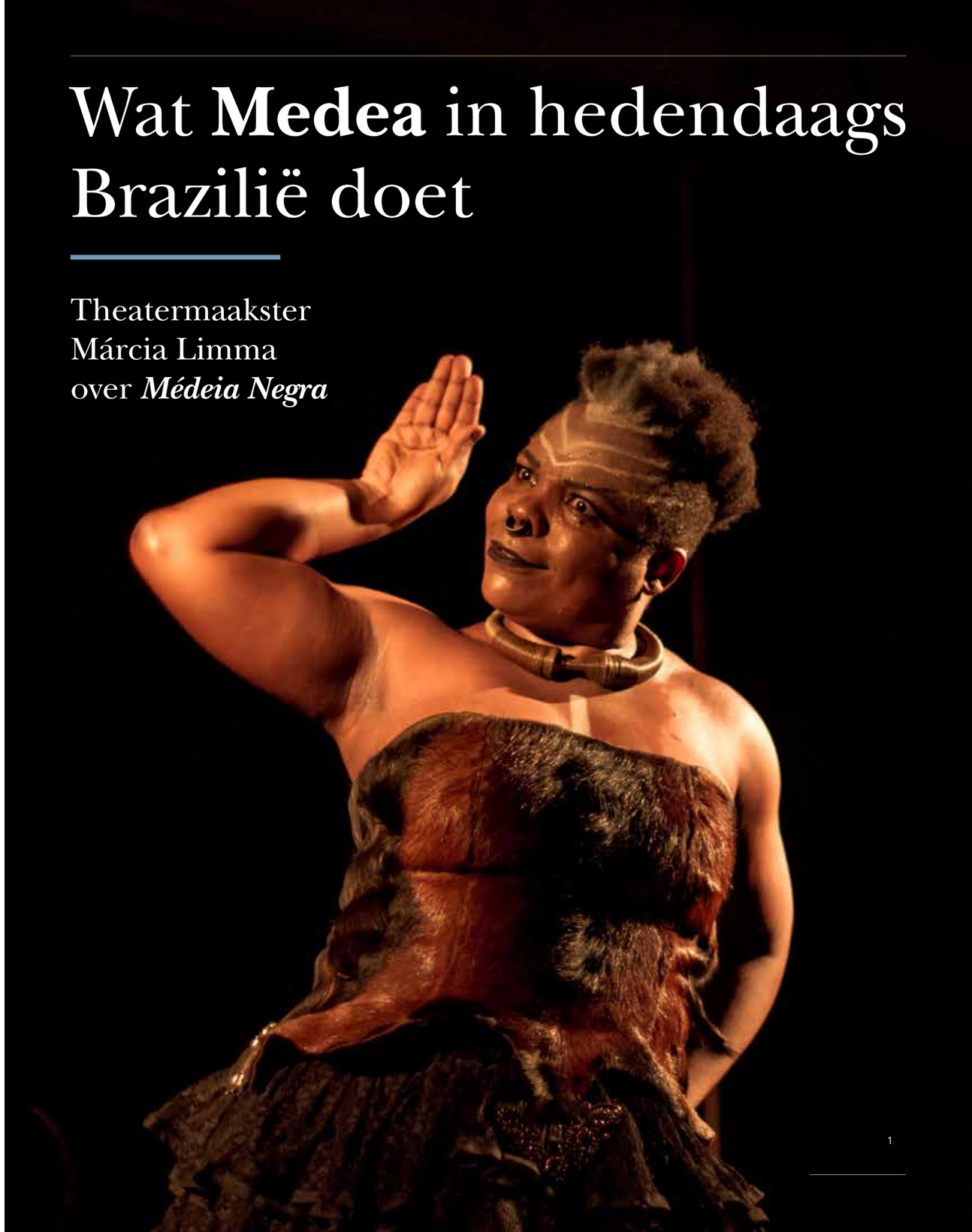
Charles Segal, 'On the Fifth Stasimon of Euripides' Medea', *AJPh* 118,2 (1997) 167-84.

Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action* (Oxford 1978).

David Wiles, *Greek Theatre Performance. An Introduction* (Cambridge 2000).

Wat **Medea** in hedendaags Brazilië doet

Theatermaakster Márcia Limma over ***Médeia Negra***



1

Maarten De Pourcq & Larissa Lemos Medea is in de afgelopen eeuwen niet alleen door de tijd gereisd maar ook de wereld rond. Zo vinden mensen in Brazilië vandaag dat haar verhaal ook hun verhaal is, ook al ligt het Oude Griekenland aan de andere kant van de wereld. Waarom dat zo is, leggen we uit in dit stuk, en we doen dat in gesprek met theatermaakster Márcia Limma.

Wanneer Márcia Limma in Europa rondreist met de theatersolo *Médeia Negra* (*Zwarte Medea*), krijgt ze steeds dezelfde vraag. Waarom speelt zij, een Braziliaanse, een Oudgrieks personage om een verhaal te vertellen over hedendaags Brazilië? Sommigen zijn geschokt door het geweld in haar voorstelling en verwijten haar dat haar versie niet 'de echte Medea' toont. Hiermee is Limma het fundamenteel oneens. Het verhaal is er en het is er om verteld te worden, door iedereen. Dat wil niet zeggen dat de herkomst van dat verhaal geen belang heeft – integendeel. De kritiek van sommige Europese toeschouwers op *Médeia Negra* getuigt echter vooral van een gebrekkige kennis over wat oudheidreceptie in landen zoals Brazilië betekent. Dat lichten we eerst toe alvorens we met Márcia Limma het gesprek aangaan over haar visie op Medea en de Griekse tragedie.

Sinds het personage Medea voor het eerst opduikt in de oudste Griekse literatuur is ze dus niet alleen een tijdreiziger maar ook een wereldreiziger geworden. Zeker vanaf de vroegmoderne tijd zijn Grieks-Romeinse klassieken naar andere continenten gemigreerd. En hoe langer een klassieker in een regio circuleert, hoe meer deze zich daar hecht en transformeert tot iets dat mensen als onderdeel zien van hun cultuur. Dat geldt voor Europese landen, waarvan de meeste nooit onderdeel zijn geweest van de Griekse wereld, evenzeer als voor landen op een overzees continent, zoals Brazilië. Daar stonden Latijn en Grieks tot halverwege de 20ste eeuw op het schoolcurriculum en worden ze nog steeds op de universiteit gedoceerd. Ook in het kunstonderwijs komen nieuwe makers in contact met wat men, als onderdeel van hun schoolcanon, 'de klassieken' noemt. Dat komt uiteraard vanwege de Europese kolonisatie van de regio. Ook vele Europese landen danken hun vertrouwdheid met de Oude Grieken aan het imperialisme van onder meer de Romeinen. Voor Brazilië is de met de kolonisatoren meegekomen katholieke kerk een invloedrijke speler geweest. Zo werd een groot deel van het onderwijs georganiseerd volgens de zogenaamde 'Ratio Studiorum' van de Jezuïeten, een onderwijsplan dat ook in Nederland bepalend is geweest en veel aandacht had voor Latijn en Grieks, met een leeslijst vol Grieks-Romeinse literatuur. Alleen al daarom mag het niet verbazen dat een klassieker als Medea ook in Brazilië leeft.[1]

Koloniale klassieken?

Griekse mythen zoals die van Medea zijn door de eeuwen heen een continue bron van creativiteit gebleken. Vanaf het prille begin, zoals Sarah Iles Johnston betoogt in *The Story of Myth* (2018), stonden deze verhalen open voor variatie en improvisatie. De dominantie van de Grieks-Romeinse canon in de wereld is echter ook een bron van ergernis, zeker voor mensen in regio's die ten tijde van een vroegmodern en modern koloniaal bewind in contact zijn gekomen met het repertoire van de Grieks-Romeinse cultuur, zoals in Latijns-Amerika. Een groot gedeelte van dat contact gebeurde onder druk van wat kolonisatoren zagen als hun beschavingsmissie, waardoor lokale tradities het veld moesten ruimen. Zo vormden in het koloniale onderwijs de klassieke retorica en grammatica het model op basis waarvan lokale talen en teksten werden getoetst. Wat niet paste in dit klassieke systeem, werd terzijde geschoven: het was (te) particulier en niet universeel geldend. De Grieks-Romeinse klassieken kregen door deze prominente rol in het publieke leven in Brazilië van de 16de tot de 19de eeuw een imperialistische stempel opgedrukt en concurreerden lokale culturen weg.[2]

Wat niet paste in dit klassieke systeem, werd terzijde geschoven

2

Afbeeldingen
1-3 Marcia Limma als Medea in het theaterstuk *Médeia Negra*.
Beeldrechten: Marcia Limma. © Alessandra Nohvais.

Het universalisme dat werd toegeschreven aan de klassieken is voor filosoof en letterkundige Walter Mignolo een belangrijke reden om de aanwezigheid van de Grieks-Romeinse cultuur in Zuid-Amerikaanse landen, zoals zijn geboorteland Argentinië, als cruciaal onderdeel te zien van het westerse koloniale project. Het gaat daarbij niet zozeer om specifieke teksten maar vooral om manieren van denken en categoriseren, zoals een grammatica of een retorica, die in de vroegmoderne tijd uit antieke teksten of uit teksten van hun exegeten zijn gedestilleerd. Dit denken is een vorm van cultureel geweld geweest dat hand in hand ging met fysiek geweld en verregaande sociale en ecologische uitbuiting. Mignolo is heel kritisch voor die modelwaarde van de Europese canon in zijn boeken *The Darker Side of the Renaissance* (1995) en *The Darker Side of Western Modernity* (2011). Met 'the darker side' doelt Mignolo op wat in het donker is terechtgekomen in de globale beeldvorming over de vroegmoderne en moderne periode. Dan gaat het over het geweld, uiteraard, maar ook over wat in de gekoloniseerde regio's werd gecreëerd, gecultiveerd en uitgewisseld: de lokale tradities, die niet werden opgetekend en grotendeels zijn verdwenen. Wat daarbij opvalt, is dat ook originele schriftelijke bijdragen aan, bijvoorbeeld, de renaissancecultuur door Latijns-Amerikaanse auteurs lange tijd zijn genegeerd. Het gaat dus niet louter om verdwenen orale tradities maar ook om een nieuwe schriftcultuur die onderdeel was van een globale moderne cultuur maar niet werd erkend, omdat ze niet Europees was. In de afgelopen decennia zijn die werken herontdekt en ze worden nu via nieuwe uitgaven en vertalingen ontsloten.

Deze nieuwe én vernieuwende werken waren vaak hybride van aard, zoals teksten waarin pictogram en alfabet werden gecombineerd. Ze waren dus een vermenging van de eigen taal en cultuur (zogezegd niet-universeel, particulier) met die van de kolonisator (zogezegd universeel, exemplarisch). Ook daarom zijn ze, in de woorden van Mignolo, een donkere zijde van de geschiedenis: ze vermengen en verwarren, ze vervreemden, ze eigenen en voegen toe. Ze laten zien dat die modelwaarde veranderlijk en bewerkelijk is, én dat tradities kunnen worden gecombineerd tot iets nieuws. Zo transformeren ze klassieke tradities zoals het epos en de retoriek terwijl ze hen continueren. Zo laten ze de Grieks-Romeinse canon juist zijn belangrijke lokale culturele werk doen. Die toe-eigeningen zijn in de zogenaamde Nieuwe Wereld niet heel anders dan in de zogenaamde Oude Wereld, alleen is die receptiege-

schiedenis in de Nieuwe Wereld, aldus Mignolo, 'verduisterd' in de globale geschiedschrijving. Er is geen aandacht aan gegeven. En dat gebrek aan aandacht verklaart het gebrekkige begrip van oudheidreceptie in Zuid-Amerika.

Voor hedendaagse liefhebbers van de Grieks-Romeinse cultuur ligt hier een bevrijdende gedachte. Als de Oude Wereld niet meer of minder aanspraak kan maken op 'de klassieken' dan de Nieuwe Wereld, dan is kolonisatie in de eerste plaats een vehikel geweest voor de planetaire verspreiding van die klassieken. En hoewel de koloniale stempel nog steeds drukt op die klassieken, drukt die toch minder hard dan men vandaag, niet onterecht, vreest. Waarom zou een Griekse mythe immers minder thuishoren in Brazilië dan in Groot-Brittannië?

In de Nieuwe Wereld waren de klassieken niet alleen instrumenten in de handen van de bezetters; er werd ook verder op geïmproviseerd door de inwoners van de gekoloniseerde gebieden. De klassieken waren ook bronnen van verzet tegen de bezetting. Dat is wat men vandaag met een technische term *canonical counter-discourse* noemt: lokaal gecreëerde manieren van spreken (zoals hybride teksten die Latijns alfabet combineren met pictogrammen uit de eigen taal), die de normen van de koloniale machten expliciet of impliciet bekritiseerden door op hun culturele canon te variëren en zo in die werken, als waren het palimpsesten, andere lagen aan te boren of toe te voegen.[3] Het is verleidelijk om koloniale oudheidreceptie te gaan indelen in ófwel een instrument van onderdrukking ófwel een instrument van verzet, terwijl Grieks-Romeinse teksten ook simpelweg cultureel materiaal waren waarop mensen, bijvoorbeeld uit esthetische interesse, zijn gaan variëren. Het is er en mensen doen er wat mee; ze willen er wat van.

Dat het verhaal van Medea zich goed leent voor variatie, blijkt uit de vele, soms tegenstrijdige versies die de Griekse oudheid zelf al kent. In de ene versie is Medea barbaars, in de andere Grieks; in de ene versie is ze schuldig aan de kindermoord, in de andere niet; Medea is de ene keer meer dader, de andere keer meer slachtoffer; meer masculien, meer feminien; meer of minder een tovenares. Haar liefdesverhaal is ook al vroeg begrepen als een commentaar op imperialisme. Medea leeft in Colchis, aan de Zwarte Zee, waar haar vader het Gulden Vlies bewaart dat de Griekse held Jason moet komen weghalen. In het historische Colchische gebied lagen ook Griekse kolonies die handelsbetrekkingen hadden met het moederland. De moraal van het Medeaverhaal, volgens de tragedie van Seneca, was dat wie een Gulden Vlies elders in de wereld weghaalt, een gevaarlijke Medea dreigt mee terug te brengen. Medea als ontwortelde buitenstaander die door miskenning en uitsluiting de kosmos van een samenleving ontregelt: die dimensie maakt haar tot een aansprekende figuur om sociale vraagstukken aan te kaarten en de sociale ontregeling juist op te zoeken.

Zwarte Medea's

Dat doet Márcia Limma in haar solovoorstelling *Médeia Negra* uit 2019.[4] De voorgeschiedenis van dit stuk is een sterk voorbeeld van het spanningsveld tussen onderwijscanon en artistieke tegencultuur in hedendaags Brazilië. In een gesprek zegt ze hierover: 'Ik ben altijd verliefd geweest op de Griekse tragedie. Ik vond de verzen en de woorden, hoe moeilijk ook, een genot om uit te spreken – zo onalledaags. Ieder tragisch personage heeft iets van een overdrijving die de speler uitdaagt om nieuwe manieren van expressie op te zoeken. Mijn passie voor theater is er juist doordat het mij toelaat te overdrijven. Daarom koos ik zo vaak mogelijk om met tragedies te werken op de theaterschool.' In 2009 kregen Limma en haar medestudenten de opdracht van hun theaterschool, de *Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia*, om Euripides' *Medea* te spelen.

'Toen is het allemaal begonnen. Ook mijn ongemak met Euripides. In die dagen werd er niet veel gesproken over feminisme op de universiteit, maar het was precies wat mij stoorde aan de versie van Euripides. Alsof hij was betaald door de Atheense autoriteiten om het oudere beeld van Medea als wijze tovenares te deconstrueren. Hij maakte van haar een demon die uit liefde haar kinderen doodt. Dat is wel heel overdreven. Meer dan uit de *Medea* van Euripides is mijn Medea uit dat ongemak met Euripides geboren.

Dus hoewel ik houd van Griekse tragedie, zie ik toch de noodzaak om de klassieken te dekoloniseren. Om hen naar andere lichamen te brengen, andere manieren van denken en spreken. Dat is een manier om te rebelleren tegen dat universalisme van de klassieken, alsof er maar één juiste manier van denken is.

Wij wilden die patriarchale versie van Euripides dus grondig veranderen, maar onze dramadocenten bewogen niet mee: "Nee, je bent hier om een klassieker op te voeren. Experimenteren doe je later maar." En dat deed ik dus: ik maakte tien jaar later een andere Medea, een Medea die moest zeggen dat ze zwart is. Ik deed dat omdat mensen niet zagen dat zij zwart is, terwijl ze zwart is. Als je het niet zegt, dan zien mensen het niet, dus ik moest het zeggen.'

3

Limma's versie past nochtans in een rijke traditie van zwarte Medea's in de Amerika's.[5] Maar die leerde Limma op haar theaterschool niet kennen. Zelf zag ze een opvoering van de bekende Braziliaanse voorstelling *Além do Rio (Medea)* [*Voorbij de rivier (Medea)*] van Agostinho Olavo, geschreven in 1957. In deze bewerking is de plot van het antieke Medeaverhaal nog goed te volgen, maar Olavo verplaatste het verhaal naar de context van de transatlantische slavenhandel tussen Afrika en Brazilië in de 17de eeuw. De Medeafiguur in dit verhaal heet Jinga, een West-Afrikaanse koningin die verliefd wordt op de witte slavenhandelaar Jason. Ze helpt hem bij het roven van haar landgenoten en wanneer haar vader en broer dit verhinderen, vermoordt ze hen en reist ze met het slaventransport van Jason mee naar Brazilië. Daar treedt ze toe tot de katholieke kerk en neemt de nieuwe naam Medea aan. Ze baart Jason twee blonde, witte kinderen, waardoor de band met haar afkomst volledig verbroken lijkt. Medea geraakt desondanks geïsoleerd. Wanneer Jason haar verlaat en Medea het land moet verlaten, omdat haar kennis van vreemde magie de mensen beangstigt, doodt ze haar kinderen en hervindt ze haar West-Afrikaanse identiteit. Jinga eindigt het stuk met de woorden: 'Ik ben nog steeds een koningin. Ik ben nog steeds zwart en een *orixá*' (Olavo 1961, 231). Een *orixá* is een spirituee wezen, soms gekoppeld aan natuurelementen zoals water of wind, soms gekoppeld aan voorouders, doorgaans belangrijke historische figuren, die na hun dood een *orixá* kunnen worden en zo verbonden blijven met de wereld van de sterfelijke mensen. *Orixás* kunnen een menselijke vorm aannemen, zoals Jinga in het citaat hierboven bedoelt, en dus onder mensen leven en hun macht daar inzetten. De *orixá* is een spirituele figuur die via de transatlantische slavenhandel vanuit West-Afrika in Zuid-Amerika terecht is gekomen.

Dit 'verzwarten' van personages en verhalen door Afrikaans-Braziliaanse makers kreeg een sterke stimu-

lans in de jaren vijftig van de 20ste eeuw met het *Teatro Experimental do Negro* (TEN). Dat Braziliaanse collectief, dat ook politieke congressen over panafrikanisme organiseerde, was opgericht in 1944 door de politicus en kunstenaar Abdias do Nascimento. Hij had gezien dat zelfs de zeldzame zwarte personages op de toneelscène werden gespeeld door witte mensen. TEN was ook betrokken bij het theaterproject dat heeft geleid tot de filmklassieker *Orpheu Negro* (1959). Verzwarten helpt volgens TEN om het verhaal van Afro-Braziliaanse mensen te vertellen en van alle mensen die door hun culturele of sociale identiteit ondergeschikt worden gemaakt of bevonden, zoals de Colchische Medea in Griekenland, die daar op een metaforische manier 'zwart' is. Daarmee bedoelt men dan 'zwart' zoals bekeken door (post)koloniale ogen.

Het zoeken en vinden van een culturele identiteit, en ook de complexiteit van dat proces, is een centraal element in veel hedendaagse Medeabewerkingen, zeker in een groot land zoals Brazilië dat veel migratie heeft gekend en nog steeds kent, vanuit alle werelddelen. Zo hebben anderhalf miljoen Brazilianen een Japanse afkomst en zijn er maar liefst 31 miljoen Italiaanse Brazilianen. Limma is zelf afkomstig uit de deelstaat Bahia, in het noordoosten van Brazilië, grenzend aan de Atlantische Oceaan, waar veel Afrikaans-Brazilianen wonen. De candomblé is er een belangrijke religie, ontstaan ten tijde van de slavenhandel. De religie bestaat uit een vermenging van verschillende religies zoals de West-Afrikaanse Yoruba en Bantu, voodoo en het vaak door de Europese kolonisator opgelegde katholicisme. Centraal staat de verering van *orixás*. Ieder individu heeft zo een *orixá* als beschermheilige, die via een ritueel kan worden opgeroepen.

'De kwestie magie, of spiritualiteit, hangt nauw samen met kiezen wie je bent. Wanneer in *Além do Rio* de wasvrouwen Medea veroordelen vanwege haar candomblé, dan doet dat denken aan de koloniale katholieken die meenden dat in die cultus de duivel en dus het kwaad werd vereerd. Maar er is geen goed óf kwaad, mensen zijn tegelijk goed én kwaad. Alle negatieve oordelen over vrouwen die zichzelf tovenares of heks noemen, komen voort uit het patriarchaat dat de kracht van vrouwen wil bedwingen. Vrouwen hebben eeuwenlang hun kracht gecultiveerd via tovenarij. Het is bij uitstek een feminiene praktijk van helen, in contact staan met de natuur en met voorouders. Vrouwen hebben die ontmoetingen met vrouwelijke voorouders nodig: die voorouders hebben in hun leven al hindernissen overwonnen, ze zijn erin geslaagd zichzelf en anderen te helen, ze hebben hun eigen pad gevolgd en zijn ingegaan tegen het patriarchaat.

In *Além do Rio* wordt Medea gekoloniseerd en gedekoloniseerd. Ook wanneer ze moeder is geworden van blonde jongens, roepen de drums in de natuur haar onophoudelijk op: "Jij bent een koningin. Jij moet jezelf niet kleiner maken vanwege jouw man. Jij bent krachtig, een koningin. Je hoeft geen slaaf te zijn." Wanneer ik de candomblé inbreng in *Médeia Negra*, gaat het niet zozeer om religie maar om energie: dat vrouwen kracht uit hun voorouders kunnen halen. Als je een *orixá* hebt, dan heb je de kracht om jezelf te transformeren. Zo heeft Medea in mijn stuk Iansã, de *orixá* van de wind, waardoor ze een lichtgewicht zoals een vlinder kan worden en ook een briesende stier die zichzelf kan verdedigen. Dat is wat ik wil dat vrouwen inzien, zeker vrouwen die vanwege geweld in de gevangenis zitten: dat de kracht met hen is, dat ze niet alleen zijn, dat ze afstammen van vrouwen die al gevochten hebben tegen het patriarchaat via spiritualiteit, zoals Medea. Zij laat ons onze innerlijke kracht begrijpen.'

Gevangen vrouwen

Médeia Negra is een solo waarin Limma zelf Medea speelt. Ze identificeert zich met haar: 'Toen ik tijdens de voorbereiding aan het nadenken was over hoe de kindermoord van Medea kan worden gerechtvaardigd, moest ik denken aan het lichaam van die zwarte vrouw die, zoals ik, een keuze heeft: ofwel baar je kinderen ofwel word je iemand, ga je bijvoorbeeld studeren, want allebei tegelijk gaat niet. Zo was in ieder geval mijn familiegeschiedenis en wil ik die herhalen? Een kind krijgen en dan hard werken als huishulp om het kind te onderhouden, want vaders nemen geen verantwoordelijkheid. Ik heb mijn hele leven gewoond in de *favela* en daar zag ik twaalfjarige jongens die de dood werden ingejaagd, meisjes verslaafd aan drugs, huilende moeders. Ik vond dat ik dat niet verdiende. Dus ik heb beslist om geen kinderen te nemen, om theatermaker te worden. Medea is Márcia Limma.'

Het stuk speelt zich af nadat Medea haar kinderen heeft vermoord, omdat ze hen niet wil laten leven in het systeem waarin zij moet leven en waarvan zij, paradoxaal genoeg, het geweld kopieert. Limma vermengt haar verhaal met dat van andere Afrikaans-Braziliaanse vrouwen, die letterlijk of figuurlijk gevangen zijn in een systeem dat vrouwen geweld aandoet. Tien jaar na de Medea-oefening op de universiteit ontstond Limma's theatersolo niet toevallig in een gevangenis. 'Het had eigenlijk niet direct iets met Medea te maken. Ik was de voorstelling *Castelo da Torre* (2015) aan het maken en speelde een tot-slaaf-gemaakte die gevangen zat in de kelders van het kasteel van Garcia d'Avila in Bahia. Deze familie domineerde vroeger de slavenhandel in het noordoosten en decimeerde de inheemse bevolking waardoor ze steeds meer slaven naar hier moest halen. Door te werken met dat in ketenen geslagen lichaam kwam de sensatie van Medea heel sterk in me op, de sensatie van een zwarte vrouw die rebelleert: tegen haar eigenaar, tegen de religie en de God die haar als gevangene werden opgelegd. Toen ontstond ook de idee om te gaan werken met vrouwen die vandaag in de gevangenis zitten.

Limma's theatersolo ontstond niet toevallig in een gevangenis

Dus zo begon ik met het geven van workshops in de gevangenis waarin ik met vrouwen het verhaal van Medea deelde. Zij herkenden zichzelf meteen in haar. Zij zagen dat Medea een vrouw was die gebukt ging onder een systeem. Zij zaten allen in de gevangenis vanwege een man, meestal omdat ze drugs dealden om aan geld te geraken terwijl hun partner werkloos was en hen vaak ook zelf vroeg om drugs. Velen van hen hadden geen vader, zoals ik, en werden in de steek gelaten door hun familie eens ze in de gevangenis zaten. Velen hadden geweld ervaren van wat we het *machismo* noemen, waarbij enkel mannen ertoe doen. Vaak waren deze vrouwen op het verkeerde moment op de verkeerde plaats. Het geweld dat daardoor in hen opkwam! Mijn god, wat heb ik in die gevangenis veel geleerd.

Medea was voor hen een heldin. Het was belangrijk voor mij om hen dit archetype te tonen van een vrouw die rebelleert en haar leven opnieuw opbouwt. Want ze overwint uiteindelijk. Medea bezit de macht van de taal, ze is een strateeg in overleven en beschikt over veel zelfkennis – tenminste, dat is wat ik geloof. Dat gaf kracht aan die vrouwen in de gevangenis. Ze bezochten de première in Salvador en je zag dat ze na de voorstelling waren veranderd. Hun houding was volkomen anders. In plaats van zichzelf klein te laten maken wisten ze dat ze ook iemand anders konden zijn, iemand zoals Medea, een winnaar.'

In Bahia bezocht vooral een zwart publiek de voorstelling en werd Limma soms verweten dat ze een zwart verhaal vertelde aan de hand van een Griekse mythe. 'Maar er waren ook veel vrouwen die me kwamen bedanken na de voorstelling, met tranen in de ogen. Ze herkenden elk woord ervan. Sommige mannen vinden mijn Medea te veel een wreker, maar er zijn ook mannen die me komen zeggen dat ze anders zijn gaan kijken naar hoe ze met vrouwen omgaan.' Met de voorstelling toerde Limma internationaal, ook in Europa. Daar stuitte ze soms op een ander soort onbegrip. '"Dit is Medea niet," zei een vrouw tijdens een nagesprek. Ik was geschokt en dacht: mensen, hoe kan dit niet Medea zijn? Maar als je dan naar de context kijkt: ik was in Duitsland, ik deed iets met een klassieker van hen, of waarvan zij denken dat het van hen is. Het is heel ongemakkelijk voor hen om een zwarte vrouw in het centrum te zien staan die zegt dat ze Medea is. Maar ik doe wat ik wil. Ik doe wat ik wil (lacht).'

Ritueel theater

Limma speelt haar Medea met veel aandacht voor performance en muziek. Ze hecht belang aan stem en lichamelijkheid, en geeft daarover ook workshops aan andere theaterspelers. Niet alleen is ze een zwarte Medea, haar kleren en make-up zijn ook duidelijk geïnspireerd op West-Afrikaanse rituelen terwijl ze een verhaal geïnspireerd op een Griekse mythe brengt. 'Het is zonder meer een mix. Er is de Griekse achtergrond die we hebben, er is de Afrikaanse achtergrond die we hebben. Ik wilde een vorm van afro-futurisme in het lichaam van Medea krijgen, zodat wanneer ze over de scène loopt en spreekt over verleden, heden en toekomst, we ons blijven afvragen wat voor figuur zij nu eigenlijk is. Ze is nu eenmaal niet menselijk. Ze is een godin. Ze heeft het talent om zichzelf te transformeren, om opnieuw te beginnen – nee, niet opnieuw te beginnen, om te transformeren in wat ze zelf wil. De maquillage en de kleren laten dit zien: de aanwezigheid van heden, verleden en toekomst op één plek. Op aarde zijn, zelf een god zijn en niet weglopen van Euripides.'

Literatuur

Helen Gilbert & Joanne Tompkins, *Post-Colonial Drama* (Londen & New York 1996).

Emily Greenwood, *Afro-Greeks. Dialogues Between Anglophone Caribbean Literature and Classics in the Twentieth Century* (Oxford 2010).

Sarah Iles Johnston, *The Story of Myth* (Cambridge, Mass. 2018).

Walter Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, Colonization* (Ann Arbor 2003).

Walter Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options* (Durham 2011).

Maria Cecilia de Miranda Nogueira Coelho, 'Five Medeas: Euripides in Brazil', *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 126 (2013) 359-80.

Agostinho de Olavo, 'Além do Rio', in: Adbias do Nascimento (red.), *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos* (Rio de Janeiro 1961) 200-231.

J. Andere De Paiva Dos Santos, 'The Darkening of Medea', in: Kathryn Bosher e.a. (red.), *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas* (Oxford 2015) 403-415.

Toon Van Houdt, *Mietjes, monsters en barbaren. Hoe we de klassieke oudheid gebruiken om onszelf te begrijpen* (Antwerpen 2015).

Kevin J. Wetmore, *Black Dionysos. Greek Tragedy and African American Theatre* (Jefferson & Londen 2003).

Noten

1 Meer over de verspreiding van de klassieken in Amerika kan je lezen in Van Houdt (2015).

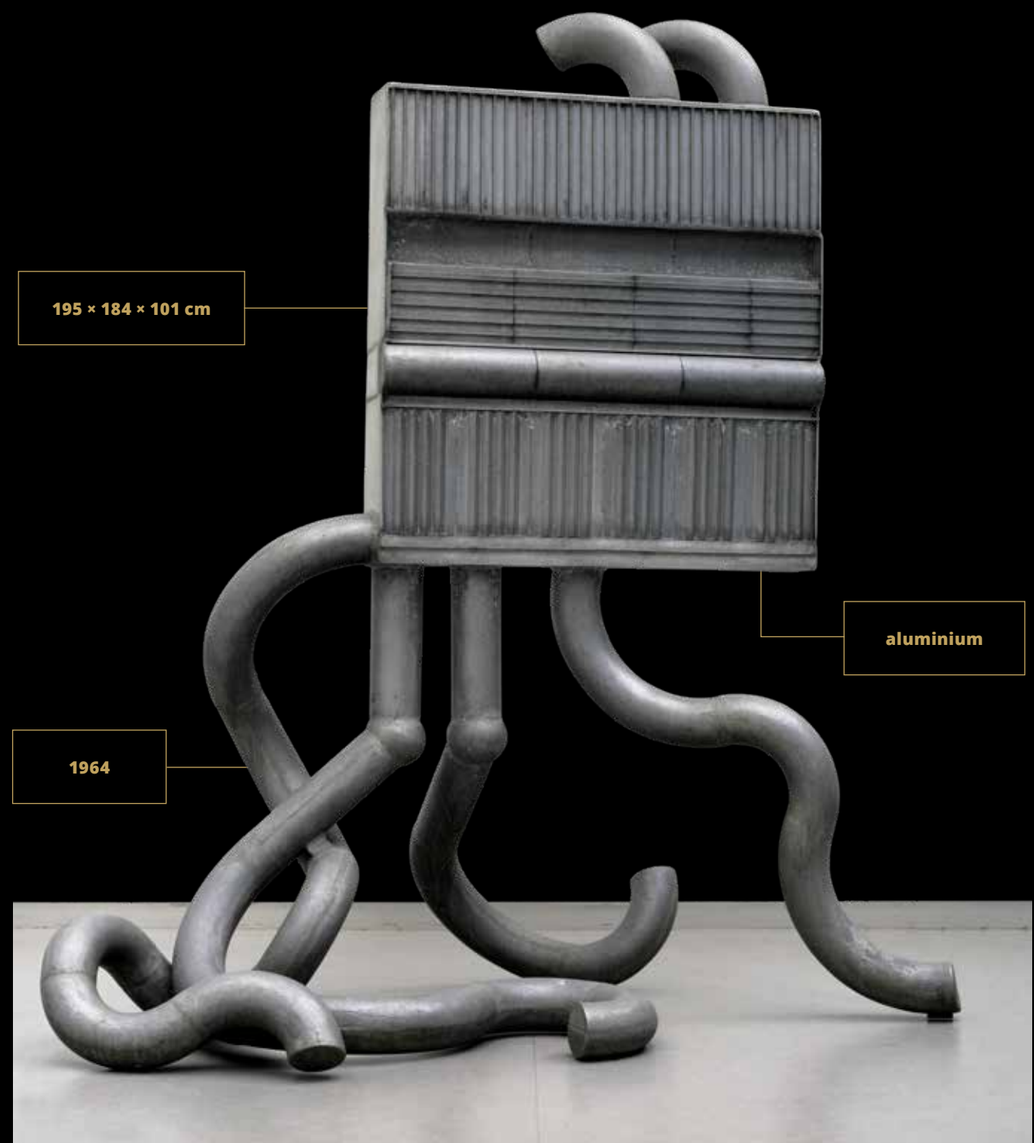
2 Een genuanceerde visie op de positie van de klassieke canon in het onderwijs in gekoloniseerde gebieden biedt het hoofdstuk 'Classics as School of Empire' in Greenwood (2010) 69-111.

3 Meer over 'canonical counter-discourse' lees je in Gilbert & Tompkins (1996).

4 De voorstelling is een productie van Limma met Márcio Maciano, Daniel Arcades en Tânia Farias, en staat integraal op YouTube. Ook vind je online een interview met beeldfragmenten die simultaan in het Engels worden vertaald via https://www.art.mmu.ac.uk/bunkertalks/talk-88/. Het interview in dit artikel is in het Portugees afgenomen door Larissa Lemos en naar het Nederlands omgezet door Maarten De Pourcq.

5 Een historisch overzicht van zwarte Medea's vind je in Wetmore (2003) 132-204.

UITGE
LICHT



Eduardo Paolozzi, *Medea*, 1964. Collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: Cary Markerink.

