

AARS! VAN PERCEVAL/VERHELST, OF EEN ANATOMISCHE STUDIE VAN EEN ONTTOVERDE BESCHAVING

Freddy DECREUS

1. Prelude

*Nadat de boa alles heeft verzwolgen
Zuigt hij zichzelf bij zichzelf naar binnen,
Legt zich in zijn eigen buik te slapen
Waarna het verteren begint.*

*Waarom de boa zichzelf bij zichzelf naar binnen zuigt?
Het is het enige wat de eenzame boa nog zin geeft!*

Je zal van deze voorstelling houden, of je zal haar radicaal verstoten. Je zal meegaan in de trance en in de poëzie, of je zal je zitten ergeren. Geen tussenweg. *Aars!* van het duo Perceval/Verhelst is met geen enkele andere voorstelling te vergelijken, zeker niet met enige andere *Oresteia*. En toch luidt de titel voluit: *Aars!* (*Anatomische studie van de Oresteia*). Deze voorstelling zal evenwel zeker geschiedenis schrijven, al is het maar omdat ze de *Oresteia* fundamenteel op haar kop zet, grondig herschrijft, radicaal uitdaagt. Opmerkelijk tevens waren een aantal afkeurende Vlaamse en Nederlandse reacties die de voorstelling meteen na de première op het Holland Festival kraakten. Even merkwaardig waren de sterk lovende Duitse reacties op dezelfde openingsvoorstelling, gevolgd door de erg positieve ontvangst in Hamburg enkele maanden later en de verdere internationale uitbouw in 2001 (Schaubühne am Lehninerplatz, Berlin; Schauspielhaus, Hannover; Aarhus Festuge in Denemarken).

In de Oudheid werd de *Oresteia* zowat beschouwd als het grootste culturele evenement dat ooit opgevoerd werd, later groeide ze uit tot wat je een synthese van het westers denken en voelen zou kunnen noemen. Wat je nu ziet is een genadeloze afrekening met een aantal belangrijke clichés en vooroordelen, die de westerse 'beschaving' zijn gaan vormen. Daarom alleen al tast deze voorstelling je wezenlijke veiligheid aan en vraagt ze je afstand te doen van je ideaalbeelden over individu, familie, staat en godsdienst. Daarom ook kan je niet van deze voorstelling houden, ze kan enkel diep in je vlees snijden.

Desacralisering dus van één van de belangrijkste westerse funderingsmythen. Moeilijk, maar mogelijk, ontheiligend en ontnuchterend in elk geval. *De boa die zichzelf bij zichzelf naar binnen zuigt*. De mythische *ouroboros*. Aankondiging van een eindtijd, beleving van het extreme. *Dat is het enige wat de eenzame boa nog zin geeft*.

Theater dus zoals een boa, binnenstebuiten gekeerd, van binnenuit afgetast, niet triomferend als neoclassicistisch verhaal, maar als oproep tot het radicaal andere. Niet gedragen door het gekende dramatische stramien, maar golvend op intuïtie en associatie, op een strikt metaforische taal. Een vivisectie of een anatomische studie van een beschaving, vooral van de twintigste eeuw, de bloedigste en waanzinnigste van alle historische periodes. Een sterk politiek stuk, zoals er zelden wordt getoond. Vandaar het provocerende beeld van een aars met uitroepeteken als titel, en de problematiserende weergave ervan op tekstboek en affiche als rood aangezette mond en anus, kussende lippen en aars tegelijk, esthetische delicateste en grove banaliteit in één beeld gevat, een monstergedrocht, zoals de democratie waarin wij leven.

Aars! thetraliseert de grootste tegenspraken die samen de menselijke natuur uitmaken, toont de mens die een ontzettende behoefte voelt tot toenadering en liefde, maar die ook gedreven wordt door een geweldig verlangen tot machtsmisbruik en destructie. Een cocktail van zinnelijkheid en geweld, een glimlach vol tederheid en pervers verlangen. Een gedicht over terreur, dat zeer diverse reacties oproep.

2. Een desolaat landschap

De desolate landschappen van de Westergasfabriek te Amsterdam en het Militair Hospitaal te Antwerpen boden een juiste plek. Gifgrond, kille fabrieksgrond. Kondigt het programma de zichzelf vretende kosmische slang aan, dan toont het scènebeeld dezelfde symboliek, vertaald in een reusachtig rond familiebad. 2500 liter water, je waant je weer bij *Joko* (Blauwe Maandag Cie, 1994). Hier woont een familie in het water, ze hokt samen rond de banaalste soort vierkante keukentafel, zit op stoelen met verchroomde poten. Daarboven imponeert een ijzeren cirkel van licht, enig teken van transcendentie, want goden zijn er niet meer. Ze werden uit het verhaal geschreven, wegens overbodig.

Een dubbele schijf dus van water en lucht, een schitterend scènebeeld ontworpen door Katrin Brack, die reeds met de archetypische waarde van de cirkel

experimenteerde in *Franciska* van Wedekind (Het Toneelhuis, 1999). Een vierkant met errond een cirkel, en daaromheen het publiek dat in een nieuw vierkant en een nieuwe cirkel het centrum gadeslaat, een mandala dus en een perfect jungiaanse constructie. De mens op zoek naar zijn centrum: dit beeld evoceren ook de vier lichtstralen die in het begin vanuit de chaos en duisternis naar één punt samenvloeien. In den beginne waren even schoonheid en een centrum.

Water als enig decor, massieve reductie van elke esthetiek. Water ook als archetypisch element, tegelijk koesterend en destructief. Een schipperszoon/regisseur die al enkele keren in zijn leven bijna verdrongen is, moet aan water een bijzondere waarde toekennen. Rondspartelen, net niet ondergaan, voor je leven vechten, dit is ook wat de acteurs doen geheel deze voorstelling door, met een Agamemnon die effectief na zijn dood in het water blijft liggen. Met de doodservaring constant vóór ogen blijven de acteurs vechten, tegen elkaar, tegen de tekst, tegen de muziek, om iets van de schoonheid en de liefde te redden, al is het maar even. Dit getuigt van een onblusbare levensdrift, van leven dat vooral met overleven bezig is en met de prijs die hiervoor moet worden betaald.

