

1 Mnemosyne is de moeder van de muzen. Ze is een Titaan, maakt deel uit van de tweede generatie goden – kinderen van Ouranos en Gaia, ‘hemel’ en ‘aarde’ –, die afgezet werden door Zeus en de Olympiërs. Zeus, de verkrachter, bleef negen nachten bij Mnemosyne en verwekte negen kinderen: de Muzen. De antieke dichters hebben Mnemosyne nooit als figuur in de tragedies opgevoerd. Ze is wel prominent aanwezig in de filosofie, met name in de *Phaidros* van Plato. Zij lijkt haar goddelijke status te verliezen, ten nadele van het schrift, ten nadele van een (menselijke) machine die registreert, maar niet ‘her-innert’. De Franse rechtsantropoloog Louis Gernet gaf ooit aan dat de letterlijke registratie van de herinnering – gegarandeerd door het schrift – nooit een grote rol speelde in het antieke rechtssysteem. Veel belangrijker was de eed, waarin op het moment zelf de goden werden ingeroepen als borg voor de (juridische) waarheid. De waarheid omtrent de gebeurtenissen – al dan niet gejuridiseerd – beruiste bij een goddelijk geheugen: het is dus begrijpelijk dat Plato de *mimesis* van deze waarheid afwijst. Elke representatie is voor hem immers een vervalsing.

In *Mind the Gap* van Stefan Hertmans opent de figuur van Mnemosyne de vertelling: ‘Ik herinner het mij niet meer.’ Zij bekent dat zij haar reden van bestaan verloren heeft en zoekt wanhopig naar haar verloren eer in een stedelijk landschap van halfduistere metrogangen, denderende treinstellen, oranje gaslampen en industriële archeologie. Zij verkennt haar lichaam en merkt de sporen op van de aanranding door Zeus en van haar nageslacht – de kunst ontstaat uit het goddelijke geweld. In haar spreken woelt zij haar ‘zelf’ helemaal om, zij braakt mededelingen, overpeinzingen, kreten, beschrijvingen uit. Tekst en subtekst zijn onontwaarbaar: Hertmans roept een wereld op als die van Elfriede Jelinek, waarin skiërs en alpinisten de nimfen en de sirenen hebben vervangen.

De figuur van Mnemosyne is potentieel een bijzonder theatraal personage: naar het theater luister je, je kijkt maar je schrijft niets op. Wat overblijft is wat op je netvlies blijft hangen of ruis veroorzaakt in je oren, in je denken. Die wetmatigheid krijgt in *Mind the Gap* een lichaam: dat van Mnemosyne. In de holte van dat lichaam – een uitgewist geheugen – nestelen zich drie figuren: Antigone, Clytaimnestra en Medea.

2 In tegenstelling tot wat geruchten en programmaboekjes willen doen geloven, werden er dit najaar géén drie *Medea*-voorstellingen

# Ik had een Wet in mijn lijf. Een wet als een mes

Klaas Tindemans

gemaakt in Vlaanderen. Om de eenvoudige reden dat Stefan Hertmans geen *Medea*-bewerking heeft geschreven, hij staat zelfs verder van de tragedie af dan Heiner Müller in zijn *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*. Tom Lanoye en Jan Decorte zijn wel ingegaan op de letterlijke stof, hebben die aangevuld en versierd (Lanoye), of ontbeend tot op het merg (Decorte). Toch verhouden toneelvoorstellingen, als ze vergelijkbaar materiaal gebruiken, zich tot elkaar en in dit geval op een buitengewoon intense wijze. Gerardjan Rijnders is niet toevallig de uitdaging aangegaan om én Lanoyes *Mamma Medea* én Hertmans’ *Mind the Gap* te regisseren. Er waart een spook van Medea door het Vlaamse theater.