Een moderne Medea

Marijn Geist *In de beeldentuin van het Kröller-Müller Museum staat een sculptuur van de Schotse kunstenaar Eduardo Paolozzi uit 1964. Het draagt de titel* Medea. *Wat is het verhaal achter deze moderne interpretatie van het antieke personage?*

Sinds 1967 staat *Medea* (1964) van Eduardo Paolozzi (1924-2005) in de beeldentuin van het Kröller-Müller Museum. De Schotse kunstenaar schonk de sculptuur als dank voor de tentoonstelling die het museum dat jaar maakte van zijn werk en dat van de Engelse beeldhouwer Anthony Caro (1924-2013).[1]

In het oeuvre van Paolozzi is *Medea* een opmerkelijke uitzondering: zijn figuren zijn zelden vrouwen. Uit de sculptuur zelf is niet op te maken dat het de beeltenis van een vrouw betreft, maar de titel verwijst duidelijk naar de roemruchte mythologische figuur. Toch lijkt Paolozzi niet direct uit deze klassieke bron geput te hebben. Vermoedelijk ontleende Paolozzi het onderwerp van deze sculptuur, net als bij zijn grafische werk, aan de popcultuur, in dit geval de Hollywoodfilm *Jason and the Argonauts*, die in 1963 verscheen. De scène waarin Medea een sierlijke buikdans uitvoert, lijkt zijn weerslag te hebben gevonden in het kronkelende onderstel van Paolozzi's *Medea*.[2] De vier slangachtige 'benen' glibberen geniepig over de ondergrond, een verbeelding van het sluwe, wraakzuchtige personage naar wie de sculptuur vernoemd is.[3] Op het bovenstel van *Medea*, dat doet denken aan een radiateur of ventilatierooster, prijken twee hoorns.[4] Echt duivels zijn ze niet, maar ze zijn uitstekend op hun plaats in dit werk met de naam van een personage dat in de receptiegeschiedenis vaak te boek staat als een moorddadige tovenares.

Medea is meer mechanisch dan antropomorf. Paolozzi's oeuvre kenmerkt zich door een machine-esthetiek waarin hij de grens tussen mens en robot laat vervagen.[5] De beeldhouwer en graficus was een *pop artist* avant la lettre. Hij vond zijn inspiratie in de massamedia, waaronder tijdschriften, reclames, stripboeken en sciencefiction, en vermaakte dit bronmateriaal tot flitsende collages.[6] Een andere poparttechniek die Paolozzi toepaste in zijn beeldhouwwerk is de assemblage. In de jaren vijftig maakte hij van allerlei gevonden voorwerpen, van speelgoed en stukken hout tot radio-onderdelen en tandwieltjes, bronzen afdrukken en stelde hieruit sculpturen – assemblages – samen.[7] In de jaren zestig verruilde Paolozzi het klassieke brons voor een modern beeldhouwersmateriaal: aluminium. Industrieel geproduceerde elementen en geometrische vormen doen zijn figuren verstrakken en geven ze een machinaal en monumentaal karakter. Van een menselijke anatomie is nauwelijks nog sprake, getuige *Medea*.[8]

De tegenhanger van *Medea* maakte Paolozzi acht jaar eerder, in 1956: de sculptuur *Jason*. Die bevindt zich nu in de collectie van The Museum of Modern Art (New York) en verschilt in stilistisch en materiaal-technisch opzicht volledig van zijn latere pendant. Waar *Medea* bestaat uit glad, effen aluminium en vloeiende lijnen, is *Jason* een ruw, ruig bronzen sculptuur. De Griekse held Jason is één uit een reeks heroïsche figuren die Paolozzi met bovengenoemde assemblagetechniek maakte, waaronder *St. Sebastian III* (1958), een brons dat al sinds de opening van de beeldentuin in 1960 bij het Kröller-Müller Museum te zien is. Zijn koningen, goden, strijders, mythologische karakters en heiligen geeft Paolozzi echter verre van ongenaakbaar of triomfantelijk weer. Ze ogen juist gehavend, kwetsbaar en onvolmaakt, en daarin menselijk en veerkrachtig.[9] Zo, in contrast met haar voorgangers, wordt *Medea* haast zelfverzekerd van aard, een imposante verschijning. Eduardo Paolozzi zet zo met *Medea* een futuristische robotachtige figuur neer die evengoed duidelijke elementen van de mythologische Medea bevat.

Literatuur

Toos van Kooten & Marente Bloemheuvel (red.), *Beeldentuin Kröller-Müller Museum* (Otterlo & Rotterdam, 2007).

Judith Collins, *Eduardo Paolozzi* (Farnham 2014).

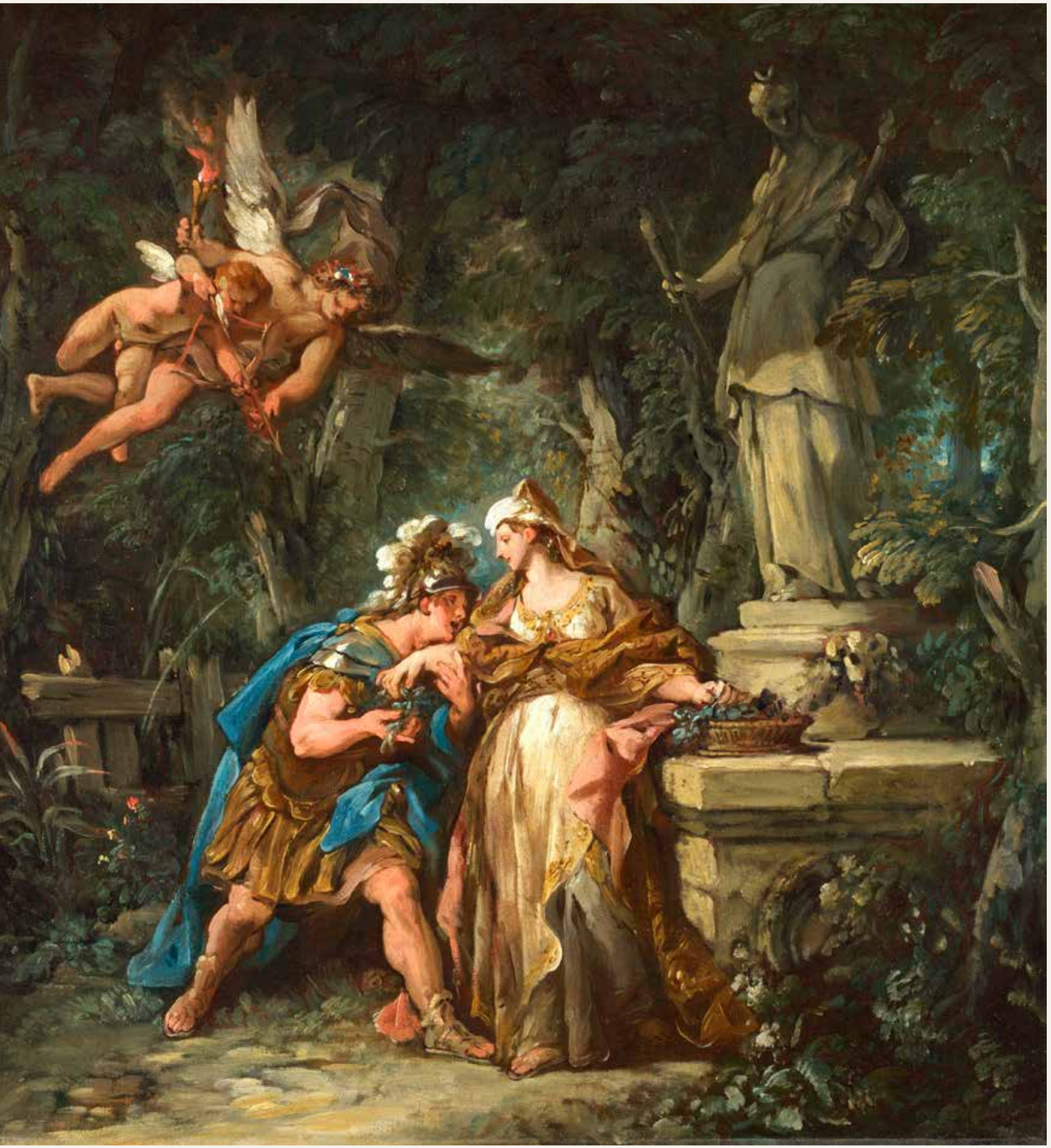
Diane Kirkpatrick, *Eduardo Paolozzi* (Londen 1970).

Uwe M. Schneede, *Eduardo Paolozzi* (Londen 1971).

Robin Spencer, *Eduardo Paolozzi. Recurring Themes* (Londen 1984).

Noten

1 Van Kooten & Bloemheuvel (2007) 313.
2 Collins (2014) 151.
3 Kirkpatrick (1970) 77-78.
4 Collins (2014) 151.
5 Kirkpatrick (1970) 47.
6 Schneede (1971) 5-6.
7 Schneede (1971) 12; Van Kooten & Bloemheuvel (2007) 313.
8 Kirkpatrick (1970) 47-49; Spencer (1984) 86.
9 Schneede (1971) 13; Kirkpatrick (1970) 38-39.



1

Medea worden

Het Medea-motief in keizerlijk Rome en vroegmodern Europa

David Rijser Lang niet iedereen realiseert zich hoe wereldberoemd Medea in de 17de eeuw was. Dat kwam alleen niet door de tragedie van Euripides, maar door het prestige van de Latijnse canon: van Shakespeare tot Spinoza las men Medea door de bril van Ovidius en Seneca. Waarom bleek juist die Medea 'zo goed om mee na te denken' en waarom juist toen?

In een baanbrekend innovatief werk als Spinoza's *Ethica*, postuum uitgegeven in 1677, refereert de auteur op een cruciaal moment in zijn betoog tot twee keer toe aan een frase die hij bij zijn publiek kennelijk als bekend veronderstelt, omdat hij de bron niet eens vermeldt:[1] *video meliora proboque, / deteriora sequor* ('ik zie wat beter is en keur het goed, [maar] volg wat slechter is'). Spinoza haalde de frase uit Ovidius, *Metamorfosen* 7,20-21, waarschijnlijk extra aantrekkelijk vanwege het frappante adversatief asyndeton (in gewone mensentaal: het weglaten van het voegwoord 'maar'): mede dankzij het effect van het enjambement komt zo de tegenstelling tussen de rede en de emotie van een Medea die door Eros wordt overweldigd bijzonder navrant naar voren. En juist die abruptheid suggereert dat Medea's keuze geen keuze is, maar in feite al besloten. Spinoza wil verklaren hoe zoiets bizars mogelijk is.

Spinoza citeert zelden en prefereert het om zo zuiver, haast zo mathematisch mogelijk te formuleren. Maar Medea's *bon mot* bevatte een aanbod dat een filosoof niet kon weigeren als hij wilde illustreren dat het 'menselijk onvermogen om gemoedstoestanden te matigen en beheersen' gelijk staat aan slavernij. Het waren juist de gemoederen die in de eeuw van Spinoza krankzinnig hoog opliepen. Dat verklaart mede waarom 'affecten', zoals men emoties noemde in de contemporaine cultuur, een nauwelijks te overschatten rol speelden. Medea was dus letterlijk een schoolvoorbeeld van iemand die door haar emoties tot daden van anderszins onverklaarbare gruwel was gedreven.

Dat de Medeafiguur overbekend was in het referentiekader van Spinoza's publiek blijkt ook uit het feit dat in zijn Amsterdam binnen korte tijd drie versies van de hand van prominente intellectuelen op de planken waren gebracht, en het thema (en de opvoeringen) Rubens en Rembrandt tot tekeningen verleidde. Met name het stuk van Jan Vos is heel sprankelend, met een hele akte voor een hoogst originele hellevaart van Medea, en een voorwoord waarin Vos wel sympathie betoont met het moderne kamp in de dan lopende internationale twist over de vraag over wie nu beter waren, de ouden of de modernen, maar zich niettemin een zeer nauwkeurig lezer van Seneca's stuk betoont.[2] Jan Six' *Medea* is nadrukkelijker dan die van Vos in zijn lippendienst aan het internationaal classicisme, dat de 'poëtische rechtvaardigheid' waarin het kwaad nooit mag zegevieren hoog in het vaandel had, en laat Medea uiteindelijk suïcide plegen.[3]

2

Maar ook de internationale lezers die Spinoza wilde bereiken – en waartoe hij in het Latijn schreef dat hij speciaal in een privéklasje van Frans van den Enden aan het Singel als oudere schooljongen was gaan leren – wisten raad met Medea: in Italië was er de tragedie van Ludovico Dolce, in Frankrijk een invloedrijke versie van Corneille, en al gauw volgden opera's van Charpentier, Cherubini en Rameau, terwijl de Medea-figuur in de onder James I verenigde koninkrijken van Engeland en Schotland de motor werd achter een van *Shakespeares* beroemdste en meest geslaagde tragedies, *Macbeth*.

In de 'lachspiegel' (maar niet heus) van Medea kon de 17de eeuw zichzelf beangstigend goed herkennen. Vandaar haar populariteit, als dat het woord is: niet alleen de emoties die ratio dan wel geweten overstemden, ook de gruwelen waarmee burgeroorlogen (want dat waren de religieuze conflicten waar Europa middenin zat in feite) onvermijdelijk gepaard gaan, werden door de kindermoordenares treffend verbeeld. Voor de sociaalpsychologische spanningen waar de 'tijdgeest' van de *waning of the Renaissance* haast van barst, was Medea een perfect vehikel.[4]

Maar de populariteit van het thema heeft natuurlijk ook te maken met het enorme prestige dat de klassieken in deze periode nog altijd genoten, ondanks aanzwellende discussie over de relatieve merites van oudheid en moderniteit. Met name de prominente rol die Medea speelt in het werk van Ovidius en Seneca, beide om heel verschillende redenen centraal in de canon, maakte haar aantrekkelijk. En dat stelt ons vandaag weer in staat om over de 17de-eeuwse schouders mee te kijken naar de manier waarop zij deze antieke teksten lazen.

Medea reist naar Rome

Het Medea-motief was ook in het Rome van de vroege keizertijd al prominent in het culturele leven. Dat kwam niet uit de lucht vallen: Euripides' tragedie was in de tijd van productie al spraakmakend geweest, en dat door de invloedrijke verwerking in Apollonius' *Argonautica* en haar prominente aanwezigheid op vazen en fresco's (die de populaire toneelstukken reflecteerden) altijd gebleven. Toch is de manier waarop het Medea-motief in de keizertijd een hoofdmotief kon worden opmerkelijk. Dat houdt ook verband met de manier waarop dat motief in de *Aeneis* wordt gebruikt.

In de 'referentiecultuur' die in de hellenistische, 'globaliserende' wereld ontstaat worden verhalen, mythes en thema's vaak met elkaar vervlochten. In het bijzonder Vergilius betoonde zich hier een meester in, door in zijn magistrale portret van Dido in de *Aeneis* verschillende karakters, types en creaties te verweven tot een ragfijn portret waarin intertekstuele glimpen van de mythische Ariadne, maar ook de homerische Nausicaä, Circe, Calypso, Penelope en de historische Cleopatra doorschemeren. Maar de focus ligt op Medea, met name omdat Vergilius Dido Medea's verontwaardiging in de mond legt als ze merkt dat Aeneas haar wil verlaten.

Euripides had Medea's kwetsbare positie, haar 'gelijk' en haar onverschrokkenheid sterk laten uitkomen, en de toverkol in haar bijna (maar niet helemaal) weggepoetst. Apollonius benadrukte daarna vooral de schrilheid van het contrast tussen het naïeve, onervaren meisje en de in magie bedreven halfgodin uit verre en duistere landen; en verklaarde haar uiteindelijk overgaan naar 'the dark side' uit het vernietigende effect van Eros door wie ze wordt overweldigd, al eindigde hij zijn epos nog voor Jason en zijn bruid in Griekenland zijn teruggekeerd en dus vóór alle ellende die Euripides beschrijft.

Het is veelzeggend dat de razernij waartoe Aeneas' verraad, want zo vat zij zijn besluit om verder te reizen op, de kinderloze Dido brengt, haar niet tot kinder- maar tot zelfmoord drijft. Mede door toedoen daarvan blijft bij menig lezer vooral een beeld op het netvlies van haar aanvankelijke generositeit, kwetsbaarheid: hoe zorgzaam, maar ook hoe stoer ze was geweest, zoals ze zich ook in haar laatste snik zelf nog realiseert, 'als de Trojaanse schepen onze kust maar nooit hadden beroerd' (*Aeneis* 4,658).

Vergilius' versie van Medea heeft een geweten

Vergilius' versie van Medea heeft kortom een geweten. Opmerkelijk is daarnaast dat Dido geen tovenares is. Ze wordt wel redeloos razend als Aeneas haar verlaat; maar ze gebruikt magie alleen als excuus om haar zuster op een dwaalspoor te brengen zodat die haar suïcidale plannen niet kan raden. Haar heroïsche statuur en tragische grandeur maken zo dus vooral aanspraak op een empathie die aansluit bij het portret van Euripides in zijn gelijknamige tragedie.[5]

Dankzij de canonieke status die Vergilius' *Aeneis* direct na publicatie kreeg, werd Dido een icoon voor dat wat de komst van Rome in de weg stond: verleidelijk, tragisch, gevaarlijk, uiteindelijk te zwak, maar een tegenpool zonder wier spiegelbeeld je je zelf niet kunt zijn; een tegenpool waarin zich een zuster van Rome schuilhield, maar ook een monster, een Medea. Die ambivalentie is belangrijk voor het vervolg, in Rome en daarna. Niet alleen is Medea vanaf nu nooit alleen nog Medea, maar resoneren in haar andere vrouwelijke personages mee, mythisch en historisch. Ook biedt de figuur aan latere dichters de gelegenheid om commentaar te geven niet alleen op Euripides, maar ook op Vergilius.

Enfant terrible

Eén van de meer pijnlijke lacunes in de Latijnse traditie in de verder heel redelijk overgeleverde literatuur van de vroege keizertijd betreffen de tragedies, waaronder een *Medea*, van Ovidius. Ook Augustus zelf had overigens een duit in het tragische zakje willen doen, maar hij gaf het op – toen de tragediedichter Varius hem vroeg hoe het met de *Ajax* waaraan de keizer werkte, stond, antwoordde deze: *in spongiam incubuit* ('die heeft zich op de (uitwis-)spons gestort'). Ovidius' *Medea*, volgens de bronnen een groot succes, was een jeugdwerk.[6] Of het ook een meesterwerk was, is niet te beoordelen uit de twee karige fragmenten. Maar in ieder geval stond Medea kennelijk hoog in aanzien bij het uiteindelijk verbannen enfant terrible: naast de tragedie is er ook een *Heldinnenbrief* en een lange en programmatische episode in de het zevende boek van de *Metamorfosen*.

Ovidius karakteriseert zichzelf elders als de *lusor tenerorum amorum* ('bespotter / bespeler van delicate amourettes'), maar zijn voorliefde voor Medea is daar niet zo een-twee-drie mee te rijmen. Delicaat lijkt zijn Medea vooral op de manier waarop een babytijger schattig is; en hoe dan ook is de liefde bij haar in plaats van teer letterlijk levensgevaarlijk. Een oppervlakkige lezing, al dan niet gestuurd door moralisme of misogynie, kon deze Medea dan ook al gauw afdoen als een monster, het type heks waar brave huisvaders zo bang voor zijn. Ovidius wakkert die suggestie bewust aan door de manier waarop hij zijn verhaal begint: hij laat de hele narratieve aanloop weg en is binnen elf verzen in het hoofd van een Medea die meteen volledig van de kaart blijkt na het zien alleen al van de aantrekkelijke vreemdeling Jason. Doordat Ovidius zo recht op zijn doel afgaat, ontbreekt elke psychologische opbouw; plompverloren krijgen we het geciteerde *video meliora proboque, deteriora sequor*; en wanneer Jason vervolgens ook nog een enorme sukkel blijkt, worden de stoelpoten weggezaagd onder het uitspreken van dilemma's die bij Vergilius nog zo diep tragisch en gewetensvol waren geweest. In tegenstelling tot die van Dido, zijn Ovidius' Medea's dilemma's retorische oefeningen, opgegeven thema's voor een declamatie.[7] Haar scrupules zijn niet doorvoeld; eerder lijkt ze als bij donderslag haar verstand te zijn verloren; en al blijft ze de klassieke paradoxen uit de monoloog van een verliefde die ze in de schoolbanken had geleerd nabauwen, in feite snelt ze met graagte en overtuiging achter de *deteriora* aan.

Medée, c'est moi

Oppervlakkig vermaak? Lekker griezelen? Na de monoloog met haar twijfel-die-geen-twijfel-is volgt immers gedetailleerde receptuur voor heksensoep. Maar het

hoogst originele slot van de episode in de *Metamorfosen* doet toch anders vermoeden: namelijk dat Ovidius, zoals vaker, Vergilius zit te stangen. Nadat Medea als volleerde heks Pelias' verschrompelde lichaam, zogenaamd ter verjonging, maar in feite definitief voor de stoof in de ketel heeft gegooid, kiest ze met haar drakenkar het luchtruim om kraaiend naar Korinthe te vliegen. Maar dan komt het: eenmaal op reis, gaat ze lekker van het uitzicht genieten – en biedt daarmee de geleerde, catalogiserende hellenistische dichter Ovidius die over haar schouders meekijkt de gelegenheid om een volkomen willekeurige geografische route langs aan abstruse mythen gekoppelde plaatsen van erudiet commentaar te voorzien. Dankzij die identificatie lijkt Ovidius' Medea ook zelf haast een *poeta docta*, en ook nog eens één van het subversieve soort, die net als haar schepper het chaotische landschap van woekerende en vernietigende passies dat de goden onverminderd voort laten bestaan grimlachend overziet.[8] De moord op haar kinderen wordt daarna in een vers afgedaan.

Niet alleen is Ovidius' Medea geen Dido: ze is dus ook eerder een Ovidius dan een Vergilius. Medea's lange openingsmonoloog vormt inderdaad de opmaat voor een karakteristiek ovidiaanse reeks variaties op wanhopige minnaars, meestal vrouwen, die een onzegbare passie koesteren, erdoor verscheurd worden en uiteindelijk verwoest. En dat thema sluit weer contrasterend aan bij dat van de zorgeloze maar wrede en gewetenloze amourettes van de goden. Ovidius' Medea heeft, mede ook door het komische effect van horror die omdat hij de grenzen van het waarschijnlijke overschrijdt, haast *camp* lijkt, iets dat de lezer in haar een aspect van de toverende auteur doet herkennen. Tovenaars zijn immers veranderaars, veranderaars tovenaars, en met Medea in het achterhoofd kunnen de *Metamorfosen* – als ze inderdaad zoals steeds vaker gesuggereerd wordt in ballingschap zijn gereviseerd – verleidelijk makkelijk gelezen worden als een wraakfantasie op een hypocriete wereld. Zo bezien was de tere liefdesdichter, getekend door het leven (en de machthebber) in een Medea verkeerd, en wenste de 'speelman' in ballingschap in Tomi (met heel in de verte uitzicht op Kolchis) zich een zonnekar, en zoete wraak.

3

4

Garum in de harem

Naast die van Ovidius, is het vooral de *Medea* van Seneca geweest die vroegmoderne schrijvers en lezers tot klankbord diende. In termen van invloed doet zich meteen de complicatie voor dat Seneca's stuk zelf zwaar op de *Medea* van Ovidius lijkt te leunen. Maar dan wel met dit cruciale verschil, dat er van Ovidius' ironie zoals we die boven hebben proberen na te speuren geen spoor te bekennen is. Misschien zagen antieke lezers na een halve eeuw al niet meer hoe *camp* en subversief grappig Ovidius was. Of misschien had Seneca geen gevoel voor humor. Niet iedereen die grappig probeert te zijn, zoals Seneca in zijn *Apocolocyntosis*, heeft immers ook echt gevoel voor humor.

De verwantschap tussen Ovidius en Seneca zit hem in de totale overgave die beide auteurs aan de dag leggen voor omhaal van woorden. Ovidius ironiseert die, Seneca maakt er een vuurwerkshow van. Zijn tragedies zijn vóór alles recitatie-, of moeten we zeggen demonstratiedrama's, waarin de vonken van het schermen met woorden en figuren springen. Wat vandaag een spetterende schietpartij met opwellende bloedgolven is in de films van een Quentin Tarantino, probeerde Seneca met woorden te doen. Maar het beoogde effect was hetzelfde: choqueren, epateren, vérder gaan dan wat voorgangers gedurfd hadden. De victoriaanse historicus Macaulay merkte ooit op dat Seneca weliswaar een schat aan *bon mots* leverde, maar dat het doorlezen van zijn stukken in hun geheel neerkwam op 'dining on nothing but anchovy sauce', daarmee doelend op het Romeinse *garum,* een antieke smaakmaker die nog het meest op het Indonesische *trassi* moet hebben geleken.

Aan gewelddadige impulsen voor de smaakpapillen geen gebrek in Seneca's *Medea*. Het begint meteen goed, met een protagoniste die met rollende ogen zint op wraak op de nieuwe vrouw van *haar* Jason, en op Jason zelf, onder aanroeping van de godin van de nacht en zwarte magie, Hecate, omgeven door slangen en joelende honden en met de Furiën in haar kielzog. De voorproef, zo blijkt, bedriegt niet: een koningsdochter levend verbrand, een oude man opgelost in heksensoep, je eigen kinderen aan het mes geregen en van het dak van het echtelijk paleis geworpen. *Ne pueros coram populo trucidet Medea* ('Laat Medea haar kinderen niet ten overstaan van het publiek vermoorden') had Horatius nog gewaarschuwd, omdat dat té erg is, en daarom niet geloofwaardig.[9] Dat gaan we dus lekker wél doen, dacht Seneca, antieke Tarantino die hij was.

Ook met woorden weet Medea in alle commotie nog goed raad: terwijl ze op het dak staat met haar laatste, nog levende kind in haar armen, en Jason machteloos

5

beneden smeekt althans die tweede te sparen, laat Seneca haar snieren: 'Als ik aan één genoeg had gehad, was ik nooit aan het moorden geslagen. Ook twee is niet genoeg voor mijn pijn; mocht ik nog zwanger zijn van een derde, dan zoek hem op met het zwaard en rijg 'm in de baarmoeder zelf aan het mes'. Het smijten met kinderlijkjes is nog niet genoeg, daar moet nog even het detail bij dat Medea en Jason niet zo heel lang geleden het bed nog gedeeld hadden. *Vintage* Seneca.

Suetonius vertelt dat keizer Nero, de pupil van keizerlijk huisfilosoof Seneca die als stoïcijn voor *virtus* pleitte maar kennelijk niet de allerovertuigendste leraar was, op het lumineuze idee kwam om het nuttige met het aangename te verenigen en veroordeelde misdadigers bij feestelijke gelegenheden een sketch te laten opvoeren waarin hun executie in mythologisch dramatische context kon plaatsvinden. Een Icarus sloeg zo naar verluidt bij zijn eerste vluchtpoging zo dicht bij het keizerlijke aanligbed te pletter dat de princeps' toga vol bloedspatten zat.[10] De grens tussen fictie en werkelijkheid wordt vager en vager in Seneca's tijd. Alleen de ergste schokeffecten konden het door uitspattingen verdoofde hof nog wakker doen schrikken. Ook in die zin is Seneca een schrijver *accommodatus auribus temporis sui*, die 'de taal van de tijd sprak', zoals Tacitus het formuleert.[11]

Kort maar krachtig?

Seneca's tragedies zijn kort, maar binnen dat bestek staat zijn Medea als een huis. Die beperkte lengte, wellicht in verband met privé-opvoeringen ten paleize als *entr'acte*, heeft anderzijds wel het gevolg dat de spetterende en sissende Medea met al haar *grand guignol* bij Seneca geen enkele karakterontwikkeling toont. Vanaf haar eerste moment, meteen in de proloog, is ze razend, gevaarlijk, belust op kwaad. Het hele drama van de deliberatie, haar gelijk, haar scrupule, de strijd tussen woede, wanhoop en het proces van verlies van welke affectie ook dat wat ze mee- en doormaakt teweegbrengt, is als bij Ovidius, maar toch op een totaal andere manier, in feite een wassen neus. Ze is wie ze is. Twijfel en wanhoop komen slechts naar voren als dat haar uitkomt in een woordenwisseling.

Met het oog op dit statische karakter is het begrijpelijk dat moderne critici ervan uit gaan dat wanneer Medea het over 'worden' heeft, ze niet in eerste instantie naar haar werdegang, maar eerder, 'meta-poëticaal', naar andere teksten verwijst. Inderdaad is de manier waarop Seneca's Medea zelf haar 'rol' centraal stelt frappant. Wanneer haar voedster haar tot kalmte wil manen en haar voorhoudt dat ze na het verraad aan haar vaderland, en met een trouweloze echtgenoot in den vreemde beland geen poot meer heeft om op te staan met de woorden *nihil superest* ('je hebt niets meer'), antwoordt ze *Medea superest* ('ik heb altijd Medea nog', 164). Verwijst ze daarmee niet vooral naar eerdere, literaire Medea's, die immers aan het langste eind trokken? Die interpretatie wordt gesterkt door op het door de voedster smekend uitgeroepen 'Medea' [luister toch in Godsnaam en vlucht] te antwoorden: *fiam* ('[Medea] zal ik inderdaad worden!', 171). Wanneer ze aan het eind van het stuk de beslissing neemt om haar kinderen te doden, herneemt ze dit motief met *Medea nunc sum* ('nu ben ik echt Medea geworden', 910).[12]

Mede in verband met die eerdere uitspraken lijkt Medea hier de conclusie te trekken dat ze nu het volle potentieel bereikt heeft van de mogelijkheden die de literaire traditie voor haar in petto had. Had de kijker zich verheugd op een avondje gruwelen met monster Medea? Welnu, boter bij de vis!

De kern van Aristoteles' visie op drama was de *peripeteia* geweest, de omkering die alles in zijn tegendeel doet verkeren en laat zien wat de dingen werkelijk betekenen,

Vanaf haar eerste moment is ze razend, gevaarlijk, belust op kwaad

Afbeelding

1 Jason zweert Medea dat zijn liefde voor haar eeuwig is, Jean-François de Troy, 1672. National Gallery, Londen.
2 Medea, of het huwelijk van Jason en Creüsa, Rembrandt van Rijn, 1648. Rijksmuseum, Amsterdam.
3 Titelblad van Luigi Cherubini's opera *Médée*, 1779. Bibliothèque nationale de France, Parijs.
4 Aeneas en Dido, Pierre-Narcisse Guérin, ca. 1815. Musée du Louvre, Parijs.
5 De zelfmoord van Dido, Peter-Paul Rubens, tussen 1635 en 1638. Musée du Louvre, Parijs.
6 Marmeren beeld van Hecate, godin van magie en hekserij, meestal afgebeeld met drie lichamen, Romeinse kopie van een hellenistisch origineel. Museo Chiaramonti, Rome.
7 Drie heksen verschijnen aan Macbeth en Banquo, James Caldwell, naar een schilderij van Johann Heinrich Füssli, 1798. Rijksmuseum, Amsterdam.
8 Medea bij haar heksenketel met de dochters van Pelias, marmeren reliëf, 2de eeuw n.Chr., kopie van een Grieks origineel uit de 5de eeuw v.Chr. Altes Museum zu Berlin, Berlijn. Foto: Egisto Sani.
9 Lady Macbeth grijpt de dolken waarmee haar man koning Duncan heeft gedood, Thomas Beach, 1786. Garrick Club, Londen

en al die tijd, onvermoed door de protagonist hadden betekend, en die door de *anagnorisis* ('herkenning') van die omkering het bij uitstek dramatische moment was. Daar lijkt bij zo'n meta-poëticale lezing in Seneca's *Medea* weinig anders van over te blijven dan een literair spel. Maar er is ook een andere interpretatie mogelijk dan een meta-poëticaal, literair spel. Dat, althans, suggereren de lezingen van 17de-eeuwse Seneca-lezers.

Dr Toneelschrijver en Mr Filosoof

Het idee dat Seneca's tragedie de meest invloedrijke versie van de Medea-mythe in de vroegmoderne periode was, is gek genoeg pas relatief recent. Met name binnen de Shakespeare-studies gold Seneca tot diep in de vorige eeuw nog als een te verwaarlozen factor in de grote bloei van het drama in de vroege 17de eeuw. Shakespeare, dat was binnen de 19de-eeuwse *nation-building* toch de 'poet of nature', bij uitstek Brits boegbeeld. De tragedies van Seneca waren daarentegen kunstmatige, erger nog, retorische hoogstandjes, waar in plaats van de natuur, de gemeenplaatsen uit de theorie der welsprekendheid de boventoon voerden. En hij was een Romein en schreef in het Latijn. Bah.

Maar de tijden zijn veranderd. De laatste decennia is critici steeds duidelijker geworden dat Seneca juist een van de allerbelangrijkste antieke voorbeelden of gesprekspartners was in de periode. Dat geldt niet alleen voor Seneca de filosoof, in wiens obsessieve streven naar een zuiver 'zelf' de protestantse gewetensproblemen zich weerspiegeld zagen, maar ook voor Seneca de politicus, die net als menig vroegmodern hoveling moest zien te overleven in de hofhouding van een wispelturige tiran; en ten slotte ook voor Seneca de tragedieschrijver.[13]

Er zijn nog steeds nauwelijks mensen die denken dat de tragedies niet door de filosoof geschreven zijn, en hoewel ze los van de filosofische werken gedrukt werden golden de stukken ook in de 17de eeuw als authentiek. Maar toch: echt stoïcijns komen de stukken niet over. Het fascinerende is dat nu juist het feit dat Seneca die drie petten – filosoof, hoveling, dramaschrijver – afwisselend op hetzelfde hoofd moest zetten, inzichtelijk maakt waarom vroegmoderne lezers en kijkers geen been zagen in de tweespalt van Seneca's oeuvre. Sterker nog, de diversiteit van Seneca's werk helpt tot op zekere hoogte om te verklaren waarom juist Seneca

6

7

later zo razend populair kon worden. Met zulke wisselende, conflicterende en rivaliserende identiteiten hadden immers ook veel 17de-eeuwers te maken die afwisselend in verschillende contexten heel verschillende rollen moesten spelen: aan het hof van de machthebber, aan het hoofd van de familietafel, in biechtstoel of gebed, of in debat met geestverwanten. Ook in Seneca's werk kun je de spanning die het spelen van verschillende rollen kan veroorzaken terugvinden. Komt het hierdoor dat Seneca's filosofische moraliseren hem vaak wat al te gladjes afgaat, en wat te literair gepolijst overkomt om echt te overtuigen? Hoe dan ook is ook in Seneca's drama een curieuze incongruentie te bespeuren die met zijn verschillende rollen en posities te maken kan hebben.

Het curieuze is dat in de tragedies van Seneca de stoïcijnse leer alleen per implicatie is terug te vinden. Juist die afwezigheid van een credo dat, gestaag herkauwd, geen pagina van de *philosophica* onbevlekt laat, bevreemdt bij een auteur die sowieso geen gelegenheid onbenut laat om zijn eigen opvattingen en de relevantie daarvan naar voren te schuiven. In plaats van wat je in drama zou verwachten, in principe integere mensen wier standvastigheid in het stuk tragisch op de proef wordt gesteld, zijn Seneca's helden niet alleen monsters; ze zijn monsters juist van onmatigheid, wellust en woede, diametraal tegenovergesteld dus aan de stoïcijnse *constantia animi*. Dat hoeft natuurlijk niet per se een obstakel voor een moreel verantwoorde voorstelling te zijn, zal men met Epictetus tegenwerpen: het toneel toont dan het tegenvoorbeeld, geschraagd waardoor de wijze toeschouwer met hernieuwde overtuiging zijn deugdzame pad herneemt.[14]

De incongruentie bij Seneca's slechteriken is nu dat ze nota bene in hun verdorvenheid een stoïcijnse deugd aan de dag leggen: ze betonen zich namelijk van een indrukwekkende standvastigheid. Direct nadat Medea zich met Hecate heeft ingelaten antwoordt ze haar voedster die haar tot kalmte maant: 'Fortuna vreest de dapperen, vervolgt een lafaard [...] nooit komt het voor dat er voor moed geen plaats zal zijn [...] wie niets te hopen heeft kan ook van wanhoop vrij zijn' (159-63, vertaling Schrijvers). Hier lijkt een door de wol geverfde stoïcijn aan het woord. Ook de boven geciteerde toespelingen op haar identiteit en/of naam die beginnen met 'ik heb altijd Medea nog' kunnen in stoïcijnse zin worden verstaan als het vertrouwen dat haar mentale identiteit buiten het bereik van de fortuin is, en zij zichzelf zal blijven ook als alles haar wordt afgenomen (*Medea fiam*, 171). Dat Seneca van Medea een stoïcijn wilde maken ligt niet bepaald voor de hand. Waarom maakt hij haar dan zo standvastig en onverschrokken?