Enorm sterk begin. Een wonderlijk lichtspel, spots die elkaar zoeken en de plek vinden waar de familie wonen zal. Dan stappen de vier acteurs de arena binnen. Uit de *Oresteia* schieten nog over: Agamemnon (Wim Opbrouck), Clytaemnestra (Diane Belmans), Orestes (Stefan Perceval) en Electra (Katrien Meganck). De leden van de oerfamilie doen hun intrede, de Vader, de Moeder, de Zoon en de Dochter.

In, op en onder de woorden die ze zullen spreken zal voortdurend de verdooving wonen van de 'muziek' die dj (Yves de Mey, alias Eavesdropper) ter plekke creëert. Deze vijfde acteur, een moderne variant van de aloude koorleider, de sjamanistische meester van elke megadancing, dirigeert de scène, bepaalt er de temperatuur van, zweept op en bouwt af. Vooral hij is permanent en nadrukkelijk aanwezig. En net zoals de Griekse koorleider weet zijn modern alter ego meer dan hij laat blijken, visionair ziet hij vooruit, overstijgt hij het gebrekkige individuele weten. Vaak doorsnijdt hij obsessieel luid woorden en actiepatronen, maar hij schept wel een klankruimte die volstrekt uniek is. Aldus bouwt hij een experiment op dat de zintuigen fundamenteel wil verstoren, een regelrechte aanslag pleegt op de toeschouwers en ze desgevallend de zaal uitjaagt, want waar verbaal geweld in de poëtische taal sterk versluierd zal blijven, zullen licht- en klankregie er echt op uit zijn om drempels af te tasten en te overschrijden. Dionysisch geweld en ritueel, aan grote groepen jongeren wel bekend, want de hype van de megadancings, festivals en popconcerten brengt wekelijks (honderd)duizenden samen, om

zich af te reageren, zich volledig uit te leven, op te gaan in trance. Theater moet extreem zijn, zegt Perceval, en net zoals Artauds *théâtre de la cruauté* constant lijfelijke grenzen aftastte, zal dit theater je voortdurend vragen doen stellen over het waarom en het hoe van theater.

Bij de intrede van de acteurs voel je onmiddellijk gevaar en bedreiging. Heimelijke strelingen, lonkende blikken, openlijke brutaliteit. Ma-ma als taboe-woord, Pa-pa die zijn kinderen leert roepen: "Wij hebben honger", maar hen meteen leert inzien dat die honger nooit te stillen is. Zo is de mannelijke soort, daarom gelijken zij zo goed op elkaar en zijn zij heersers, vaders en zonen, daarom moeten ze elkaar blijven uitmoorden, leert de tekst.

Daarom heet deel één dan ook *Gezelschapsspel voor het hele gezin*. Incest schrijft de spelregels voor en bepaalt de reacties van de vier personages. We beleven de tijd na de grote liefde, wanneer lust nog in de familie blijft en wederzijds misbruik leidt tot de stille vernietiging van elkeen. Dit is het weinig rooskleurige beeld van de familie, dit is ook het beeld van archaisch geweld dat uit de Griekse epen overgenomen wordt om de situatie vóór de oorlog in Troje te schetsen. Een beperkt aantal woordvelden komt steeds maar terug, net zoals in de bewerkingen die Peter Verhelst maakte van *Romeo en Julia* voor Het Zuidelijk Toneel (1998, *Studie van een verdrinkend lichaam*) en voor het Kaaitheater (1999, *Red Rubber Balls. Studie van hangend lichaam*): animaal, visceraal, oedipaal. Het apart soort werkelijkheid waar deze drie registers elkaar ontmoeten wordt beleefd via een bijzonder soort dromen en visioenen:

Elektra: Vannacht droomde ik
dat ik sliep
en terwijl ik sliep
opende iemand een rits
in mijn lichaam

Agamemnon: De dochter roept.

Elektra: Vannacht droomde ik
dat ik sliep
en terwijl ik sliep
roofde iemand organen
uit mijn lichaam! (p.19)

In deel twee luidt de titel van de tekst *Monoloog van leeglopende man (solo voor bariton)*. Je bent nu volop in de Trojaanse oorlog verzeild geraakt, je beleeft er meer bepaald het Ajax-gedeelte uit. De sfeer is sterk meditatief, de woorden

komen meerstemmig op je af. Deze samenspraak heeft een ander soort timbre en ritme, het is alsof een aloud koor vierstemmig reflecteert over zelfmoord en totale vernieling. Doodsverlangen, het oude freudiaanse thanatosmotief, gebracht op lyrische wijze, met sterke seksuele ondertoon, rond Agamemnon als 'leeglopende man'.

Met het derde deel knoop je terug aan bij het eerste, thans doorspekt met impressies uit de periode ná de Trojaanse oorlog. De titel van de tekst luidt nu: *Kinderen die hun gebit scherp gewreven hebben aan de beenderen van hun ouders. Gehurkt kijken ze je aan. Lachend zullen ze je blijven aankijken door het vel van je buik heen.* Dit is het moment van de wraak, beide ouders worden vermoord door hun kinderen, maar waar de klassieke tragedie thans Orestes naast Electra ziet voortbestaan en hen opgejaagd ziet door de Furiën, laten Perceval/Verhelst nu Electra haar broer Orestes ombrengen in een sterk seksuele act. Met terugwerkende kracht zie je nu hoe zij de drijvende kracht achter alle gebeurtenissen was, maar je realiseert je slechts helemaal op het einde haar bedoeling, de totale uitroeiing van de mensensoort en de schepping van een nieuw soort zuiverheid. Volstrekt gedesillusioneerd door wat het mensengeslacht tot op heden heeft aangericht besluit zij, het tengere wezen, dat het moet gedaan zijn. *Aars!* gaat finaal ook over het verlangen naar een einde, van een soort familie, van een soort beschaving.

Elektra: Geen vader meer.
 Geen moeder meer.
 Mijn onderkant heb ik dichtgemaakt
 Met het vlees van mijn broer.

 Niets meer.
 Geen vader meer.
 Geen moeder meer.
 Geen kinderen meer.
 Geen woord meer.

In de voorstelling werd deel vier, *Ifigenia – solo voor onhoorbare fluittoon*, niet opgevoerd. Het handelt over een collectieve verkrachtingsscène van en rituele moord op een jong meisje, een poëtische verslaggeving zo weggelopen uit het Dutrouxtijdperk, maar helaas ook reeds aanwezig in de mythische rituele moord die Agamemnon op zijn dochter Iphigeneia beging vóór zijn afvaart naar Troje.