Maar er is nog iets anders aan de hand. Er bestaat geen toneelrepertoire meer, er bestaan geen toneelopvoeringen meer die een langer leven leiden, er zijn enkel nog evenementen. Soms geven die aanleiding tot boeiende intellectuele oefeningen – het Kaaitheater is daarin voorbeeldig, met themanummers van tijdschriften en discussies die tijd mogen kosten –, maar vaker nog zijn kreten als ‘2 x Hamlet’ of ‘3 x Medea’ een masker voor de geschiedenisloosheid van de huidige toneelproductie. Het materiaal is zo vluchtig dat elk systematisch teruggrijpen naar een *corpus* van repertoire-drama uit het verleden al snel een evenement is, terwijl elke geëngageerde toneelspeler/theatermaker beseft dat dit ‘gewoon’ haar of zijn werk is. De logica van Nand Buyl – 1 Shakespeare, 1 antieke Griek, 1 boulevardkomedie, 1 West End- of Broadway-succes en misschien nog één ‘grote Duitser’ of een ‘experimentje’ – die logica bestaat gelukkig niet meer. Helaas vragen de

media (en de pr-diensten van de theaters) enkel nog naar de drijfveren voor repertoirekeuzes als een andere speler/maker toevallig voor het zelfde materiaal kiest. En essentiële verschillen – zoals het feit dat Hertmans géén *Medea*-bewerking maakte, maar veel meer een *Oedipus*-parafrase – vallen weg.

3 Er zijn moeders die hun dochter Medea noemen, maar ze zijn zeldzaam. Niemand associeert zich graag met een kindermoordenares. Euripides, de meest radicale tragediedichter, stuurde de mythe wel zelf die kant op: de eigenhandige kindermoord van Medea, het was zijn idee. Volgens de legende hadden de Corinthiërs hem hiervoor betaald, opdat hij de stad van schuldgevoelens omtrent Medea’s verbanning zou bevrijden. Zijn ingreep heeft alleszins de receptie van de Medea-stof beslissend bepaald, alsof die moord wel degelijk in het verlengde lag van de Medea-figuur en haar wraak. De dramatiek van de tragedie draait ook grotendeels rond de spanning, tussen Medea en het koor, over de context van die wraak – op wie? wanneer? hoe breng je de meeste schade toe aan de mannenwereld? Tegelijk heeft deze ‘eenzijdige’ interpretatie de discussie over de rol van de vrouw in de (antieke) tragedie én in de (antieke) democratie overschaduwd. Een discussie over de definitie van de ruimte waarin de vrouw, in die Atheense samenleving die model stond voor burgerlijke verantwoordelijkheidszin, deel kon nemen aan die *civic society*. Het antwoord is relatief eenvoudig: ze nam niet deel, maar was wel aanwezig. In de figuur van Medea is die hele ‘marginaliteit’ van de vrouw samengebond en nog versterkt