Foucault heeft in zijn geschiedenis van de seksualiteit gewezen op het toenemende prioriteren door laatrepublikeinse en vroegkeizerlijke stoïcijnen van wat hij *le souci de soi* noemt, de zorg voor een 'zuiver zelf'.[15] Het is mogelijk dat dit haast obsessieve verlangen om, zo niet met de buitenwereld van het onvoorspelbare hof, dan toch met jezelf in het reine te komen ook in Seneca's tragedies aan de dag treedt, zo sterk zelfs, dat het in zekere zin met Seneca op de loop kon gaan. In diverse van Seneca's tragedies vind je namelijk een 'heldendom in niets behalve standvastigheid', een verschijnsel dat wel *bastard Stoicism* is genoemd.[16] Ook Medea's voortdurend terugkomen op haar 'Medea-zijn' kan in dat licht worden gezien. Zo graag wil ze zichzelf blijven, dat het streven haast heroïsch lijkt te worden.[17]

Nu is het een wezenlijke functie van drama om spanningen die bij het publiek leven in een concrete vorm weer te geven. Protagonisten die ondanks hun verdorvenheid heroïsche standvastigheid aan de dag leggen, wezen hovelingen van keizer Nero op de ethische achilleshiel van het modieuze stoïcijnse ideaal van *ataraxie*, dat voorzag in berusting en inactiviteit. Je kon types als Medea toch moeilijk zomaar hun gang laten gaan, ook omdat ze een ravage konden aanrichten. De paradoxale heroïek van Medea wijst dus op een paradox in het stoïcijnse ideaal van het quiëtisme zelf en reflecteert zo de spanning in het gemoed van hovelingen die wijze en politicus moesten zijn als Seneca.

Juist dit leverde fascinerende parallellen op voor vroegmoderne lezers en kijkers. In de eerste plaats conflicteerde vooral (maar niet alleen) in de protestantse wereld de religieuze vereiste van het zuivere geweten, en de psychologische verlangens naar identitaire zuiverheid die daarbij hoorden, met het reilen en zeilen van een hofcultuur waarin men carrière moest maken om te overleven, en voortdurend met onvoorspelbare of zelfs monsterlijke bazen moest werken. In de tweede plaats verbeeldden de monsterlijke helden van Seneca een type dat in toenemende mate opgeld doet vanaf de late 15de eeuw: de schurk-held, de Machiavellist die juist door gewetenloosheid aan de macht komt, en wiens succes dankzij zijn doelgerichtheid en gewetenloosheid afgunst en bewondering wekt.

Medea wordt Macbeth

Het beruchte oordeel van Voltaire, dat er op neerkwam dat Shakespeare 'zo goed was omdat hij zo slecht was', is ook in verband met de receptie van het Medea-motief inzichtelijk.[18] De grondslag van het contemporaine, classicistische theater was de zogenaamde *poetic justice* waarin de slechten nooit beloond mogen en dus gestraft moeten worden, omdat elk kunstwerk een verbeelding van Gods schepping zou moeten zijn, die per definitie goed en rechtvaardig is. Om dat aanschouwelijk te maken, moest menig een oorspronkelijke plot van een antieke mythe gereviseerd worden. Ook Seneca's *Medea* kreeg hiermee te maken. Jan Six liet haar zoals we zagen zelfmoord plegen, en het laatste vers van het stuk werd gewoonlijk geïnterpreteerd in de zin dat Medea in het hiernamaals gestraft zou worden.

Maar *poetic justice* is geen garantie voor theater op het scherp van de snede, integendeel. Shakespeare, die 'slecht' was omdat hij alle classicistische 'regels' aan zijn laars lapte, was juist *daarom* anderzijds juist weer zo'n fantastische toneelschrijver, begreep Voltaire. Een gevolg van Shakespeares relatieve ongevoeligheid voor classicistische conventies was dat hij het dramatische potentieel van de ambivalentie tussen 'goed' en 'kwaad' bij zijn protagonisten veel nadrukkelijker dan anderen kon uitbuiten. In die zin, zo zijn wij ons na het classicisme gaan realiseren, is Shakespeare trouwens juist heel 'klassiek', omdat die ambivalentie een kernonderdeel is van Aristoteles' opvatting van het tragische.[19] Ook Seneca had er op zijn wat ontspoorde manier mee gewerkt door zijn weerzinwekkende helden een stoïcijnse deugd te geven. Maar anderzijds liet Seneca zijn helden het hele stuk door, zoals we zagen, 'zichzelf blijven'. Shakespeare daarentegen zet zijn personages niet 'stil', houdt hun karakter niet statisch en constant in hun slechtheid, maar laat ze meebewegen met de handeling.

Literatuur

J. Bate, *How the Classics Made Shakespeare* (Princeton 2012).

W.J. Bouwsma, *The Waning of the Renaissance*, 1550-1640 (Yale 2000).

C. Burrow, *Shakespeare & Classical Antiquity* (Oxford 2013) 162-201.

De werken van William Shakespeare. Vertaald door Dr. L.A.J. Burgersdijk (Leiden 1886).

M. Foucault, *Geschiedenis van de seksualiteit*. Vertaling Jeanne Holierhoek (Amsterdam 2018).

E. Giusti, *Carthage in Virgil's* Aeneid. *Staging the Enemy under Augustus* (Cambridge 2018).

T. Greene, *The Light in Troy* (New Haven 1982).

H.M. Hine, *Seneca. Medea. Introduction, Text, Translation and Commentary* (Warminster 2000).

P. Holland (red.), *Macbeth and its Afterlife* (Cambridge 2004).

R.J. Kaufman, 'The Seneca Perpsective', *CompD* I (1967) 182-91.

E.J. Kenney, '*Est deus in nobis*: Medea Meets her Maker', in: T.D. Papanghelis e.a. (red.). *Brill's Companion to Apollonius Rhodius* (Leiden 20112) 371.

A. Kernan, *Shakespeare, the King's Playwright* (Yale 1995) hoofdstuk 4.

L.C. Knights, *An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism* (Cambridge 1933).

T. Laureys, 'Navigating and being navigated: the passions and divine providence in three early modern Medea plays (1648-1667)', *Spiegel der letteren* 62,2 (2020-01) 171-196.

G. Miles, *Shakespeare and the Constant Romans* (Oxford 1996) 58.

A.G. Nikolaidis, 'Some observations on Ovid's lost *Medea*', *Latomus* 44 (1985) 383-87.

M. Nussbaum, 'Serpents in the Soul: A Reading of Seneca's *Medea*', in: Clauss (1997) 219-252.

A.D. Nuttall, *Shakespeare the Thinker* (New Haven 2008).

A. Savile, 'Spinoza, Medea, and Irrationality in Action', *Dialogue* 42,4 (2003) 767-790.

P.H. Schrijvers, 'De woede van Medea', in: Seneca (2013) 14-31.

Seneca, *Medea, Phaedra, Trojaanse vrouwen*. Vertaling Piet Schrijvers (Groningen 2013).

Spinoza, *Werke. Lateinisch un Deutch*. Herausgegeben von K. Blumenstock. Zweiter Bd. (Darmstadt 1967): Ethica 4, praefatio en 17 Schol.

J. Vos, *Medea. Treurspel*. DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/vos_002alle02_01.

8

Er is wat voor te zeggen om *Macbeth* het meest senecaanse stuk van Shakespeare te noemen, en daarmee is veel gezegd over het historische belang van Seneca's drama, want *Macbeth* is één van de meest gespeelde en geciteerde stukken uit niet alleen het Britse, maar zelfs het mondiale repertoire.[20] Hoe vaak Shakespeare Seneca ook elders gebruikt heeft, nergens zit die laatste zo diep verankerd in het DNA van fraseringen en thematische verbanden als juist in *Macbeth*. De tragedie waar Shakespeare zich hier bij uitstek mee verstaat, is de *Medea.*

Dat zou je op het eerste gezicht niet verwachten in een stuk over een vroegmiddeleeuwse koning van Schotland, die door misdaad aan de macht komt en met geweld van de troon wordt gestoten. Maar de thematiek moet voor de klassiek geschoolde kijker, of die nu in de bovenring van *The Globe* letterlijk boven de *groundlings* verheven zat of aan het hof stond waar het stuk in première ging, onmiskenbaar geweest zijn. Juist de relatieve verborgenheid van Seneca's 'invloed' zou je kunnen zien als illustratie van de virtuositeit van een auteur die verder kon gaan dan hertalingen, bewerkingen of zichtbare ontleningen van klassiek materiaal alleen: Shakespeare was in staat om de klassieken op zich in te laten werken, en er creatieve antwoorden op te formuleren.[21] Maar er is ook een andere kant aan Shakespeares 'antiekenreceptie': hij gebruikte het antieke materiaal haast als een gereedschapskist, om mee te werken wanneer hij iets kon gebruiken. Beide modaliteiten van Shakespeares 'werken met de klassieken' spelen een rol in *Macbeth*.

De opening van *Macbeth* is in dit opzicht karakteristiek ambivalent. Door het stuk *in medias res* te laten beginnen met de toneelaanwijzing *Thunder and lightning. Enter three Witches*, wordt weliswaar een toon gezet die goed met Medea te rijmen is. Maar de associatie is verre van expliciet. Een andere lag meer voor de hand: de nieuwe koning van Engeland James I, ook koning van Schotland, voor wie het stuk werd geschreven, had nog voor zijn aantreden als opvolger van Elizabeth I een traktaat over necromantie en hekserij, *Demonology*, geschreven en gebruikte net zoals zijn collega's in het buitenland misogyne massahysterie ten aanzien van vermeende heksen om de miraculeuze macht om te 'reinigen' die een vorst werd toegeschreven een concrete invulling te geven. De eerste gedachte van de kijker ging dus waarschijnlijk uit naar James.

James maakte zoals alle vroegmoderne vorsten intensief gebruik van de kunsten als representatiemiddel om zijn legitimiteit te schragen. Opmerkelijk was daarbij zijn aandacht voor het theater. Bij voorstellingen aan het hof, zoals in Hampton Court op 7 augustus 1606, zat James op een verhoging in 'staatsie' in de grote zaal. Om hen heen hielden de verzamelde hovelingen de koning even nauwlettend in de gaten als de voorstelling van *Macbeth* door *The King's Men* (het gezelschap van Shakespeare) die op het andere podium werd opgevoerd. Wanneer de titelheld aan het begin van de vierde acte de heksen die hem zijn troon voorspeld hebben opnieuw bezoekt en zij hem een 'show of kings' voortoveren, voegt Shakespeare de toneelaanwijzing toe dat de laatste koning '[is] holding a glass [spiegel]'. In die spiegel zag de kijkende koning dus zichzelf, een legitieme opvolger van een lange lijn van Schotse koningen.

Ook in andere opzichten was *Macbeth* relevant voor James: het stuk gaat over onwettige troonopvolging en draait om hoogverraad, thema's die sterk voor het voetlicht traden bij James' aantreden.[22] Niettemin 'roken' de heksen voor een onderlegde kijker meteen al ook naar Medea. Die indruk wordt al snel spectaculair bevestigd. Wanneer Macbeth, die kort voor het begin van het stuk in naam van de Schotse koning opstandelingen heeft verslagen, eerst van de drie heksen te horen krijgt dat hij koning zal worden, vervolgens direct, en haast tot zijn ontzetting de titel van de verslagene als beloning krijgt, schakelt Shakespeare over naar diens kasteel waar het hof nu heen trekt. Daar leest Lady Macbeth de brief waarin Macbeth haar schrijft wat hem is voorspeld, en dat 's konings komst op hun kasteel aanstaande is. Haar beruchte reactie in alleenspraak zijn een directe echo van Seneca's *Medea*:

> Come, you spirits
> That tend on mortal thoughts, unsex me here,
> And fill me from the crown to the toe top-full
> Of direst cruelty! Make thick my blood;
> Stop up the access and passage to remorse,
> That no compunctious visitings of nature
> Shake my fell purpose, nor keep peace between
> The effect and it! Come to my woman's breasts,
> And take my milk for gall, you murdering ministers,
> Wherever in your sightless substances
> You wait on nature's mischief! Come, thick night,
> And pall thee in the dunnest smoke of hell,
> That my keen knife see not the wound it makes,
> Nor heaven peep through the blanket of the dark,
> To cry 'Hold, hold!'

> *Geesten, begeleiders / Van moordgedachten, komt, ontwijft mij hier, / en doe van kruin tot teen mij overvol / Van gruwb're wreedheid zijn! Verdikt mijn bloed / Spert elke weg en toegang voor erbarmen / Opdat geen week'lijke aandrift van natuur / mijn vloekplan schokke en vreedzaam treede tusschen / Het doen en 't opzet! Komt aan mijne borsten / En neemt voor gal mijn melk, gij moordtrawanten, / Die, waar ook, als onzichtb're machten, wanddaad / En gruw'len dient! Kom donk're nacht en hul / U in de zwartste hellesmook opdat / Mijn dolk niet zie wat wond hij maakt, de hemel / Niet door des duisters deken blikke, en roep': 'Laat af!'* [23]

Het was nu juist Medea's openingszet bij Seneca geweest om 'een man' te willen zijn (*pelle femineos metus*, 'verdrijf je vrouwelijke angst', 42). Tel daarbij de nacht, het voor zich werven van de krachten van magie en duisternis, en de transformatie van vrouwenborst naar slangenbek. Met name de vertaling van John Studley, die Shakespeare naast het Latijn gebruikte, maakt door het invoegen van een expliciete verwijzing naar de nog komende kindermoord duidelijk waar Shakespeare de combinatie van moorddrift met man-worden eerder had gezien.[24]

Dat de parallellie geen losse flodder is blijkt al snel. Even later spoort zij haar man die aarzelt om de koning, die zijn (sacrosancte!) gast is, te vermoorden met de woorden:

> I have given suck, and know
> How tender 'tis to love the babe that milks me:
> I would, while it was smiling in my face,
> Have pluck'd my nipple from his boneless gums,
> And dash'd the brains out, had I so sworn as you
> Have done to this. [...]

> *Ik heb gezoogd en weet hoe teer / De liefde is tot den zuig'ling, dien men voedt, / Maar toch, ik had, al loech hij juist mij toe, / Mijn borst zijn weke mond ontrukt en hem / Het brein verplet, had ik dat zo gezworen, / Als gij dit deedt.*[25]

Alweer laat de elisabethaanse *Medea* vertaling van Studley zien hoe nauwkeurig de verzekering van Medea bij Seneca om het eigen bloed niet te sparen (in 805 vv.) mee resoneert, al worden de ingrediënten (borsten, tepels, doorboord kindervlees en botten, belofte om moord te plegen) anders geconfigureerd. De frasering van Shakespeares onvergetelijke *I have given suck* lijkt bovendien beïnvloed door Seneca's *Medea*, vers 26, *Peperi! querelas, verbaque in cassum sero?* ('Ik heb gebaard! Waarom blijf ik dan vergeefs klachten en woorden aaneenrijgen?'), ook al duidt Medea daar met *peperi* primair op haar wraakplan en niet op haar kinderen.

In een beroemd geworden essay hekelde L.C. Knights ooit de naïviteit van critici die de virtuele biografie van Shakespeares protagonisten wilden reconstrueren op grond van hints in de toneelteksten, onder de titel *How many children had Lady Macbeth?*[26] Toch is de vraag is

9

in zoverre inzichtelijk, dat ze er op wijst hoe belangrijk het thema van kinderloosheid voor het stuk is. We moeten aannemen dat de Macbeths een kind hebben gehad en dat verloren hebben. Zo ontsteld is Lady Macbeth door haar verdere levensloop geraakt, zo zeer hebben zij en haar man hun hoop en verwachting van kinderen verplaatst naar carrière en macht, dat ze wat ooit haar oogappel was ervoor zou vermorzelen – net als Medea daadwerkelijk doet. Ouder en kinderloze, koning en opvolger, macht en verstoting, dat zijn de thema's van de Medea-mythe. Dat zijn tevens de thema's die Shakespeare in *Macbeth* stopt.

Shakespeare zet Seneca's *Medea* op zijn kop, demonteert het stuk en bouwt het opnieuw op. Dat komt omdat zowel de thema's – hekserij, legitieme troonopvolging, wraak – als de spectaculaire aard van Seneca's stuk goed van pas kwamen in een stuk voor een kersverse koning van Engeland én Schotland. Maar het dramatische bloed kruipt bij Shakespeare waar het niet gaan kan. Een van de gevolgen is dat hij zijn versie van Medea waarlijk tragisch in een Aristotelische zin maakt.

We zagen al dat Medea's karakter in Seneca's stuk 'statisch' is, in de zin dat er geen wezenlijke ontwikkeling plaatsvindt tijdens het handelingsverloop. In *Macbeth* lijkt Shakespeare daarentegen alles in beweging te zetten door de polen die hij neerzet tegen elkaar uit te spelen. Waar de aanstichtster en Medea-avatar Lady Macbeth aanvankelijk bruist van de haat en energie en haar man Macbeth aarzelt, bang en vol scrupule over de moord is, zijn de rollen aan het eind omgedraaid: Macbeth is fatalistisch onverschrokken geworden, zijn vrouw heeft een zenuwinzinking gekregen, haar verstand verloren, en pleegt uiteindelijk zelfmoord. Het hele stuk draait om opposities die in het geconcentreerde tijdsverloop van het stuk in elkaars tegendeel verkeren: van dag naar nacht, van triomf naar tragedie, van actie naar depressie, van droom naar nachtmerrie. Het structurerend principe van in elkaars tegendeel verkerende opposities is niet alleen een vruchtbaar middel om te begrijpen wat Shakespeare met de figuur van Lady Macbeth doet, maar ook en vooral met de titelheld zelf. Lady Macbeth raakt na de gruwelijke inbreuk die beiden hebben gedaan op de natuurlijke orde letterlijk en figuurlijk de weg kwijt, verliest aan 'Medea-gehalte' als het ware. Maar Macbeth ondergaat juist een soort 'Medea-worden'. Zijn relatief ongecompliceerd heldendom op het slagveld waarmee het stuk begon wordt eerst ondergraven door twijfel wanneer hem als een wortel door de heksen, en hun verlengstuk, zijn vrouw, het gif van de ambitie wordt voorgehouden en hij door scrupules wordt overmand:

> [...] that but this blow
> Might be the be-all and the end-all here,
> But here, upon this bank and shoal of time,
> We'd jump the life to come.
>
> *Als hier die stoot [de voorgenomen moord op Duncan] begin en einde was, – / Slechts hier, op 't vlottend zand des tijds, – / 't Hiernamaals zette ik op het spel.*[27]

Dit memorabele beeld van een Macbeth die zich gevangen op een zandbank voelt, en wenste dat het maar zo eenvoudig was, en hij met een machtige sprong de toekomst in kon springen typeert de pijn en de twijfel die zijn isolement als kinderloze *thane* hem doet voelen. Aan het eind van het stuk ziet hij dat alle deliberatie futiel is:

> Tomorrow and tomorrow and tomorrow
> Creeps in this petty pace from day to day
> To the last syllable of recorded time,
> And all our yesterdays have lighted fools
> The way to dusty death. Out, out, brief candle!
> Life's but a walking shadow, a poor player
> That struts and frets his hour upon the stage
> And then is heard no more. It is a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury,
> Signifying nothing.
>
> *Dat morgen, morgen en alweder morgen / Kruipt, kort van schreden, Voort van dag tot dag / Tot aan het laatste woord in 't boek des tijds; / Al onze gist'rens lichtten narren voor / Naar dood den stof. Uit, korte kaars, uit, uit! / Een schim die wart is 't leven; een armspeler / Die op 't toneel zijn uurtje praalt en raast, / En dan verstomt, verdwijnt; het is een sprookje, / Verteld, vol gal met drift, door een onnooz'le, / Gansch zonder zin.*[28]

Met het verlies van elke illusie, het aanvaarden van zijn lot en *damn the consequences*, is Macbeth met zijn heroïsche strijd voor wat hij weet dat 'slecht' is, niet alleen een *bastard Stoïc*, maar ook een Medea geworden. Shakespeare laat hem daarbij een berusting in de absurditeit van het bestaan verwoorden die in moderne oren haast existentialistisch klinkt, en hem daarom intens modern doet lijken. Maar voor de toekijkende koning James op zijn verhoging stond het Medea-thema voor iets heel anders: het verstoren van een natuurlijke orde die zijn vijanden bedreigden, maar die hij, gezalfde koning, in zijn wezen, legitieme successie en rechtvaardig bestuur vertegenwoordigde en bestendigde.

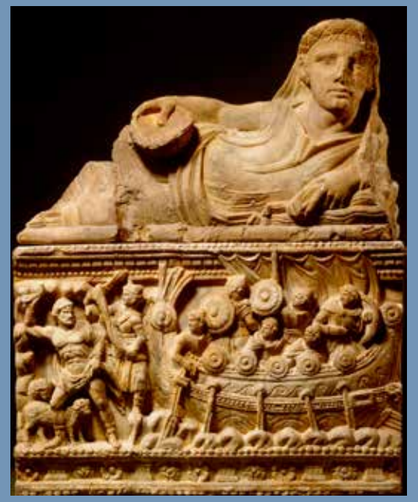
Het centrale thema van *Macbeth*, het gewelddadige verbreken van natuurlijk banden, van ouder naar kind, van koning naar opvolger, zag James maar al te graag voorgesteld als iets weerzinwekkends, een onzegbare gruwel. Maar Macbeth bepleit zijn in wezen ten diepste anti-stoïcijnse twijfel over de orde van God en koning zo eloquent, dat zijn vraagtekens bij de rechtvaardigheid en de onontkoombaarheid van het Goddelijk bestel diepere sporen hebben nagelaten dan misschien de bedoeling was.

Noten

1 *Ethica* 4, praefatio en 17 Schol. Zie voor discussie Savile (2003) 767-790.
2 De *Medea* van Jan Vos is, inclusief het voorwoord, te lezen op DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/vos_002alle02_01.
3 Zie Laureys (2020-01) 171-196.
4 Voor een goed overzicht van de mentaliteitsgeschiedenis, zie Bouwsma (2000).
5 Voor Medea en Dido zie nu ook Giusti (2018).
6 Nikolaidis (1985) 383-87.
7 Kenney (2011) 371.
8 Zo Kenney (2011) 384-5.
9 Horatius, *Ars Poetica* 185.
10 Suetonius, *Nero* 11.
11 Tacitus, *Annalen* 13,3,2.
12 De Nederlandse vertaler Schrijvers, geen groot liefhebber van al te subtiele spelletjes met intertekstualiteit, vat Medea's woorden op als een verwijzing naar de etymologie van Medea's naam van het Griekse μήδομαι, 'bedenken'.
13 Zie voor een overzicht bijvoorbeeld Burrow (2013) 162-201.
14 Epictetus 4,27.
15 Foucault (2018).
16 Miles (1996) 58.
17 Kaufman (1967) 182-91.
18 Bijvoorbeeld in zijn *Essai sur les moeurs, et l'esprit des nations.*
19 Aristoteles, *Poetica* 52b34.
20 Zie Holland (2004).
21 Zo definieert de klassieke studie van Greene (1982) de meest geavanceerde vorm van *imitatio* in de renaissance. Zo'n creatief-kritische Shakespeare ligt ten grondslag aan Nuttall (2008).
22 Voor de relatie tussen het stuk en de politieke situatie zie Kernan (1995), hoofdstuk 4.
23 *Macbeth* 1,5,40-52, in de nog altijd briljante vertaling van Burgersdijk (1886).
24 Then at the Aulters of the Gods my chyldren shalbe slayne, / With crimsen colourde bloud of Babes their Aulters will I stayne. Studley is te lezen op: https://quod.lib.umich.edu/.
25 *Macbeth* 1,7,54-59, vertaling Burgersdijk.
26 Knights (1933). Voor scherpe inzichten in de relatie tussen Medea en Macbeth zie ook Bate (2012).
27 *Macbeth* 1,7,4-7.
28 *Macbeth* 5,5.23-31, vertaling Burgersdijk.

Musea

Mirte Liebregts



Van nu
tot en met
12 - 01 - '25

Museum Wierdenland
Van Swinderenweg 10
Ezinge
wierdenland.nl

Etrusken: pracht en macht

De invloed van de Etrusken, bekend om hun fraaie bronskunst, diepgewortelde religieuze gebruiken en expertise in waterbeheer, is tot ver buiten Italië te herkennen. Met zo'n honderd Etruskische voorwerpen uit de collectie van het Rijksmuseum van Oudheden biedt deze expositie in Museum Wierdenland een verhelderende blik op deze beschaving. Centraal staat de schoonheid van de Etruskische cultuur, gekenmerkt door vakmanschap, diversiteit en internationale contacten. Daarnaast illustreren aardewerk in Griekse stijlen, bronzen kannen en typerende, zwarte glanzende vazen de verre handelsbetrekkingen van de Etrusken, terwijl bronzen spiegels en gouden sieraden hun rijkdom belichten. Verschillende offerbeeldjes en rijk gedecoreerde askisten geven inzicht in hun godenwereld en dodencultuur.

Van nu
tot en met
30 - 03 - '25

Valkhof Museum
Keizer Karelplein 33
Nijmegen
valkhofmuseum.nl

Rijke Romeinse graven uit de Nijmeegse Burchtstraat

In mei 2001 werden bij rioleringswerkzaamheden in de Nijmeegse Burchtstraat meerdere Romeinse graven blootgelegd. Eén daarvan behoorde toe aan een schijnbaar vermogende Romeinse vrouw. Aangezien zij is begraven in een loden sarcofaag, een zeldzaam verschijnsel in de betreffende regio, kreeg ze al gauw de bijnaam 'Loden Lady'. De tweede persoon die in de Romeinse tijd op de plek van de huidige drukke winkelstraat is begraven, is een man. De tentoonstelling Rijke Romeinse graven uit de Nijmeegse Burchtstraat presenteert de resultaten van de uitwerking van de opgraving uit 2001 en de aanvullende onderzoeken die recent zijn uitgevoerd. Deze leert je meer over de inwoners van Romeins Nijmegen, Ulpia Noviomagus, en de grafcultuur van die tijd.

Van nu
tot en met
12 - 09 - '25

LVR-Achäologischer Park Xanten
Am Rheintor
Xanten
apx.lvr.de

Augusta Emerita

Emerita Augusta, het huidige Mérida, was een centrum van Romeinse macht en cultuur in Spanje. Tot op de dag van vandaag kenmerken indrukwekkende overblijfselen uit de Romeinse tijd het stadsbeeld, zoals bruggen, theaters en tempels. Ruim 200 bruiklenen van het Museo Nacional de Arte Romano de Mérida brengen de wereld van Romeins Spanje naar Xanten. Marmeren beelden, mozaïekvloeren en delicate gouden sieraden tonen de bewogen geschiedenis van deze oude stad vanaf de oprichting tot aan de heerschappij van de Visigoten en het Islamitische Emiraat.

Van nu
tot en met
02 - 02 - '25

Limburgs Museum
Keulsepoort 5
Venlo
limburgsmuseum.nl

De Kantharos van Stevensweert

Eén van de topstukken uit Romeins Limburg, de kantharos van Stevensweert, is tijdelijk weer te bewonderen in de regio waar de rijk versierde zilveren drinkbeker meer dan 80 jaar geleden opdook in de Maas. De beker maakte veel los toen deze begin jaren '40 in Stevensweert van een baggermolen werd geplukt, na bijna 2000 jaar in vergetelheid in de rivier te hebben doorgebracht. In de tentoonstelling De Kantharos van Stevensweert staat de reis centraal die de kantharos heeft afgelegd.

Musea

Mirte Liebregts

Van nu
tot en met
26 - 01 - '25

Drents Museum
Brink 1
Assen
drentsmuseum.nl

Dacia - Rijk van goud en zilver

Meer dan vijftig goud- en zilverschatten uit het Roemenië van de 20ste eeuw voor Christus tot de 3de eeuw v.Chr. zijn te bewonderen in Assen. De tentoonstelling Dacia – Rijk van goud en zilver focust op Dacië en de Daciërs in de periode vóór de Romeinse verovering (106 n.Chr.). Dacië, gelegen tussen de Euraziatische steppe in het oosten, de mediterrane wereld in het zuiden en Centraal Europa in het westen – was een kruispunt van culturen. Vele volkeren, waaronder Grieken, Kelten, Thraciërs, Scythen en Perzen, hebben allemaal hun invloed op de Daciërs gehad en elementen van deze verschillende culturen zijn dan ook terug te vinden in de objecten. Dankzij de aanwezigheid van goudmijnen bereikten de inwoners van Dacië zowel op technisch als artistiek vlak een zeer hoog niveau van de verwerking van edelmetalen. De voorwerpen werden gebruikt tijdens religieuze rituelen of werden geofferd. Een aantal van de goud- en zilverschatten is in de laatste jaren ontdekt en nog nooit eerder in een museum getoond. Deze tentoonstelling komt voort uit een samenwerking met het National History Museum of Romania.

Van nu
tot en met
30 - 03 - '25

Valkhof Museum
Keizer Karelplein 33
Nijmegen
valkhofmuseum.nl

Offeren aan de goden in Herwen-Hemeling

Eind 2021 ontdekten archeologen de sporen van een compleet Romeins heiligdom in Herwen-Hemeling, een spectaculaire ontdekking voor Nederland. De vondsten kwamen relatief ongeschonden uit de grond: godenbeelden, munten, reliëfs, beschilderd pleisterwerk, votiefstenen en een compleet waterbassin zagen na vele eeuwen opnieuw het daglicht. In *Offeren aan de goden in Herwen-Hemeling* staan vondsten centraal die bij uitstek te maken hebben met de essentie van het Romeinse heiligdom: het offeren aan de goden. Deze tweede tentoonstelling die Valkhof Museum aan de vindplaats wijdt neemt je mee in de belangrijkste vondsten rondt het offeren, de rituelen en de altaren.

Advertentie

De afschildering van *Medea* op Grieks aardewerk

1

Geralda Jurriaans-Helle

Ons beeld van Medea is vooral bepaald door de tragedie van Euripides uit 431 v. Chr. Het hoogtepunt van de Atheense vaasschilderkunst ligt in de 150 jaar daarvoor en daar zien wij niet de kindermoord maar andere episoden uit de mythen rond Medea afgebeeld. Pas in de 4de eeuw is er een weerslag van de tragedie te zien, niet op Atheense vazen, maar op aardewerk uit de Griekse steden in Zuid-Italië.

Afbeeldingen
1 Medea tussen twee slangen, zwartfigurige *lekythos*, 520-500 v.Chr. British Museum, Londen. © The Trustees of the British Museum.
2 Medea bedwingt een driekoppige slang, halsamfoor uit Cerveteri, ca. 650 v.Chr. Allard Pierson Museum, Amsterdam. Foto: Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam.
3 Jason wordt verjongd, zwartfigurige *lekythos*, 490-480 v.Chr. Rijksmuseum van Oudheden, Leiden. Foto: Rijksmuseum van Oudheden, Leiden.
4 Medea ontsnapt na de moord op haar kinderen, Lucanische kelkkrater, ca. 400 v.Chr. Cleveland Museum of Art. Foto: Cleveland Museum of Art.
5 Pelias bij de pot waarin een ram zit en daarnaast Medea met *polos* en rechts zijn dochters, zwartfigurige amfoor, 510-500 v.Chr. British Museum, Londen. © The Trustees of the British Museum.

Naast literaire teksten vormen de schilderingen op Grieks en vooral Atheens aardewerk een belangrijke bron voor onze kennis van de mythologie en het dagelijkse leven in de 6de en 5de eeuw v.Chr. De mythologische afbeeldingen mogen echter niet zomaar als illustraties bij teksten worden beschouwd. De schilder kan heel goed een andere – ons onbekende – versie hebben afgebeeld, want er bestonden verschillende versies van mythen. Verhalenvertellers, zowel professionele zangers en schrijvers als degenen die binnen de familie de verhalen vertelden, waren vrij om details in het verhaal aan te passen aan hun publiek, bijvoorbeeld om de familie van hun gastheer in gunstig daglicht te zetten, of om een diepere psychologische laag aan te brengen. Er waren lokale varianten die men kon gebruiken of samenvoegen. En zo waren er door de eeuwen heen vele versies in omloop. De versies die wij uit de literaire bronnen kennen, zijn het resultaat van een op kwaliteit gebaseerd selectieproces van eeuwen, waarbij vaak uiteindelijk één variant dominant werd. Bij Griekse vazen gaat het om een min of meer toevallige selectie van vazen die onder gunstige omstandigheden in de grond bewaard zijn gebleven, en vervolgens zijn opgegraven en gepubliceerd. Kwaliteit speelde wel een rol, want de meeste vazen die wij over hebben, waren bestemd voor de export naar Etrurië en Zuid-Italië. Ze werden geschikt bevonden om meegegeven te worden in het graf of gewijd te worden in een tempel, waar ze meer kans hadden om bewaard te blijven. De literaire versie van een mythe die wij kennen, stamt vaak niet uit dezelfde tijd als de afbeeldingen die wij over hebben, en zelfs als dat wel zo is, is het de vraag of de schilder (en zijn publiek) die literaire versie wel kenden.

Beeldtaal

Een andere reden om de vaasschilderingen niet als boekillustraties te beschouwen is dat beeldtaal anders werkt dan gewone taal. Bij een voordracht bepaalt de zanger in welke volgorde men welke informatie krijgt, en ook bij geschreven teksten was het in de tijd van papyrusrollen niet eenvoudig om even aan het einde van het boek te kijken hoe het afliep. Bij beeldtaal werkt het anders: de kijker kan zelf bepalen welke informatie hij als eerste ziet, al kijken de meeste mensen eerst naar het centrum. De ruimte van het beeldvlak was beperkt en daarbinnen moest de schilder voldoende informatie geven om duidelijk te maken wát het verhaal is. Dat gebeurde aanvankelijk door de namen van de personen erbij te schrijven, maar in Athene kiest men in de 6de eeuw v.Chr. ervoor om kenmerkende en unieke details toe te voegen die de kijker direct op het juiste spoor zetten. Dat kon door goden en helden van vaste attributen te voorzien, of te kiezen voor een uniek voorwerp of detail. Vaak gaat het ook om de combinatie van details: een voorwerp kan in een andere context een andere betekenis krijgen. Later ontwikkelt zich een beeldtaal waarin kleine details het verschil maken. Deze taal werd door de tijdgenoten die er mee opgroeiden, probleemloos gelezen, maar is voor ons een stuk moeilijker te begrijpen.

