

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 theateraal 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 ensceeneert 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.