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

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

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

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

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

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

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



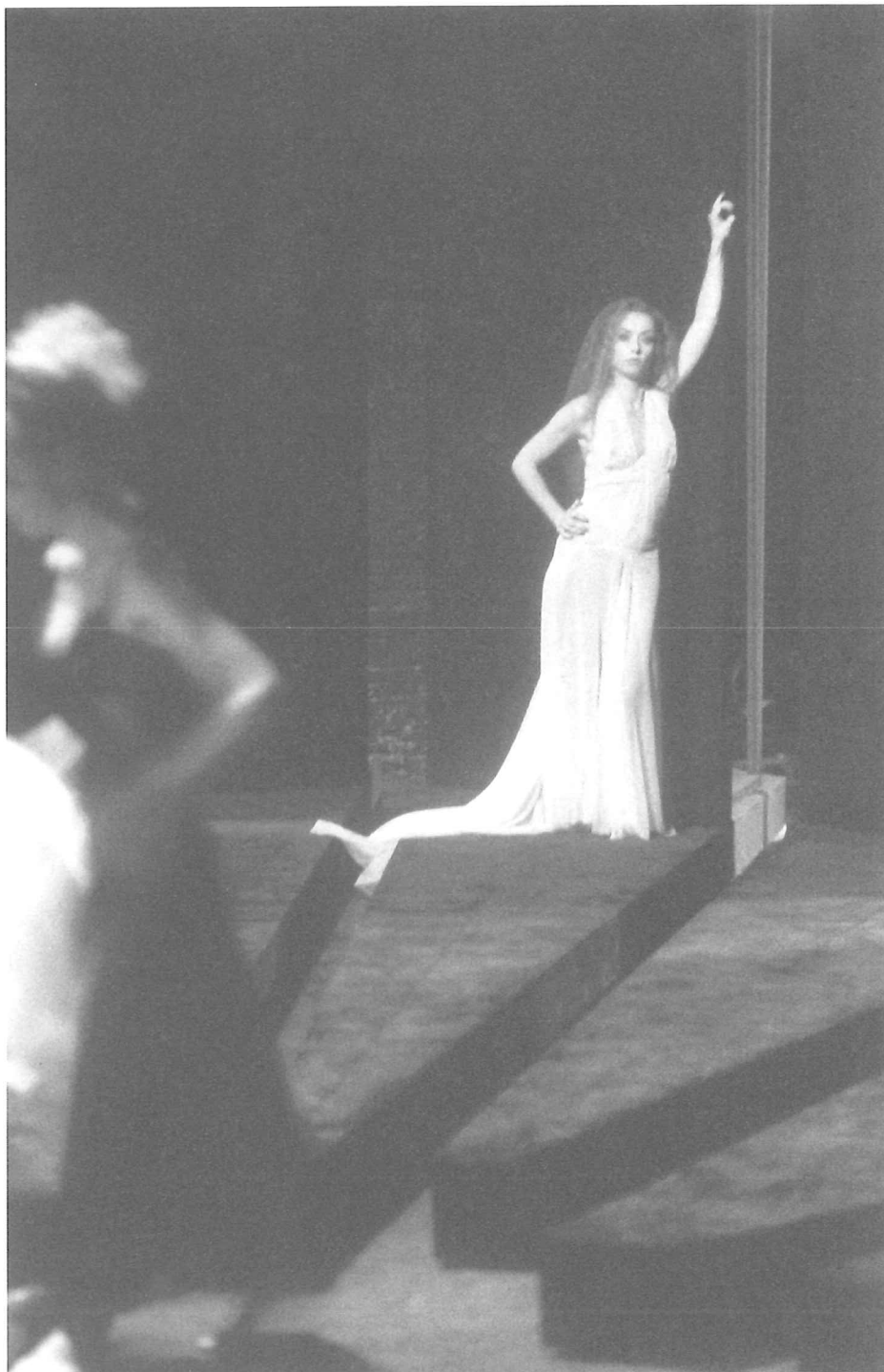
de woman queen  
de zottin vanden eeuwigen tijt

'BETONLIEBE + FLEISCHKRIEG' MEDEIA JAN DECORTE, KAAITHEATER I.S.M. BLOET VZW FOTO: HERMAN SORGELOOS

Jason en Medea. Jason de Argonaut is een opportunist die Medea gebruikt om het Gulden Vlies te veroveren. Hij houdt wel van haar, maar hij zou zich nooit zo verregaand geëngageerd hebben zonder politiek of 'heroïsch' motief. Tegelijk schetst Lanoye een beeld van onverzoenlijke culturen, niet in hun uiterlijkheden, maar in hun (on)mogelijkheid om over fundamentele politieke kwesties te discussiëren. Ook hier dus actualiteitsdwang ('the clash of civilizations'), maar dan als verhoog, niet als theatrale impressie. De vraag blijft echter wat deze intenties toevoegen aan het lot van Medea in het tweede deel. Misschien is het wrange slot – de schijnbare verzoening van de moordende echtelieden – meer gediend met onduidelijkheid over de voorgeschiedenis van hun liefde. Anderzijds is de schok natuurlijk groter: als er nooit passie was, wordt die passie voor het eerst gevonden in het doden van de kinderen. Kinderen houden het huis misschien wat langer overeind, maar ze vernietigen de schaarse passie die nog heerste. Jason en Medea hebben dat probleem opgeruimd. Tot zover valt er iets te zeggen, in dramaturgisch opzicht, voor Lanoyes lange proloog tot de tragedie.

Moeilijker is de stijlkeuze van Lanoye. Hij schreef dit eerste deel in twee registers: een literaire taal, doorspekt met archaisch Vlaams, net geen Van Wilderode, is toebedeeld aan de inwoners van Colchis, aan Medea en haar omgeving; de Grieken, Jason en zijn Argonauten, spreken een vlot taaltje, zakelijk en een beetje blasé – een 'grachtengordels' idioom. De Colchiden zijn Vlaamse toneelspelers, de Grieken zijn Nederlanders. Dit onderscheid doet eigenlijk niet ter zake. Natuurlijk kan de toneelschrijver kiezen voor een vorm – Zuid-Nederlands versus Noord-Nederlands – die direct een verschil markeert. Maar het conflict tussen Grieken en Colchiden heeft weinig te maken met klanken en woorden, die zijn hoogstens tekens voor een veel dieper liggende malaise. Niet de taal als oppervlakte is problematisch, maar het soort redelijkheid waar taal – elke taal – toe dwingt, eens men een gesprek probeert te voeren, zeker als het gaat om mythische symbolen, zoals dat Gulden Vlies. De charmante rivaliteit tussen boven- en beneden-Moerdijkse taalgenoten is geen bruikbaar vehikel voor dat conflict, het is politiek te onschuldig en zorgt dus niet voor dramatische meerwaarde.

