

## MOORDENDE MOEDERS

### *MEDEA IN EEN REGIE VAN THIBAUD DELPEUT*

Laurens DE VOS

Voor Jacques-Alain Miller, de uitgever van de seminaries van Jacques Lacan, is Medea “une vraie femme”. Lacans eerste discipel wist hoe hij een publiek moest bespelen. Eerst behoorlijk provocerend uithalen, om dan gas terug te nemen door zijn oneliners metaforisch in te kleden. Noem het zijn hoogstpersoonlijke fort/daspelletje. Lacan zelf was iets minder voortvarend en greep terug naar het voorbeeld van de vrouw van de homoseksuele Franse schrijver André Gide, die na zijn dood al zijn liefdesbrieven aan haar verbrandde. En laat die brieven zijn dierbaarste bezit geweest zijn, volgens de schrijver zelf te vergelijken met het kind dat hij nooit gehad heeft. Het brandje van Gides vrouw is van een andere orde dan wat Medea op haar kerfstok heeft, maar het principe blijft hetzelfde. Een echte vrouw offert op wat haar man het meest dierbaar is. Nochtans was het Lacan die volhield dat de vrouw niet bestaat. Niet. Maar dus wel de echte vrouw.

We moeten er meteen bij vertellen dat Medea, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Antigone, slechts een bijrol vervult in de Seminaries. De vrouw bestaat niet, zegt Lacan, omdat het subject betekend – en dus ook geconstrueerd – wordt aan de hand van de fallische betekenaar. De symbolische orde die het subject tekent en betekent krijgt vorm door de fallus als sluitsteen, en is dus stricto sensu van het domein van het mannelijke. Het vrouwelijke, niet-fallische blijft achter in het betekenisloze, onmogelijk te symboliseren Reële.

Het is in die metaforische context dat we de uitspraak over Medea als een echte vrouw moeten opvatten. Door de moord op haar kinderen snijdt zij de banden met het symbolische door en geeft zich volledig over aan de jouissance van de Ander. Medea ontnemt Jason al zijn fallische aanspraken door haar kinderen te gebruiken als castratiemiddel; zijn kinderen, waarrond zijn hele bestaan draait. Haar terugkeer naar het pregenitale betekent haar verwijdering van elk fallisch verlangen. Tezelfdertijd sluit ze haar eigen leegte in de armen zonder die nog verder te willen verbergen. Het gat gaapt breed open, en drijft haar en haar zonen in de grondeloze spiraal van de vernietiging die jouissance heet.

Het is die jouissance die de toeschouwer opslokt op het einde van de Medea-voorstelling van Thibaud Delpeut. Een apotheose van een avondje toneel op een aangenaam warme avond tijdens het Nazomerfestival in Zeeland.



*Medea* in het Zeeland Nazomerfestival (©Lex de Meester)

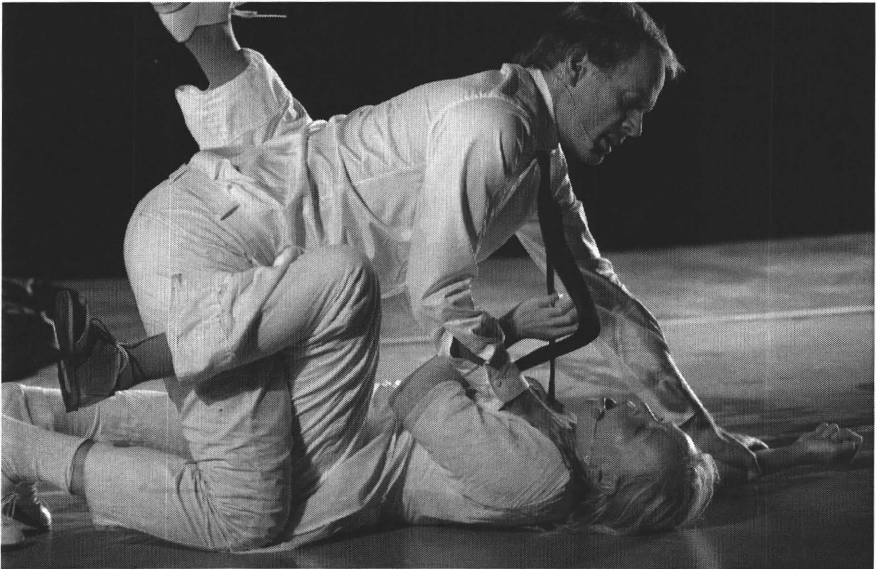
Over de jaren heen heeft dat festival bekendheid verworven met zijn locatietheater. Toneel buiten de muren van de schouwburg kan al eens gratis overkomen, maar in Zeeland wordt veel belang gehecht aan de zoektocht naar een (veelal) natuurlijk decor. En dat levert, zoals bij *Medea*, soms een pracht van een locatie op. Het stuk speelt zich af tegen een vijf meter hoge stadswal van het feeëriek en vredige dorpje Veere. Voor deze klassieke tragedie lijken we aan te kijken tegen een antieke scènemuur, maar de thematiek van een vrouw die verbannen wordt en aan de poorten om toegang tot het land smeekt geeft de stadswal een nog betekenisvoller karakter. Het beeld van de kleine gestalte van Medea die langs de hoge muur haar woede en verdriet uitschreeuwt zet haar isolement alleen nog maar pijnlijker in de verf. Dit is locatietheater zoals het zijn moet; buiten het speelveld is de stadswal het enige, imposante decorelement.