Medea

Dit proces van herkenbaar maken is goed te zien bij de afbeeldingen van Medea. De oudst bekende afbeelding stond op de kist die door de Korinthische tiran Kypselos (657-627 v.Chr.) in Olympia is gewijd. De kist zelf is niet bewaard, maar Pausanias beschrijft de kist en de afgebeelde scènes in detail. Medea is hier afgebeeld zittend tussen Jason en Aphrodite en het bijschrift luidt: Jason trouwt met Medea, zoals Aphrodite beveelt (Pausanias 5,18,3). De oudste afbeeldingen die wij over hebben, stammen ook uit de 7de eeuw v.Chr. en zijn gemaakt in Etrurië. Op een amfoor in het Allard Pierson Museum (afbeelding 2), gemaakt rond 650 v.Chr. in Cerveteri, staat een figuur in een lange mantel tegenover een driekoppige slang. Om de vaas kronkelen nog twee slangen. Hoewel haar naam er niet bij staat, werd deze figuur geïdentificeerd als Medea, die de slang die het Gulden Vlies bewaakt, bedwingt. Dit is wat later bevestigd door de vondst – eveneens in Cerveteri – van een Etruskische *bucchero*-kan uit circa 630 v.Chr., waarop zij in dezelfde houding en ook gehuld in een lange mantel is afgebeeld (Rome, Museo di Villa Giulia, inv. 976). Ditmaal staat haar naam erbij en bovendien staat zij naast een ketel met een jongeman erin. De belangstelling in Cerveteri voor Medea kan welllicht verklaard worden doordat het antieke Caere gesticht is vanuit

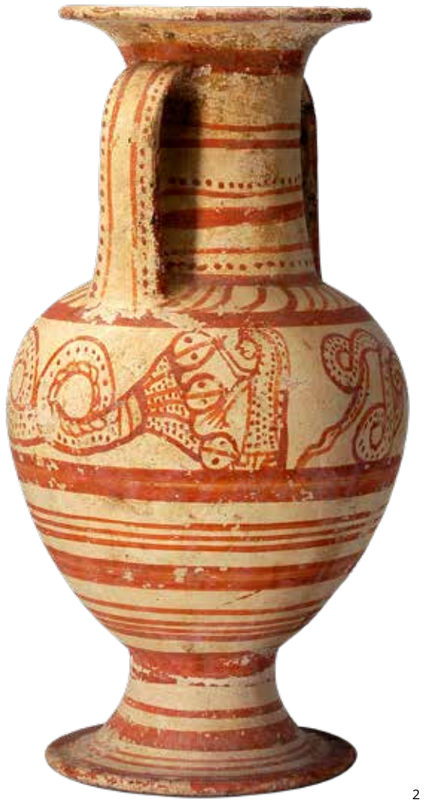
Thessalië, Theseus' vaderland. Daarnaast zal ook het bovennatuurlijke in de verhalen rond Medea de Etrusken hebben aangesproken.

Pelias

De slangen vinden wij ook terug in de oudst bekende afbeeldingen op Atheens aardewerk. Op een aantal zwartfigurige *lekythen* (olieflesjes) uit circa 530 v.Chr. is een vrouwenkop afgebeeld tussen twee slangen. Op één exemplaar is de naam Medea tussen haar gezicht en de slang tegenover haar geschreven (afbeelding 1). De ketel wordt afgebeeld op vaasschilderingen uit het laatste kwart van de 6de eeuw. De ketel is een mooi voorbeeld van een uniek element dat maar naar één bepaalde mythe kan verwijzen. Soms is alleen de ketel afgebeeld en zijn er geen omstanders. Echter, in dit geval zijn er verschillende episoden in de mythe. Op een *lekyth* in het Rijksmuseum van Oudheden (afbeelding 3) zit, net als op de bovengenoemde Etruskische kan, een jongeman in de ketel. Het zou dan gaan om Jason die door Medea wordt verjongd, het onschuldige begin van de episode. Op een aantal vazen zit een ram in de pot, wat al een verwijzing kan zijn naar het verhaal van Pelias en zijn dochters, omdat Medea aan de hand van een ram die als lammetje uit de ketel komt, de Peliaden overreedt hun vader deze behandeling te laten ondergaan. De verwijzing naar de gruwelijke afloop wordt al duidelijker wanneer er vrouwen en een oude man bij zijn afgebeeld, die soms ook gebaren van opwinding maken. Op een amfoor in Londen (afbeelding 5) draagt een van de vrouwen een *polos*, een hoge muts die kenmerkend is voor godinnen en priesteressen en daarom goed bij Medea past, als kleindochter van de zon en tovenares. Maar meestal zijn alle vrouwen op dezelfde manier afgebeeld en is niet uit te maken of Medea een van hen is. Door toevoeging van deze figuren kan de schilder zijn verhaal vertellen. De toeschouwer herkent een aantal elementen en begrijpt om welke mythe het gaat en wat het vervolg zal zijn. Op het roodfigurig aardewerk uit de 5de eeuw v.Chr. wordt de scène explicieter: daar wordt Pelias door zijn dochters naar de ketel geleid.

Stier van Marathon

In de tot dusver genoemde afbeeldingen is Medea niet als een niet-Griekse prinses afgebeeld. Dat verandert in de loop van de 5de eeuw v.Chr. Vanaf 430 v.Chr. zijn er afbeeldingen van Theseus en de Stier van Marathon, waarbij een vrouw in oosters kostuum is afgebeeld, die een plengschaal of een kistje draagt en wordt geïnterpreteerd als Medea. Zij leefde volgens de mythe na haar vertrek uit Korinthe bij de Atheense koning Aigeus, met wie zij een zoon had. Toen Theseus zich daar aandiende, probeerde zij hem te vergiftigen, maar dat mislukte omdat Aigeus zijn zoon net op tijd herkende. In een variant hierop raadt zij eerst Aigeus aan Theseus op de Stier van Marathon af te sturen in de hoop dat hij dat niet zou overleven. Toen hij echter veilig terugkeerde, probeerde zij hem te vergiftigen. In de beeldtaal is de combinatie van een oosterse vrouw met een schaal of een kistje een duidelijke verwijzing naar Medea met haar giftige kruiden. Behalve deze vazen is er ook een serie afbeeldingen van dit verhaal (met een net iets andere iconografie) waarop een met kan en plengschaal weglopende vrouw in Grieks kostuum is afgebeeld. Deze serie begint rond 450 v.Chr. en in de meeste afbeeldingen verwijst niets naar Medea en gif; de vrouw wordt wel beschreven als een verschrikt weglopende nimf . Op grond van de latere afbeeldingen waarin de vrouw wél in oosters kostuum is afgebeeld, wordt zij daarom ook wel als Medea geïnterpreteerd. Je kunt je afvragen of dat juist is, omdat de schilder geen aanwijzing geeft over haar identiteit. Het is eerder zo dat de latere schilders gebruikmaakten van het oude schema met de nimf en daaraan wat details toevoegden om te laten blijken dat het nu om Medea ging.



2

De ketel is een mooi voorbeeld van een uniek element dat maar naar één bepaalde mythe kan verwijzen

3

Boze stiefmoeder

Uit de 5de eeuw v.Chr. stammen ook afbeeldingen van een jongeling die met een ontbloot zwaard in de hand een vrouw achtervolgt. Nu zijn er vele afbeeldingen van jongens die wegvluchtende meisjes achtervolgen, maar hier is het belang van de kennis van de Atheense beeldtaal belangrijk: in het merendeel van de gevallen heeft de jongeling een of twee speren in de hand. Speren zijn een attribuut van de *efebe* en zijn hier afgebeeld om de jongeman als zodanig herkenbaar te maken en niet als aanvalswapen. Zij worden dan ook vaak in de linkerhand gedragen. Het zwaard daarentegen is een aanvalswapen en is hier weergegeven om aan te geven dat het hier om een bedreiging gaat. Voor de Atheense kijker moet de scène in één oogopslag duidelijk zijn geweest: een jongeman bedreigt een vrouw met de dood. Nu zijn mannen die vrouwen met een zwaard bedreigen zeldzaam en eigenlijk komt dat maar in twee andere scènes voor: Odysseus die Circe bedreigt opdat zij zijn in zwijnen veranderde makkers weer terug verandert, en Menelaos die Helena bedreigt wanneer hij haar na de val van Troje terugvindt. Binnen het verhaal rond de Stier van Marathon zijn Theseus en Medea een goede derde mogelijkheid. Door de afbeeldingen van Theseus en de Stier is duidelijk dat in de 5de eeuw v.Chr. Medea is opgenomen in de mythologische verhalen van de Atheners rondom hun beroemdste held, waardoor het dus interessant werd voor de schilders om haar af te beelden.

Tragedies

De groeiende populariteit van Medea op Atheens aardewerk wordt wel in verband gebracht met toneelstukken: zowel Sophokles als Euripides hebben een *Aigeus* geschreven. Het is hier niet de plaats om te speculeren in welk van de stukken het verhaal van de Stier van Marathon, de vergiftigingspoging door Medea en de daaropvolgende bedreiging van haar door Theseus (voor het eerst) ten tonele werden gevoerd. Van beide stukken zijn slechts fragmenten over, en we weten zelfs niet wanneer ze werden opgevoerd. De afbeeldingen geven niet veel informatie over de tragedies, want de schilders beeldden niet precies één scène uit het stuk af. Wel zijn tragedies en schilderingen beide een blijk van dezelfde belangstelling voor de verhalen rond Theseus. Dat de Stier van Marathon en Medea daarbij een rol spelen is niet zo opmerkelijk: bij Marathon werden de Perzen voor het eerst verslagen en Medea is een oosterse vrouw bij uitstek, en in de mythe zien we een afspiegeling van de recente oorlogen tegen de Perzen. Dat heeft zowel een weerslag in de tragedie als in de vaasschilderkunst.

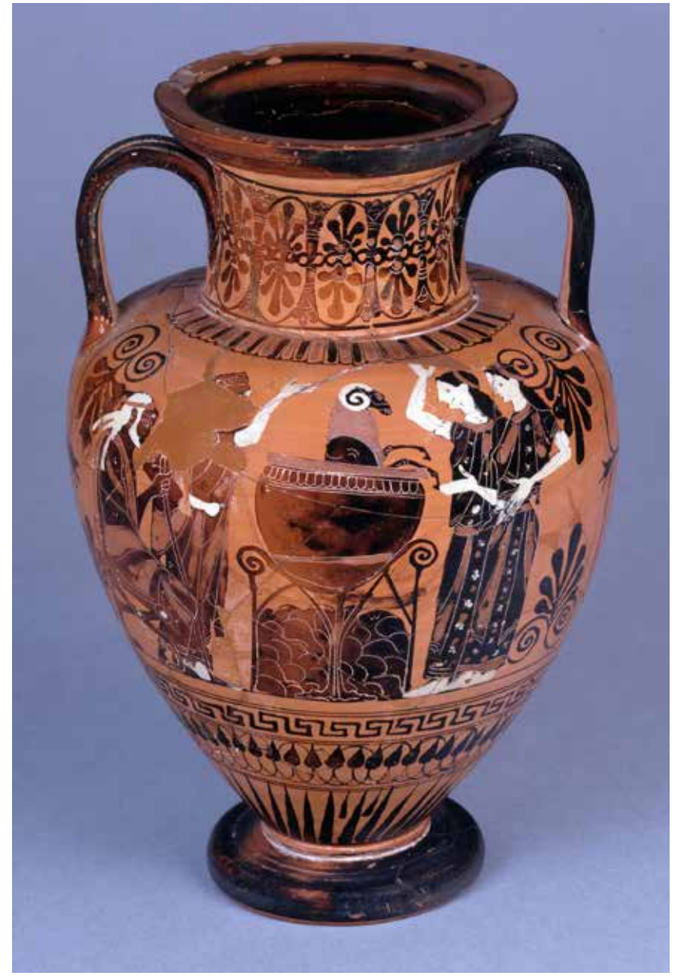
Kindermoord

De laatste scène die ik wil bespreken, is de moord op de kinderen. De afbeeldingen hiervan zijn naar men algemeen aanneemt geïnspireerd door de *Medea* van Euripides die in 431 v.Chr. werd opgevoerd. In dit stuk gaf Euripides waarschijnlijk niet alleen als eerste de

4

kindermoord door Medea's eigen hand als wraak op Jason weer, maar ook de moord op Kreousa en Medea's ontsnapping per wagen door de lucht, elementen die in de schilderingen terugkomen. Opmerkelijk is dat het stuk nauwelijks sporen heeft achtergelaten in de Atheense vaasschilderkunst. Deze was over zijn hoogtepunt heen en wellicht speelde het uitbreken van de Peloponnesische Oorlog ook een rol. Maar een aantal jaren later zijn er verschillende afbeeldingen op aardewerk uit de Griekse steden in Zuid-Italië, waar zowel de geliefde oude stukken als nieuwe stukken werden opgevoerd. Deze 'theatervazen' zijn geen getrouwe afbeeldingen van een opvoering, bedoeld om een opvoering of de tragedietekst in herinnering te brengen. De schilder hoeft de voorstelling niet eens gezien te hebben, maar kan het verhaal gehoord hebben en dat op zijn manier hebben afgebeeld. Het is zelfs vaak moeilijk te onderscheiden of je kijkt naar een scène uit het theater of gewoon de weergave van een mythe.

Dat is goed te illustreren aan de hand van de afbeelding op een Lucanische kelkkrater in Cleveland uit circa 400 v.Chr. (afbeelding 4). Daar is de ontsnapping van Medea het middelpunt van de afbeelding. Omlijst door een halo, die de kijker doet denken aan haar goddelijke afkomst van de zon, vliegt Medea weg in een door felgekleurde slangen getrokken strijdwagen. Rechtsonder liggen haar kinderen dood op het altaar, bejammerd door de voedster en de pedagoog. Links komt Jason aangerend. Aan de bovenzijde van het beeldvlak zitten rechts en links twee gevleugelde oude vrouwen, die aan de Erinyen doen denken. De vliegende wagen en de gedode kinderen brengen het stuk van Euripides in herinnering. Toch zijn er verschillen die duidelijk maken dat de schilder hier niet een scène uit een opvoering heeft vastgelegd, maar er is ook geen reden om aan te nemen dat hier een andere versie van de mythe is afgebeeld. De afbeelding laat goed zien dat de schilder zijn eigen beeldtaal gebruikt om het verhaal te vertellen. Bij Euripides staat nergens dat de wagen van Medea door slangen wordt getrokken, maar de schilder grijpt terug naar de oude beeldtraditie die Medea associeerde met slangen. Andere veranderingen hebben ermee te maken dat je in een tekst commentaar kan geven, emoties uitdrukken en vooruitblikken. De schilder doet dat op zijn eigen manier, waarbij hij zich wel baseert op de tekst van Euripides.



5

Literatuur

Chr.M. Billing, 'Representations of Greek Tragedy in Ancient Pottery: a Theatrical Perspective', *New Theatre Quarterly* 24,3 (2008) 229-245.

M. Revermann, 'The "Cleveland Medea" Calyx Crater and the Iconography of Ancient Greek Theatre', *Theatre Research International* 30 (2005) 3-18.

De voedster en pedagoog komen wel voor in het stuk maar niet in de slotscène; hier worden ze afgebeeld als personen die direct bij de opvoeding van de kinderen betrokken waren, om het verdriet en de wanhoop duidelijk tot uitdrukking te brengen en dat over te brengen op de toeschouwer. Hun aanwezigheid is nauw verbonden met het feit dat de kinderen niet door Medea worden meegenomen, maar achterblijven op het altaar. In theaters was een altaar aanwezig, maar dat is in de tragedie niet met de kinderen verbonden. Hier wordt de kindermoord afgebeeld als een pervers offer, iets wat benadrukt wordt door het contrast met de twee 'normale' offers, een lam en een wijnkruik, als pendant aan de linkerkant. Doordat de kinderen niet bij Medea in de wagen worden afgebeeld, staat deze in een nog groter isolement. De Erinyen spelen geen rol in het stuk, maar Jason wenst wel dat zij Medea zullen straffen. Zij zijn wellicht toegevoegd om de toeschouwer het vertrouwen te geven dat een dergelijke misdaad niet onbestraft blijft. Hun weergave doet denken aan die van de Vanthen, de gevleugelde demonen op Etruskische voorstellingen van de onderwereld, die de schilder waarschijnlijk wel kende. Het geheel levert een krachtig beeld op van de tovenares, onaantastbaar in haar halo, en onder haar de totale ontreddering van het huishouden, waarbij de Erinyen de toeschouwer hoop geven op de bestraffing van deze misdaad.

De afschildering van Medea verandert in de loop van de tijd, verhalen en versies komen en gaan, maar haar magische krachten vormen de constante factor.

Graf of symposion?

Tot slot de vraag: waarom werden deze verhalen afgebeeld? Veel van de vazen zijn bewaard gebleven omdat ze zijn meegegeven in het graf. De verjonging van Jason of de ram is dan een geschikt onderwerp als verwijzing naar herboren worden. De dood van de kinderen wekt medelijden met het verlies van dierbaren op en biedt troost aan de nabestaanden. Maar een grote vaas als de krater in Cleveland en de kraters met afbeeldingen van de episode met de Stier van Marathon zijn wellicht, voordat ze in een graf geplaatst werden, gebruik bij symposia. Daar boden zij inspiratie voor discussies en voordrachten, en gezien de vele interpretaties en controversen doen zij dat nog steeds.

De kracht van het niet-rationele

*De **Medea**-film van Pier Paolo Pasolini*

Christoph Pieper De beroemde film *Medea* (1969) van de Italiaanse dichter, regisseur en essayist Pier Paolo Pasolini vormt een uitwerking van diens theoretische visie op het filmgenre. Hoe zien we die ideeën in de film terug?

De Griekse mythologie is in de 19de en 20ste eeuw vaak aangehaald wanneer mensen van revoluties droomden: denk aan de prominente rol die Spartacus als voorbeeld voor een marxistische klassenstrijd in de Sovjetunie of andere staten van het oude Oostblok kreeg toebedeeld (dit is onder andere zichtbaar aan de namen van de vele voetbalclubs met de naam Spartak). Of denk aan de theoretische schriften van Richard Wagner uit de jaren tussen 1849 en 1852 waarin hij – na de mislukte Duitse revolutie van 1848 – van een revolutionair kunstwerk droomde en daarvoor de Griekse tragedie met behulp van Duitse mythologische onderwerpen als 'kunstwerk van het volk' wilde herbeleven (wat hij in zijn tetralogie *Der Ring des Nibelungen* in de praktijk probeerde te brengen).

Ook de Italiaanse dichter, regisseur en essayist Pier Paolo Pasolini (1922-1975) streefde naar verregaande veranderingen in de maatschappij. Evenals Wagner wilde hij daarvoor als kunstenaar een bijdrage leveren (ook al waren zijn linkse politieke overtuigingen radicaal verschillend van die van de conservatieve componist). Pasolini was sterk door de Italiaanse marxistische filosoof Antonio Gramsci (1891-1937) beïnvloed, volgens wie de revolutie alleen succesvol kon zijn met steun van de massa en als de leiders van de revolutie de culturele gevoelens van het volk serieus nemen (dit is de kern van zijn beroemde hegemonie-theorie). De kunstenaar (schrijver, dichter, schilder, et cetera) had volgens Gramsci een belangrijke rol hierbij, mits hij niet in intellectuele burgerlijke kringen bleef hangen, maar onderdeel van de brede massa werd en hun gevoelens probeerde uit te drukken.[1] Pasolini zocht in zijn films daarom vaak het niet-elitaire op: de wereld van de eenvoudige mensen, van de (in zijn ogen nog niet cultureel vervormde) leefwereld van de middeleeuwen, het oer-christendom of de Griekse mythologie, die voor hem 'een taal' was 'die het ontologische geheim van de werkelijkheid in zich zou kunnen opnemen'.[2] Dit geheim was voor Pasolini het irrationele of 'barbaarse' (in Pasolini's optiek is dit laatste een positief begrip), dat in voormoderne maatschappijen nog krachtig was geweest, maar door de moderne civilisatie en het kapitalisme vernietigd werd.

De irrationaliteit van de film

In een essay van 1965 getiteld 'Cinema di poesia' relateert Pasolini deze idealen aan zijn werk als filmregisseur.[3] Hij maakt duidelijk wat volgens hem de essentie van een film is. Deze is voor Pasolini ontologisch verschillend van literatuur (zoals een drama van Euripides). Terwijl literatuur op taaluitingen en daarmee op rationale communicatie berust, heeft de film niet alleen een eigen taal, maar *is* een eigen taal (een 'lingua scritta dalla realtà', 'taal die door de realiteit is geschreven'). Dialogen zijn niet het belangrijkste deel van een film – eigenlijk zijn het hooguit versierende elementen, want ze berusten op rationale, logische kaders. De eigenlijke taal van de film bestaat daarentegen uit de beelden en de manier hoe deze gemonteerd worden (Pasolini was van huis uit beeldend kunstenaar, en hij staat erom bekend dat hij in zijn films geregeld visuele citaten van beroemde schilderijen inlaste).[4] Volgens hem heeft daarom een film, in tegenstelling tot literatuur, de volgende eigenschappen: hij is 'irrationeel, droomachtig, elementair en barbaars' – en opereert daarmee voor een groot deel op het gebied van het onderbewuste.[5] Pasolini adapteert voor zijn filmische poëtica ideeën over het karakter van poëzie, die de invloedrijke Italiaanse literatuurwetenschapper Benedetto Croce had ontwikkeld, namelijk dat poëzie met de bij haar passende imaginaire, niet-reële droomwerelden en niet-realiteiten de basis van alle kunstuitingen vormt.[6] Ik zal in het vervolg kort toelichten hoe we Pasolini's theoretische opvattingen in zijn film *Medea* van 1969 terug zien komen.

1

Afbeelding
1 Maria Callas als Medea in de gelijknamige film van Pasolini. Harvard Film Archive.
2 Franco Citti als Oedipus in *Edipo Re*, Oedipus rex, in een film van Pasolini. Harvard Film Archive.
3 Decorontwerp voor de *Ring des Nibelungen*, Josef Hofmann, 1876. Foto: Viktor Angerer.
4 De centaur Chiron als leraar, gravure naar een ontwerp van Peter-Paul Rubens, Franz Ertinger, 1679. Rijksmuseum, Amsterdam.
5 Medea vlucht met de lichamen van haar kinderen uit Korinthe in de zonnewagen van haar grootvader, de zonnegod Helios, Germán Hernández Amores, rond 1887. Museo del Prado, Madrid.

Pasolini's en Euripides' *Medea*

Medea was niet Pasolini's eerste film die gebaseerd is op een antiek drama. In 1967 had hij al zijn versie van Sophocles' *Koning Oedipus* gelanceerd. Hij verplaatste de handeling daarvoor naar Noord-Afrika, waar hij nog een glimp van het (in zijn optiek) 'precivilisatorisch'-sacrale van de antieke mythe terug hoopte te vinden dat in Europa verloren was gegaan. Ook voor zijn twee jaar later ontstane *Medea* zocht hij de associatie met niet-Europese culturen op, doordat hij de scènes in Colchis (dat in Georgië ligt) in de omgeving van vroegchristelijke grotten in Cappadocië liet spelen en de acteurs met fantasiekostuums liet optreden die overduidelijk een toespeling zijn op sjamanen-rekwisieten. De muziek ondersteunt dat: in de scènes in Colchis is op de achtergrondmuziek Afrikaanse en Tibetaanse sjamanenmuziek te horen. Hiermee wordt al duidelijk dat Pasolini in vergelijking met zijn *Edipo Re* veel vrijer met zijn antieke model, de *Medea*-tragedie van Euripides, is omgegaan. Wat Euripides in 1.067 verzen beschrijft, geeft Pasolini in het tweede deel van de film in slechts 23 minuten weer, zoals het volgende schematische overzicht aangeeft:

Epeisodion 1 (v. 214-409)	Medea en Creon (1:22 tot 1:26) Medea en Jason (1:27 tot 1:29)
Epeisodion 2 (v. 446-626)	----
Epeisodion 3 (v. 683-823)	Medea en Jason = de laatste nacht (1:29 tot 1:31)

Epeisodia 4/5 (v. 866-1250)	Medea, Jason en kinderen, dood Glauce en Creon (1:31 tot 1:37)
Stasimon 5/Exodus (v. 1251-1419)	Dood van de kinderen (1:37 tot 1:45)

Grote, emotioneel diepgaande dialogen zoals die van Medea en Jason worden in iets meer dan twee minuten afgehandeld. De overgebleven tekst fungeert nauwelijks nog als uitnodiging aan de toeschouwer om zich in te leven, maar hooguit als referentiekader voor wie het stuk kent. Het is overduidelijk dat het Pasolini niet om de gesproken tekst van Euripides gaat – deze behoort tot de taal van de logica, die, zoals gezegd, niet die van de filmische poëtica is. Hierbij past dat Pasolini zijn acteurs (onder wie de beroemde operadiva Maria Callas, die bekend was om haar intense psychologische weergaven van de door haar vertolkte personages) niet uitnodigt om de scènes realistisch te spelen en zich met de door hen vertolkte personages te identificeren. De hele tijd houdt men het gevoel over dat de acteurs hun tekst eerder slecht dan juist voordragen, maar niet doorleven, wat een sterk vervreemdend effect heeft en elke vorm van immersie verhindert. Of, zoals Daniel Humphrey het verwoordt:

> '[T]he film … ignores modern psychological subjectivity, choosing instead to favor mythological understandings of character and agency … Throughout, Medea mimes the structure of a chronicle … and as is characteristic of the chronicle, Pasolini's Medea fails to achieve coherence.'[7]

De emotie ontstaat eerder door de sterke en zich herhalende beelden, die zich vaak rondom symbolische tekens concentreren: bijvoorbeeld het vuur, dat Medea's oorspronkelijke kracht in Colchis symboliseert (zij is immers de kleindochter van de zonnegod). Daarom wordt aan het einde, wanneer zij haar kinderen heeft gedood, het hele doek overwoekerd door vuur. Bovendien ziet de toeschouwer in een bijna tien minuten durende droomsequentie, die voorafgaat aan het eerste *epeisodion*, al de dood van Glauce en Creon, maar dan gedroomd door Medea (de zon is hierbij de hele tijd als beeldachtergrond zichtbaar). Er is echter een groot verschil met de latere herhaling van deze doodsscène in *epeisodia* 4 en 5: in de droom sterven Glauce en Creon door vuur, terwijl ze in de 'realiteit' later zelfmoord plegen door zich van een rots naar beneden te storten – Glauce omdat ze zich schuldig voelt Medea's huwelijk verstoord te hebben, nu ze de cadeaus van Medea heeft ontvangen; haar vader uit rouw om haar dood. Pasolini past dus in het deel van

de film dat Euripides volgt, een psychologiserende rationalisering van de mythe toe, die alleen in de droomwereld zijn ongrijpbare, niet-rationele en magische kracht behoudt.[8]

Medea en het irrationeel-mythische

Pasolini begint zijn film niet met Euripides, maar met Medea's leven in Colchis, met de aankomst van de Argonauten, de vlucht van Jason en Medea, de moord op haar broer Absyrtus en de scène waarin de twee vluchtenden Jasons oom Pelias ontmoeten. Colchis is voor Jasons aankomst een plaats waarin mythische sacraliteit leeft. Pasolini drukt dit, naast de rustige beelden, door stilte uit: er wordt in de lange scène geen woord gesproken, alle actie voltrekt zich zwijgend en in de gemeenschap van de bewoners. Een van de meest confronterende scènes van de film is het uitgebreid getoonde mensenoffer – een jonge en mooi aangeklede man wordt als een heilig offerdier in een processie naar buiten gevoerd en daar gedood. Daarna wordt zijn lichaam door de offerpriesters in stukken gehakt. Het is goed bekend dat Pasolini hiervoor met name door de Roemeense religiewetenschapper Mircea Eliade en diens *Traité d'histoire des réligions* geïnspireerd was.[9] Eliade beschreef daarin het mensenoffer in vroege gemeenschappen als ritueel van vruchtbaarheid, waarbij het slachtoffer de heerser vervangt, die zich symbolisch voor zijn volk offert. Zelfs details zijn afkomstig van Eliade: het lichaam van het offer wordt met olie ingesmeerd, en het bloed en stukjes vlees van de gedode man worden onder de inwoners verdeeld, die daarmee hun gewas besprenkelen in de hoop op een goede oogst.

De scène is daarmee veel meer dan een *shocking effect* van Pasolini – het offer is de kern van zijn beeldtaal in het eerste deel: het staat symbool voor het barbaars-irrationele dat de kern vormt van de sacraliteit van oorspronkelijk menselijk samenleven.[10] In de film keren offers daarom meermaals terug, maar met steeds andere evaluatiekaders: het eerste offer in Colchis is sacraal en daarmee goed. De moord op Medea's broer Absyrtus is neergezet als een reduplicatie ervan (ook hij wordt door Medea in stukken gehakt), maar mist deze keer zijn sacrale rechtvaardiging en is daarom slecht. De dood van Glauce en Creon is in Medea's droom een vuuroffer, net zoals het doden van haar kinderen door het vuur ook een vuuroffer wordt. In beide gevallen is het lastig om een

2

juiste beoordeling te vinden: vanuit de rationele wereld waarin Medea ondertussen leeft, zijn beide daden uiteraard afschuwwekkend, maar als poging om oude mythische kracht terug te vinden zijn ze gerechtvaardigd. Alleen laat Pasolini ook zien dat het niet mogelijk is simpelweg vanuit de rationeel-moderne wereld terug te stappen naar een mythische en verleden wereld. De diepe melancholie waarvan de film doordrongen is, berust in deze kennis: het geïdealiseerde mythische leven is er niet meer; het kan alleen in de vorm van de dromerige poëtica van de film nog bezworen worden, bijna als in een sjamanistische ritus.

De centaur(en)

Pasolini heeft een sterk symbool voor dit inzicht in zijn film verwerkt: die van de centaur, een wezen dat half mens (ratio) en half dier (irrationaliteit) is.[11] De film opent met een scène waarin Jasons jeugd bij de centaur Chiron is afgebeeld. Het is een raadselachtig tableau: in een waterrijk landschap praat Chiron zonder pauze over van alles – de natuur, het leven, Jasons familie – en tijdens deze monoloog zien we Jason van baby naar puber veranderen en de centaur steeds menselijker worden, totdat hij zijn paardenlijf volledig verloren heeft. Het is duidelijk wat Pasolini hiermee wil aanduiden: Jasons jeugd is vol van *logos*, en daarmee het tegenovergestelde van Medea's irrationele wereld in Colchis. De voortdurende stroom van woorden onttovert de natuur en haar mythe gaandeweg. De weg die Jason later zal bewandelen, is daarmee voorspeld, ook al is zijn ont-mythisering nog niet zo ver gevorderd als later in de film, wanneer Jason en Medea in de burgerlijke wereld van Korinthe zijn beland.[12]

De centaur keert later nog een keer terug, precies op het schakelpunt van de film, dat de overgang vormt van het gedeelte dat niet in Korinthe speelt, en het euripideïsche gedeelte. Men ziet de centaur in zijn paardachtig-mythische gedaante, wanneer hij Jason roept. De twee omhelzen elkaar, maar wanneer Jason hem vraagt waarom hij

Noten

1 Voor Gramsci's hegemonie zie Bates (1975); voor zijn visie op de rol van intellectuelen zie Euron (2019).
2 Fusillo (1996) 27. Zijn hele inleiding (pp. 3-28) is als samenvatting van Pasolini's visie op antieke mythologie en zijn filmische poëtica zeer aan te bevelen.
3 Pasolini (1972) 171-191.
4 Citaat: Pasolini (1972) 173. Zie Mecugni (2011).
5 Pasolini (1972) 176. Een goed overzicht biedt Sitney (2015) 15-33.
6 Zie Sitney (2015) 16-19.
7 Humphrey (2020) 61.
8 Zie Fusillo (2008) 144-148 en 153.
9 Zie hiervoor Stochino (2023).
10 Een goede interpretatie in Fusillo (2008) 157-163.
11 Zie Fusillo (2008) 132-138; Shapiro (2013) 97-102.
12 Zie hiervoor Humphrey (2020) 63.
13 Viano (1993) 241 karakteriseert Jason als de *mens momentanea* die tegenover de barbaarse kracht van Medea staat.
14 Canby (1971).

3

4

hier is, antwoordt de stem van Chiron zonder dat hij zelf in beeld is, en men ziet pas na een camerabeweging dat er twee centauren staan: de mythisch-paardachtige en de puur menselijke (zoals die aan het eind van de proloog te zien was geweest). Deze menselijke centaur legt aan Jason uit dat de andere hem niet meer kan verstaan omdat zijn taal zo anders is dan die van Jason in zijn bourgeois omgeving. Dan vervolgt hij: 'Je hebt twee centauren gekend: een heilige toen je kind was, en een ontheiligde toen je volwassen werd. Maar wat heilig is, blijft bewaard naast zijn nieuwe ontheiligde vorm'. En dan definieert de nieuwe, menselijke centaur de rol van zijn oude, paardachtige dubbelganger als volgt: 'Het is onder zijn invloed dat jij, ondanks al je berekeningen en interpretaties, van Medea houdt.'

Deze scène is vaak als interpretatieaanduiding opgevat, en terecht. Pasolini expliciteert hierin de antithese tussen de rationaliteit van de moderne maatschappij en de emotionele irrationaliteit van de premoderne maatschappij, van utopie en realiteit, van heilig en profaan. De liefde voor Medea wordt geïnterpreteerd als het verlangen van de moderne mens naar een premodern, mythisch verleden. Jason heeft zich weliswaar van Medea afgekeerd en, door met Glauce te willen trouwen, het pad van de rationele maatschappij gekozen (en daardoor heeft hij het vermogen verloren met de oude centaur te communiceren). Maar dat wil niet zeggen dat hij de aantrekkingskracht van de irrationaliteit van Colchis vergeten is. Hij zou beide met elkaar willen verenigen – en inderdaad

5

slapen hij en Medea nog één keer met elkaar. Maar direct daarna overlijdt Glauce en doodt Medea de kinderen. Glauce als echtgenote en Medea als minnares, oftewel de symbiose van een rationeel leven met het mythische: deze droom van Jason komt niet uit.[13]
In 1971 schreef de Amerikaanse criticus Vincent Canby het volgende over Pasolini's *Medea*:

> '*Medea* is uneven, but I admire the reckless courage of its conception, even when it goes wrong. When it is right, as in the poetic and funny prologue, delivered by the centaur, and in its eerie evocation of Medea's world, which is (according to Pasolini) our subconscious world, it is superb'.[14]

Vandaag de dag is de film misschien nog even vreemd, soms ook moeilijk te verteren. Maar het is de moeite waard hem steeds opnieuw te bekijken – als een melancholische *Abgesang* op de toverkracht van de mythe en de menselijke onschuld.

Ik ben Cornelis van Tilburg zeer dankbaar voor het verbeteren van mijn Nederlands.

Literatuur

Thomas R. Bates, 'Gramsci and the Theory of Hegemony', *Journal of the History of Ideas* (1975) 351-366.

Vincent Canby, 'Callas Stars in Pasolini's Medea', *The New York Times* (29 oktober 1971).

Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*. Voorwoord van Georges Dumézil (Parijs 1949).

Paolo Euron, 'Antonio Gramsci. The Role of Intellectuals in Culture', in: Paolo Euron, *Aesthetics. Theory and Interpretation of the Literary Work* (Leiden & Boston 2019) 143-146.

Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema* (Florence 1996).

Daniel Humphrey, *Archaic Modernism. Queer Poetics in the Cinema of Pier Paolo Pasolini* (Detroit 2020).

Anna Mecugni, 'A "Desperate Vitality". Tableaux Vivants in the Work of Pasolini and Ontani (1963–74)', *Palinsesti* 2 (2011) 94-116.

Pier Paolo Pasolini, 'Cinema e poesia', in: Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico* (Milaan 1972) 171-191.

Susan A. Shapiro, 'Pasolini's *Medea*. A Twentieth-Century Tragedy', in: Konstantinos P. Nikoloutsos (red.), *Ancient Greek Women in Film* (Oxford 2013) 95-116.

P. Adams Sitney, 'Pier Paolo Pasolini and *The Cinema of Poetry*', in: P. Adams Sitney, *The Cinema of Poetry* (Oxford 2015) 15-33.

Emanuele Stochino, 'Pier Paolo Pasolini and the Sacred', *New Theatre Quarterly* 39,2 (2023) 103-123.

Maurizio Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice* (Berkeley, CA 1993).

Word jij onze nieuwe beeldredacteur?

Wil jij een impactvolle bijdrage leveren aan de vertaling van wetenschappelijke inzichten over de oudheid naar een breed publiek? Misschien is onderstaande functie dan iets voor jou.