In plaats van het saterspel (als afsluiting van de trilogie) lees je een grimmig sprookje over de meest verdrongen gedachten die in een familie en een maatschappij leven. Inderdaad kan je dit de "onhoorbare fluittoon" noemen die het land waarin je woont tot speerpunt van schande maakt, een slang die door velen blijkbaar voldoende aan de borst gekoesterd wordt om de Belgische ziekte blijvend mogelijk te houden. Met mythisch geweld op de achtergrond spreken over een Belgische familie, ziedaar het dubbel plan waarop zich deze voorstelling voltrekt. Een wanhopig rondspartelend gezin, ontdaan van alle wortels, elkaars huisdier geworden, voortdurend op zoek om die razende honger te begrijpen, waardoor ze elkaar ten gronde richten. De Vader, de duisterste en meest destructieve, de Moeder die de benen meestal gespreid houdt, de Zoon die het geweld nog niet weet te beantwoorden, de Dochter die elkeen ter wille is maar haar eigen plannen heeft.

3. Poëtica der eindtijd

Aars! is een voorstelling die uitgaat van bekende grondteksten, maar deze helemaal niet centraal stelt. Woorden illustreren zeker niet langer de acties, het vertellen van het klassiek verhaal heeft afgedaan. Teveel psychologie heeft het drama versteend, een teveel aan classicismen heeft de tragiek onschadelijk gemaakt. In de plaats van de gekende erfenis kwam een geactualiseerde duistere wereld, met poëzie in plaats van een verhaallijn, doelloze bewegingen in plaats van een geordende scenografie, verdovende muziek in plaats van ritmische koorlyriek, trance en roes in plaats van een scherp dramatisch bewustzijn. Vandaar ook een zekere machteloosheid in de beweging, een weigering tot choreografie, een niet gestilleerde schokkende ervaring. Een oefening in anti-esthetiek dus die het onuitsprekbare en verdrongene naar boven haalt, de keerzijde van beschaving toont.

Heiner Müller toonde deze plek in zijn *Hamletmaschine* en zijn *Medeamaterial*, Werner Schwab voerde ze op in zijn *Faecalëndrama's*, Herbert Achternbusch in zijn *Kuschwarda City*. In de poëtica van de eindtijd staan helden zonder oriëntering in een ontzield landschap, teruggebracht tot zuivere lichamelijkheid, tot de loutere *Körper* waarmee Sasha Waltz het Holland Festival opende, tot de psychoten die Norens gevangenis bevolken, tot het lichamelijke geweld uit de gruwelwereld van Sarah Kanes *Cleansed*. En toch is deze wereld ook perfect Vlaams te noemen. Ze ademt de verboden hartstocht uit die Claus' eerste romans (*De Metsiers*, 1951; *De Hondsdagen*, 1952) zo troebel maakten en zet de ontluistering van het gezin verder die *Het verdriet van België* (1983) zo herkenbaar maakte.

Net zoals bij Claus toont *Aars!* (toch in deel één) een sterk gekleurde freudi-aanse wereld. Wat Agamemnon in *Aars!* alert houdt is zijn uitgesproken afkeer van alle woorden die met *Ma...* beginnen:

Orestes: Drie.
Een koe heeft drie magen.
Agamemnon: Nee
Orestes: Ma...
Agamemnon: Nee!
Hoe dikwijls moet ik nog zeggen
Dat je geen woorden gebruikt die beginnen
Met de eerste of de tweede lettergreep
Van het woord mama?

Tot de drama's die West-Europa hebben gemaakt tot wat het is, mag zeker de ontkenning gerekend worden van de vitale, matriarchale en chtonische krachten die verdrongen werden om een patriarchaal vooruitgangdenken te vestigen, om dus een aanvaarde vorm van vrijheidsbeperking te institutionaliseren die in een gesublimeerde vorm aangeboden wordt. Kerk en staat hebben 2500 jaar (zeker vanaf de *Oresteia*), in concurrentie met elkaar, getoond hoe je de patriarchale mythen ideologisch kon gebruiken/misbruiken om er je gelijk en de onderdrukking van de andere mee te bewijzen. Reeds in werken als *Masscheroen* (1968) en *Het leven en de werken van Leopold II* (1970) toonde Hugo Claus dan ook de valse mythes aan, waarmee Vlaanderen in slaap werd gewiegd en zoet gehouden. Het is over dit patriarchaat dat Van Buuren stelde in haar artikel "Oedipus in Vlaanderen":

Het overtuigende in *Het verdriet van België* lijkt mij te liggen in het feit dat hier de wrok gericht wordt naar wie ze ook gericht zou moeten zijn, de vasthoudende obsederende moederfiguren. Het kan zijn dat fascisme en fascistoïde maatschappijvormen in Duitsland, Nederland, Italië, enz. alles te maken hebben gehad met uitwassen van het patriarchaat, in Claus zijn Vlaanderen zijn ze uitgesproken het gevolg van het matriarchaat, van een collectieve nooit opgeloste moederbinding die in alle verhoudingen, ook in de maatschappelijke doorspeelt².

De poëtica waarmee het duo Perceval/Verhelst deze *Oresteia* aanpakt, richt zich dan ook in het bijzonder op de familie, ook deze die in het publiek zetelt. Wanneer de handeling minder centraal komt te staan en de acteurs zich eerder hullen in stilzwijgen en metaforiek, wordt het publiek principieel geprovoceerd

tot reactie. Hierdoor wordt het een medebetrokkene, dit verdriet van de Vlaamse familie kent iedereen. Wie de zaal vroegtijdig verlaat, reageert zeer acuut; wie blijft, ondergaat de roes. Niemand kan bij deze voorstelling echt onverschillig blijven, want hier wordt op de instincten gespeeld, hier domineert de suggestie, hier leeft een tekst afgevijld tot op het bot. Daarom wellicht deze perfecte aansluiting van regisseur bij auteur. Het aantal versies van *Aars!* die het duo Verhelst/Perceval in de loop der jaren neergeschreven heeft om de metaforiek van het lichaam juist te krijgen is niet meer te achterhalen, maar de woorden mochten in de eerste plaats niet verwijzen naar het klassieke verhaal, maar naar de ultieme sensatie die ze veroorzaken in een cultuur die thans zo graag bij het lichaam zweert, eerste en laatste criterium van menselijkheid.