7 Louis Gernet, hierboven al geciteerd, zei ook dat de ware materie van de tragedie het recht is, nauwkeuriger nog: het juridisch begripenap-



Mind the Gap STEFAN HERTMANS, GERARDJAN RIJNDERS, KAAITHEATER EN TONEELGROEP AMSTERDAM  
FOTO: CHRIS VAN DER BURGH

paraat zoals zich dat ontwikkelde in een politieke samenleving die zelf nog pril en twijfelend vorm kreeg. De tragedie confronteert de helden die een politieke status hebben – Creon, Agamemnon, Jason – met de negatie van de politiek en probeert uit hoever de goden kunnen gaan in hun pressie op dat politieke systeem. Dat zegt Sophocles' Antigone bijna letterlijk, als ze de wet van Creon verwerpt: 'Want het was Zeus niet die dit voor mij heeft afgekondigd' – ze weigert zijn besluit, het verbod om haar broer te begraven, zelfs 'wet' te noemen. Haar houding dwingt de stad – het Thebe van Creon, maar ook het Athene van het historische publiek – nauwkeurig het begrip 'wet' en de grondslagen daarvan te overdenken en, als dat lukt, te definiëren. Wanneer die operatie geslaagd is, is de rol van de tragedie uitgespeeld. Ik vereenvoudig, want (antiek) theater is natuurlijk meer dan de *prolegomena* voor een juridische dogmatiek.

*Mind the Gap* grijpt expliciet terug naar een juridische vorm, maar het duurt lange tijd voor je het door hebt. Mnemosyne blijkt zich in een verhoorkamer te bevinden – de ondervrager is niet zichtbaar, tenzij het de goden zijn die af en toe rond haar *black box* drementelen – en soms verwijst ze letterlijk naar die anekdotische plek: 'Draai dat licht uit mijn ogen weg.' Hertmans heeft geput uit de getuigenissen van X1, dat beruchte 'nevendossier' in de zaak Dutroux: seksuele mishandeling van kinderen, pseudo-satanische rituelen, dat alles in de vochtige ruimtes van een oude champignonkwekerij. Op een bepaald moment bevindt ze zich in metrostation Zwarte Vijvers – dat denkt ze zich toch te herinneren – en er is inderdaad geen symbolischer plek denkbaar. Met dat ruimtelijk gegeven – een zwarte kamer, met een klein lichtpeertje in het midden – springen Hertmans en Rijnders dubbelzinnig om. Ze maken die ruimte niet concreter, maar ze gebruiken de energie (of het verlies ervan) in dat moment om de roes van Mnemosyne dramatisch verder uit te buiten: de beelden worden nog concreter. Door deze anekdote krijg je, duidelijker en tastbaarder dan voordien – in de lange monologen voordien, afwisselend van de godin en het meisje Antigone, is de *horror* ook nooit ver weg – de verbinding tussen de abstracte herinnering (of het verlies ervan) én het concrete verhaal van Antigone die in haar grafkamer gelegd wordt. De scenische ruimte begint zich steeds nadrukkelijker te transformeren, de goden dringen zich op, ze lachen wat, ze bidden

wat. Mnemosyne blijkt meer en meer te zeggen – en gezegd te hebben – wat Antigone, geobseedeerd als ze is door het imaginaire herstel van haar *Familienroman* met broer en/of vader, nooit gezegd kan krijgen. Mnemosyne zorgt voor de ruis op het verhaal, voor een context die nauwelijks in juridische termen – behalve in simplismen als 'pedofilie' – gevat kan worden. Maar de therapeutische sessies waarin Antigone zich situeert – ook dat is een concretisering die lang op zich laat wachten en voordien geen expliciet theatraal teken meekreeg – dekken evenmin de volledige waarheid. Hertmans laat zijn Antigone op de divan van Lacan plaatsnemen, maar hij weet zeer goed dat ook die analyse, die therapie de ware gruwel – *le Réel* – slechts omcirkelt en connoteert, maar nooit definitief blootlegt, laat staan verklaart.