Dit is wat je doet

Mooie afbeeldingen, passend bij de inhoud van de artikelen, zijn een prominent onderdeel van *Hermeneus*. De beeldredacteur is verantwoordelijk voor het selecteren van geschikte afbeeldingen, levert beeldbestanden aan de vormgever, formuleert onderschriften, overlegt over de cover en controleert drukproeven. De beeldredacteur houdt oog op de afbeeldingsrechten en onderhoudt hierover contact met de auteurs.

Dit levert het op

Deze functie biedt een aangename samenwerking met overige redactieleden, invloed op de inhoud van het grootste populair-wetenschappelijke tijdschrift over de oudheid van Nederland en Vlaanderen, en uitstekende mogelijkheden om een eigen netwerk in te zetten en uit te breiden. Het redactiewerk biedt je een uitstekende manier om goed op de hoogte te blijven van wetenschappelijke ontwikkelingen binnen de oudheidkunde en brengt je in rechtstreeks contact met veel personen en partijen die daarvan een onderdeel zijn. Je levert een grote bijdrage aan de totstandkoming van een aantrekkelijk en interessant tijdschrift dat grote bekendheid en waardering geniet.

Hierin herken je jezelf

De beeldredacteur heeft kennis van klassieke archeologie en oudheidreceptie, en affiniteit met antieke literatuur. Ervaring met beeldredactie is gewenst, maar niet noodzakelijk.
De beeldredacteur is in staat om beelden licht te bewerken in een beeldbewerkingsprogramma naar keuze en heeft minstens basale kennis van beeldrecht. De beeldredacteur werkt zelfstandig en proactief, en neemt volledige verantwoordelijkheid voor de beeldredactie.

Praktisch

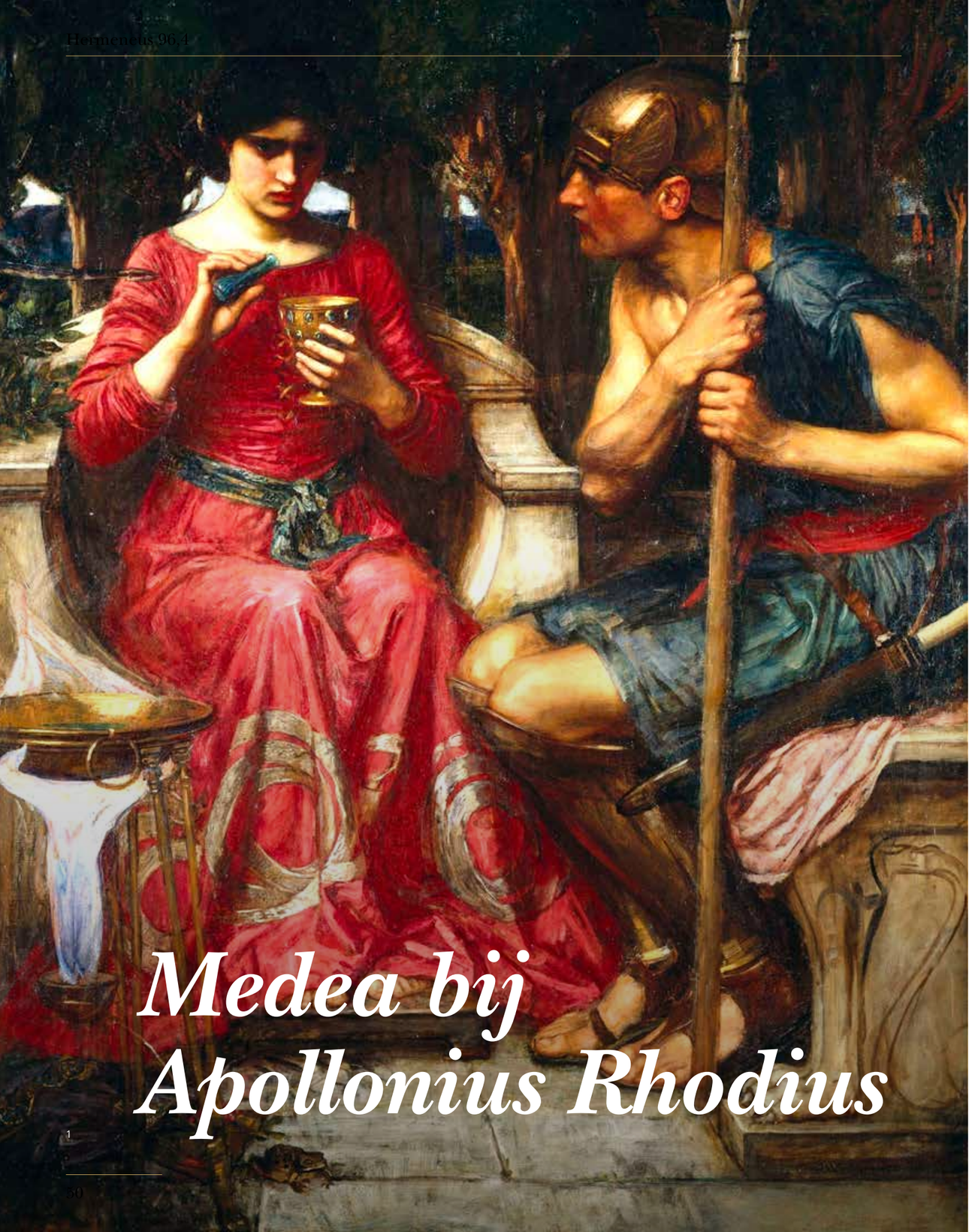
De beeldredacteur is volwaardig lid van de redactie van *Hermeneus* en neemt deel aan de circa vier redactievergaderingen per jaar. Gemaakte reiskosten worden vergoed. De beeldredacteur werkt, zoals de gehele redactie, onbezoldigd. De geschatte tijdsinvestering voor een beeldredacteur is gemiddeld een half dagdeel per week, flexibel te besteden. Piekmomenten zullen viermaal per jaar voorkomen in de periode rondom de productie van een nieuw nummer. In overleg neemt de beeldredacteur ook deel aan het reguliere redactieproces, waarbij ingezonden kopij van feedback wordt voorzien.

Ben je geboeid door de oudheid en voel je je aangesproken door bovenstaande functieomschrijving? Neem voor meer informatie gerust contact op met John Tholen (redactiesecretaris),
via: ***redactie@nederlandklassiekverbond.nl.***

Solliciteren op deze functie kan door voor 1 december 2024 een motivatiebrief en cv te sturen naar: redactie@nederlandsklassiekverbond.nl

Bericht van het hoofdbestuur aan zijn leden

Veel leden van het Nederlands Klassiek Verbond betalen de jaarlijkse contributie via factuur. Bij een kleiner aantal leden int het NKV de contributie via een automatische incasso. Daarmee wordt automatisch het juiste bedrag van uw rekening afgeschreven. Hiervoor hoeft u zelf niets te doen.
Het hoofdbestuur vraagt u te overwegen een machtiging voor automatische incasso te verlenen, als u dit nog niet heeft gedaan. Dit is mogelijk door het formulier op deze website in te vullen (www.nederlandsklassiekverbond.nl/machtiging/) of deze QR-code te scannen. Daarmee wordt de contributie voortaan automatisch overgemaakt. Dat is zowel voor u als voor de vereniging makkelijker. Daar zou u het NKV zeer mee ondersteunen.



Medea bij Apollonius Rhodius

1

Annette Harder In de *Argonautica* van Apollonius Rhodius is Medea een van de hoofdpersonen in een spannend en romantisch verhaal, maar de dichter gebruikt haar ook om zijn poëzie een nieuwe impuls te geven. Via Medea laat hij zien hoe hij met elementen uit de *Odyssee* en de tragedie van Euripides een nieuw modern epos schrijft. Latijnse dichters als Catullus en Vergilius hebben zich hier op hun beurt ook weer door laten inspireren.

De jonge Medea is één van de hoofdpersonen in de *Argonautica* van de hellenistische dichter Apollonius Rhodius (Alexandrië, 3de eeuw v.Chr.) Hartstochtelijk verliefd op Jason, is zij eerst vol twijfel of ze aan haar gevoelens moet toegeven, maar uiteindelijk wordt zij Jasons helpster met raad en daad. Voor Jason verraadt zij haar vader en haar familie en op de vlucht met Jason maakt zij zich schuldig aan de dood van haar broer.

Apollonius beschrijft deze gebeurtenissen uitvoerig in zijn epos en voor vele lezers vormen zij het hoogtepunt van het werk. In zijn epos vertelt de dichter over de reis van Jason en de Argonauten naar Colchis, aan het einde van de Zwarte Zee (in het huidige Georgië), om daar het Gulden Vlies op te halen. De expeditie vindt plaats in opdracht van Jasons oom Pelias, die hoopt dat hij zijn neef nooit meer terug zal zien. Zowel op de heenreis (in boek 1-2) als op de terugreis (in boek 4) beleven de Argonauten veel gevaarlijke avonturen en een aantal keren lijkt de kans inderdaad klein dat ze ooit weer veilig in Griekenland zullen terugkeren. In boek 3 beschrijft Apollonius het verblijf in Colchis en verschijnt Medea, de dochter van koning Aeëtes, ten tonele. Aan het begin van het boek zorgen Hera en Athena ervoor dat Aphrodite regelt dat Medea verliefd wordt op Jason wanneer hij Aeëtes bezoekt. Aeëtes stelt duidelijke voorwaarden wanneer Jason hem om het Gulden Vlies vraagt. Jason moet twee vuurspuwende stieren voor een ploeg spannen en daarmee een akker van Ares omploegen. Daarin moet hij drakentanden zaaien en vervolgens de gewapende mannen die daaruit groeien verslaan. Als hem dat gelukt is zal hij het Gulden Vlies krijgen. Deze opdracht gaat Jasons krachten ver te boven, maar Medea beschikt over tovermiddelen waarmee zij hem kan helpen. Na lang aarzelen besluit zij dit te doen, mede doordat haar zuster Chalciope haar om hulp vraagt voor haar zoons, die zich bij de Argonauten hebben aangesloten (nadat Medea haar een beetje gemanipuleerd heeft door haar bang te maken dat hun vader zich ook tegen haar zoons zal keren). Dankzij de hulp van Medea slaagt Jason erin de opdracht van Aeëtes te vervullen. Daarna helpt zij hem ook de slang die het Gulden Vlies bewaakt te bedwingen en rest haarzelf niets anders dan haar land en de woede van haar vader te ontvluchten door met de Argonauten mee te gaan. Onderweg worden zij achtervolgd door de Colchiërs, onder leiding van Medea's broer Apsyrtus, en op een bepaald moment wordt de situatie kritiek en dreigt er een gevecht tussen de Colchiërs en de Argonauten. Jason sluit een overeenkomst met de Colchiërs over het uitleveren van Medea op voorwaarde dat hij het Gulden Vlies mag houden. Medea ontsteekt daarop in grote woede en Jason bindt in. Met valse beloften en geschenken lokt Medea Apsyrtus in de val en Jason doodt hem, waarbij Apsyrtus Medea, die zich heeft afgewend, op het laatst nog bespat met zijn bloed. Daarna geven de Colchiërs het op. Later, als de Argonauten het eiland van de Phaeaken bereikt hebben, haalt een andere groep Colchiërs hen weer in en voorkomt Medea dat koning Alcinous haar alsnog uitlevert door haastig met Jason te trouwen. Uiteindelijk bereiken de Argonauten na nog een aantal avonturen veilig Griekenland en op het moment dat zij daar aan wal stappen eindigt het epos.

Dit is een spannend en romantisch verhaal en veel lezers zullen het ook op deze manier gelezen hebben en nog steeds lezen. Daar is niets tegen, maar er valt nog meer te ontdekken. Via Medea laat Apollonius namelijk ook

zien hoe hij als dichter in de Griekse literaire traditie staat en hoe hij met gebruik van het werk van zijn voorgangers iets heel nieuws weet te scheppen en het epos blijvend moderniseert.

Medea en de *Medea* van Euripides

Twee eeuwen voor Apollonius had Euripides zijn beroemde tragedie *Medea* geschreven, waarin Medea, inmiddels met Jason in Corinthe gevestigd, hun beider zonen doodt uit wraak voor Jasons ontrouw, wanneer hij haar in de steek laat voor de dochter van de lokale koning. Bij Apollonius is Medea aanvankelijk een jong meisje, overweldigd door een hevige verliefdheid en verwarde gevoelens. Maar in een aantal passages laat Apollonius zien hoe zij ook al trekken heeft van deze oudere Medea. Hij schrijft een paar eeuwen later alsnog de voorgeschiedenis van deze tragedie uit de 5de eeuw en suggereert dat Medea's twijfelmoedigheid, haar listig manipuleren, haar toverkunst en vooral ook haar neiging tot woedende reacties al vroeg een deel van haar persoonlijkheid waren.[1]

In boek 3 aarzelt Medea lang of zij Jason zal helpen (*Argonautica* 3,439-470; 744-824). De beschrijving van haar tweestrijd vertoont duidelijke parallellen met Medea's tweestrijd bij Euripides in de beroemde monoloog (*Medea* 1019-1080) waar zij nog lang aarzelt over haar handelwijze voordat ze uiteindelijk toch besluit haar kinderen te doden. De listigheid waarmee Medea haar zuster Chalciope ertoe brengt om haar te vragen om hulp ten behoeve van haar zoons en waarmee zij later Apsyrtus in de val lokt is ook vergelijkbaar met haar gedrag bij Euripides. Daar manipuleert zij Creon, Jason en Aegeus zodat zij de gelegenheid krijgt om wraak te nemen en zich verzekert van een toevluchtsoord in Athene. Haar gaven als tovenares zet Medea bij Apollonius in om Jason te helpen bij het uitvoeren van de opdracht van Aeëtes en bij het bemachtigen van het Gulden Vlies en later nog een keer om het monster Talos op Kreta ten val te brengen. Hier zal de lezer zeker gedacht hebben aan de manier waarop Medea bij Euripides de Corinthische koning Creon en zijn dochter ombrengt met vergiftigde geschenken.

Medea's hevige woede en de dreiging die daarmee van haar kan uitgaan zijn ook bij Apollonius heel duidelijk waarneembaar. Zo uit Medea al in hun eerste gesprek een verkapt dreigement aan Jason voor het geval hij haar ooit zal vergeten: de wind zal haar naar Griekenland dragen en zij zal zich vestigen in zijn paleis en hem daar overladen met verwijten (*Argonautica* 3,1109-1117). In boek 4 gaat zij in de episode waar Jason haar lijkt te willen uitleveren nog veel verder. Daar ontsteekt zij in grote woede: zij verwijt Jason dat hij haar hulp en zijn beloften vergeten is, terwijl zij alles voor hem opgegeven heeft, en zij besluit haar woorden met heftige vervloekingen (*Argonautica* 4,350-393). Vervolgens lokt zij in overleg met Jason Apsyrtus in de val en hoewel hij degene is die Apsyrtus doodt, is zij medeschuldig aan zijn dood (zoals ook blijkt uit haar gesprek met Circe in *Argonautica* 4,730-752, waar Medea de moord verzwijgt, maar Circe haar als medeverantwoordelijk beschouwt). Door een beeld te geven van het opportunisme van Jason en van de opofferingen die Medea zich voor hem getroost heeft, suggereert Apollonius overigens ook dat Medea's woede op zichzelf niet onterecht was. Dit sluit aan bij Euripides, waar zij Jason eveneens ondankbaarheid verwijt voor alles wat zij voor hem gedaan heeft (*Medea* 475-487) en de situatie kernachtig samenvat in 488-489: 'en terwijl ik dat allemaal voor jou gedaan heb, schurk, heb jij mij verraden'. Die nuances uit de tragedie laat ook Apollonius zien.

Aan het einde van zijn epos zegt Apollonius niets over het vervolg van het verhaal bij Euripides. De Argonauten landen in hun thuishaven en daarmee eindigt het werk. Maar in het voorafgaande zijn zoveel verbanden met de volwassen Medea van Euripides gesuggereerd dat Apollonius' lezers zich zeker herinnerd zullen hebben wat hier verzwegen wordt: de listige moord op Pelias (beschreven in Euripides' verloren gegane tragedie *Peliades*), waarbij Medea Pelias' dochters overreedde om hun vader te koken bij wijze van verjongingskuur, en de gebeurtenissen in Euripides' *Medea*.

2

3

Het thema van verliefde en ten gevolge van hun emoties destructieve vrouwen was vooral bij Euripides geliefd

Zo zien we dat Apollonius door zijn jonge Medea eigenschappen te geven van Euripides' beroemde volwassen Medea een aantal elementen uit de tragedie in zijn epos binnenloodst. Het thema van verliefde en ten gevolge van hun emoties destructieve vrouwen was vooral bij Euripides geliefd en niet beperkt tot de *Medea* (een goed voorbeeld onder de bewaarde tragedies is de *Hippolytus*). Door dit te combineren met 'mannelijke' onderwerpen als reizen en avonturen weet Apollonius het epos op een fundamentele manier te vernieuwen en te moderniseren. Dat dit ook in de oudheid al opgemerkt werd zien we bij Vergilius, die zich in zijn *Aeneis* door de *Ilias* en *Odyssee* laat inspireren, maar ook een episode met de verliefde koningin Dido opneemt en daarbij ongetwijfeld beïnvloed is door Apollonius.[2]

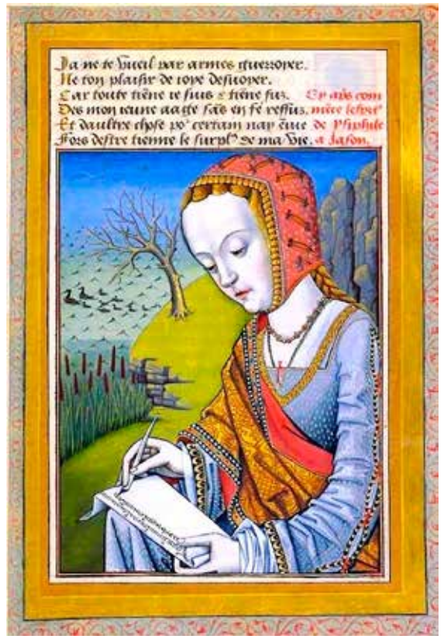
Medea en de 'vreemde vrouwen' in het epos

Ontmoetingen van mannelijke reizigers met lokale 'vreemde vrouwen' zijn een element dat we in veel reisverhalen tegenkomen en het Griekse epos is daarop geen uitzondering. Ook in de *Argonautica* is Medea niet de eerste vreemde vrouw die de Argonauten ontmoeten. In boek 1 komen zij aan het begin van hun reis op het eiland Lemnos (*Argonautica* 1,609-909). Daar heeft in het voorafgaande jaar een massamoord plaatsgevonden. De vrouwen van Lemnos hebben alle mannen van het eiland, jong en oud, gedood uit wraak omdat de mannen langdurig overspel pleegden met meisjes uit het er tegenover liggende Thracië. Alleen de koningin, Hypsipyle, heeft haar oude vader Thoas laten ontsnappen. Als de Argonauten voor de kust liggen weten de vrouwen niet goed wat zij daarmee aan moeten en houden een vergadering. Polyxo, de voedster van Hypsipyle, raadt aan de Argonauten op het eiland te ontvangen en zich op die manier te verzekeren van nieuw nageslacht, om te voorkomen dat er op termijn, wanneer de vrouwen ouder worden, problemen zullen ontstaan. Zo geschiedde en de Lemnische vrouwen ontfermen zich gretig over de Argonauten, terwijl Jason een verhouding met Hypsipyle begint. Alleen Heracles blijft met een paar mannen achter bij het schip en als het feesten op Lemnos geen einde lijkt te nemen spreekt hij de Argonauten bestraffend toe (*Argonautica* 1,862-878). Zij trekken zich zijn woorden aan, Jason neemt uitvoerig afscheid van Hypsipyle en de reis wordt voortgezet.

Dit verhaal heeft in grote lijnen een patroon dat vooruit verwijst naar de ontmoeting met Medea in boek 3. Een belangrijk verschil is echter dat Hypsipyle en de andere vrouwen van Lemnos het vertrek van de reizigers accepteren. Hypsipyle zinspeelt er wel op dat Jason op Lemnos zou kunnen blijven, maar als hij zegt dat dat niet kan, maakt ze daar verder geen probleem van en neemt met enige spijt, maar verder kalm en zakelijk afscheid (*Argonautica* 1,886-898). Zo houden zij zich aan de epische conventie rond het verloop van dit soort verhalen: een reiziger ontmoet in het buitenland een vreemde vrouw, er ontstaat een relatie, de reiziger moet weer verder en beide partijen accepteren dat.

We zien dit patroon ook in de *Odyssee*, waar Odysseus verschillende keren bij een vreemde vrouw komt. Hij brengt tijd door met Calypso, Circe en Nausicaä en gaat na een poosje probleemloos weer verder. De beschrijvingen van alle drie de vrouwen bevatten elementen die we terugzien bij Apollonius: Calypso houdt Odysseus een tijd bij zich als haar geliefde, maar moet hem uiteindelijk laten gaan, net als Hypsipyle; Circe deelt ook het bed met Odysseus en is een vaardige tovenares (ze is een tante van Medea, maar dat wordt in de *Odyssee* niet vermeld); Nausicaä is een jonge koningsdochter zoals Medea, die Odysseus helpt en wellicht een beetje verliefd op hem is. De manier waarop deze vrouwen Odysseus laten gaan is vergelijkbaar met die van Hypsipyle: zij accepteren het vertrek van de held. Bij het schrijven van zijn epos moet Apollonius deze episodes in gedachten gehad hebben en soms lijkt hij de lezer via allusies daarop te attenderen. Zo roepen bijvoorbeeld in *Odyssee* 10,469-474 de man-

schappen Odysseus na een jaar bij Circe op om verder te gaan, net als Heracles op een bepaald moment de Argonauten oproept om te vertrekken vanuit Lemnos.
Door de lezer aan deze passages te herinneren benadrukt Apollonius het afwijkende gedrag van Medea ten opzichte van het gangbare epische patroon dat de held na een korte affaire de vrouw achterlaat en verder gaat met zijn missie. Dat Medea dit doorkruist door met Jason mee te gaan geeft het epos een geheel nieuwe wending. Het problematische van deze ongewone actie wordt nog een keer onder de aandacht gebracht wanneer in boek 4 Jason zelf zich alsnog van Medea probeert te ontdoen, wat zij door haar woede en list weet te voorkomen (en de lezer zal zich op dat moment, met dank aan Euripides' *Medea*, realiseren waartoe Jasons volgende poging om van Medea af te komen later in Corinthe leidde). Door regelmatig naar zijn niet gevolgde voorbeelden te verwijzen toont Apollonius ook hier weer hoe hij het epos vernieuwt. En ook hier zien we dat Latijnse dichters deze vernieuwing opgemerkt hebben. In zijn gedicht 64 lijkt het alsof Catullus het verhaal van de Argonauten gaat vertellen, maar het gedicht ontwikkelt zich tot een beschrijving van een sprei op het bruidsbed van Peleus en Thetis met een afbeelding van Ariadne op Naxos (mogelijk geïnspireerd door het feit dat in de *Argonautica* Ariadne genoemd wordt door Jason als voorbeeld voor Medea in 3,997-1004 en 1098-1101). Net als Medea kon zij het vertrek van haar buitenlandse held niet accepteren: zij is met Theseus meegegaan nadat hij met haar hulp op Kreta de Minotaurus gedood had. Theseus heeft zich alsnog van haar ontdaan door haar op Naxos achter te laten en in een lange monoloog vol woede, ongeloof en verdriet vervloekt zij hem en roept de Eumeniden op om hem te straffen (Catullus 64,132-201). Die vloek wordt voltrokken wanneer Theseus bij zijn terugkeer vergeet het witte zeil te hijsen en zijn vader Aegeus zelfmoord pleegt. Bij Vergilius vinden we vervolgens Dido, die het vertrek van Aeneas ook niet aanvaardt. Bij zijn weergave van Dido ontleent Vergilius elementen aan Apollonius en Catullus: zijn Dido is een koningin, zoals Hypsipyle bij Apollonius; zij accepteert het vertrek van Aeneas niet: met haar zelfmoord maakt zij een andere keuze dan Medea en Ariadne, maar in zekere zin verlaat ook zij haar thuisstad Carthago en blijft zij bij Aeneas als een blijvende vervloeking (in Vergilius' *Aeneis* 4,386 dreigt zij: *omnibus umbra locis adero*, 'als een schim zal ik overal bij je zijn').



4

Ook verwijst Vergilius naar details van Apollonius' verhaal en zijn voorbeelden in de *Odyssee*, bijvoorbeeld door Mercurius Aeneas te laten oproepen om te vertrekken (*Aeneis* 4,259-280).[3]

Afscheid in de *Odyssee*

In het bovenstaande zijn de grote lijnen geschetst van de manier waarop Apollonius en latere dichters via de figuur van Medea de poëzie nieuwe impulsen gaven. Als we wat preciezer naar de afscheidsscènes in de *Odyssee* kijken kunnen we goed zien hoe zij daarbij ook op een microniveau op elementen uit die episodes gevarieerd hebben. Zeker de geleerde lezers uit de oudheid zullen daardoor steeds aan de *Odyssee* hebben teruggedacht. Een paar voorbeelden moeten hier volstaan.
In *Odyssee* 10,487-488 zegt Circe: 'Edele zoon van Laertes, vindingrijke Odysseus, jullie moeten nu niet langer tegen je zin in mijn huis blijven.' Daarmee accepteert zij het vertrek van Odysseus zonder er veel woorden aan vuil te maken. Deze gang van zaken zien we terug op Lemnos bij Hypsipyle en zo herinnert Apollonius de lezer aan de normale gang van zaken in het epos.
Het afscheid van Calypso in *Odyssee* 5,97-224 is wat complexer. Hermes bericht Calypso dat zij Odysseus moet laten gaan en zij is daar niet blij mee, maar accepteert het en zegt dat ze Odysseus zal meegeven wat hij nodig heeft. Op verzoek van Odysseus zweert ze dat ze geen kwaad tegen hem zal beramen (*Odyssee* 5,171-191). Even later in *Odyssee* 5,203-213 doet ze nog een voorzichtige poging

Afbeelding

1 Jason en Medea, John William Waterhouse, 1907. Privécollectie.
2 Medea gooit het in stukken gehakte lichaam van haar broer Apsyrtus overboord, met enamel beschilderde koperen plaat, Martin Didier Pape, 1580-1600. Walters Art Museum, Baltimore.
3 Theseus heeft Ariadne achtergelaten op Naxos, Angelica Kauffmann, 1774. Museum of Fine Arts, Houston.
4 Koningin Hypsipyle schrijft Jason een brief, illustratie in een vertaling door Octavian de Saint-Gerlais van Ovidius' *Epistulae heroidum*, Robinet Testard, 1496-1498.
5 Op bevel van Zeus zorgt Calypso dat Odysseus een schip bouwt om haar eiland te kunnen verlaten, gravure van Theodoor van Thulden, naar Francesco Primaticcio en Niccolò dell'Abate, 1633. Rijksmuseum, Amsterdam.

5

om Odysseus te overhalen om bij haar te blijven, maar vervolgens helpt ze hem bij zijn vertrek. Hier zien we verschillende elementen waarmee latere dichters aan de slag gaan en elkaar ook weer lijken te inspireren: de interventie van de goden, zoals later bij Vergilius; de hulp die Calypso aan Odysseus gaf (*Odyssee* 5,130-137), een motief dat later een grote rol gaat spelen bij Medea (*Argonautica* 4,360-369) en ook in Euripides' *Medea* (475-489), en bij Ariadne (Catullus 64,149-151) en Dido (Vergilius' *Aeneis* 4,373-375); Odysseus' angst dat Calypso iets kwaads in de zin heeft: deze angst blijkt ongegrond, maar in de dreigementen en vervloekingen van Medea, Ariadne en Dido (*Aeneis* 4,382-387) komt dit motief in volle hevigheid terug; Calypso's poging om Odysseus te laten blijven vinden we terug bij Hypsipyle, die er verder geen punt van maakt dat Jason niet kan blijven, en bij Dido, die probeert Aeneas in Carthago te laten blijven (maar in tegenstelling tot Calypso en Hypsipyle zijn vertrek niet accepteert en zelfmoord pleegt); Medea en Ariadne draaien de zaak om door zelf mee te gaan.
De episode met Nausicaä is vergelijkbaar met die van Medea omdat we ook hier met een jonge koningsdochter te maken hebben, maar Nausicaä gedraagt zich kalm en 'voorbeeldig'. De episode bevat een kort afscheidsgesprekje, waarin Nausicaä Odysseus bewondert en hoopt dat hij later thuis nog eens aan haar zal denken omdat hij zijn leven aan haar te danken heeft (*Odyssee* 8,460-463). Doordat Odysseus vervolgens belooft Nausicaä thuis als een godin te eren omdat zij zijn leven gered heeft (*Odyssee* 8,464-468) is de hulp voldoende 'betaald' en de verhouding blijft in balans, anders dan bij Medea, Ariadne en Dido, waar hulp en opoffering vooral van één kant kwamen en de dank tekortschiet. Het motief van later nog eens aan de vreemde vrouw denken komt terug bij Apollonius, eerst op een rustige manier bij Hypsipyle, dan bij Medea met grimmige dreigementen voor het geval Jason niet meer aan haar zal denken (*Argonutica* 3,1109-1116; 4,382-390).

Conclusie

We zien dat Apollonius de figuur van Medea op verschillende manieren inzet. Zij is een van de hoofdpersonen in een spannend en romantisch verhaal, maar ze is ook een figuur die gebruikt wordt om de positie van de dichter in de literaire traditie te verduidelijken. Via de figuur van Medea laat Apollonius zien hoe hij schatplichtig is aan de *Odyssee*, maar ook aan de latere receptie van de mythologische verhalen uit het epos in de tragedie en aan een bepaalde tragedie in het bijzonder. Door de zorgvuldige vormgeving en doordat hij de lezer herinnert aan specifieke passages toont hij tevens hoe hij op basis van al die voorbeelden heel vernieuwend bezig is en een eigen, modern epos weet te schrijven. Aan de ontvangst van dit epos bij dichters als Catullus en Vergilius kunnen we zien dat zijn missie in de oudheid geslaagd geacht werd en zijn werkwijze steeds weer nieuwe navolgers vond, die op hun beurt weer eigen variaties en vernieuwingen aanbrachten.

Literatuur

C. Collard, 'Medea and Dido', *Prometheus* 1 (1975) 131-151.

D. Nelis, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius* (Leeds 2001).

I. Schmakeit, *Apollonios Rhodios und die attische Tragödie* (Diss. Groningen 2003).

Noten

1 Voor een uitgebreide beschrijving zie Schmakeit (2003) 49-199.
2 Over Vergilius en Apollonius zie Nelis (2001).
3 Zie hierover Collard (1975).

Medea in huis en graf: moeder in nood?

Eric M. Moormann Vanaf de archaïsche tijd is Medea een nu en dan in de figuratieve kunst afgebeelde figuur. In de 5de en 4de eeuw v.Chr. zijn toneelversies het lichtende voorbeeld, in de Romeinse kunst blijven met name episodes uit Euripides' *Medea* geliefd. De tragische heldin komt in twee contexten relatief veel voor: privéhuizen en grafmonumenten; een enkel voorbeeld stamt uit een sacrale omgeving. In deze bijdrage wordt gezocht naar een antwoord op de vraag waarom die scènes daar geliefd waren.

De Nederlands-Britse schilder Lourens Alma Tadema (1836-1912) maakte vier versies van een antieke schilderijenverzameling. We zien als Romeinen verklede vrienden en verwanten in een klein vertrek met schilderijen. Dit zijn figuurstukken uit Pompejaanse muurdecoraties, dicht tegen elkaar opgehangen zoals in zijn tijd in het Archeologisch Museum in Napels én voor latere kunst in eigentijdse galeries en musea gebruikelijk was. Eén schilderij in de linkerhoek van het vertrek op 'Opus L' uit 1867, op 'Opus LXVII' uit 1873 en op 'Opus CXXXVI' uit 1876 vraagt onze aandacht: een lange staande vrouw houdt een zwaard rustend op beide handen voor haar borst. De combinatie van een vrouw met een zwaard is opvallend; we kennen deze eigenlijk vooral van de Amazonen. Dus: wie is zij?

De vrouw stelt Medea voor en het origineel stamt uit Herculaneum. Alma Tadema had het bij een van zijn bezoeken aan de Vesuviussteden vanaf 1863 in Napels gezien en hij bezat er ook reproducties van in zijn uitgebreide archief.[1]

Deze en andere Medeavoorstellingen uit de Romeinse tijd zijn bijzonder om hun rol in specifieke contexten. In de eerste plaats stammen ze uit het huiselijke leven in de steden aan de voet van de Vesuvius, waar ook één Medea in een sacrale context was aangebracht. In de tweede plaats decoreert Medea sarcofagen in grafmonumenten rond Rome. Kunnen we hun betekenis in deze specifieke contexten verklaren en vaststellen waarom dit mythische motief een zekere aantrekkelijkheid heeft gehad? Andere episodes uit het leven van Medea zijn namelijk nauwelijks in de Romeinse wereld verbeeld.

Medea in Romeinse huizen

Alma Tadema's inspiratiebron, de Medea met zwaard, stamt uit het *Augusteum*, een tempel voor de keizercultus in Herculaneum. Het *Augusteum* in Herculaneum dateert uit het midden van de 1ste eeuw en kreeg een nieuwe, aan Vespasianus en zijn zonen gewijde aankleding rond 75. Het heiligdom is alleen in de 18de eeuw ondergronds onderzocht en delen van de wandschilderingen zijn indertijd uitgehakt; die bevinden zich nu in Napels. Onder de daar bewaarde scènes zijn verschillende voorstellingen met kinderen, bijvoorbeeld Herakles die als baby twee slangen wurgt, en wanneer hij als volwassene zijn zoon Telephos vindt, Theseus met de kinderen in het Labyrint, Achilles en Olympos die van respectievelijk Chiron en Marsyas muziekonderricht krijgen. De taferelen vertegenwoordigen stadia in het menselijke leven. De

Afbeelding
1 Als Romeinen verklede vrienden en familie van de schilder Alma Tadema bekijken een collectie Pompejiaanse wandschilderingen, Lourens Alma Tadema, 1836-1912. Zie noot 1.
2 Detail.
3 Medea met zwaard, wandschildering uit Herculaneum, 1ste eeuw n.Chr. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napels.
4 Medea kijkt naar haar spelende kinderen, wandschildering uit de Casa dei Dioscuri in Herculaneum, 62-79 n.Chr. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napels.
5 Marmeren sarcofaag met scènes uit het leven van Medea, 140-150 n.Chr. Antikensammlung Altes Museum zu Berlin, Berlijn.
6 Medea zint op wraak, wandschildering uit de Casa di Giasone, Pompeji, 1ste eeuw n.Chr. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napels.

1

goden (in concreto: de Flavische keizerlijke familie) bieden bescherming tegen onheil en garanderen een gelukkige opvoeding van de jeugd van de stad. Vespasianus en zijn twee zonen waarborgen een beleid waarin voorspoed is gegarandeerd. De motieven op de schilderingen vormen voor de burgers navolgenswaardige voorbeelden, *exempla*: bescherming – de redding van de Atheense kinderen door Theseus –, goede opvoeding – muziekonderricht van helden door goede tutors – én een waarschuwing tegen overmoed, *hybris* – Medea.[2]

De Medea uit Herculaneum is niet compleet. Er bestaat nog een contemporaine maar kleinere versie waarop de vrouw in dezelfde houding staat naast twee bikkelende jongetjes en een oude man, hun huisleraar. Eén stuk is ook in het Archeologisch Museum in Napels en stamt uit het Huis van de Dioscuren in Pompeji. Het derde, een fragmentarische schildering met een zittende Medea, stamt uit het zogenaamde Huis met Restaurant en Lupanar, en is eveneens in Napels. Uit het Huis van Jason stamt een wat oudere voorstelling, nu met een zittende Medea, haar hoofd op de rechterhand rustend, het zwaard in haar schoot, en kijkend naar haar nietsvermoedende zoontjes.[3] Zij houdt een stuk wit papier in haar linkerhand: is dat een brief aan Jason, analoog aan de uit de tragedie bekende brief van Phaidra aan de door haar beminde Hippolytos? Of is het een stuk stof, de vergiftigde sjaalband voor Kreousa? Linksboven leunt de pedagoog over een muurtje en betrekt ons in de scène, net als hij dat doet met de toeschouwers in het werk.