Deze poëtica van het lichaam en het lichamelijke woord verwijst dus uiteindelijk terug naar de toeschouwer zelf en naar het oordeel dat hij moet vormen over het getoonde. Hij vormt de jury die zich, zoals in de *Eumeniden*, moet uitspreken over de mens en de rechtsstaat waarin hij al dan niet leeft, over de corruptie die hij overal om zich heen voelt. Omdat in de voorstelling een morele stellingname nooit wordt getoond, is dit oordeel dan ook meer dan noodzakelijk. Meer dan enige andere voorstelling smeekt ze immers om reactie, en je kan ze met niets gemakkelijker afmaken dan met het totale stilzwijgen. De psychologische of morele redenen waarom personen zus en zo handelen wordt totaal onbesproken gelaten, hier worden enkel mensen getoond die op een bepaalde manier leven. Enkel in de finale scène wordt het besluit getroffen: dit kan niet langer zo doorgaan, een besluit dat een zekere Witte Mars ook woedend formuleerde.

4. Electra in de lift

In *Aars!* maakt vooral het personage Electra een belangrijke verschuiving door. Zij blijkt de centraal organiserende kracht te zijn die de verschillende moorden plant in functie van één globaal (fundamentalistisch en utopisch) idee. Bij de uitwerking van de familiegeschiedenis der Atriden in de twintigste eeuw valt eenzelfde merkwaardige verschuiving naar Electra toe vast te stellen. Niet Orestes, de moedermoordenaar, wiens lot eigenlijk reeds vastligt, maar Electra komt in het middelpunt te staan. Een dergelijke belangstelling begint vroeg in de twintigste eeuw met producties die Electra opvoeren als een pathologisch geval. Vaak koestert ze een overdreven affectie voor haar vader, vaak ook is ze van een ontzettende koppigheid. In het begin van de eeuw had men een bijzonder oog voor hysterische vrouwen en de Dionysische component van hun karakter. Zij dienden vooral mysterieus en mooi te zijn, betoverend slecht, van een totaal andere aard dan de man³.

Uit de samenwerking van Hugo von Hofmannsthal en Richard Strauss kwam in 1909 *Elektra* te voorschijn, een haast atonale opera, die, in een wereld zonder goden, een Electra toonde die alle krachten in zich droeg van een Maenade. Deze Electra kende geen scrupules en voerde een nauwgezet plan van haat en vergelding uit. Ze vermoordde haar moeder en stortte finaal in elkaar na een waanzinnige (vreugde)dans. Velen zagen in haar een illustratie van freudiaanse theorieën, zelfs Freuds beroemde patiënte Anna O. (Berta Pappenheim) zou model hebben gestaan voor Richard Strauss' bewerking⁴. In aansluiting op de depreciatie van het vrouwelijke ontstond het Elektracomplex, dat vaak uitgroeide tot een echte incestueuze relatie. Het werd evenwel nog niet als dusdanig door Freud erkend en benoemd, omdat het voor hem enkel een uitbreiding van de oedipale relatie betrof. Pas later zouden Adler en Jung het als dusdanig aanduiden⁵.

In zijn *Mourning becomes Electra* (1931) gebruikte Eugene O'Neill de achtergronden van de *Oresteia* om de puriteinse moraal aan te vallen die zich van Amerika meester had gemaakt na de burgeroorlog. Electra/Lavinia, een voorheen sterk puriteinse vrouw, groeide uit tot een even amoreel wezen als haar moeder; ze brak met het seksueel repressieve systeem dat haar familie haar voorhield, en koos uiteindelijk voor een ondergang als levende temidden van de doden. In Jean Giraudoux' versie (*Electre*, 1937) verkoos een onverbiddelijke Electra de ondergang van haar stad boven een eervol compromis haar voorgesteld door een niet onmenselijke Aegisthus. In de Oost-Duitse productie van Harry Kupfer uit 1977 was de setting uitdagend; het drama speelde zich af in een slachthuis. Electra werd als een extremiste gekenmerkt die zichzelf finaal wurgde met stalen draden, symbolen voor haar dwangmatig vasthouden aan het verleden. In zijn film *Elektra* (1982) liet Götz Friedrich haast de gehele actie plaatsvinden onder een gietende regen, in een apocalyptisch en labyrintisch decor. Hij verklaarde zijn film vanuit een oog-om-oog principe na de twee wereldoorlogen: Electra illustreerde een naoorlogse situatie voor een generatie die geen aansluiting meer kon vinden bij het leven en dus ten allen prijze vergelding wilde. Bij het verschijnen van haar dode vader, droeg Electra het stenen hoofd van zijn standbeeld tussen beide benen, een late vorm van incest dus.

Twee recente Britse producties tonen ook zeer duidelijk hoe een psychopatische interpretatie geleidelijk plaatsmaakt voor een geradicaliseerde politieke versie. Toen Fiona Shaw met The Royal Shakespeare Company tussen 1988 en 1992 (regie van Deborah Warner) haar *Electra* bracht, leek de setting ook nog op deze van een psychiatrisch instituut. In een nogal mannelijke pose drukte Electra primitief geweld en een sterk verlangen tot een niets ontziende wraak uit. Toen ze haar productie bracht in Londonderry, waren net negen katholieken neergekogeld

door protestanten uit wraak voor een vorige aanslag. Electra leek dan plots zeer snel op de vrouw die haar zoon verloren had op Bloody Sunday en jarenlang op zijn graf had liggen wenen⁶. In 1998-1999 interpreteerde Zoe Wanamaker (in een regie van David Leveaux) de rol van Electra op een ronduit politieke manier. Het decor leek zo weggelopen uit het belegerd Sarajevo.

Al deze voorlopers tonen Electra als de vrouw die, zoals in *Aars!*, haar lot sterk in eigen handen kan nemen. In een wereld vol incest en mannenwensen is zij degene die het langst haar eigen spel kan spelen en er niet aan ten onder gaat. Zij verlaat de cirkel van het familiebad slechts wanneer haar plannen uitgevoerd zijn. Een pathologische vrouw? Wellicht wel, maar niet minder pathologisch dan alle anderen.

5. Beschavingskritiek

Ergens naar de dieptestructuur toe kan je zeggen dat in de voorstelling een aantal klassieke tragedies gebruikt werden, *Oresteia* (trilogie) van Aeschylus, *Ajax* van Sophocles en *Iphigenia* van Euripides. Wat Peter Verhelst schreef stond in een zeer los verband met de Griekse verbeelding, zijn sterk associatieve schriftuur keerde trouwens ook Aristoteles' visie op de tragedie fundamenteel de rug toe.