**8** De koppels in *Mamma Medea* en 'Betonliebe + Fleischkrieg' *Medeia* zijn toevallig ook partners in het ware leven: Han Kerckhoffs (Jason) en Els Dottermans (Medea), Jan Decorte (Liebe) en Sigrid Vinks (Krieg). Misschien is dit een misplaatste bedenking en het is alleszins irrelevant voor de dramaturgie van hun theaterverhoudingen. Maar als je het weet kijk je toch ietwat anders naar de oogopslag waarmee ze elkaar observeren op de scène. Beide Medea's zijn bijzonder krachtige vrouwen die zich niet door hun emoties laten misleiden, die met een onverbidde logica hun leven een andere wending willen geven: ze handelen, ze ondergaan nooit, ze willen overtuigen, ze willen niet klagen. En hun echtgenoten zorgen voor een pathetisch én tegelijk genuanceerd klankbord. Jason/Kerckhoffs blijft zelf afstand houden, laat zich meeslepen in de passie maar onderwerpt zich er nooit aan. Soms ontstaat zelfs de indruk dat hij de crisis sluw ensceneert om achteraf, samen met Medea, een gebied te betreden waarin grenzen overschreden zijn. Misschien was de kindermoord ook zijn idee, wil hij net als Medea permanent op de vlucht. Hij is, ondanks zijn tragische poging om de comfortabele *bourgeois* uit te hangen met een jonge prinses, even rusteloos als Medea en enkel de dood van zijn zoons kan dat besef tot hem doen doordringen. In de slotscène van *Mamma Medea* vervaagt elk cultureel verschil.

Hoewel ook de figuur van Liebe (Jan Decorte) het liefst mededogen toont, laat Krieg (Sigrid Vinks) dat veel minder toe. Betonfleisch, de jonge prinses, en Liebe zijn permanent op de scène aanwezig, in een intieme troonzaal. Door

de kale theatraliteit van 'Betonliebe + Fleischkrieg' *Medeia* – enkel een wand met een deur op de achtergrond, een deur waar men mee slaat maar nooit door stapt – staat Krieg ver af van die intimiteit van haar man en zijn minnares. In een meer 'klassieke' versie, zoals *Mamma Medea*, ontmoeten de twee 'overspeligen' elkaar nooit op de scène en we vernemen alles van de bodes – een soort roddeltantes bij Lanoye en Rijnders. Er ontstaat geen concreet beeld van de nieuwe passie, alleen de interpretaties zijn zichtbaar. In 'Betonliebe + Fleischkrieg' *Medeia* is het radicaal verschillende karakter van de relaties wél tastbaar gemaakt voor de toeschouwer en dat scherpt vooral de onvoorwaardelijke – maar steeds redelijke en planmatige – wraak van Krieg aan: zij kijkt voortdurend naar het object van haar haat, haar retoriek leeft, is niet gebaseerd op vermoedens.

**9** Iemand die niet van de voorstelling hield zei me dat de mooiste passage uit *Mamma Medea* verborgen bleef voor het publiek: de transformatie van het decor van deel 1 (het Argonautenverhaal) in het decor van deel 2 (de wraak van Medea op Jason). Het epos van de Argonauten en het Gulden Vlies is gesitueerd tussen een aantal houten praktikabels, die als ijsschotsen over de scène uitgezaaid zijn. Na de pauze blijken ze als een driedimensionale puzzel in elkaar te passen en staat er een huis met verdiepingen en achterkamers overeind. De opbouw van dat huis, kan ik me voorstellen, is inderdaad indrukwekkend: op een klein halfuur verandert de zogenaamde barbarij van Colchis in de strakke, beschaafde architectuur van Corinthe. De beschaving richt zich op, in een fallische beweging.