In alle voorstellingen is Medea niet als een oriëntaalse figuur voorgesteld, maar uitgedost in klassiek ogende kleding, als een 'gewone' vrouw. Het enige afwijkende is het zwaard als attribuut, gewoonlijk aan mannen of Amazones voorbehouden. We weten niet waar ze dit vandaan heeft: heeft zij het zich toegeëigend uit een wapendepot in het huis van Jason? Opvallend is dat de voorstelling in het Huis van Jason in één vertrek gecombineerd is met taferelen van twee andere sterke en 'fatale' vrouwen. In een met de omgeving van Medea vergelijkbare paleisachtige ruimte zit Phaidra in gesprek met haar voedster die al Phaidra's beruchte brief voor Hippolytos in haar hand houdt. Op de derde scène kijkt een staande Helena de zittende Paris, waarschijnlijk haar gast, aan; tussen hen komt Eros door een

2

3

halfgesloten deur het vertrek binnen. De drie vrouwen lijken de vrouw des huizes, de *domina*, te zijn, nu niet in huiselijke activiteiten verwikkeld maar slachtoffers van een noodlot dat hun overkomt. De ruimtelijke context wijkt niet veel af van interieurs van grote huizen in de Vesuviussteden en brengt hierdoor de mythische vrouwen dichter bij de toeschouwer.

In de Pompejaanse huizen lijkt een moralistische betekenis, zoals in het *Augusteum* in Herculaneum, afwezig. Natuurlijk kunnen de scènes bij samenkomsten als gesprekstof hebben gediend en de aanwezigen hebben uitgedaagd na te denken over de zin van deze tragische geschiedenissen, maar de scènes zijn waarschijnlijk in de eerste plaats 'schilderijen'. Misschien zijn het min of meer getrouwe kopieën van een beroemd voorbeeld. Al bezitten we het origineel niet, er is aangenomen dat de wandschilderingen uit Campanië gemaakt zijn naar een in die tijd beroemde 'Medea' van Timomachos uit Byzantium die zich samen met een 'Ajax' van dezelfde schilder in de tempel van Venus op het Forum van Caesar in Rome bevond (Plinius, *Naturalis historia* 7,126; 35,26; 35,186). Vanwege de verschillen tussen de exemplaren is de verbinding met Timomachos door onderzoekers in twijfel getrokken.

Ovidius noemt de twee thema's van Ajax en Medea als onderwerpen voor paneelschilderingen, *tabellae*, in de privésfeer in zijn *Tristia* (2,525-527), maar zet ze naast

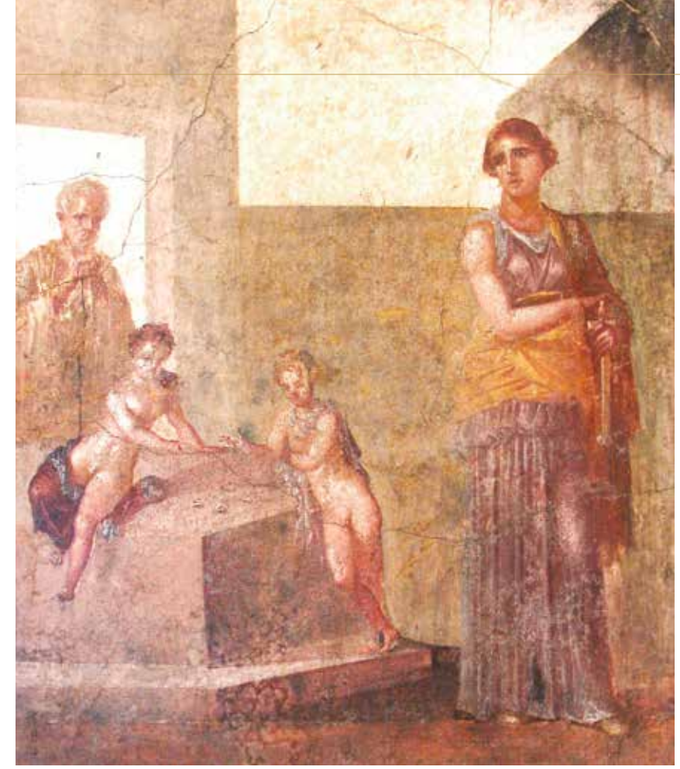
Literatuur

Vassiliki Gaggadis-Robin, *Jason et Médée sur les sarcophages de l'époque impériale* (Rome 1994).

Jürgen Hodske, *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis* (Ruhpolding 2007).

S. Kansteiner et al., *Der neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen* (Berlijn 2022[2]).

Katharina Lorenz, *Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompejanischen Häusern* (Berlijn & New York 2008).



4

Eric M. Moormann, *Divine interiors. Mural Paintings in Greek and Roman Sanctuaries* (Amsterdam 2011).

Eric M. Moormann, 'Pompeian Murals Depicted on Post-Pompeian Canvases: The Case of Lawrence Alma Tadema', in A. Coralini et al. (red.), *Pareti dipinte: dallo scavo alla valorizzazione. Atti del XIV Congresso internazionale dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), Napoli-Ercolano, 9-13 settembre 2019* (Rome 2024): https://www.torrossa.com/it/catalog/preview/5734176.

Paul Zanker & Björn C. Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage* (München 2004).

een pinup-achtige 'uit zee opduikende Aphrodite', de *Aphrodite anadyomene*: 'en zoals de zoon van Telamon zit, met de toorn uitgedrukt op zijn gezicht, en de barbaarse moeder haar misdaad in haar ogen draagt, zo droogt de natte Venus haar vochtige haar met de vingers' (*utque sedet vultu fassus Telamonius iram, / inque oculis facinus barbara mater habet, / sic madidas siccat digitis Venus uda capillos*). Ook de 2de-eeuwse schrijver Loukianos noemt Timomachos' werk als deel van de kunstinventaris van een huis (*De domo* 31). Timomachos' 'Medea' werd nog eeuwenlang in epigrammen bezongen, vooral met aandacht voor de weergave van Medea's stemming: wraakzucht jegens Jason en medelijden met haar kinderen. Dat zou een mooie visualisering zijn van haar grote monoloog in Euripides' *Medea* (1021-1080; zie in dit nummer het artikel van Emilie van Opstall).[4] De staande Medea in onze versies en op de sarcofagen (zie hieronder) drukt de door Euripides opgeroepen stemming voortreffelijk uit. De staande Medea mediteert, kijkend naar haar kinderen tijdens hun onschuldige bikkelspel, en straalt nog geen vreselijke wraakzucht uit, ook al houdt zij het grote zwaard in haar handen. Of die meditatieve stemming een rol heeft gespeeld bij de keuze van de thematiek door de opdrachtgevers in Pompeji is helaas niet vast te stellen. Het bezit van de reproductie van een beroemd schilderij is, zoals in het geval van andere scènes, zeker een invloedrijk motief geweest.

Medea in het graf

In de Romeinse kunst uit de 2de eeuw zijn marmeren sarcofagen met rijk uitgevoerde reliëfs op de voor- en (soms) zijkanten een bijzondere categorie. Sarcofagen zijn vanaf de late 1ste eeuw een nieuwe trend in de begrafeniscultuur geworden en dienen voor een groeiende groep welvarende Romeinen om hun dierbaren waardig bij te zetten. De sarcofaagindustrie floreert vooral in de 2de en 3de eeuw en kent enkele modetrends. Een ervan is het dominante gebruik van Griekse mythen. De compositie van de mythische voorstellingen in friesvorm lijkt op een stripverhaal: twee of drie episodes worden, evenwel niet in kaders zoals in strips, naast elkaar geplaatst en de toeschouwer kan met zijn ogen over het reliëf dwalen. Opvallend populair zijn gruwelijke thema's die illustreren dat de dood op wrede wijze door wraak of woede van goden en andere hogere machten tot stand kan komen. Beroemde slachtoffers zijn de Niobiden, Adonis en Meleager (beiden afgebeeld met een everzwijn), en Phaëton, die zijn fatale rit met de zonnewagen maakt en neerstort. Maar ook hoopgevende thema's zoals Alkestis en Endymion of de triomftocht van Dionysos en de opwekking van Ariadne op Naxos staan op het repertoire van de sarcofaagateliers in Rome en daarbuiten. Treffend hebben de onderzoekers Paul Zanker en Björn Christian Ewald hun nog steeds belangrijke boek over deze mythische sarcofagen *Mit Mythen leben* genoemd: mythische verhalen begeleiden de levenden naar het hiernamaals en geven hun een boodschap uit de wereld van de nabestaanden mee.[5] Een fundamenteel gegeven is dat de Romeinse wereld vol was van visuele voorstellingen van mythen en dat een groot deel van de bevolking, opgeleid of niet, met de thematiek vertrouwd was.

De ruim twintig bekende Medeasarcofagen stammen uit de periode 120-220 en bevatten, voor zover compleet bewaard, steeds vijf scènes: Kreousa als bruid, Jason als jager, de dood van Kreousa, Medea en haar kinderen, en Medea rijdend op haar drakenwagen. Al deze episodes zijn door Euripides in zijn *Medea* behandeld en gelden als voorbeeld voor latere auteurs en in de beeldende kunst. De makers van de kisten hoeven de *Medea* niet letterlijk te hebben gekend, maar hadden visuele bronnen of korte beschrijvingen.

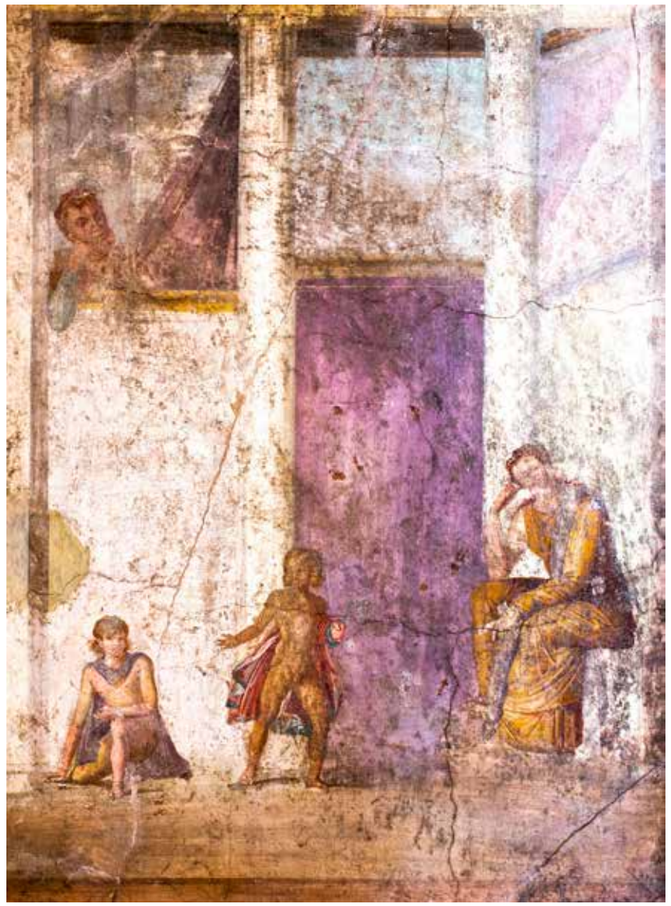
Laten we kijken naar één voorbeeld in het bijzonder.

5

Een kist in het Altes Museum in Berlijn is afkomstig uit Rome en dateert uit 140-150. Het grootste deel van de voorkant is gewijd aan de tragische Kreousa. Links kijkt zij naar Medea's zoontjes, in het gezelschap van Jason, haar oude voedster en een man die als Hymenaios of bruiloftsgod geduid is vanwege de papavers, tekenen van het huwelijk tot de dood het paar scheidt, in zijn linkerhand en de band in het haar. Zij brengen haar de geschenken van Medea, hier een bruidskrans en bloemen in plaats van de gloeiende diadeem en het giftige kleed. De veranderde geschenkenkeuze is in de beeldtaal effectief: Kreousa is een bruid en krijgt de daarbij behorende cadeaus. In het midden staat Jason met een jachtmaatje. Hij houdt zijn hand boven die van zijn nieuwe vrouw en staat zo met haar in contact. Een hevig schrikkende Kreon vormt de scheiding tussen dit element en de door pijn verteerde Kreousa. Anders dan bij Euripides ziet hij zijn dochter sterven.

De twee kindjes horen in deze positie zowel bij haar als bij Medea. Het zijn vrolijk spelende jongens in de nabijheid van hun moeder die met een zwaard achter hen staat en hun lot bijna bezegeld heeft. Haar houding is gelijk aan die op de schilderingen uit Herculaneum en Pompeji. Medea komt contemplatief over; zij lijkt een sterke rust uit te stralen. De ronde vorm onder de rechtse jongen is een marmeren wals waarmee het zand in een gymnasium werd vlakgemaakt. Het voorwerp verwijst naar het stadion, de spelomgeving van de jongens in Euripides' versie (*Medea* 46): 'παῖδες ἐκ τρόχων πεπαυμένοι', jongens opgehouden met de races.

De wagenrit van Medea ten slotte lijkt een apotheose: zij stijgt op, met het moordwapen nog in de rechterhand, en lijkt naar de hemel te gaan op de door gevleugelde slangen getrokken wagen waarvan de bak aan ons zicht is onttrokken. Gaat ze naar haar grootvader Helios en is het diens zonnewagen, zoals Euripides suggereert (*Medea* 1319-1321)? Tussen Medea's rechterbeen en de slangenvleugel steekt een naakt kinderbeentje naar buiten. Het andere kind hangt over haar linkerschouder.



6

De scène moet troost geven, net als de andere genoemde gruwelverhalen

Op de zijkanten van de Berlijnse sarcofaag (en op enkele andere sarcofagen) is Jason als held in de Argonautentocht voorgesteld. Op de linkerzijde bedwingt hij enkele stieren in Kolchis op bevel van Aietes. Deze prestatie geldt als een zware proef aan Jason opgelegd. Voor de mythografen is zij groter dan de verovering van het Gulden Vlies. De voorstelling zou op Apollonios' beschrijving in de *Argonautica* (3,1306-1316) teruggaan. Op de rechterzijkant staat Jason in gezelschap van een andere Argonaut.

Omdat we niet weten wie er in deze en andere grafkisten bijgezet waren, is het onmogelijk een persoonlijke motivatie voor de keuze van het thema vast te stellen: was hier een vrouw begraven, een jonge moeder die haar kinderen had verloren – wat veel voorkwam – en ondanks de kindermoord in de mythe even tragisch is als Medea? Of was het een vader, nu in de schoenen van de toch wel afstandelijk voorgestelde Jason? Hij speelt in de scènes eigenlijk nauwelijks een rol en is daarom vooral als toeschouwer te zien, intermediair tussen ons en Kreousa en Medea op de kist. Voor kinderen zijn deze en andere Medeasarcofagen gezien hun afmetingen niet bestemd geweest.

De scène moet troost geven, net als de andere genoemde gruwelverhalen. Het voor de mens niet te ontkomen noodlot viel ook de oude koningen en helden uit de mythologie ten deel. Een leitmotiv zou kunnen zijn: wij, in het nu, kunnen ons troosten door te kijken naar iets vreselijks wat ons gelukkig niet is overkomen; wij zijn niet gestraft, mishandeld, vermoord, zoals Medea en Kreousa. Zo keek men ook naar de in de keizertijd nog steeds populaire toneelstukken over Medea en andere tragische figuren. En beslist las men ook zo Ovidius vanwege zijn emotionele voorstellingen van oude mythische figuren. Er is sprake van een omslag in het leven van geluk naar ramp; denk ook aan de Niobiden. Er gloort misschien licht aan de horizon: Medea ontkomt immers glansrijk op haar drakenwagen en vaart, zo lijkt het, in apotheose ten hemel. In de mythische versie zou zij naar Athene vluchten, naar nieuwe rampspoed, maar op dit vervolg worden we niet meer vergast, omdat het voor de wel voorgestelde tragedie geen belang heeft.

Medea is ondanks de vermoorde kinderen op deze sarcofagen niet een pure monsterfiguur, maar rijdt trots weg uit het verhaal. Haar evenknie Kreousa ondergaat een fatale ondergang door haar toedoen. De vrouwen – en in mindere mate Jason en Kreon – zijn bij uitstek tragische gestalten, niet minder behept met het noodlot dan wij, eenvoudige stervelingen. Deze lezing sterkt mij in de opvatting dat de sarcofagen voor vrouwen bestemd waren. Of zij hun kinderen al bij geboorte of kort daarna hadden verloren – helaas een heel gewone tragedie in antieke families – zou aan de keuze voor dit thema hebben kunnen bijdragen. Maar voor ons blijft de keuze moeilijk verklaarbaar en is het onmogelijk een goede verklaring te vinden.

Tot slot iets over de zichtbaarheid van deze en andere sarcofagen. De kisten waren na de bijzetting in het daarvoor bestemde grafgebouw niet meer zichtbaar. Deels werden ze in de vloer ingegraven, deels stonden ze dicht op elkaar in de enge grafkamers. En daar bleven ze voor de familieleden, wanneer die hun dierbaren op speciale gedenkdagen eerden of nieuwe doden ten grave droegen, enigszins zichtbaar. Onze ontmoeting met de grafkisten in musea vindt dus eigenlijk in een wezensvreemde sfeer plaats, ver van de eens zo dramatische context van het graf. Maar ook daar moeten we dus niet een al te grote interactie verwachten. Nam de overledene de boodschap van Medea mee in zijn of haar graf? Het antwoord ligt voor de hand: ja. We kunnen eigenlijk toch niet erg dichtbij de redenen voor de fascinatie van de antieke opdrachtgevers en de toeschouwers van de werken komen. Voor Alma Tadema heeft de scène uit Herculaneum slechts de waarde gehad van een goed geschilderde mythische figuur. Zij paste goed in zijn kunsthandel op de vier schilderijen. Misschien had hij gehoord dat het om de kopie van een beroemd schilderij ging en werd Medea daardoor extra attractief.

Noten

1 Moormann (2024) 295-318, speciaal 299-305, fig. 3-5.
2 Moormann (2011) 126-136.
3 Overzicht van deze scènes in Hodske (2007) 99, 237-239; Lorenz (2008) 425-427.
4 Voor de bronnen over Timomachos zie Kansteiner et al. (2022) IV, 742-754, nummers 3537-3561.
5 Zanker & Ewald (2004) 336-341; specifiek: Gaggadis-Robin (1994).

Wat doen we met de kinderen?

Medea in de nieuwe golf van mythologische hervertellingen

Jacqueline Klooster Als we aan Medea denken, denken we aan haar kindermoord. In recente hervertellingen wordt dit problematische gegeven vaak creatief aangepast om Medea vrij te pleiten. Maar of dit lukt…?

In deze bijdrage bespreek ik een aantal recente hervertellingen van de mythe van Medea in romanvorm. Ik focus daarbij op de vraag hoe en waarom deze auteurs de mythe opnieuw relevant proberen te maken. Daarbij zal ik kort bepaalde thema's aanstippen, zoals: hoe wordt de psychologie van Medea uitgewerkt? Hoe interpreteert men haar magische krachten? Maar de hamvraag als het gaat om deze mythe, blijft: wat doen de auteurs met het gegeven van de moord op Medea's kinderen?

Nog een Medusa, nog een Medea?

Het zal weinigen zijn ontgaan dat er de laatste paar jaar een flinke golf aan hervertellingen van Griekse mythen vanuit een vrouwelijk perspectief is verschenen. De bestsellertafels van de boekhandels liggen vol met stapels exemplaren van Jennifer Saints *Ariadne*, *Elektra* of *Atalanta*, Natalie Haynes' *Stone Blind* of *Divine Might*. En er verschijnen nog steeds regelmatig nieuwe toevoegingen aan wat inmiddels een waar genre binnen de populaire fictie lijkt, iets dat zich tussen *young adult*, *romance*, *historical fiction* en *fantasy* ophoudt.[1] Opvallend hierbij is dat bepaalde karakters vaker dan andere telkens opnieuw gekozen lijken te worden als hoofdpersoon en focalisator van de gebeurtenissen. Medusa is een goed voorbeeld: over haar zijn de hervertellingen inmiddels al niet meer op een hand te tellen. (Hewlett, Lynn, Haynes, Burton, Heywood, Bear, Marsh, Hayward, Gruender).[2] Kennelijk is er een element in deze mythe dat zo urgent en aansprekend is voor onze eigen tijd dat velen zich gretig op Medusa's lotgevallen storten. Ongetwijfeld heeft dit te maken met het feit dat dit onrechtvaardige lot, Medusa's verkrachting door Poseidon, en haar straf daarvoor van Athena die haar in een monster verandert en tenslotte haar onthoofding door Perseus, bij velen een snaar raakt. Dit is het ultieme verhaal over *victim blaming*, een euvel dat we helaas in onze eigen tijd maar al te goed kennen. Het hervertellen van Medusa's mythe biedt daarnaast ook veel creatieve ruimte aan moderne auteurs omdat haar verhaal niet in detail aan ons overgeleverd is. Zoals Liese Dictus in een recent nummer van *Hermeneus* uiteenzet, zijn er immers weliswaar verschillende versies van Medusa's mythe uit de oudheid bekend (onder meer Hesiodos, Ovidius, Apollodoros), maar deze zijn allemaal niet bijzonder uitgebreid: er valt dus van alles in te vullen en uit te breiden.[3]

Bij sommige mythologische karakters ligt dat toch anders. Euripides' *Medea* (waarover Emilie van Opstall schrijft in dit nummer) is een van de bekendste, meest indrukwekkende of zelfs verpletterende drama's die we uit de oudheid hebben. Is Medea daarmee niet 'klaar'? In de oudheid zelf krijgen we daar al een ontkennend antwoord op, ten eerste in de vorm van de *Argonautika* van Apollonios Rhodios (zoals belicht in de bijdrage van Annette Harder), waarin een voorgeschiedenis van Euripides' *Medea* geschetst wordt die invoelbaarder maakt hoe het allemaal uiteindelijk zo mis kon gaan tussen Medea en Jason: de kiemen van het huwelijksdrama zitten al in dit epos. Ovidius' tragedie *Medea* bezitten we helaas niet, maar wel het drama van Seneca (zie de bijdrage van David Rijser), waarin dan weer vooral de duistere, magische kant van Medea aan bod komt, naast haar afgrondelijke, destructieve emoties van jaloezie en woede. Uit deze voorbeelden blijkt dat het verhaal van Medea, zoals overigens natuurlijk geldt voor vrijwel alle mythologische figuren, al in de oudheid als verre van voltooid werd gezien. Elke auteur, antiek of modern, blijkt beweegredenen te hebben om Medea opnieuw te verbeelden en zich vragen te stellen over dit karakter en haar lotgevallen, vaak juist geïnspireerd door de plot van Euripides. Dat Euripides een krachtige tragedie schreef, is dus geen reden om te denken dat daarmee de kous af was, in de oudheid of vandaag.

1

Afbeelding
1 Medea als gruwelijk monster, terracotta antefix, ca. 500 v.Chr. British Museum, Londen. © The Trustees of the British Museum.
2 Medea de tovenares, Frederick Sandys, 1866-1888. Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham UK.
3 Medea doodt haar kinderen, krijttekening, Pelagio Palagi, 1810-1815. Princeton Art Museum, Princeton.
4 Heracles doodt in een vlaag van waanzin zijn eigen kinderen in bijzijn van zijn vrouw Megara, roodfigurige krater, 350-320 v.Chr. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.
5 Medea haalt de dochters van Pelias over om hun vader te doden, gravure uit de *Metamorfosen* van Ovidius, Antonio Tempesta, gedrukt in 1606 door Willem Janszoon, Amsterdam. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

Vijf moderne Medea's

Het hoeft dus niet te verbazen dat er ook vijf moderne Medea's – of eigenlijk zes – in de afgelopen paar jaar verschenen zijn (en Natalie Haynes heeft er ook een op stapel staan). Ik heb het over *Medée* (Nancy Peña/Blandine le Callet; een driedelige *graphic novel*, uit 2013); *Bright Air Black* (David Vann, 2017); *Medea* (Rosie Hewlett, 2023); *Savage Beasts* (Rani Selvarajah, 2023); *Medea* (Eilish Quin, 2024) en ten slotte *The Heroines* van Laura Shepperson (2023), waarin Medea een opmerkelijke bijrol speelt. Behalve Selvarajah plaatsen al deze auteurs Medea in het mythische verleden van de Griekse wereld. Selvarajah verplaatst de plot naar het 18de-eeuwse Calcutta, in een Brits-koloniale context.

De vraag die telkens opkomt bij het lezen van deze romans is: wat doet de nieuwe auteur met de canonische gegevens, zoals Medea's toverkrachten en haar kindermoord, en wat voegt hij of zij toe? Dat levert net als in de oudheid een breed palet aan antwoorden op. Het begint al bij de vraag waar je Medea's mythe laat beginnen, en hoe dit de karakterisering en de motivering van Medea's daden beïnvloedt. Hewlett, Quin en Peña/Le Callet beginnen bijvoorbeeld allemaal bij een jonge Medea, die als kind opgroeit in Kolchis. Ze is consequent 'anders', onder meer omdat ze magische krachten heeft. Interessant daarbij is hoe Medea's relatie met haar eigen moeder Idyia en haar tante Kirke wordt neergezet. Hewlett impliceert dat de geschiedenis van huiselijk geweld (van Aietes tegen Idyia) bijdraagt aan de verstoorde relatie die Medea later zelf met haar kinderen heeft; voor Quin is de Oceanide Idyia een afwezige moeder, die het liefst onder water bivakkeert. Peña en Le Callet maken van haar een geterroriseerde, apathische vrouw, tot wie Medea afstand voelt en op wie ze niet wil lijken. Bij Hewlett, Quin en Pena/Le Callet is Medea's zelfgekozen rolmodel dus haar tante, de tovenares Kirke/Kiran. Zo zien we dat moderne populair-psychologische concepten, zoals 'onveilige hechting', worden ingezet om Medea's keuzes begrijpelijk te maken.

Het voert te ver om alle vijf de romans in het bestek van dit korte artikel uitgebreid te bespreken. Daarom beperk ik mij ertoe om één gegeven uit te werken: Medea's kindermoord. De kindermoord is sinds Euripides' stuk uit 431 iconisch geworden voor Medea. Dat blijkt al uit Seneca's bewerking, waarin hij Medea omineus en metapoëticaal laat zeggen '*Medea nunc sum*'

2

('nu ben ik Medea', 910) op het moment dat haar plannen voor de moord concretiseren. Maar het is juist de kindermoord die in (feministische) herinterpretaties als controversieel wordt ervaren.

Wat gebeurt er met de kinderen?

Is het onvermijdelijk dat Medea haar kinderen doodt? Als we ons weer allereerst naar de oudheid wenden voor een antwoord, zullen we zien dat dit niet zo is. Kreophylos en Parmeniskos, twee ons verder onbekende auteurs, schreven vóór Euripides versies van Medea's mythe, zoals blijkt uit de *scholia* (antieke commentaren) op Euripides.[4] Parmeniskos vertelt bijvoorbeeld dat Medea's veertien (!) kinderen vermoord werden door de Korinthiërs, die niet wilden dat een 'barbaarse giftmengster' de macht in hun stad zou overnemen. Kreophylos hield het erop dat Medea de woede van de familie van Kreon op zich laadde door hem te vermoorden, zodat deze uiteindelijk haar twee zoons in de tempel van Hera doodde. Dat Euripides Medea haar *eigen* kinderen liet doden, werd door sommige auteurs in de oudheid zelfs verklaard vanuit het feit dat de Korinthiërs hem betaald zouden hebben om Medea een slechte pers te geven, en hen te verontschuldigen.[5]

Literatuur

Daniela Cavallaro, 'Giving Birth to a new Woman: Italian Women Playwrights Revisions of Medea', in: Heike Bartel (red.), *Unbinding Medea* (Londen 2010), hoofdstuk 15.

Liese Dictus, '#MythToo: de Medusamythe in Natalie Haynes' *Stone Blind*', *Hermeneus* 96,2 (2024) 29-35.

Jacqueline Klooster, 'De Revisionistische Muze. Recente hervertellingen van klassieke mythen vanuit een vrouwelijk perspectief', *Lampas* 56,3 (2023) 201-218.

Jacqueline Klooster, 'Mythologische hervertellingen uit een vrouwelijk perspectief: van het feminisme van de tweede golf tot canon fanfiction', *Kleio* 53,2 (2024) 75-86.

Jacqueline Klooster, 'Trauma en metamorfose. Medusa in moderne hervertellingen', *MOON* 1 (2024b) 8-17.

3

Er wordt met Euripides' *Medea* een zeer negatief prototype geschapen

Dat laatste lijkt een fabeltje; waarschijnlijker is dat de plotwending voor Euripides een uitgelezen kans was om zijn publiek in spanning te houden, en hun gevoelens van empathie op meesterlijke wijze te manipuleren.

Een feministische kindermoordenares?

De moord van Medea op haar kinderen is een 'steen des aanstoots' voor veel feministisch geïnspireerde bewerkers van het verhaal. In de eerste plaats vanwege het feit dat er met Euripides' *Medea* een zeer negatief prototype wordt geschapen: de jaloerse vrouw die in haar kille razernij haar kinderen doodt. En dat terwijl mythen over kindermoord door mannen veel minder bekend zijn, en niet met dezelfde afkeer worden ontvangen (Agamemnon, Herakles of Ouranos), terwijl dit gezien de moderne statistiek aangaande 'familiedrama's' in feite een realistischer scenario is. Los daarvan wordt het bovendien als problematisch ervaren dat Medea haar kinderen doodt *om haar man te straffen*, zoals hieronder uiteengezet wordt. Immers, door de moord op hen die zij zelf in de wereld heeft gebracht, vernietigt ze ook een deel van haar eigen identiteit, die van moeder. Zo laat ze haar afhankelijkheid van een man en haar woede over zijn verraad dus prevaleren boven haar zelfbehoud. Door Jason te straffen, straft ze onherroepelijk ook zichzelf.

Een tweetal Italiaanse toneelbewerkingen van de mythe uit de jaren zeventig illustreert hoe dit dilemma op diametraal verschillende manieren ideologisch 'opgelost' kan worden.[6] De eerste daarvan, *Medea* door Franca Rame (1977), is een theatrale monoloog waarin Medea zegt dat ze zich van haar kinderen ontdoet om zich te bevrijden van het juk van het moederschap dat de vrouw knecht, niet om Jason te straffen. Door haar kinderen te doden, bevrijdt ze zichzelf van de patriarchale patronen die kleven aan het moederschap en wordt ze een moderne, onafhankelijke vrouw. Een weerwoord kwam in de vorm van een nieuw theaterstuk van de auteur Maricla Boggio, *Medea* (1981). Boggio vond het juist on-feministisch dat Medea haar kinderen moest doden (en zo zichzelf vernietigen) om zich te wreken op een ontrouwe man of om zich te bevrijden van het patriarchaat. Daarom gooide ze het in haar eigen versie over een geheel andere boeg. Medea ziet aanvankelijk met lede ogen aan dat Jason een nieuwe, jonge vrouw vindt. Maar, goed feminist als ze is, besluit Medea dat zusterschap uiteindelijk veel belangrijker is dan al dat gedoe met mannen. In een wonderlijke bewerking van de befaamde scène uit Euripides' *Medea* schenkt ze haar oude bruidsjurk vol goede wil aan de nieuwe bruid, en vergeeft Jason. Samen met Jason, Glauke en de kinderen vormt ze een ruimdenkend samengesteld gezin. Het stuk eindigt met zang en rondedansen.

Variaties op een gruwelijk thema

Zo makkelijk als Boggio's Medea komt geen van haar recentere incarnaties ervan af. Toch zijn de motivaties en uitwerkingen telkens verrassend anders. Ze vallen in verschillende schema's uiteen: Medea ziet zich bedreigd door woedende Korinthiërs die haar en haar kinderen willen lynchen. Ze besluit hen dat lot te besparen door hen zelf een zachte dood te geven (Peña/Vann), en hen met een mes de nek af te snijden. Medea

4

is nog wel schuldig aan een gruwelijk feit, maar dit is eerder doodslag, een wanhoopsdaad, dan moord met voorbedachten rade om Jason kwaad te berokkenen. Uiteindelijk is het Medea erom te doen controle te houden over het lot van haar kinderen. Ook in de bewerking van Shepperson, waarin Medea bekent haar kinderen (meisjes) te hebben gedood omdat ze wist dat Jason zich aan hen wilde vergrijpen, is het de bedoeling dat we begrijpen dat Medea haar kinderen doodt om ze te beschermen tegen wat in haar ogen 'een erger lot' is. Al deze Medea's lijken in zekere zin op Sethe, de hoofdpersoon uit Toni Morrisons roman *Beloved* (zie de bijdrage van Amaranth Feuth): het idee is dat we sympathie voelen voor de onmogelijke keuze die ze maken in het belang van hun kinderen.

Bij Hewlett liggen de zaken subtiel anders, al suggereert ook zij dat Medea haar kinderen 'beschermt' door hen te doden. In de roman wordt een grote psychologische lading gegeven aan Medea's moederschap, zoals ook hierboven al aangeduid. Medea is een vrouw die zich geen raad weet met het moederschap: ze houdt van haar jongens, maar vindt het moeilijk affectie te tonen en bewaart afstand. Natuurlijk kent haar huwelijk met Jason veel deuken en barsten, maar daarnaast spelen andere factoren een rol, en dan vooral de moord op haar broer Apsyrtos, een daad die in Medea een duistere kracht heeft ontketend in combinatie met haar magische vermogens. Waar deze eerst uit goedaardige 'earth magic' bestonden waarin haar tante Kirke haar had onderwezen, verandert dit als Medea Apsyrtos doodt. Door zoiets kwaadaardigs te doen, heeft ze duistere krachten uit de onderwereld toegang gegeven tot haar psyche. Die dreigen haar te overmeesteren, hoe ze zich daar ook tegen verzet. Vrezend haar zonen met deze zelfde krachten te infecteren, besluit ze, als Jason haar verraden heeft, dat het beter is *voor de kinderen* als ze niet hetzelfde duistere pad op gaan als hun moeder. Ze doodt de kinderen na hen met slaapmiddelen bedwelmd te hebben. Als Jason haar verwijt dat zij deze buitenproportionele daad heeft gepleegd *om hem te straffen* ('I took another bride, so you took their lives?'), antwoordt ze laconiek dat ze hem veel te onbelangrijk vindt: 'This was not for *you*, Jason. It was for them.' Later voegt ze daaraan toe, ten bate van de lezer: 'Only a true, selfless parent could make this necessary sacrifice. And so, in this act of mercy, I have finally done it. I have become the mother my sons always deserved' (Hewlett, *Medea,* hoofdstuk 37). *Nunc Medea sum*, maar dan anders. De belangrijkste wijziging is dus Medea's motivatie. Hoewel nog altijd moeilijk verteerbaar, is een moord die pretendeert het beste te zijn voor de slachtoffers toch anders dan een moord die alleen gepleegd wordt met de egocentrische intentie wraak te nemen op Jason.