In grote mate gaat *Aars!* over destructie en over het onvermogen om deze te bedwingen. In het tweede deel verheugt het 'veelkelig' koor zich over het pure oorlogsgeweld, woorden die sterk herinneren aan het primaire geweld van Iapetos, de Titaan, uit *Tongkat* (1999), en vooral Agamemnon wil dit persoonlijk beleven.

Aan elke deur hangen de beenderen
als een klokkenspel te tikken
in de wind
als speelgoed voor de kinderen.
Elke weduwe is gesigneerd.
Langs de weg staat de menigte te jubelen.
Laaiende haren.
Gejuich.
Hun tanden.
Overal vingers.
In je neus
Je oren.
Je ogen.
Je mond.



Aars! door Het Toneelhuis (foto: Phile Deprez)

Tegelijk stamelt Agamemnon echter ook zijn liefdesverzen voor Helena uit, het lief van zijn broer:

Ik wist het toen ik haar de eerste keer zag lachen.

Zij is op wie ik heb gewacht.

Haar glimlach.

Alles voor één glimlach van haar.

De eerste keer dat ik mijn handen niet voor mijn mond sloeg toen ik lachte.

Geen schaamte.

Ja, dacht ik, zij is het en ze bloosde.

Sinds eeuwen is de beleving van extreme haat en liefde het terrein van de mythe en de rite. Collectief een verhaal verzinnen waarin het geweld en de lust konden worden gesitueerd, daarvoor had je een mythe nodig, collectief een handeling uitvoeren waarin je jouw demonen kon uitdrijven of neutraliseren (Girard), daarvoor had je een rite nodig. In de Atheense vijfde eeuw, een belangrijke overgangstijd tussen de mythen van de voorouders en de nieuwe waarden van filosofie, rationalisme en wetenschap, worden alle collectieve verhalen aan een scherpe analyse onderworpen. Zo ook in de *Oresteia* van Aeschylus (458).

Het basisverhaal uit de *Oresteia* en de gruwel die het huis van Atreus bleef teisteren zijn voldoende bekend. Het omvat de belevenissen van vijf generaties en hun omgang met het kwade. Tantalus bedroog de goden, slachtte zijn zoon Pelops en zette hem de Alwetenden voor tot spijs. Deze werd terug tot leven geroepen en liet zijn schoonvader vermoorden om met diens dochter te kunnen huwen. Pelops' zonen, Atreus en Thyestes, vermoordden samen met hun moeder hun halfbroer Chrysippus. Thyestes poogde zijn broer Atreus om te brengen met de hulp van diens zoon, maar Atreus doodde uiteindelijk zijn eigen zoon. Daarna braadde en kookte Atreus het vlees van Thyestes' zonen en zette het hem te eten voor. Atreus' zoon Agamemnon liet zijn dochter Iphigenia slachtofferen in ruil voor een goede afvaart naar Troje. Zijn terugkomst naar huis vormt het begin van de *Oresteia*, waarin zijn vrouw Clytaemnestra en haar minnaar Aegisthus hem vermoorden en zijn zoon en dochter later hun eigen moeder ombrengen uit wraak. Pas daarna wordt aan deze eindeloze keten van vergelding een einde gesteld en laten de goden toe dat voortaan mensen de opperste rechtbank uitmaken.

Onverbloemd geweld, instincten en lust, moorden en perversiteit in eigen familie bepalen dus de voorgeschiedenis van deze trilogie en tonen aan met welk soort problemen ook de Grieken in de knoei zaten. Bij de interpretatie naar de eigen tijd toe liep het vaak mis met de vertaling van zowel deze archaische

horror als met de installatie van de democratie (in de *Eumeniden*), ultieme voorwaarde om uit de sfeer van eindeloze bloedwraak te raken. Een veralgemeend westers beschavingsoptimisme (of noem het een mentaal kolonialisme) situeert de gruweldaden van de mensheid het liefst in een schimmige oertijd en blijft blind voor de gruwel van vandaag. In het bijzonder doet een bepaald soort eurocentrisme en conservatisme graag de ogen dicht bij het gebruik en misbruik van het soort legitimerende Grote Verhalen, waarvan de *Oresteia* een vroeg voorbeeld is. Het is enkel wanneer de interpretatie te exclusief politiek wordt, zoals deze van Müthel tijdens de Olympische Spelen van 1936 te Berlijn, waarbij de finale, de *Eumeniden*, begrepen werd als een strijd tussen Ariërs en Untermenschen, dat we voelen dat hier meer aan de hand is dan een onschuldige antieke mythe. Dezelfde politieke waarschuwing zou trouwens ook Gerhard Hauptmann in zijn *Atriden-Tetralogie* (1940-1944) formuleren.

Door niet de installatie van de Areopaag, het menselijk gerechtshof uit de *Eumeniden*, te hebben willen insceneren, is Perceval ook niet in de val getrappt een lofzang te willen inbouwen op de wording van de democratie. Peter Steins productie van de *Oresteia* in Moskou (1994) legde hier reeds duidelijk de ambiguïteit van bloot. Michael Skasa⁷ schreef hierover in *Theater Heute*: “Stein denunziert diese Demokratieinstrument als Farce”. In zijn versie waren de *Eumenides* “noch stärker kabarettistisch verjuxt”. In zijn *Dear Sir Peter...: An Open Letter to Peter Hall*, viel David Wiles expliciet ook Peter Hall aan voor diens typisch Britse remake van de *Oresteia*: “Hall subscribes to a formalism that is Eurocentric and ideologically laden, eliminating politics and religion from a production that purports to be universal”. Hij vergeleek Hall met Stein, Mnouchkine en Purcarete en besloot dat “Hall’s logocentricity is distinctively British, a product of the Shakespeare inheritance”.⁸ Hij had ook kunnen denken aan de *Oresteia* van Vittorio Gassman uit 1960, die bij de laatste scènes van de *Eumenides* het publiek uitnodigde om hartstochtelijk te dansen en de geboorte van de democratie te vieren⁹.