Dezelfde regisseur, Gerardjan Rijnders, plaatst *Mind the Gap* in een ruimte die elk realisme verwerpt en die een vreemde paradox installeert tussen een haast mystieke *black box* en de onverbidde 'werkelijkheidszin' van de achterkant van datzelfde decor. Zo kondigen scènwisselingen zich reeds aan als de machinisten hun posities aan de trekkenwand innemen, terwijl de verstilling van de non-dialogoog tussen Mnemosyne en Antigone streng door gaat. Toch vertonen beide decors – van Marcel Schmalgemeijer (*Mamma Medea*) en Erik Kouwenhoven (*Mind the Gap*) – een opmerkelijke 'materialiteit': het versgeschaafde hout van de gezinswoning van Jason en Medea, het metalen gebinte van het altaar waarop de tragische vrouwen spreken en lamenteren. De illusie krijgt geen kans.



Mind the Gap STEFAN HERTMANS, GERARDIAN RIJNDERS, KAAITHEATER EN TONEELGROEP AMSTERDAM  
FOTO: CHRIS VAN DER BURGH

Het verst in de anti-illusie gaat Jan Decorte: kaal hout voor een deur, een stoel, een bank. Een ruimte dus waar de lichamelijke van de naakte danseres, van de gegroefde gezichten van Jan en Sigrid én even fysiek ervaren taal akelig direct aanwezig kunnen zijn.

En overall beklemtoont het beeld, met lichte ironie, de futiliteit van het drama, de onmogelijkheid om met de tragedie 'gemeenschapstheater' te maken: een deur die alleen dichtgaat bij Decorte, kloven tussen de panelen van de *black box* bij Hertmans/Rijnders, waarin spelers hun voeten breken. En de ouderwetse clowns – Medea's neefjes, gefascineerd door die rare Argonauten – stoeien tussen de brokstukken van de samenleving en worden door de serieuze mensen weggejaagd, struikelend over de planken.

**10** Antigone zwijgt even en zegt dan: 'Ik had een Wet in mijn lijf. Een wet als een mes.' Ze roept ook even de *agrapta nomima*, de ongeschreven wetten – nauwkeuriger: sociale gebrui-

ken – aan die haar de reputatie van ethische standvastigheid hebben bezorgd. Omdat Hertmans zelf graag naar de psychoanalyse van Jacques Lacan verwijst, kan ik het mij permitteren om ook iets over die wet/Wet – niet de publicaties in het Staatsblad, maar iets fundamenteelers, iets abstracters ook – te vertellen, zonder al te veel *Hineininterpretierung*. 'La Loi' is voor Lacan het incestverbod, een regel die ook voor Sigmund Freud al besloten lag in de stichtingsakte van de samenleving. Eerst heeft de vader (de vorst) recht op alle vrouwen, en de zonen (de onderdanen) op geen enkele: het bevel is wet. Vervolgens sluiten de opstandige zonen een pact met de vader: iedereen is onderworpen aan het taboe, ook de vader. De middeleeuwen noemden de koning *pater et filius iustitiae*.

Antigone zit in die beklemming opgesloten, misschien niet biologisch – ze kan theoretisch aan de fatale keten van overtredingen op het oerverbod ontsnappen – maar wel ethisch en politiek. En vooral libidineus: zij verlangt

naar een wet, naar een gestelde regel die ze als de hare erkent. Ze geeft dat verlangen de naam van 'ongeschreven wetten': ze zijn ongeschreven gebleven omdat ze eenvoudigweg niet opgeschreven kunnen worden. In de loop van *Mind the Gap* blijkt inderdaad hoe vernietigend de fixatie van dat verlangen is. De drie vrouwen reageren telkens op een grens die de vader overschreden zou hebben: de plicht tot het begraven van je intieme verwanten, het verbod om je kinderen te offeren, het verbod om je familie te verraden. Je verbiedt, zoals Creon deed, je nicht en toekomstige schoondochter niet om haar gesneuvelde broer te begraven; je roept geen gewichtige redenen van algemeen belang in, zoals Agememnon, om je dochter aan de goden te schenken, opdat de wind je schepen naar Troje voert; en je verlaat je vrouw en je dochters niet voor een prinses die troonsbestijging garandeert. Ze poneren hun eigen, singuliere wet: een ethiek die ze alleen met hun lichaam kunnen doorgronden. Niet toevallig ligt het accent, in de tragedie die Hertmans opbouwt, op het incestu-

euze van het verhaal. Antigone met de dode broer, Clytaimnestra met een halfbroer als minnaar, Medea met haar achterlijke broertje als wapen tegen Jason. Ze accepteren de hypocrisie, de machtswellust achter de politieke regels niet en gehoorzamen aan fundamentele verlangens – de Wet dus. In het verwarrende slot van *Mind the Gap*, nogal chaotisch geënceneerd, blijkt niettemin hoe concreet dat verlangen is: Antigone helpt haar blinde vader overeind en begraaft, met een handvol zand, haar dode broer – die voordien eventjes voor godheid speelde en haar nog uitlachte om haar vertwijfelde poging de herinnering levend te houden.