De doden tot leven wekken

Weer een andere draai, maar interessant genoeg onderling zeer vergelijkbaar, geven Selvarajah en Quin aan Medea's kindermoord (*spoiler alert*!). Beide auteurs laten Medea de keuze maken om, met gebruikmaking van haar toverkunsten of tovermiddelen, *voor te wenden* dat ze haar kinderen doodt. Dit doet ze om Jason te straffen, en om te kunnen ontkomen. Het idee is dat ze, eenmaal ontkomen met de kinderen, hen een tegengif zal toedienen om hen te redden. Dit idee lijkt bij Selvarajah en Quin zijn oorsprong te vinden in de scène in Euripides waarin Medea Jason de toegang tot de dode lichamen van zijn kinderen ontzegt (*Medea* 1377-1388). Waarom doet ze dit? In de interpretatie van beide auteurs kennelijk omdat de kinderen niet echt dood waren, of omdat Medea ze gauw weg wilde halen om ze vervolgens weer 'levend te maken'. Selvarajah laat in het midden of Meena erin slaagt haar zoontje Alexander, die in coma is gebracht door middel van giftige kruiden, inderdaad weer tot leven te wekken.

Eilish Quin maakt het verhaal nog iets ingenieuzer en speelt met een nog ander gegeven uit de oorspronkelijke mythe. Zoals bekend weet Medea de usurpator Pelias in Iolkos onschadelijk te maken door zijn dochters, de Peliaden, te inspireren hem in stukken te hakken en in een kookpot te stoppen (zie ook de bijdrage van Geralda Jurriaans-Helle). Deze 'verjongingskuur' mislukt, maar Medea kan daarvoor niet verantwoordelijk worden gehouden. De implicatie is dat Medea wist dat de kuur niet zou werken; het blijft in het midden of ze werkelijk tot dit soort magie in staat was. Quins Medea is wel degelijk in staat mensen te doden en door *necromancy* (zoals het hier genoemd wordt) weer tot leven te wekken. Ze doet dit bijvoorbeeld met haar broer Phaethon (de alternatieve naam van Apsyrtos), om te ontsnappen uit Kolchis en haar vader Aietes voor de gek te houden. Na hem te doden gooit ze in plaats van zijn lichaam een in stukken gehakte geit uit de Argo in zee. Maar als Medea deze toverkunst een tweede maal probeert uit te halen met haar eigen kinderen, om Jason te straffen, faalt ze, tot haar eigen intense verdriet. Ook hier doet Medea iets gruwelijks, en verontrustends (de doden tot leven wekken), maar ook dit is uiteindelijk vele malen minder gruwelijk dan het met opzet doden van je eigen vlees en bloed om een ander te straffen.

Noten

1 Zie hierover ook Klooster (2023) en Klooster (2024).
2 Anwen Hayward, *Here the World Entire* (2016); Claire Heywood, *The shadow of Perseus* (2021); Hanna Lynn, *Athena's Child* (2022); Natalie Haynes, *Stone Blind* (2022); Jessie Burton, *Medea*, *The Girl behind the Myth* (2023); Rosie Hewlett, *Medusa* (2023); Lauren Bear, *Medusa's Sisters* (2023); Katherine Marsh (2024), Nataly Gruender, *Medusa* (2024).
3 Dictus (2024). Zie ook Klooster (2024b) voor een bespreking van de aantrekkelijkheid van deze mythe voor ons eigen tijdsgewricht.
4 Scholia B op Euripides, *Medea* 264.
5 Aelianus, *Varia historia* 5,21.
6 Zie voor een analyse van beide stukken Cavallaro (2010).

5

Als Medea deze toverkunst een tweede maal probeert uit te halen met haar eigen kinderen, om Jason te straffen, faalt ze

Toni Morrisons **Beloved** *als moderne* **Medea**?

Klassieke receptie in Zwart Amerika

Amaranth Feuth In Toni Morrisons roman *Beloved* uit 1987 doodt een moeder haar dochter ten tijde van de Amerikaanse slavernij. Hebben we hier te maken met een vorm van Zwarte Medea-receptie? Of is er meer aan de hand?

Het is 1855. In Cincinnati, Ohio, snijdt Sethe de keel van haar oudste dochtertje door. Ontsnapt uit de slavernij staat ze op het punt om weer gevangen te worden genomen en dat lot wil ze haar kinderen besparen. Sethe is een fictieve figuur uit de roman *Beloved* uit 1987 van de Zwarte Amerikaanse schrijfster en Nobelprijswinnares Toni Morrison (door Nettie Vink vertaald als *Beminde*), die is gebaseerd op een bekende filicide uit de tijd van de slavernij. De historische moeder, Margaret Garner, staat in de Verenigde Staten bekend als 'de moderne Medea'. In hoeverre is Morrisons roman een receptie van de beruchtste kindermoord uit de oudheid en de antieke figuur van Medea?

Black classicism

Eerst wat achtergrondinformatie. Literatuur van met name Afrikaans-Amerikaanse schrijvers met daarin vormen van klassieke receptie wordt tegenwoordig wel aangeduid als *Black classicism*. Sinds de tweede helft van de jaren 90 van de vorige eeuw is hiervoor een toenemende belangstelling binnen het wetenschappelijk onderzoek. In de loop van de 18de eeuw begonnen Zwarte intellectuelen in de Verenigde Staten zich de oudheid en het onderwijs in Latijn en Grieks toe te eigenen en te voorzien van een Zwarte signatuur.[1] Zo maakte Phillis Wheatley (circa 1753-1784), als zevenjarig meisje geroofd uit West-Afrika en de eerste Zwarte dichteres van naam in de Verenigde Staten, een eigen versie van het verhaal van Niobe uit het zesde boek van Ovidius' *Metamorfosen*. William Sanders Scarborough (1852-1926) werd de eerste Zwarte classicus van de Verenigde Staten. Klassieke motieven en personages worden door Zwarte auteurs vaak gebruikt om uitdrukking te geven aan de Zwarte *condition humaine*. Zo maakt de roman *Invisible Man* van Ralph Ellison uit 1952 bijvoorbeeld gebruik van het Grieks-Romeinse motief van de onderwereldafdaling om duidelijk te maken dat in de Verenigde Staten Zwarte mensen als het ware onzichtbaar zijn. In deze roman vertelt een Zwarte student hoe hij onterecht is weggestuurd van de universiteit, valse aanbevelingen heeft gekregen voor werk in New York en zich vervolgens ook nog gebruikt heeft gevoeld als actievoerder door de communistische partij. Na deze reeks van teleurstellingen heeft hij voor een clandestien leven gekozen in een ondergrondse kamer in een gebouw in Harlem, New York, waarmee de onzichtbaarheid die hij als individu ervaart tastbaar wordt.

Black Athena

Daarnaast ontwikkelde Molefi Kete Asante vanaf de jaren 80 van de 20ste eeuw in de Verenigde Staten het concept Afrocentriciteit, waarmee hij de rehabilitatie van Afrikaanse cultuur propageert. Asante en anderen zien de cultuur van het oude Egypte als Zwart of als afkomstig uit het Zwarte Nubië. In 1987 publiceerde de – witte – Britse wetenschapper Martin Bernal het eerste deel van zijn controversiële boek *Black Athena*, waarin hij claimt dat Egyptenaren Griekenland hebben gekoloniseerd en dat de Grieks-Romeinse cultuur in hoge mate schatplichtig was aan het oude Egypte. Terwijl Zwarte intellectuelen als Toni Morrison zijn werk omarmden, hebben – zowel witte als Zwarte – critici sindsdien de vele feitelijke onjuistheden in Bernals redeneringen aangetoond. Wat door witte en met name Europese critici niet altijd begrepen werd, is de onderliggende, Afrocentrische impuls. Na de vernederingen van slavenhandel, slavernij, segregatie, lynchpartijen en discriminatie door witte, westerse burgers en overheden leggen sommige Zwarte intellectuelen graag een eigen claim op wat door witte academici vaak wordt gezien als het paradepaardje van intellectuele ontwikkeling, de in de koloniale tijd zo witgewassen oudheid.

In haar beroemd geworden essay 'Unspeakable things unspoken: The Afro-American presence in American literature' uit 1994 sprak Toni Morrison haar bewondering uit voor Bernals theorie. Aangezien het eerste deel van *Black Athena* in februari 1987 werd gepubliceerd en Morrisons *Beloved* pas in september van dat jaar, is het denkbaar dat Morrison in haar roman van Bernals theorie gebruik heeft gemaakt.

1

2

Afbeeldingen
1 Portret van Phillis Wheatley, toegeschreven aan Scipio Moorhead, frontispiece van *Poems on Various Subjects*, 1773. National Portrait Gallery, Washington.
2 Toni Morrison, 1998. Foto: John Matthew Smith. © John Mathew Smith.
3 Margareth Garner, de 'Zwarte Medea', met haar dode dochter aan haar voeten, Thomas Satterwhite Noble, 1867.
4 Demeter (uiterst rechts) wacht tot haar dochter Persephone (uiterst links) onder begeleiding van Hermes uit de onderwereld naar boven komt, zodat de lente begint. De vrouw met de fakkels is de godin Hekate, roodfigurige krater, ca. 440 v.Chr. Metropolitan Museum of Art, New York.
5 Stenen beeld van de Egyptische god Set, 1279-1213 v.Chr. Musée du Louvre, Parijs.
6 Vergulde glazen beeldjes van Sets broer, Osiris, (in het midden, op een sokkel van lapis lazuli), Horus links en Osiris' vrouw en moeder Isis rechts, 874-850 v.Chr. Musée du Louvre, Parijs.

***Beloved* en Medea**

Hoe kunnen we nu tegen deze achtergrond Morrisons roman *Beloved* lezen over een moeder die haar kind vermoordt? We weten dat Toni Morrison een deelstudie klassieke talen heeft gedaan, een *Classics minor*, aan Howard University in de Verenigde Staten. We weten ook dat in 1959, toen Morrison aan deze universiteit inmiddels Engels doceerde, hier ook een bewerking van Euripides' *Medea* van de Zwarte dichter Countee Cullen werd gespeeld door een toneelgezelschap waarvan Morrison eerder als student zelf lid was geweest. Misschien heeft ze de uitvoering zelf gezien. Ook was de Zwarte hoogleraar Frank Snowden jr., één van de wetenschappers door wie Bernal later stevig is aangevallen, destijds voorzitter van de klassieke vakgroep van Howard. Hij publiceerde later over de positie van Zwarten in de oudheid. Morrison had dus alle kans om in aanraking te komen met de ideeën van en de kritiek op Afrocentriciteit en met Euripides' *Medea*. Wat vinden we nu terug van deze tragedie en mogelijk ook de andere bekende antieke versies van het verhaal, zoals de *Medea* van Seneca en Ovidius' *Heroides* 12 en *Metamorfosen* (7,394-401) in *Beloved*? En hoe verhoudt zich dit tot Morrisons sympathie voor de ideeën van Bernal en tot de roman als geheel?

Verschillende critici zien in *Beloved* een ruime mate van Medea-receptie. Zo herkent Lilian Corti in de plot en de personages van de roman de Griekse tragedie. Waar Medea bij Euripides steeds steun zoekt bij de voedster van haar kinderen, vindt Sethe onderdak bij haar schoonmoeder Baby Suggs in het vrije Cincinnati. De vrouwen die bij Baby Suggs in de buurt wonen, lijken in hun kritische reacties wel op Euripides' koor van Korinthische vrouwen. Stamp Paid, de man die Sethe helpt op haar tocht naar Cincinnati en die na de filicide de nog levende kinderen opvangt, heeft iets van Euripides' kinderoppasser of *paedagogus*. Sethes latere geliefde Paul D lijkt op de figuur van Aigeus die Medea een uitweg uit Korinthe biedt en met wie zij volgens sommige bronnen later een relatie krijgt.

3

Verder benadrukt Hilary Emmett dat de situatie van vrouwen in met name het klassieke Athene veel weg had van die van vrouwen in de Amerikaanse slavernij. Met de theorie van Orlando Patterson over slavernij als *social death* in de hand ziet zij zo grote overeenkomsten tussen Euripides' Medea en Morrisons Sethe. Verder ervaren beide personages vormen van ontmenselijking. Sethe wordt op de plantage waar ze moet werken behandeld als een dier. Haar meester meet de lichaamsdelen van zijn slaven op en geeft aan twee witte jongens onderwijs in racistische biologie. Deze jongens drinken ook met geweld de melk uit Sethes volle borsten, terwijl ze haar beurtelings vasthouden, als was ze een koe. Deze verkrachting van haar borsten is het ultieme crisismoment van Sethes bestaan op de plantage. Hoewel Medea niet lichamelijk wordt mishandeld, wordt zij in de antieke toneelstukken door diverse personages wel aangeduid als een dier. Zo benoemt Euripides' voedster Medea's 'wilde natuur' (ἄγριον ἦθος, Euripides, *Medea* 103) en noemt Jason haar een 'leeuwin' (λέαινα, Euripides, *Medea* 1342, 1358, 1407). Het koor van Seneca's *Medea* noemt Medea een 'tijgerin' (*tigris*, Seneca, *Medea* 863). Waar Sethe wordt behandeld als een gedomesticeerd dier, ziet men Medea als een wild beest.

Verder benadrukken de antieke teksten in verschillende mate Medea's buitenlandse en daarmee barbaarse afkomst. Hoewel Euripides er wonderwel in slaagt om bij het publiek sympathie op te wekken voor haar moeilijke positie, heeft Edith Hall aangetoond dat Euripides waarschijnlijk degene was die Medea die buitenlandse afkomst heeft gegeven (Hall 1989, 35, 103). Het Griekse woord βάρβαρος, dat van oorsprong 'niet-Grieks sprekend' betekende, had in Euripides' tijd ook al de negatieve bijklank van ons woord 'barbaars'. In Seneca's *Medea* is de Colchische prinses zelfs geworden tot de barbaarse belichaming van de wraak. De antieke Medea-stukken maken dus gebruik van een vervreemdingstechniek die we nu *othering* noemen, waarbij een persoon of groep wordt weggezet als wezenlijk 'anders' dan de eigen, vaak dominante, groep, iets wat ook zichtbaar is in mechanismen van racisme en slavernij. Het feit dat Herodotus Medea's volk, de Colchiërs, een Egyptische afstamming geeft (Herodotus 2,104), is door Afrocentrische theoretici ook opgenomen. Zo suggereert Shelley Haley dat Medea in de oudheid misschien wel als Zwart werd gezien. Het is niet ondenkbaar dat Toni Morrison hieraan ook heeft gedacht.

Wat critici niet is opgevallen is het feit dat ook de titel van Morrisons roman een verwijzing lijkt te bevatten naar de kinderen van de antieke Medea-figuur. De term *beloved* (beminde) is in de roman namelijk de naam die Sethe geeft aan het kind dat ze heeft omgebracht – de oorspronkelijke naam van het meisje wordt in het boek nergens genoemd. Critici hebben opgemerkt dat met deze naam een afstand wordt gecreëerd tot het vermoorde kind en daarmee misschien tot de misdaad zelf. In de antieke teksten duidt Medea haar kinderen echter ook zo aan. Seneca's Medea noemt haar kinderen *cara proles* ('lieve nakomelingen', Seneca, *Medea* 945, zie ook 809-10) en Euripides' Medea duidt hen aan als φιλτάτων παίδων ('liefste kinderen', Euripides, *Medea* 795). Verder was het gebruikelijk dat kinderen in antieke tragedies als meestal stomme personages geen eigen naam kregen. Hier lijkt dus duidelijk een link te zijn tussen de naam van Sethes vermoorde kind, en zelfs de titel van de roman, en het antieke Medea-verhaal.

De antieke Medea-stukken maken gebruik van een vervreemdingstechniek die we nu *othering* noemen

Verschillen

Er zijn ook verschillen tussen *Beloved* en de bekende Medea-verhalen. Sethe brengt haar dochtertje om het leven om haar te redden, terwijl Medea haar zoons doodt om hun vader te straffen. Er is dus een belangrijk verschil in motief en geslacht. Daarvoor is het relevant om te weten dat Euripides waarschijnlijk niet alleen als eerste van Medea een buitenlandse vrouw heeft gemaakt, maar dat hij haar mogelijk ook als eerste zelf haar kinderen liet ombrengen.[2] In oudere versies werden de kinderen namelijk gedood door anderen, bijvoorbeeld door de inwoners van Korinthe, of per ongeluk. Ook in recepties van het Medea-verhaal van na de oudheid wordt het verhaal vaak op deze manier verzacht, bijvoorbeeld in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* uit 1996.

In *Beloved* wordt de filicide verzacht door een verschuiving van het motief. De Amerikaanse forensisch psychiater Philip Resnick onderscheidt vijf beweegredenen waarom ouders een eigen kind doden dat ouder is dan een etmaal, dat wil zeggen wanneer het kind al een rol heeft gekregen in het gezin (Resnick 1969). Zij doen dat ten eerste om altruïstische redenen, dat wil zeggen om de kinderen te behoeden voor een al of niet vermeend onheil, vaak voorafgaand aan een zelfmoordpoging van de ouder zelf. Ten tweede doden ouders hun kind soms ten gevolge van een acute psychose, ten derde omdat ze het kind toch al niet wilden, bijvoorbeeld in geval van verkrachting, en ten vierde soms per ongeluk.

4

Voor de vijfde en laatste categorie, kindermoord uit wraak op de partner, gaf Resnick zelf Medea als voorbeeld. Morrisons Sethe en de bekendste antieke Medea-versies bevinden zich dus ieder aan het andere uiterste van dit spectrum. De beschermende moeder van Toni Morrison is in haar kindermoord zo minder afschrikwekkend dan de bekende wraaklustige antieke Medea. Morrison herschrijft hiermee het verhaal, maar gebruikt daarbij wel een manier die we al kennen uit minder bekende antieke Medea-verhalen en andere moderne recepties, namelijk de verzachting van het motief achter de moord.

Wat wel een echte verandering is van het verhaal is de sekse van het vermoorde kind. Ook al heeft in sommige minder bekende bronnen uit de oudheid Medea meer dan twee kinderen, onder wie ook één of meer meisjes, de bekende antieke versies gebruiken voor de kinderen alleen mannelijke aanduidingen. Toni Morrison zoekt hierin dus aansluiting bij de geschiedenis van Margaret Garner waar ze in andere opzichten regelmatig van afwijkt, en niet bij de traditionele Medea-verhalen uit de oudheid. Wat is hier nu aan de hand?

Persephone/Proserpina

Beloved is dus een echt moeder-dochterverhaal. In tegenstelling tot de antieke Medea-verhalen speelt de roman zich ook nog eens achttien jaar na de kindermoord af in een periode waarin de – vermeende – dochter terugkomt. Sethe heeft namelijk na enige tijd in de gevangenis haar leven in vrijheid kunnen voortzetten. Na de dood van haar schoonmoeder is ze ook nog gaan samenwonen met Paul D, een man die, net als zij, is gevlucht van de plantage waar ze ooit was tewerkgesteld. Op een dag verschijnt er dan een kletsnatte jonge vrouw uit de rivier die zegt 'Beloved' te heten en die Sethe en haar jongste dochter geleidelijk aan 'herkennen' als het teruggekomen vermoorde kind. Zij trekt bij Sethe in, terroriseert het gezin en verleidt Paul D, van wie ze ook nog zwanger wordt. In een latere passage in de roman kijken we niet door de ogen van Sethe, maar door die van de jonge vrouw. Zij herinnert zich haar tijd als jong meisje op het slavenschip waar haar moeder in wanhoop vanaf is gesprongen.[3] Ook lezen we later in het boek dat er aan de andere kant van de rivier ergens een slavin is weggelopen. Waar Sethe in de jonge vrouw haar dode dochter ziet, begrijp

5

je als lezer van lieverlee dat deze vrouw dus ook heel goed een heel ander slachtoffer van de slavernij zou kunnen zijn. Hoe dan ook, Beloved en Sethe vinden elkaar, omdat Sethe vol schuldgevoel hunkert naar haar vermoorde dochter en dit meisje naar haar dode moeder.

Dit aspect van de roman doet niet denken aan Medea, maar, zoals is opgemerkt door Justine Tally, aan de mythe van Demeter/Ceres en Persephone/Proserpina, zij het met andere accenten. In dat verhaal zoekt de moeder naar haar dochter, die is geroofd door de god van de onderwereld, Hades/Dis. Uiteindelijk wordt afgesproken dat de dochter voortaan een deel van het jaar bij haar echtgenoot in de onderwereld doorbrengt en een deel van het jaar bij haar moeder. In *Beloved* zien we niet zozeer de zoektocht van de moeder, maar de thuiskomst van de dochter, die als het ware de rivier van de onderwereld is overgezwommen. Ze gedraagt zich daarbij als een antieke furie, zoals Tessa Roynon heeft opgemerkt. Uit wraak verleidt ze ook haar moeders nieuwe man.

Beloved is dus een mengeling van Persephone/Proserpina en Aphrodite/Venus. Misschien heeft Toni Morrison daarbij gedacht aan de antieke Ludovisi-troon in Rome. De kletsnatte vrouw die uit de rivier stapt heeft iets weg van de centrale figuur op het grote reliëf die uit het water lijkt te komen. Hiervan staat inmiddels vast dat ze Aphrodite/Venus voorstelt, maar er is ook lang getwijfeld of ze misschien Persephone/Proserpina zou kunnen zijn. Beloved is precies zo'n tweeslachtige figuur, een verleidster en een teruggekomen dochter ineen.

Egypte

De stille verwijzingen in de moeder-dochtergeschiedenis naar het antieke verhaal van Persephone/Proserpina worden versterkt door de naam van de moederfiguur, Sethe. Zoals Justine Tally aangeeft, lijkt deze een echo van de Egyptische god Seth te zijn, een god die vaak als dier wordt weergegeven, iets wat aansluit bij de dierlijke behandeling van Sethe in haar slavernij. Net als Sethe vermoordt Seth een familielid, al is dit niet een kind, maar zijn broer Osiris. Osiris' lichaam wordt dan weer gezocht door Isis, de Egyptische moedergodin die zijn vrouw is. In de hunkering naar de dode lijkt Sethe ook een beetje op haar. De overeenkomsten van Sethe met Persephone enerzijds en met deze twee Egyptische goden anderzijds sluiten aardig aan bij de claim van Martin Bernal over de Egyptische herkomst van de Eleusinische mysteriën, waarin Persephone en Demeter centraal staan. In Eleusis, vlakbij Athene, werd in de oudheid jaarlijks een geheim inwijdingsritueel uitgevoerd waarbij de verbinding van de ingewijde met Demeter en haar dochter Persephone centraal stond. Volgens Bernal zijn deze mysteriën geworteld in die van Osiris in Egypte (Bernal 1991, 70). Mogelijk verwijst de gruwelijke roof van Sethes melk in de verkrachting van haar borsten ook nog naar de Egyptische godin Hathor, de moedergodin die vaak als koe wordt afgebeeld. In *Beloved* verwerkt Toni Morrison dus elementen die in verbinding staan met zowel de Grieks-Romeinse als de Egyptische mythologie.

Toe-eigening

In de figuur van Sethe in Morrisons *Beloved* vinden we dus sporen van Medea, Demeter/Ceres, Seth, Isis en Hathor, terwijl Beloved trekken vertoont van Persephone/Proserpina en Aphrodite/Venus. Wat heeft dit cluster van Grieks-Romeinse en Egyptische recepties in deze roman nu precies te betekenen? In een interview uit 1987 heeft Toni Morrison zelf de relatie met Medea sterk gerelativeerd:

> 'This woman was interesting to me because her story said so much about parenting and being a woman. This is not Medea who kills her children because she's mad at some dude, and she's going to get back at him. Here is something that is *huge* and *very* intimate' (Smith 1987, 51; *Publishers Weekly*).
>
> (Ik vond deze vrouw interessant omdat haar verhaal zoveel te melden had over ouderschap en vrouw zijn. Dit is niet Medea die haar kinderen doodt omdat ze razend is op een of andere vent die ze terug wil pakken. Dit is iets *enorms* en *heel* intiems.)

Hiermee geeft Morrison allereerst aan dat haar roman niet een eenvoudige vorm van Medea-receptie is, maar in de eerste plaats een op zichzelf staand eerbetoon aan de vele vrouwelijke slachtoffers van de slavernij. Ook maakt ze in deze roman duidelijk dat deze schrijnende combinatie van moederliefde en moord niet in één antieke figuur of mythe terug te vinden is en dat de verschillende Grieks-Romeinse figuren ook nog eens geworteld zijn in de als Zwart geïnterpreteerde Egyptische cultuur. De Grieks-Romeinse oudheid wordt zodoende dienend gemaakt aan de *condition humaine* van de Zwarte vrouw. Toch is het veelzeggend dat de titel en de naam van de dochter in deze roman mede ontleend lijken aan de aanduiding van de ten dode opgeschreven en naamloze kinderen van Medea. Sethe is niet op één lijn te stellen met Medea, maar de naamloosheid van de slachtoffers van de slavernij misschien wel met die van Medea's kinderen.

Noten

1 De termen *Black* ('Zwart') en *African-American* ('Afrikaans-Amerikaans') hebben in de Verenigde Staten een iets verschillende betekenis. Waar een aantal andere aanduidingen inmiddels negatieve connotaties heeft gekregen, zijn deze twee termen op dit moment gangbaar. Ik gebruik in dit artikel voornamelijk de term 'Zwart' in verband met de aanduiding *Black classisicm*. Het gebruik van de hoofdletter is een teken van respect van mij als witte onderzoeker.

2 Medea als moordenares van haar eigen kinderen komt ook voor in een fragment van de Griekse tragedieschrijver Neophron. Het is echter niet duidelijk of zijn *Medea* ouder of jonger is dan die van Euripides.

3 Margaret Garner, het historische voorbeeld voor Sethe, heeft na de moord op haar dochtertje later nog een dochter verloren, of gedood – dat is niet duidelijk –, bij een ongeluk op een stoomboot tijdens haar transport naar een andere plantage. Het kind is in elk geval tot vreugde van haar moeder verdronken. Mogelijk heeft dit gegeven Toni Morrison geïnspireerd om in het personage Beloved beide dochters van Garner te versmelten en om deze ook nog te combineren met een slachtoffer van de scheepstransporten van de Midden Passage.

Literatuur

Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* (New Brunswick, NJ, 1987-2006).

Lilian Corti, 'Medea and Beloved: Self-Definition and Abortive Nurturing in Literary Treatments of the Infanticidal Mother', in: L. Furst & P.W. Graham (red.), *Disorderly Eaters: Texts in Self-Empowerment* (Pennsylvania 1992) 61-77.

Hilary Emmett, 'The Maternal Contract in Beloved and Medea', in: Heike Bartel & Anne Simon (red.), *Unbinding Medea: Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century* (Londen 2010) 250-262.

Shelley P. Haley, 'Self-Definition, Community and Resistance. Euripides' "Medea" and Toni Morrison's "Beloved"', *Thamyris* 2,2 (1995) 177-206.

Edith Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy* (Oxford 1989).

Toni Morrison, *Beloved* (New York 1987).

Toni Morrison, *Beminde*. Vertaald door Nettie Vink (Amsterdam 2020).

Toni Morrison 'Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature', in: Angelyn Mitchell (red.), *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present* (New York 1994) 368-398.

Philp J. Resnick. 'Child Murder by Parents: A Psychiatric Review of Filicide', *American Journal of Psychiatry* 126,3 (1969) 325-334.

Tessa Roynon, *The Cambridge Introduction to Toni Morrison* (Cambridge 2012).

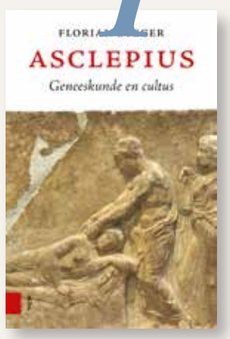
Amanda Smith, 'Toni Morrison (PW Interview)', *Publishers Weekly* (21 augustus 1987) 50-1.

Justine Tally, *Toni Morrison's Beloved. Origins* (New York & Londen 2009).

6

Boeken

1



1 Asclepius. Geneeskunde en cultus

Auteur: Florian Steger, vertaling Gretel Schoukens

Uitgever: Amsterdam University Press, 2024

Uitvoering: hardcover, 168 pag.

Prijs: € 20 / open access

Een zieke of zwakke had in de Grieks-Romeinse oudheid diverse keuzes in de zoektocht naar genezing en gezondheid. Niet enkel artsen maar ook magiërs, wonderbaarlijke genezers, handelaars in medicijnen, masseurs, vroedvrouwen, enzovoort boden hun diensten aan. Er waren ook tal van goddelijke en heroïsche alternatieven waarbij patiënten terecht konden. Binnen deze veelzijdige medische marktplaats speelde de genezingscultus van Asclepius, de heros en latere god van genezing, een belangrijke rol. Gekenmerkt door een productieve verstrengeling van cultus en geneeskunde, leverde de Asclepiusgeneeskunde een bijzondere bijdrage aan de antieke gezondheidszorg dankzij een complex aanbod aan therapieën. Welbekend is de methode van de incubatie waarbij patiënten zich te slapen leggen in het *asklepieion* (Asclepiusheiligdom) waar ze therapeutische aanwijzingen krijgen via de dromen die de godheid hen zendt.

De centrale aandacht in het onderzoek naar Asclepius ging doorgaans naar religieus-historische aspecten omtrent diens cultus waardoor het medische perspectief enigszins verwaarloosd werd. In het voorliggend werk tracht Florian Steger (Ulm) deze situatie recht te zetten. In een beknopte 140 pagina's beschrijft hij op synthetische wijze de medische context en praktijk van de Asclepiusgeneeskunde, vooral in relatie tot de geneeskunde van de vroege Romeinse keizertijd, een sleutelperiode in de politieke en medische geschiedenis (27 v.Chr.-284 n.Chr.). Een brede waaier aan representatief bronnenmateriaal komt daarbij aan bod (literair, epigrafisch, numismatisch, archeologisch), wat het boek tot een overzichtelijke inleiding tot deze boeiende thematiek maakt.

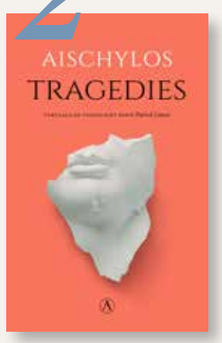
Van centraal belang voor de argumentatie is dat de *asklepieia* niet slechts het ultieme toevluchtsoord voor ernstig zieken waren en dat er ook niet uitsluitend wonderbaarlijke genezingen plaatsvonden, maar dat er in deze heiligdommen ook een meer 'reguliere' vorm van geneeskunde werd bedreven. Om dat punt te maken, onderscheidt Steger de Asclepiuscultus van de Asclepiusgeneeskunde, al is dit onderscheid eerder conceptueel te interpreteren: in de realiteit gaat het om een soort van symbiose tussen beide dimensies (zoals ook gesuggereerd door de ondertitel van het boek).

De nadruk komt evenwel vooral op de medisch-historische dimensie te liggen. Steger toont daarbij overtuigend aan dat het therapeutisch advies dat de patiënten in de *asklepieia* verkrijgen nauw aansluit bij de medische opvattingen die overgeleverd zijn in de vakliteratuur van die tijd. In een inscriptie uit Pergamom lezen we bijvoorbeeld dat Publius Aelius Theon op bevel van Asclepius gedurende 120 dagen vijftien korrels witte peper en een halve ui op een nuchtere maag at (*faut le faire!*). Er zijn parallellen te vinden voor de verwarmende kracht van peper en ui bij Griekse en Romeinse artsen (Hippocrates, Galenus, Celsus, Dioscorides). Maar toch kan men zich de vraag stellen over het eigenlijke medische niveau, zo niet de 'techniciteit', van dit soort therapieën, en of we niet eerder te maken hebben met een soort van beproefde 'huis-tuin-en-keuken'-kennis die inderdaad ook werd opgenomen in de 'wetenschappelijk-rationele' geneeskunde, zij het evenwel op een veelal meer gereflecteerde wijze.

Wat er ook van zij: het voorliggend werk biedt een welgekomen bijdrage aan de popularisering van de kennis rond Asclepius, diens genezingscultus en de antieke geneeskunde meer in het algemeen in het Nederlandse taalgebied. De vertaling is van de hand van Gretel Schoukens en is over het algemeen vlot leesbaar. Het is lovenswaardig dat de auteur zijn tekst, die oorspronkelijk in 2016 in het Duits verscheen, heeft aangevuld met meer recente literatuur en daarbij ook rekening heeft gehouden met de kritische bemerkingen van recensenten. In dat opzicht kan voor een volgende editie ook nog verwezen worden – om slechts enkele voorbeelden te geven – naar het werk van Janet Downie en Georgia Petridou rond Aelius Aristides' *Hieroi logoi*. Omtrent patiëntenervaringen is er nu ook de uitstekende bijdrage van Rebecca Flemming ('Experiences') in Laurence Totelins *Cultural History of Medicine in Antiquity* (2021).

Michiel Meeusen

2



2 Tragedies

Auteur: Aischylos, vertaald door Patrick Lateur

Uitgever: Athenaeum, 2024

Uitvoering: hardcover, 646 pag.

Prijs: € 34,99

De Vlaamse dichter en vertaler Patrick Lateur heeft een imposant oeuvre van vertalingen van klassieke poëzie op zijn naam staan, dat varieert van Pindaros en Homeros en bloemlezingen van epigrammen tot liederen van de kerkvader Ambrosius. Nu zijn de grote tragici aan de beurt: zijn vertaling van een drietal tragedies van Sofokles wordt binnenkort verwacht en in het voorjaar bracht hij het complete werk van Aischylos uit. Het is pas de vierde keer in twee eeuwen dat alle tragedies van Aischylos integraal in het Nederlands zijn vertaald, en uitgeverij Athenaeum heeft er een prachtig verzorgde, gebonden editie van gemaakt.

Weinig auteurs zijn zo invloedrijk in de kunst- en literatuurgeschiedenis als de Atheense tragediedichter Aischylos (ca. 525-456 v.Chr.). Van zijn enorme productie (hij schreef vermoedelijk zo'n tachtig stukken) zijn slechts zeven tragedies overgeleverd, maar die zijn zo vaak nagevolgd dat ze een breed gedeeld cultuurgoed zijn geworden. *Prometheus geketend* bijvoorbeeld beïnvloedde romantische dichters als Schiller en Shelley en een schilder als Arnold Böcklin. Na lezing van de *Oresteia* smeedde Richard Wagner zijn plan voor een opera over de held Siegfried om tot de tetralogie *De ring van de Nibelungen*. Naar het voorbeeld van Aischylos is *De ring* een drama dat zich uitstrekt over meerdere generaties. De goden en helden zijn er voortdurend verstrikt in hun eigen hybris of hoogmoed, het thema van Aischylos bij uitstek. Ook inspireerde hij filmregisseurs als Kurosawa, die zijn meesterwerk *The Seven Samoerai* onder andere baseerde op *Zeven tegen Thebe*. Dit is slechts een greep uit de vele grote namen uit het nachleben van Aischylos, die op hun beurt weer garant stonden voor de doorwerking van Aischylos' teksten en thematiek bij latere kunstenaars.

Zonder vertalingen zouden veel van deze navolgingen niet bestaan: Wagner werd geraakt door Aischylos in wat toen een fonkelnieuwe vertaling was van de bekende oudhistoricus Droysen. Veel Nederlanders leerden de tragedies van Aischylos kennen in het theater, in vertalingen van Gerard Koolschijn (*Oresteia*), Herman Altena (*De Perzen*) en Gerrit Komrij (*Prometheus* en *Smekelingen*). Deze vertalingen uit de jaren negentig van de vorige eeuw waren veelal gemaakt in opdracht van toneelgezelschappen en kenmerkten zich door een eigentijds, toegankelijk taalgebruik. Om de stukken toegankelijk te maken sneuvelden daarbij wel eens zaken als metriek, complexe mythologische verwijzingen of lange opsommingen van namen.