In een recente Amerikaanse productie, gemaakt door het *American Repertory Theatre* en geregisseerd door de Zwitser François Rochaix, kon men zich niet van de indruk ontdoen dat “the trial of Orestes becomes a travesty of justice and of the Olympian gods who preside over it”. De actrice die Athena speelde leek gekleed voor het lokale ‘Halloween’ en de gehele opzet deelde hierin mee. In de woorden van Rochaix: “I am totally sensitive to the Mafia relationship between Athena and Apollo, who says not one intelligent thing in the whole trial. All he says to the jury is ‘I am the son of Zeus, so pay attention, because Zeus is more important than your vote’. This is terrible. Today, we have grown a little, and per-

haps we don't buy this. Perhaps we listen more to what the Furies say and understand that they also have something to defend"¹⁰.

Ook de Italiaanse regisseur Romeo Castellucci, oprichter van de Societas Raffaello Sanzio, die beschouwd wordt als een van de radicaalste vertegenwoordigers van het nieuwe Italiaanse theater, was nogal hard in zijn oordeel over de *Oresteia*:

I refused to take for granted the cultural conclusion of the *Oresteia*: the establishment of the Areopagus, the absolution of Orestes (with the tied vote) and the definitive institution of a patriarchal and spiritual system to overcome the *ius naturale* (carrier of violence of life, of matter, of darkness of the consternation of ephemeral bodies) because, if it is true that the *Eumenides* achieve this spiritual overcoming, it is also true that the entire *Oresteia* is made up of those very elements to be overcome. (...) ¹¹

En valt er verder iets te vieren, wanneer het dynamisch vrouwelijke in deze trilogie definitief aan banden wordt gelegd door de verplichte vervanging van de Erinyen door de Eumeniden, of wanneer Athena, een godin afkomstig uit het hoofd van de mannelijke oppergod Zeus, voortaan zal bepalen wat als toegelaten vrouwelijk gedrag mag worden beschouwd? Op het einde van de *Eumenides* wordt er een soort sociologische consensus bereikt ten koste van een aantal elementen die beschouwd worden als een bedreiging van orde en verstand. Dit leidde tot de uitsluiting van het vrouwelijke als een noodzakelijke voorwaarde om normen en waarden te bepalen op het gebied van de antieke biologie, seksualiteit en politiek. In de ogen van Camille Paglia is Athena daarom allesbehalve een waardenrijke godin:

Athena, de androgyne strijdgodin, brengt de oplossing door zich onverwacht uit te spreken voor de heerschappij van de man op grond van het feit dat zij moederloos is en uit haar vader geboren werd. De beschermgodin van Athene is de gewapende, gepantserde vrouw, een vrouwelijke krijger zonder chthonische inwendigheid. Athena verzegelt de moederschoot van de natuur. Zij sluit de *Oresteia* in twee betekenissen af, zoals Clytaemnestra die opent. Athena is het apollinische antwoord op het probleem vrouw, dat iedere man dwarszit!¹²

Hélène Cixous, die sinds jaren nauw samenwerkt met Ariane Mnouchkine, is één van de bekende aanhangsters van het 'verschildenken'. Zij lag aan de basis van een proces van associatief en fysiek schrijven dat men 'l'écriture féminine'

zou gaan noemen. Ogenschijnlijk werkte Mnouchkine haar grote project *Les Atrides*, niet uit op die manier, aangezien ze vier bekende 'patriarchale' tragedies op een rijtje produceerde, zijnde de *Oresteia* voorafgegaan door Euripides *Iphigeneia in Aulis*¹³. Nochtans bracht precies deze herschikking een aantal belangrijke gevolgen mee. Van start gaan met de moederlijke gevoelens van Clytaemnestra die haar dochter, Iphigenia, opgeofferd ziet aan de 'staatsbelangen' van haar man, impliceert een nogal bruuske verandering van perspectief en plaatst de kwetsbaarheid van de koningin centraal. Aldus speelde ze een spel tegen de tekst van Aeschylus en het traditionele trotse en dominerende karakter van Clytaemnestra, waardoor deze veeleer overkwam als een zwakke en sympathieke vrouw. Ook stelde ze het koor van de Furiën niet schrikbaar voor; Athena hoefde helemaal niet erg op hen in te werken, aangezien beide partijen eigenlijk steeds elkaars positie en gelijk beseften¹⁴.

Of in de woorden van Sally Goetsch: "Mnouchkine rendered the end of the scene touchingly sentimental. Athena gave the converts motherly hugs before sending them within the hill" (p. 87). Door oosterse gewaden en bewegingen, een kathakali-geïnspireerde make-up en exotische muziek toe te voegen aan een westerse tekst, en door ook een niet naturalistische theaterstijl in te voeren in plaats van het gekend westers register, maakte ze van *Les Atrides* een schouwspel dat voortdurend een tweede betekenisniveau oproept. De patriarchale dieptestructuren, de gekende gendercategorieën en alle semantische dieptestructuren kwamen ambigu over, totaal uit het evenwicht gebracht. Mannelijk en vrouwelijk, licht en duisternis, rationaliteit en irrationaliteit verloren hun eenduidige westerse sturingskracht en werden als tekens geproblematiseerd.

Inhoudelijk sluit dit overzicht ook goed aan bij de interpretatie die Perceval gegeven heeft van die andere mythische cyclus in *Ten Oorlog/Schlachten*. Zowel het huis van York en Lancaster als dat van de Atriden werden aangepakt in een niets ontziende regie, tweemaal dus ook een sterke cultuurkritische analyse van het westerse mensbeeld, de mens ontdaan van elke franje, van elk beschavings-optimisme, zeg maar de onttovering van de wereld van Max Weber radicaal verder gezet. Tweemaal een diepgravende kritiek op een Groot Verhaal, een scherpe bezinning over de manier waarop het Westen een mannelijke en een vrouwelijke identiteit geconstrueerd heeft. Tweemaal ook reflecties over de universaliteit van een thema.

6. De kritiek en het antwoord van Perceval

Aars! werd op het Holland Festival unaniem gekraakt door de verzamelde Noord- en Zuid-Nederlandse pers. Grondig, met overtuiging.

Raar, maar waar: zowel tijdens hetzelfde festival als tijdens de tournee van *Arsch* in het Duitse taalgebied werd hetzelfde stuk echter door de Duitse critici ongemeen gunstig ontvangen, bejubeld zelfs. Of om Thomas Irmer te citeren (*Theater der Zeit*, Heft 9): “Percevals *Aars!* wird theatral und inhaltlich zu den wichtigsten Herausforderungen für das deutsche Theater in diesem Herbst gehören”. En omdat het Holland Festival samenviel met de wereldbeker voetbal: “Mit Luk Perceval ist Flandern jetzt bereits Europameister” (*Tagesspiegel*, Berlin, 14 juni 2000, Rüdiger Schaper). Vaak vond men dat deze productie terecht deelde in en sterk aansloot op het succes van *Schlachten*.