Ik kreeg het gevoel dat het hoofdpersoonage in *Mind the Gap* precies die blinde Oedipus is. Hij beschrijft, amper vermomd, het hallucinante verhaal van het duel tussen zijn zonen, hij doet, aan het slot, de wanklanken verstommen. Hij kan niet sterven, hij mag niet sterven want hij belichaamt tegelijk de Wet en het tegendeel ervan: met zo'n vader opgezadeld zitten snijdt inderdaad als een mes door je borst, zoals Antigone opmerkt. Elke fysieke, concrete genegenheid dreigt het maatschappelijk bouwwerk aan het wankelen te brengen: van dit gevaar wordt Antigone zich in haar grafkamer bewust. De goden roepen nog een aantal getuigen op, mythische iconen die deze katharsis zouden moeten helpen versterken: Clytaimnestra – de mythomane Gloria Swanson/Norma Desmond uit *Sunset Boulevard* – en Medea – die in één orgastische beweging al haar perversiteiten prijsgeeft aan de openbaarheid. Het resultaat is alles behalve een reinigingsritueel: noch bij de figuren, noch bij de waarnemers – het publiek. De doden worden begraven, dat wel, ook de herinneringen keren terug, maar de grondslagen van de politieke wetten blijven twijfelachtiger dan ooit. Oedipus belichaamt precies dat tragische verschijnsel: hij had alles om de beste vorst voor Thebe te zijn, zowel qua afkomst als qua karakter en inzicht. Maar té legitiem zijn is dodelijk, en hij blijft spoken als blinde ziener. Teiresias is zijn schuilnaam.

Ten slotte dit: laat niet de indruk ontstaan dat dit theater – de Medea-bewerkingen en a fortiori Hertmans' tekst – alleen maar puzzels vol mythologische en psychoanalytische wolven zijn. Het zijn wel degelijk zinnelijke ervaringen – op dat overbodige Argonauten-verhaal na.

#### **MAMMA MEDEA**

TEKST Tom Lanoye naar Appolonios van Rhodos en Euripides  
REGIE Gerardjan Rijnders  
MET Roy Aernouts, Maarten Bosmans, Gilda De Bal, Vic De Wachter,  
Tom Dewispelaere, Els Dottermans,  
Han Kerckhoffs, Koen van Kaam, Ariane van Vliet,  
Leon Voorberg, e.a.  
DRAMATURGIE Janine Brogt en Kiki Vervloessem  
DECOR Marcel Schmalgemeijer  
KOSTUUMS Tessa Lute  
LICHT Imeen Rijdsdijk  
TEKSTUITGAVE Prometheus, Amsterdam, 2001

#### **'BETONLIEBE + FLEISCHKRIEG' MEDEIA**

TEKST EN REGIE Jan Decorte  
CHOREOGRAFIE Sharon Zuckerman  
MET Sigrid Vinks, Jan Decorte, Sharon Zuckerman  
DECOR Jan Decorte, Johan Daenen  
LICHT Jan Decorte, Luc Schaltin  
KOSTUUMS  
Jan Decorte, Sigrid Vinks, Sofie D'Hoore  
PRODUCTIE Kaaitheater i.s.m. Bloet vzw  
TEKSTUITGAVE Kaaitheater, 2001

#### **MIND THE GAP**

TEKST Stefan Hertmans (schrijfpoddracht: Kaaitheater, steun: Brussel 2000)  
REGIE Gerardjan Rijnders  
MET Sara De Bosschere, Roeland Fernhout, Janni Goslinga, Wim van der Grijn, Marieke Heebink, Celia Nufaar, Alwin Pulinx  
SCENOGRAFIE Erik Kouwenhoven  
LICHT Imeen Rijdsdijk  
KOSTUUMS Maya Schröder  
DRAMATURGIE Erwin Jans  
PRODUCTIE Toneelgroep Amsterdam, Kaaitheater  
TEKSTUITGAVE Meulenhoff, Amsterdam, 2000