Nu, dertig jaar later, presenteert Lateur zijn vertaling expliciet als een *leestekst*. Hij handhaaft het metrum grotendeels: de monologen zijn vormvast vertaald in zesvoetige jamben, de koorliederen in vrije verzen. Hij tornt niet aan reeksen eigennamen en verwijzingen naar mythologie en geschiedenis, maar helpt lezers op weg met een deskundige inleiding en dito aantekeningen. Ook zo lijken de stukken mij uiterst speelbaar, want de metrische verzen van Lateur liggen goed in het gehoor. In *Zeven tegen Thebe* doet een verkenner als volgt verslag van de militaire situatie: 'Van de vijandelijke stellingen ben ik / goed op de hoogte en dus kan ik u vertellen / wie er bij welke poort heeft postgevat na loting.'

Het knappe van Aischylos' taalgebruik is dat het tegelijk poëtisch en economisch is, en dat kernachtige aspect van de tragedie weet Lateur goed te vangen. Aischylos schetst een situatie of karakter in weinig woorden en is bovendien een scherpzinnig psycholoog. Als koning Eteokles aan het begin van *Zeven tegen Thebe* spreekt hoor je de verongelijkte bestuurder: 'Elk welslagen wordt toegeschreven aan de goden, maar treft ons tegenslag (nee, laat dat niet gebeuren!) / dan klinkt steeds weer als eerste enkel en alleen / de naam Eteokles door de gehele stad.' Eteokles is één van de vele, maar al te herkenbare karakters die Aischylos creëerde. Hij ontkent zijn verantwoordelijkheid voor de oorlog en sleept om de macht te behouden zijn stad mee in een roekeloze strijd. De ontembare Prometheus, de pompeuze Agamemnon en zijn gekwetste vrouw Klytaimnestra; er gaat een ongelooflijke fascinatie uit van deze figuren die vastlopen in hun eigen logica en innerlijke tegenstrijdigheden. Door deze vertaling vormen ze hopelijk zeker dertig jaar een bron van inspiratie voor een nieuw publiek.

Mieke de Vos

3

3 *Spiegels van Rome. Gids in zeven eeuwig actuele thema's*

Auteur: Sandrina Bokhorst

Uitgever: Sterck & De Vreese, 2024

Uitvoering: hardcover, 344 pag.

Prijs: € 39,90

4 *Rome. Een schetsboek*

4

Auteur: Matthew Rice (vertaling: Joost Mulder)

Uitgever: HL Books, 2024

Uitvoering: hardcover, 208 pag.

Prijs: € 19,90

5

Twee recente publicaties over Rome presenteren zich als reisgids, maar daarmee zou je ze absoluut tekort doen.
Sandrina Bokhorst schreef een indrukwekkend boekwerk met de enthousiasmerende en nieuwsgierig makende titel *Spiegels van Rome. Gids in zeven eeuwig actuele thema's*. Dit geeft treffend weer wat het boek biedt: in zeven moderne maatschappelijke thema's behandelt de auteur de geschiedenis van de Eeuwige Stad. Hoewel dat wellicht wat geforceerd klinkt als een poging om oude verhalen te vertalen naar een maatschappelijk relevante context, blijkt de uitwerking van dit concept succesvol. Het boek is een frisse en vernieuwende benadering, waarbij onverwachte verbanden ontstaan die in samenhang een nieuw verhaal opleveren. Zo blijkt 'Seks, geslacht en gender' niet enkel een thema waarvoor in onze huidige tijd veel aandacht bestaat, maar geeft de verzameling verhalen in hoofdstuk 3 een veelzijdige en verrassende blik op Rome. Het verhaal van de vroegmoderne *castrati* vormt zo bijvoorbeeld een aangrijpende aanleiding om het gesprek met je Romereisgenoten aan te gaan over de rol van gender in onze huidige maatschappij.
Het rijke boek brengt zowel de bekende verhalen over Romes historie en mythologie, als de veel minder bekende geschiedenissen. In hoofdstuk 2 over kennis en macht gaat het bijvoorbeeld over de inquisitie, de jezuïeten en censuur door de Kerk. Dit alles is lezenswaardig en vlot geschreven, maar ik vond het verrassender dat het eerste gedeelte van het hoofdstuk uitgebreid stilstaat bij een aspect dat je bij een bezoek aan Rome nauwelijks kunt zien: de vele omvangrijke antieke bibliotheken die er ooit hebben gestaan en waar kennis werd verzameld en gebruikt, als fundament van antieke cultuur en de uitingen daarvan die we nu nog kunnen bestuderen en bewonderen. Bokhorst geeft haar lezer zo specifieke bagage mee, waardoor een wandeling door de stad vaak nieuwe en originele indrukken biedt.
Af en toe gaat de auteur misschien wat kort door de bocht in oorzaak-gevolgredeneringen en prevaleert vlotheid boven volledigheid. Bij een zin als de volgende vallen bijvoorbeeld best wat kanttekeningen te plaatsen: 'Op basis van de legende van de voorkennis van Augustus van het christelijke rijk, eigende de Kerk zich de Romeinse geschiedenis toe' (p. 51). Niet geheel onwaar, maar wel erg snel thuis. Dit staat de impactvolle benaderingswijze van het boek in algemene zin gelukkig niet in de weg.
Bij een herdruk mag de uitgever nog even goed letten op de tekstredactie; verkeerde of ontbrekende interpunctie en andere kleine slordigheden zo hier en daar zijn onnodig en ontsierend, zeker voor een mooi uitgevoerd boek als dit. Een compliment verdient de visuele ondersteuning met prachtige afbeeldingen, die zich niet beperken tot de klassieke reisgidskiekjes, maar samen een mooi afwisselend beeldverhaal bieden, dat met zorg is uitgekozen.
Elk hoofdstuk eindigt met een rondwandeling langs de voor het thema kenmerkende plekken, waarin het hoofdstuk als het ware wordt samengevat en de lezer wordt geactiveerd op pad te gaan. De omvang van het boek zal de gebruiker echter toch vaak belemmeren om het in een rugzak door Rome te sjouwen. Lees het vooral thuis, of je nu van plan bent naar Rome te gaan of niet.

Een tweede boek over Rome is van een geheel andere orde: *Rome. Een schetsboek* door Matthew Rice. Het mooi vormgegeven boek in oblong formaat wordt gedragen door de waterverftekeningen van de Britse kunstenaar Matthew Rice. Iconische locaties in Rome, bijzondere architectonische of archeologische details, museale objecten, kerkinterieurs en straatbeelden passeren de revue. De tekenstijl biedt een ontwapenende blik op de stad waarvan je zin krijgt om Rome te bezoeken als een idyllische plek van schoonheid, natuur en rust. Het moge duidelijk zijn dat massatoerisme, verkeershinder en smog zoals die zich rond de bekende plekken bevinden veelal buiten het zicht van dit boek blijven. Het 'schetsboek' biedt daarmee geen representatief beeld, en dat is misschien juist de kracht.
De tekeningen zijn geordend op thema's, die door Rice van een kort essay zijn voorzien, bijvoorbeeld over architectuur, eten en drinken, en kunst. Die teksten blijven wat aan de oppervlakte, waarbij onderwerpen, locaties of bouwwerken slechts kort worden aangestipt binnen een wat willekeurige vogelvlucht. Vaak zijn beschrijvingen gebaseerd op de persoonlijke Romebeleving van de auteur. Zo beschrijft hij de San Paolo fuori le Mura als de 'meest deprimerende en levenloze kerk' van Rome, 'zonder enige magie, humor of lef' (p. 129). Dat is toch wel erg pessimistisch: zelf vind ik het best een fijne plek. Het zal niet verbazen dat deze kerk in het schetsboek niet is afgebeeld. Gelukkig is de auteur over veel andere plekken een stuk enthousiaster, wat is terug te zien in zijn kleurrijke schetsen.

John Tholen

5 *Hellas hier! Oudgriekse poëzie uit de Lage Landen van Erasmus tot Paul Claes*

Auteurs: Tom Ingelbrecht, Han Lamers & Raf Van Rooy

Uitgever: Uitgeverij P, 2024

Uitvoering: softcover, 143 pag.

Prijs: € 21,95

In zijn literaire zelfhulpboek *Hoe word ik een beroemd schrijver?* geeft Ilja Leonard Pfeijffer dichters de wenk om vrije verzen te schrijven en niet voor vormvaste poëzie te kiezen. Want als je vormvast schrijft, 'maak je onvermijdelijk een ouderwetse indruk'. Het is nu eenmaal zo, aldus de hulpverlener, dat 'alles van vóór de revolutie stinkt naar muffe tijden vóór de revolutie'. In het verleden wilden verscheidene dichters uit de Lage Landen echter graag zo rieken. Daarom kozen zij niet enkel voor strakke metra maar ook voor het Oudgrieks. 'Waarom in 's hemelsnaam?!' is een legitieme vraag. Han Lamers en Raf Van Rooy lichten in *Hellas hier!* verscheidene beweegredenen toe: een oprechte liefde voor de taal en dichtvormen van Homeros en Theokritos, de behoefte om een intellectueel testament na te laten, een drang om zich van in het Neolatijn dichtende tijdsgenoten te onderscheiden, de hoop om zich in de gunst van deze of gene machthebber te schrijven… De kundige duiding die Lamers en Van Rooy in genietbaar proza verschaffen stelt de lezer in staat om zich een antwoord te vormen op ook andere vragen, waarvan de meest prangende vermoedelijk die van de antieke modellen en de oorsprong van deze Nieuw-Oudgriekse traditie zijn. Dé centrale vraag is natuurlijk die van de leeservaring: wat voelt (of vaker: wat denkt) de lezer van de door Lamers, Van Rooy en Tom Ingelbrecht gemaakte selectie van 31 Nieuw-Oudgriekse gedichten uit de Lage Landen? Het oudste gedicht in deze selectie werd door Erasmus geschreven in de eerste jaren van de 16de eeuw en het jongste door Paul Claes in 1983; van de auteurs uit de tussenliggende periode doen niet alle namen bij de doorsnee lezer een belletje rinkelen. Met zijn mooie versvertalingen heeft Ingelbrecht er alles aan gedaan om de gedichten, die zij aan zij met het Griekse origineel gepresenteerd worden, recht te doen en ze tezelfdertijd behapbaar te maken voor de lezer vandaag: een huzarenstuk waarvoor Ingelbrecht hulde verdient. De leeservaring wordt getekend door het dubbele karakter van de Nieuw-Oudgriekse poëzie. Aan de ene zijde doen sommige verzen de lezer zich in het antieke Hellas wanen. Een voorbeeld is het openingsdistichon van de *Lofelegie op Antwerpen* uit 1565 van Georg Schrögel (een verdwaalde Duitser, geen rasechte Laaglander): 'Ik bid bij het begin van mijn gedicht tot alle Muzen / dat zij hoog van de Helikon afdalen naar mijn hart'. Aan het andere einde van het spectrum brengt Daniël Heinsius, een coryfee van de Nieuw-Oudgriekse letteren, ons onmiskenbaar in het *hier*: 'Verheug je, Dousa: wat ik over Holland weet te zeggen / is weinig: ik vermeld de grootste wonderen die ik zag' (circa 1602). De lezer die nog niet via eerdere *Hermeneus*-nummers (onder andere 52,5 (1980) 384-388 en 94,4 (2022) 60-66) aan de Nieuw-Oudgriekse literatuur werd blootgesteld, staat een verrassing te wachten: de selectie in *Hellas hier!* brengt de kunstmatige, ja zelfs geforceerde dimensie van dit Grieks naar voren: zij is de kwintessens van deze traditie. De eerste lectuur is ongetwijfeld bevreemdend; de lezer die doorzet kan zich optrekken aan de spanningsboog tussen de antieke vorm en de veel jongere inhoud, een ander wezenlijk element van deze literatuur. Verzen die in ruimte en tijd veel dichter bij ons staan, komen exotischer voor dan archaïsche epen over veelkoppige monsters. Gedichten die hevige gevoelens oproepen en aan het hart appelleren zijn in de minderheid: de leeservaring is grotendeels een intellectuele. Ook dit is eigen aan de Nieuw-Oudgriekse traditie. Betere gidsen dan de drie selectieheren kan de lezer zich moeilijk wensen. Zij hebben overigens goed ingeschat dat het blootleggen van prosodische of morfologische onvolkomenheden in de Griekse verzen van de groten der Lage Landen plezier verschaft. Dit boekje is mooi vormgegeven en ligt aangenaam in de hand. Dit mag de lezer niet op het verkeerde been zetten: wat Ingelbrecht, Lamers en Van Rooy aan selectie, inleiding, vertaling en bespreking in *Hellas hier!* voorleggen, is ongezien in het Nederlandse taalgebied en vertolkt de nieuwste inzichten uit het academische onderzoek. Het Nieuw-Oudgriekse veld is nauwelijks ontgonnen, en het triumviraat van vertaler en verklaarders heeft zich voorgenomen zijn pionierswerk voort te zetten. Dat is heuglijk nieuws voor de lezer die de kennismaking met het uitstekende *Hellas hier!* een fijne vindt.

Reinhart Ceulemans

6

6 De betovering van de ondergang. Wat Pompeii ons vertelt

Auteur: Gabriel Zuchtriegel, vertaald door Jans van Niejenhuis

Uitgever: Noordboek, 2024

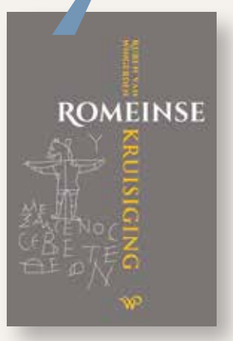
Uitvoering: paperback, 255 pag.

Prijs: € 24,90

Sinds 2021 heeft de van oorsprong Duitse archeoloog Gabriel Zuchtriegel de leiding over de opgravingen van Pompeji, een van de belangrijkste archeologische sites én doelen voor massatoerisme van Italië. Zuchtriegel pleit voor een emotionele beleving van de ruïnes die meer is dan een toeristische bezichtiging van een oud monument. Meer dan het afvinken van een 'must see'. De stad wekt bij de professionele archeoloog evenzeer emoties op als bij de betrokken toeristische bezoeker: de verwoesting van de stad en zijn omgeving in 79 is zo radicaal geweest dat al vlug bleke herinneringen resteerden en er geen mensen meer in de oude plaats gingen wonen. De bewaard gebleven stoffelijke resten of afgietsels van slachtoffers zijn de meest fascinerende getuigenissen. Pompeji is 'een lofzang op de vergetelheid' (p. 250), want alleen zo is de herontdekking een succesgeschiedenis geworden.
De lezer krijgt geen volledige beschrijving van geschiedenis en archeologie van Pompeji voorgeschoteld. Associatief leidt de opgravingsdirecteur hem of haar rond en stipt verschillende onderwerpen aan, waarbij hij niet schuwt zijn eigen biografie in de bewogen stadsgeschiedenis te betrekken. Twee mooie portretten introduceren Zuchtriegel in beeld. Hij is een katholieke Beier, geboren in 1981, studeerde in Berlijn en was daar teleurgesteld door de ouderwetse benadering van de oudheid: een conglomeraat van tempels en kunst, en weinig over de gewone mens. Het contrast tussen laag (niet gedoceerd) en hoog (nog steeds hoog aangeschreven) trekt hem juist aan in wat hij het 'Pompeii-effect' noemt – mooi en lelijk, elite en onderlaag zijn niet van elkaar te scheiden, zeker niet in de stedelijke context van een gemiddelde Romeinse stad. Archeologie is in Zuchtriegels ogen een facet van religiewetenschappen, wat mij erg kras lijkt en smaakt naar oude theorieën; ik zou wel zeggen dat zij aspecten behandelt van de mentaliteitsgeschiedenis. De auteur is van huis uit geen Pompeji-specialist – wat vaker bij voorgangers voorkwam – en heeft zich snel ontwikkeld. Het boek getuigt van grondige kennis van en vooral reflectie op de talloze problemen.
De fascinatie voor contrasten blijkt uit de gekozen onderwerpen waarvan ik er slechts een paar kan aanstippen. Enerzijds de onvermijdelijke 'mooie' wandschilderingen met daarvan de fascinerende cyclus uit het midden van de 1ste eeuw v.Chr. in de Villa van de mysteriën als uitgewerkt voorbeeld. En 'mooie' bronzen beelden van naakte jongelingen in Griekse stijl: zijn zij een blijk van Griekse beschaving en duiden zij tegelijk op een bijzondere belangstelling voor homo-erotiek? Anderzijds beschrijvingen en foto's van twee huisvertrekken gevonden op twee plekken in de nieuwste opgravingen. Spectaculair wegens de ruwe alledaagse werkelijkheid: kale wanden, piepklein en volgepropt met huisraad en potten en pannen, gereedschap en andere dingen die wijzen op gebruik door anoniem gebleven mensen van de laagste klasse, de slaven. Andere uitvoerig beschreven ontdekkingen zijn een luxe wagen, misschien op de dag van de eruptie klaargezet om een bruid naar haar bruidegom te brengen, en twee grafmonumenten. De inscriptie van een daarvan meldt dat de gestorvene wiens naam helaas verloren is gegaan, banketten heeft gegeven voor 6.840 Pompejaanse burgers. Dat leidt tot een debat over het bewonersaantal: misschien we 40 à 45.000 mensen, opgepropt in de huizen en de gebouwen in het omgeland (zie hierover ook M. Flohr & V. Hunink, 'Een gulle gever zonder naam. De nieuwe grafinscriptie uit Pompeii', *Hermeneus* 91,1, 26-3).
De vertaling is goed leesbaar, maar er zijn nogal wat schrijf- en drukfouten. Gek is dat de titels van antieke bronteksten in de voetnoten in het Duits zijn blijven staan. Al in al is dit een uiterst lezenswaardig, 'betoverend' boek en beslist niet alledaags door de intense betrokkenheid van de schrijver bij zijn onderwerp. En dat zonder ijdelheid maar met grote eerlijkheid.

Eric M. Moormann

7



7 Romeinse kruisiging

Auteur: Ruben van Wingerden

Uitgever: Walburg Pers, 2024

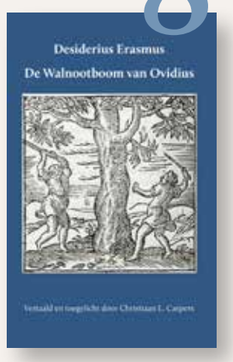
Uitvoering: paperback, 216 pag.

Prijs: € 24,99

Ooit vertelde een medisch expert me dat, als men een man kruisigt zoals het Christusbeeld in de meeste kerken, de gekruisigde door de foute bevestiging binnen de kortste keren beneden ligt. Ik verwachtte dan ook veel van dit boekje. En om met de deur in huis te vallen: ik bleef op mijn honger zitten.
Nochtans begint het veelbelovend. Vanaf 500 v.Chr. tot Constantijn (306-337 n.Chr.) werden mensen gekruisigd. De beeldvorming in de kunst en de tanende kennis van het ooit prominente christendom vergen dus een diepgaander studie van dit fenomeen dan tot nu toe het geval was; antieke literaire teksten en archeologisch materiaal vormen hiervoor de geschikte bronnen. Nu was kruisiging een executie in de vorm van ophanging. Niet alle volkeren deden en benoemden dat op dezelfde manier; de Romeinen bleken erg specifiek en hun termen zijn dan ook het duidelijkst. Een *crux* bestaat uit een *stipes* (verticale balk) en een *patibulum* (horizontale balk); vaak werd alleen die laatste meegedragen. Dat vooral slaven, soms *peregrini* en piraten, werden gekruisigd, ligt voor de hand.
Vanaf hoofdstuk 4, de archeologie, begint het boek tegen te vallen: enkele skeletvondsten en afbeeldingen worden besproken, alsook een inscriptie met de *Lex Puteoli*. De vondsten geven aan dat de hielen zijdelings werden doorboord (niet met één spijker door beide voeten samen dus), maar meer komen we niet te weten van de praktijk. Een vaste procedure is immers uit de bronnen niet af te leiden. We zien alleen dat beulen of militaire autoriteiten de kruisiging uitvoerden, dat bespotting normaal was en dat Joden hun gekruisigden begroeven, Romeinen ze echter ter afschrikking lieten hangen. De literaire bronnen spreken verstikking als doodsoorzaak tegen, maar ook op dit punt blijkt verder onderzoek nodig. De volgende hoofdstukken zijn het langst, maar handelen vooral over de percepties van Romeinen, Grieken, Joden en de auteurs van het Nieuwe Testament over kruisiging in het algemeen en die van Jezus in het bijzonder. Hier voelt men dat de auteur docent is, gespecialiseerd in vroegchristelijke interpretaties van kruisdragen; één en ander heeft echter meer te maken met theologie dan met geschiedenis. Het laatste hoofdstuk vermeldt volledigheidshalve nog kruisigingen na de oudheid, maar veel brengt dit niet bij.
Het verzorgde boekje bevat toch veel zetfouten. Dat is niet de fout van de auteur: de huidige uitgevers zetten haast geen nalezers of correctoren meer in. De afbeeldingen zijn mooi en ad rem; de bronteksten worden telkens onderaan in de originele taal (Grieks, Latijn of Hebreeuws) aangegeven en veel van de geciteerde vertalingen zijn van recente datum. Per hoofdstuk geeft de auteur de gebruikte literatuur aan, waarbij hij toegeeft bijna uitsluitend Nederlands- of Engelstalige bronnen te gebruiken. Het boekje sluit af met een register van namen en termen.

Marc Van den Sande

8



8 De Walnootboom van Ovidius

Auteur: pseudo-Ovidius en Erasmus, vertaald door Christiaan Caspers

Uitgever: Primavera Pers, 2024

Uitvoering: paperback, 96 pag.

Prijs: € 15

Regelmatig verschijnen de laatste jaren kleinere, onbekendere antieke teksten in vertaling. Deze keer is uitgeverij Primavera Pers hiervoor te prijzen met een verzorgde gedeeltelijk tweetalige uitgave. In *De Walnootboom van Ovidius* publiceert Christiaan Caspers een interessant tweeluik: aan de ene kant het antieke gedicht *Nux* van pseudo-Ovidius en aan de andere kant het commentaar erop van Nederlands bekendste humanist Erasmus. Het presenteren van beide onderdelen tezamen is een geslaagde keuze, waardoor een veelzijdig verhaal ontstaat.
Allereerst gaat dat verhaal over het auteurschap van Ovidius. Hoewel ten tijde van Erasmus algemeen werd aangenomen dat de beroemde dichter ook de auteur van dit gedicht was, weten we nu dat hij dat hoogstwaarschijnlijk niet was. Die kleine onzekere factor door het ontbreken van hard bewijs maakt het verhaal van de walnootboom des te intrigerender. Niet voor niets opent Caspers zijn bondige inleiding dan ook met de vraag 'Wel of geen Ovidius?'. Een tweede element in het verhaal is het gedicht zelf: hoe past het qua inhoud en stijl binnen de antieke literatuurtraditie? Interessant is daarbij dat de inleiding bovendien een voorbeeld schetst van hoe hedendaags onderzoek met een actuele vraagstelling een vernieuwend perspectief op de antieke tekst opent. Vervolgens is er het element van Erasmus die de tekst van commentaar voorzag, binnen zijn eigen humanistische benaderingscontext. Caspers schetst in de inleiding heel duidelijk hoe via interpretatie van Erasmus' commentaar diens schaduwagenda doorschemert. Het verhaal van dit boek vat zo drie perspectieven op de tekst uit geheel verschillende tijdsperioden: de antieke wereld zelf, de humanistische toeeigening van die oudheid en onze eigen hedendaagse vragen aan de tekst.
Het grootste gedeelte van de twee teksten is nooit eerder naar het Nederlands vertaald. Van *Nux* is dit de eerste vertaling. Omdat Erasmus zijn commentaar in de vorm van een brief schreef, is een deel ervan opgenomen in edities van zijn correspondentie. Het betreft het openingsgedeelte waarin hij Thomas Mores zoon John aanschrijft en de tekst nog nadrukkelijk het karakter heeft van een brief. Dit tekstgedeelte is in vertaling opgenomen in *De correspondentie van Desiderius Erasmus*, deel 10, brief 1402, vertaald door Frans Slits (2012). Nadat Erasmus zijn briefgedeelte eindigt met een kordaat 'Nunc ad Nucem', start het daadwerkelijke commentaar, waarvan nu de eerste Nederlandse vertaling beschikbaar is.
Caspers' vertaling van zowel het gedicht als het commentaar is fris en toegankelijk. De vertaler schrikt er bijvoorbeeld niet voor terug Erasmus' Latijnse constructies om te zetten naar hedendaagse taal. Dat valt des te meer op bij een vergelijking van de eerdere Nederlandse vertaling van het briefgedeelte van het commentaar. Een 'klein en niet te versmaden geschenk' wordt bij Caspers 'best een aardig en elegant cadeautje', waarmee de vertaler zich ontdoet van de traditionele wat zware vertaalstijl waarin veel Latijnse en Griekse literatuur tot nu toe toch ontsloten is.

John Tholen

Colofon

Hermeneus is een uitgave van het Nederlands Klassiek Verbond.

Redactie
Reinhart Ceulemans,
Dries De Crom, Niels Koopman,
Christian Laes, Mirte Liebregts,
Tim Noens, John Tholen, Lincy
Van Twembeke en Christel Veen

Beeldredactie
Christel Veen, redactie@
nederlandsklassiekverbond.nl

Redactiesecretariaat
John Tholen, redactie@
nederlandsklassiekverbond.nl

Kopij
De redactie van *Hermeneus* verwelkomt graag kopij van nieuwe auteurs. Zie de auteursrichtlijnen op nederlandsklassiekverbond.nl/hermeneus.

Lay-out, prepress en druk
HuigHaverlag Printing,
Wormerveer

Losse nummers
Gewone nummers €5,-.
Themanummers met extra omvang €8,50 excl. portokosten.
Losse nummers zijn verkrijgbaar via:
pr@nederlandsklassiekverbond.nl
In geval van misdruk kan een nieuw exemplaar worden aangevraagd via ledenadministratie @nederlandsklassiekverbond.nl
tel. 088 - 505 43 61

Informatie advertenties
HuigHaverlag Printing
roxanneratering@huighaverlag.nl
tel. 075 - 30 30 576

NKV

Meer informatie over het Nederlands Klassiek Verbond is te vinden op nederlandsklassiekverbond.nl. Het hoofdbestuur van het NKV bestaat momenteel uit de volgende leden:

Voorzitter (2024)
David Rijser
voorzitter@
nederlandsklassiekverbond.nl

Vice-voorzitter (2022)
Lindsey Vandevoorde
(afdeling Oost-Vlaanderen)
vicevoorzitter@
nederlandsklassiekverbond.nl

Secretaris (2023)
Thierry Oppenneer
(afdeling Oost-Vlaanderen)
secretaris@
nederlandsklassiekverbond.nl

Penningmeester (2022)
Julian van Haeren
(afdeling Nijmegen-Arnhem)
penningmeester@
nederlandsklassiekverbond.nl

Algemeen bestuurslid (2020)
Amber Brüsewitz
(afdeling Oost-Vlaanderen)
(portefeuille PR en website)
pr@nederlandsklassiekverbond.nl

Algemeen bestuurslid (2017)
Hubert Mooiman
(afdeling Leiden)
(Lustrum en indexering *Hermeneus*)
info@nederlandsklassiekverbond.nl

Algemeen bestuurslid (2022)
Mieke de Vos (afdeling Haarlem)
mieke@
nederlandsklassiekverbond.nl

Lidmaatschap
Nederlands Klassiek Verbond voor Nederland en België:
gewoon lid: €42,60
jeugdlid (tot 25 jaar): €21,30
buitenlandlid: €48,50
lid voor het leven: €800
huisgenootlid: €11
(excl. *Hermeneus*)

Website
nederlandsklassiekverbond.nl

Inlichtingen, adreswijzigingen, opgeven van nieuwe leden en opzeggingen
Opzeggingen van NKV-lidmaatschap uitsluitend schriftelijk, per brief of mail, uiterlijk 1 december bij:
Ledenadministratie NKV
Postbus 418, 2000 AK Haarlem
tel. 088 - 505 43 61
ledenadministratie@
nederlandsklassiekverbond.nl

Volg het NKV op Facebook (Nederlands Klassiek Verbond) en X (@NKVoudheid).

Vanwege onze ANBI-status kunnen uw altijd welkome schenkingen van de belasting worden afgetrokken.

Auteurs

Amaranth Feuth is als postdoctoraal onderzoeker klassieke receptie binnen het Anchoring Innovation-project verbonden aan de Universiteit Leiden. Zij heeft klassieke talen en Engels gestudeerd aan de Universiteit Leiden en als docent in het voortgezet onderwijs gewerkt. Ook geeft zij cursussen klassieke talen aan volwassenen.

Marijn Geist is junior-conservator moderne en hedendaagse kunst bij het Kröller-Müller Museum en richt zich met name op de naoorlogse collectie. Eerder was ze werkzaam bij het Fries Museum te Leeuwarden en Kunstmuseum Den Haag. Begin 2024 rondde ze de master Curating Art & Cultures aan de Universiteit van Amsterdam af met een onderzoek naar Paul Klee.

Annette Harder is emeritus hoogleraar Griekse Taal en Letterkunde aan de Rijksuniversiteit Groningen. Haar onderzoek richt zich vooral op de hellenistische poëzie en op Griekse literaire papyri. In 2012 heeft zij een editie met commentaar op Callimachus' *Aetia* gepubliceerd. Op het ogenblik is zij bezig met een *Cambridge Companion to Hellenistic Poetry* (samen met Jacqueline Klooster) en met een commentaar op het eerste boek van de *Argonautica* van Apollonius Rhodius.

Geralda Jurriaans-Helle is archeoloog en classica. Zij is 33 jaar conservator Griekenland en Nabije Oosten geweest van het Allard Pierson Museum in Amsterdam. In die functie heeft zij vele tentoonstellingen gemaakt over diverse onderwerpen, zoals kinderen, eten en drinken, en muziek. Zij is gepromoveerd op de beeldtaal van Atheens zwartfigurig aardewerk uit de 6de eeuw v.Chr.

Jacqueline Klooster (PhD 2009) is universitair docent Griekse talen en culturen aan de Rijksuniversiteit Groningen. Zij houdt zich momenteel bezig met het schrijven een boek over de recente golf aan hervertellingen van Griekse mythen vanuit een vrouwelijk perspectief waarvoor zij een LIRA-beurs ontving.

Larissa Lemos is oudhistorica aan de Radboud Universiteit en schrijft een proefschrift over antieke slavernij en emoties.

Eric M. Moormann is emeritus hoogleraar Klassieke archeologie aan de Radboud Universiteit Nijmegen. In onderwijs en onderzoek houdt hij zich onder meer bezig met de studie naar de leefomgeving van de antieke bewoners van Romeinse steden. Daarbij hoort het gebruik van mythische thema's als Medea.

Emilie van Opstall is universitair docent Oudgrieks aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. In haar essaybundel *Op Ooghoogte* (Querido Facto 2023) bespreekt ze maatschappelijke en filosofische vraagstukken voor een breed publiek en is de oudheid nooit ver weg.

Maarten De Pourcq is classicus, gespecialiseerd in oudheidreceptie, en hoogleraar Cultuurwetenschappen aan de Radboud Universiteit.

Christoph Pieper is sinds 2006 universitair docent Latijn in Leiden. Zijn onderzoekinteresses zijn Cicero en diens receptie, antieke welsprekendheid, Latijnse liefdeselegie en de literatuur van de Italiaanse renaissance. Op dit moment leidt hij samen met Lidewij van Gils en collega's uit vier andere Europese landen een Erasmus+-project over Cicero's *Pro Archia* – een project dat nauw met docenten op middelbare scholen samenwerkt.

David Rijser is emeritus hoogleraar Receptie van klassieke oudheid aan de Rijksuniversiteit Groningen en voorzitter van het Nederlands Klassiek Verbond. Zijn laatste boek, *Arachne en de imams. Mediterrane cultuur als gedeelde antieke erfenis*, kwam deze zomer uit bij Boom.

Illustratieverantwoording

Pagina's 4-10
1 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Athen_Akropolis_%2818512008726%29.jpg
2 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Jason_Golden_Fleece_Altemps_Inv8647.jpg
3 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Sarcofago_col_mito_di_medea%2C_da_roma%2C_vicinanze_di_porta_san_lorenzo%2C_140-150_dc_ca._03.JPG
4 https://www.flickr.com/photos/dandiffendale/53934889508/in/photostream/
5 https://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=9010
6 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Charles_Andr%C3%A9_van_Loo_-_Jason_and_Medea%2C_1759.jpg

Pagina's 20-33
1 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Jean-Fran%C3%A7ois_de_Troy_-_Jason_swearing_eternal_affection_to_Medea.jpg
2 https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-197
3 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Medea_Cherubini_titelblad.jpg
4 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89n%C3%A9e_et_Didon,_Gu%C3%A9rin.jpg
5 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrus_paulus_rubens,_morte_di_didone,_1635-38_ca..JPG
6 https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/7225835946
7 https://en.wikipedia.org/wiki/Hecate#/media/File:Hecate_Chiaramonti_Inv1922.jpg
9 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Macbeth_by_Thomas_Beach.jpg

Pagina's 38-43
4a https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medea_boiling_the_ram_before_Pelias;_after_an_Attic_black-figure_amphora_%288270481546%29.jpg

Pagina's 4-48
1 https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Ring_des_Nibelungen#/media/Datei:B%C3%BCnhenbildentwurf_Rheingold.JPG
2 https://harvardfilmarchive.org/calendar/medea-2010-09
3 https://harvardfilmarchive.org/calendar/oedipus-rex-2010-09
4 upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Medea%2C_con_los_hijos_muertos%2C_huye_de_Corinto_en_un_carro_tirado_por_dragones_%28Museo_del_Prado%29.jpg

Pagina's 50-55
1 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Jason_and_Medea_-_John_William_Waterhouse.jpg
2 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/Martin_Didier_Pape_-_Plaque_with_Medea%27s_Murder_of_Absyrtus_-_Walters_44281.jpg
3 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Octavien_de_Saint-Gelais_1.jpg
4 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelica_Kauffmann,_Ariadne_Abandoned_by_Theseus,_1774.jpg

Pagina's 56-61
1 https://www.torrossa.com/it/catalog/preview/5734176 en https://www.torrossa.com/it/publishers/edizioni-quasar.html
2 https://dewiki.de/Media/Datei:Herkulaneischer_Meister_001.jpg
3 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Medea_-_Casa_dei_Dioscuri.JPG
4 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Wall_painting_-_Medea_plotting_revenge_-_Pompei-i_%28IX_5_18-21%29_-_Napoli_MAN_114321.jpg
5 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Altes_Museum_-_Medea-Sarkophag.jpg

Pagina's 62-67
2 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Medea_-_Frederick_Sandys_-_Google_Cultural_Institute.jpg
3 https://en.wikipedia.org/wiki/Medea_(Sandys_painting)#/media/File:Medea_-_Frederick_Sandys_-_Google_Cultural_Institute.jpg
4 https://en.wikipedia.org/wiki/Heracles#/media/File:HeraclesLocoObraTeatral.jpg
5 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Medea_Urging_the_Daughters_of_King_Pelias_to_Murder_their_Father_LACMA_65.37.148.jpg

Pagina's 68-78
1 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Phillis_Wheatley_frontispiece.jpg
2 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Toni_Morrison.jpg
3 https://nl.wikipedia.org/wiki/Margaret_Garner#/media/Bestand:Thomas_Satterwhite_Noble_Margaret_Garner.jpg
5 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Nephthis_and_Seth-E_3374-IMG_8007-gradient.jpg
6 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Jewel_Osiris_family-E_6204-IMG_0641-gradient.jpg

NEDERLANDS KLASSIEK VERBOND @NKVOUDHEID
NEDERLANDSKLASSIEKVERBOND.NL - ISSN 0165-8158

Hermeneus

TIJDSCHRIFT VOOR ANTIEKE CULTUUR