De situatie is dus merkwaardig, zelfs hoogst interessant te noemen. Daarom legden we de tegenspraken tussen de oordelen uit de twee cultuurgemeenschappen aan Luk Perceval zelf voor en vroegen om een reactie.

Eerst denk je dat het met het thema incest zelf te maken heeft en met een aantal suggestieve beelden. Uiteraard hebben critici hierop gereageerd en Stefaan Vandelacluze, (*De Financieel Economische Tijd*, 17 juni 2000) spande wel de kroon met dit soort commentaar: “Hét te betreuren feit zit hem in de onnodig promiscue beelden, die de mooie momenten overschaduwden. Onophoudelijk voert men allerlei standjes op waarbij vader, moeder, dochter en zoon zich te pletter wippen. Niet alleen zijzelf, maar ook de tekst wordt aldus naar de hel gecopuleerd”. Ook Pieter Bots vatte zijn bespreking samen met de boodschap “Verhelst wil het graag onzedelijk”.

Luk Perceval:

Uiteraard zal deze voorstelling wel sommige mensen voor het hoofd stoten. Vele reacties, lees ze maar na, zijn echt kleinburgerlijk te noemen, en tonen aan dat mensen absoluut blind willen blijven wanneer levensgrote problemen getoond worden. De *Oresteia* eindigde op een lesje in moraliteit en verdringing, met de boodschap dat voortaan in de maatschappij alles ordelijk diende te verlopen, want de duistere krachten waren bezworen. Maar je ziet vandaag duidelijker dan ooit dat deze niet zomaar op bevel afgeschreven kunnen worden. Dutroux is er, is er altijd geweest en zal er altijd zijn. De mens wordt ook door erotische krachten bepaald en

velen worden door hun eigen seksuele fantasmen misbruikt. Schier elke videoclip getuigt er thans nog van. Ik verwonder mij vaak over de schijnheilige wereld waarin we leven. We roepen schande over kinderporno, maar verheerlijken de lichamen van kindermodellen op de catwalk, we doen gewoon mee aan de cultus van anorexia die duizenden dromen vorm geeft. Daarom gaat ons stuk ook nooit over Vlaanderen alleen, *Aars!* spreekt over de universele mens en over de grote moeilijkheid voor hem om een morele orde te funderen. De mens is er niet vreedzamer op geworden, nooit werd er meer vermoord dan in de twintigste eeuw. Daarom wilden we teruggaan naar het Griekse toneel, omdat daar deze problemen nog volop ter discussie staan, en men daar nog niet altijd vervallen is in een valse geruststelling. Het Dionysische, dat door tweeduizend jaar christelijke cultuur verdrongen zou worden, staat daar nog volop centraal, als probleem, in al zijn fascinerende onrust, toen wilde men nog de duistere krachten ritueel te lijf gaan. Toen nam men ze ten minste au sérieux, ontkende ze niet. De Duitse kritiek is het reeds langer gewoon om met een dergelijke thematiek om te gaan, bij hen is dit een thema dat leeft en dat ze niet uit de weg gaan. Daarom kan ik er ook goed inkomen dat zij er meer voeling mee hebben dan Vlaanderen en Nederland.

Of zoals Joachim Mischke (*Hamburger Abendblatt*, 28 oktober 2000) het formuleerde:

Perceval ist Belgier, kommt also aus einem Land, in dem Kindersex-Skandale in den letzten Jahren Schlagzeilen machten. Er zeigt die Familie im Generations-Krieg, mit Tätern, die immer auch Opfer sind. Warum sonst sollte der Vater Kleidung tragen, die ihm zu grosz ist, wie ein Sohn, der in seine Rolle gedrängt wurde und erst in sie hineinwachsen muss. Hier gibt es nichts was es nicht auch im wirklichen Leben jenseits des Theaters gibt, doch vor dem viele immer wieder die Augen verschliessen, weil die Wahrheit zu sehr schmerzt: Inzest, Sprachlosigkeit, Schutzsuchen beim schweigenden Mittäter von gestern vor den Wunden von morgen.

7. De kritiek en het postdramatisch theater

De reactie van de verzamelde Nederlandstalige pers ging echter ook duidelijk een andere richting op. Het ware inderdaad bedroevend geweest, indien het enkel om moraal zou gaan.

Bas Goes in *De Groene Amsterdammer* (24 juni 2000) vat deze discussie goed samen: "De luide muziek zou de tekst te veel hinderen en het stuk zou inhoudsloos en ordinair zijn. *Aars!* is niet rationeel te verklaren en daarom lijkt het betekenisloos" (...). Veel critici vonden dat de tekst vernietigd werd door de drum'n bass. Het antwoord van Peter Verhelst hierop mocht er ook zijn. De gedachte dat alles in dienst van de tekst staat, verwierp hij in hetzelfde artikel furieus. "Wie beweert dat mijn teksten verkracht worden, snapt geen letter van mijn teksten. (...) Dat belachelijke heiligheidsidee van een tekst. Bullshit. Een theatertekst is een werktekst, en maar een deel van de voorstelling. Natuurlijk is het de bedoeling dat de tekst een meerwaarde krijgt door de voorstelling, wat overigens ook kan door de tekst te vernietigen."

Perceval:

Wat ik nu meer dan ooit wilde, was een sober theater maken en niet het verhaal omwille van het verhaal brengen. Na al die tijd trekt het narratief toneel mij niet meer in die mate aan, ik zoek veeleer naar de woorden die in de stilte leven, naar de manier waarop woorden overkomen op de toeschouwer. Daarom was mij de samenwerking met Peter nu zo dierbaar, want samen met hem kon ik zoeken naar het zintuiglijke woord. Ik was zeer ingenomen met zijn suggestieve manier van schrijven. Mijn noodzaak om theater te maken is anders geworden, bewuster, genuanceerder, niet meer zo gedreven door een private woede, of gericht op het veranderen van structuren.