Delpout kiest voor zijn *Medea* voor een raamvertelling. De moordenaress lijkt gecolloqueerd in het steriel witte speelveld, want we horen een voice-over die Medea gebiedt van tien terug te tellen. Het is een klassiek recept uit de psychiatrie om de mentale coherentie van patiënten na te gaan. Dat de min aftelt tot drie, waarna Medea vanaf twee overneemt, is misschien ietsje voorspelbaar, maar krijgt in de epiloog een dramatischer wending als Jason de taak op zich neemt om af te tellen met de laatste getallen die hij nog over heeft, van twee tot nul. De isolatie

waarin Medea bij het begin van het stuk gevangen zat, is nu verschoven naar de vader van haar kinderen. Of beter, *ook* naar hem, want de bijna triomfantelijke wraakgodin die we kennen van bij Euripides en op een zonnewagen hoog boven Jason uittorent, is in de bewerking van Delpout nog steeds de zieltogende vrouw van aan het begin.

Van wraak is overigens veel minder sprake dan in het antieke origineel. Ten allen tijde blijft liefde een allesbepalende drijfveer. Zo ook op het einde, waar Medea zich afvraagt of Jason nu eindelijk aan haar denkt. Delpout, die een aantal jaren psychologie gestudeerd heeft, graaft naar de beweegredenen van Medea om tot die dubbele moord op haar zoontjes over te gaan. Want de regisseur richt al zijn aandacht op de kinderen; Medea krijgt geen magische eigenschappen toebedeeld, en er is al helemaal geen sprake van de moord op Jasons nieuwe vrouw Creusa en haar vader Creon.

Om Medea's motieven uit te spitten is Delpout in gerechtelijke dossiers van kindermoordenaars gedoken. De tragedie krijgt door dit alles de realistische inslag van een Deense crimi, met dat verschil dat de hamvraag niet 'wie' maar 'waarom' is. Om die vraag te beantwoorden, heeft de regisseur de misdadfeiten ook wel enigszins naar zijn hand gezet. Anders dan bij Euripides worden haar zonen



*Medea* in het Zeeland Nazomerfestival (©Lex de Meester)

haar afgenomen door Jason en koning Creon, en krijgt zij het bevel *moederziel* alleen haar boeltje te pakken. Aan het hof van Creon zal het de kinderen aan niets ontbreken, bezweert Jason haar. Maar die scheiding maakt haar als moeder kinderloos, terwijl haar zonen moederloos worden. Door de verbanning wordt de band tussen Medea en haar kinderen doorgeknipt en houdt zij bijgevolg op moeder te zijn. De moord op haar zonen moeten we in deze bewerking zien als het bijna logische gevolg van het feit dat er niet zoiets bestaat als een kinderloze moeder.

Met zijn zoektocht naar psychologische drijfveren is Delpout niet aan zijn proefstuk toe. Eerder regisseerde hij 4.48 *Psychosis*, het testamentaire stuk van de Britse toneelschrijfster Sarah Kane. Net als deze *Medea* kruipt het stuk in de geest van een geesteszieke patiënt. Het mag dan ook niet echt verbazen dat de invloed van het Engelse toneelstuk niet onaanzienlijk is. De gewelddadige, wreedaardige inhoud, waarop ook Kane een patent had, is daarbij het meest voor de hand liggende, maar niet het meest wezenlijke verband. Dat schuilt vooral in de communicatie, of meer bepaald het gebrek daaraan. Korte zinsneden worden niet aan mekaar gericht, maar gaan verloren in het luchtledige. Medea's en Jasons woorden vinden mekaar op geen enkel moment. Geen wonder ook, Medea bevindt zich buiten het talige, zodat elke poging tot communicatie tot mislukken gedoemd is. In haar isolement en mentale verbanning vertoont zij sterke overeenkomsten met het personage uit Kanes laatste stuk, en Wendell Jaspers, die beide rollen voor haar rekening nam, versterkt in haar vertolking van Medea die onmogelijkheid te interageren door haar echtgenoot niet rechtstreeks aan te spreken, hoewel die zich naast haar op de scène bevindt. Ondanks zijn fysieke aanwezigheid bezetten zij twee verschillende werelden.