Vat men de reeds opgesomde positieve en negatieve kenmerken van deze productie samen, dan blijkt deze nogal wat discussiestof te bevatten over de soort theatraliteit die nu feitelijk getoond werd. Een aantal kenmerken liggen duidelijk in de lijn van hetgeen Gerda Poschmann 'Der nicht mehr dramatische Theatertext' (1997) en Hans-Thies Lehmann het 'Postdramatisches Theater' (1999) zijn gaan noemen. Een groot aantal regisseurs uit de jongste dertig jaar hebben producties gemaakt die zich op één of andere wijze hebben afgekeerd van het klassieke normatieve dramatische concept en in de postmoderniteit leven. We overlopen een aantal kenmerken die ook op *Aars!* toepasbaar zijn¹⁵.

Hoewel opgebouwd op een aantal duidelijke tekstfragmenten problematiseert *Aars!* de klassieke wil om alle theatertekens in een gemeenschappelijke en afdoende synthese onder te brengen. Langer dan vroeger blijft de waarneming open en lijkt ze versplinterd, ze behoort eerder toe aan een droomtoestand waarbij beelden, bewegingen, muziek en woorden niet meer de vertrouwde hiërarchie

en duidelijkheid kennen. De toeschouwer wordt overdonderd door een auditieve en verbale simultaneïteit van tekens en kan beide betekenisvelden niet meer volledig in zijn greep houden. Tekst en woord worden gemusicaliseerd, het theatrale teken kan niet meer los gezien worden van een overdaad aan klanken, objecten worden met ritmes geassocieerd, de theatrale ruimte en tijd worden ook op akoestische gronden bepaald. Soms heeft de toeschouwer de indruk dat er teveel tekens tegelijk gebruikt worden, dan weer vallen hem de leegte en de kaalheid van de ruimte op, met daaraan gekoppeld gevoelens van een immense koelte. Verliezen de tekst en de protagonisten hun traditionele rechten, dan neemt het lichaam deze centrale taak over, een verabsoluteerd lichaam, schrikwekkend of in verval, maar steeds fysiek sterk aanwezig.

Kenmerken dus van een 'postdramatisch' theater. Jan Fabre en Jan Lauwers experimenteerden er reeds voluit mee, Luk Perceval deed het tot nu toe minder. Bij hem droegen tekst en personages nog steeds de voorstelling, theater had nog steeds een mimetische functie. Daarom de verwondering van Eddie Vaes (*De Nieuwe Gazet*, 15 juni 2000) in verband met de tekst: "mooi en suggestief dat wel, maar niet episch. Er is nog altijd meer behoefte aan een meeslepende opbouw".

Wat bij *Aars!* voor verwarring zorgde had dus zeker ook te maken met de onaangekondigde problematisering van het aristoteliaanse 'ideaal van de overzichtelijkheid': een structuur en een totaliteit waren er zeker, maar van een andere soort, spanning was er ook, maar niet langer enkel in functie van het verhaal. In de plaats kwam een visionaire en lyrische werkelijkheid die een ander ideologisch model (beschavingskritiek, poëtica van de eindtijd) in een andersoortige theatraliteit toonde.

Fascinerend theater dus. Enerzijds een niet mis te begrijpen ongenoegen en onbehagen, anderzijds veel emotionele reacties, langdurig applaus, een hele resem persoonlijke brieven naar de regisseur en een internationale carrière. Zitten we hier niet in de buurt van wat een goed kunstwerk teweeg dient te brengen?

NOTEN

- 1 Peter Verhelst & Luk Perceval, *Aars! (Anatomische studie van de Oresteia)*, Amsterdam: Prometheus, 2000, p. 5.
- 2 Hanneke van Buuren, "Oedipus in Vlaanderen. Over "Het verdriet van België" van Hugo Claus, *Ons Erfdeel*, 16 (1983), nr. 5, p. 664. Cf. Freddy Decreus, "Heidense lust en wreedheid in de antieke mythologie: Hugo Claus tussen matriarchaat en patriarchaat", in: Johan Decavele (red.), *Hugo Claus 65*, Gent: Stadsarchief, 1994, p. 95.
- 3 S. Zizek, *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*, London, 1994 (1995); cf. M. Dutrieue, *Eros en Thanatos in het fin de siècle Wenen*, Brussel, 1990.
- 4 Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main, 1983; Ph. M. Ward, "Hofmannsthal, Elektra and the representation of women's behaviour through myth", *German Life and Letters*, 53 (2000), pp. 37-55.
- 5 Pierre Brunel, *Pour Electre*, Paris, A. Colin, 1982, pp. 38-39, verwijzend naar P. Mullahy, *Œdipe, du mythe au complexe*, Paris, Payot, 1951, pp. 147-148. (voor de drie verschillende jungiaanse interpretaties van het Elektra-complex).
- 6 Edith Hall, "Sophocles' Electra in Britain", in: *Jasper Griffin (Ed.), Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford: Oxford University Press, pp. 261-306.
- 7 Michael Skasa, "Unterwältigend! Michael Skasa über Peter Steins Moskauer ORESTEIA", *Theater Heute*, 1994, nr. 3, p. 10.
- 8 David Wiles, *Dear Sir Peter...: An Open Letter to Sir Peter Hall*. Paper presented at the International Theatre Conference, Thessaloniki, 1997, (Dis) *Placing Classical Greek Theatre*.
- 9 Hellmut Flashar, "Antikes Drama auf der Bühne Europas", *Gymnasium*, 100, (1993), p. 197.
- 10 Scott T. Cummings, "Blood Relations. The primordial family drama unfolds in a boldly reconceived 'Oresteia' at American REP", *American Theatre*, February 1995, p. 15.
- 11 Romeo Castellucci, "The 'Oresteia' through the Looking-glass", *Theaterschrift* 11 (1997), p. 197, (*The Return of the Classics*).
- 12 Camille Paglia, *Het seksuele masker. Kunst, seksualiteit en decadentie in de westerse beschaving*, Amsterdam: Prometheus, 1992, pp. 119-120.
- 13 Jean-Michel Gliksohn, *Iphigénie. De la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paris: PUF, 1985.
- 14 David Williams, *Collaborative Theatre. The Théâtre du Soleil. Sourcebook*, London & New York: Routledge, 1999, (Chapter V: Myth and the contemporary: Les Atrides (1990-1992), pp. 177-223).
- 15 Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen, 1997; *Hans-Thies Lehmann, Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, 1999, Verlag der Autoren, pp. 139-184 (Postdramatische Theaterzeichen).