Medea's wereld is er een van onverbiddelijkheid, van absolute onttrekking en onthechting. De vorm die haar liefde aanneemt is even absoluut en kan door niets of niemand bemiddeld worden. Het is een letterlijk alles verscheurende liefde waar geen ruimte meer is voor de ander, maar enkel nog voor de jouissance van de Ander. Delpout gaat de vraag naar het echte gelaat van liefde niet uit de weg. Door de rol van de min die Medea bijstaat aan te dikken creëert hij een tweedeling tussen Medea's zelfzuchtige liefde enerzijds, en de meer christelijke opvatting over liefde die de minzame min voorstaat. Zij blijkt onvruchtbaar, maar vindt via de zorg voor Medea's kinderen toch een manier om haar leven zin te geven. Door zichzelf op te offeren en weg te cijferen ontdekt de min, op een ingetogen manier gespeeld door Marlies Heuer, een staat van genade en bewandelt ze het pad van de liefde.

Haar pleidooi voor rede staat in schril contrast met de waanzin van Medea, wier liefde net alle redelijkheid te buiten gaat. Als Medea *une vraie femme* is,



***Medea* in het Zeeland Nazomerfestival (©Lex de Meester)**

dan zouden we haar liefde kunnen catalogeren als *passie*, in de oorspronkelijke betekenis van het woord waar Foucault de aandacht op gericht heeft in zijn *Histoire de la Folie*, als een grensoverschrijdend delirium dat aan waanzin en doodsdrift raakt en dat we nog terugvinden in bijvoorbeeld het Passieverhaal. Voor alle argumenten van de min blijft Medea doof, stom en blind, en gaandeweg trekt ze het laken naar zich toe. En daar kleeft bloed aan. Veel bloed. In het midden van de scène wordt het bewijsmateriaal van de moord – het mes, bebloede kinderkleedjes, een touw – uitgesteld.

En terwijl de onderzoeker verslag doet van zijn gruwelijke bevindingen, met een gedetailleerde beschrijving van hoe de vermoorde kinderen met overgesneden keel als geslachte schapen ondersteboven aan de douchestang hangen, sijpelt langs de stadswal het water alsmar driester naar beneden en horen we het aanzwellende geluid van een opkomende zee. Tot de bulderende golven zo overweldigend zijn dat de gebroken onderzoeker er niet meer bovenuit komt. Als toeschouwer bekruipt je het griezelig reële gevoel dat er achter je rug een dijk van het Veerse meer is doorgebroken. Reëel mag hier trouwens ook in de Lacaniaanse zin worden opgevat; het luider en luider aanrollende gebulder dat ons gaandeweg verzwelgt is niets anders dan de jouissance waaraan Medea zich heeft overgegeven. Deze tragedie kan niet in woorden gevat worden, kan niet be- en gegrepen worden. De

uitleg van de rechercheur moet het onderspit delven; taal is niet bij machte de destructieve kracht van de jouissance te overwinnen.

Om die reden wordt Medea een taboe, niet alleen verbannen uit Korinthe, maar als misdaad ook verbannen uit het publieke domein. Onder de noemer van waanzin worden Medea en haar uitzinnige daad letterlijk en figuurlijk in quarantaine geplaatst. In dat kader moeten we Delpouts ingreep zien om via een raamvertelling met aan het begin en op het einde de evocatie van een psychiatrische context de voorstelling in te kapselen.

Delpout heeft er tevens voor gekozen de vertelinstantie in het stuk zelf binnen te brengen in de vorm van de politie die het moordonderzoek voert. Terwijl op de hellende vlakte boven op de wal eerder een stuk grond afgespannen was met politielint, worden later vanop diezelfde plek kluiten aarde rondom een wanhopige Medea naar beneden gegooid, als moest zij begraven en op die manier aan het zicht van de samenleving onttrokken worden. En op het einde lijkt de overweldigende kracht van het water het hele theater als een tsunami te zullen wegspoelen, om dit bloedbad zo snel mogelijk te vergeten.