

AARS!

DIONYSOS, DE DEMONEN EN DE VERLOSSING

Domenico MERTENS

Op 11 juni 2000 ging *Aars!* (een anatomische studie van de *Oresteia*) op het Holland Festival in première. Peter Verhelst, de schrijver die met zijn *Tongkat*, een verhalenbordeel enkele maanden daarvoor de Gouden Uil Literatuurprijs won, had voor Het Toneelhuis een bewerking van Aeschylus' *Oresteia* gemaakt. Luk Perceval, de evenzo gelauwerde regisseur van producties als *Wilde Lea* (1991), *Joko* (1993) en *Ten Oorlog* (1997) verzorgde de regie. Volgens sommige recensies ontbeerde deze productie de nodige zeggingskracht; men miste een band met het klassieke stuk, de poëtische taal van de schrijver ging te vaak verloren en velen konden zich niet staande houden in het audiovisuele geweld dat *Aars!* hen in het gezicht smeerde. Ikzelf zag deze voorstelling in het Militair Hospitaal van Antwerpen en naderhand was ik van mening dat deze productie een rijk commentaar leverde op de *Oresteia*. De opmerking "het lijkt niet meer op het originele stuk" is in de analyse van theatervoorstellingen ondergeschikt aan de vraag "waarom brachten de makers van deze productie veranderingen aan? En deed deze voorstelling ons iets?"

De *Oresteia* ging in 458 voor Christus op het Dionysisch Festival van Athene in première. We spreken hier dus over een toneelstuk dat 2458 jaar oud is. Een verhaal dat gaat over een gezin dat zichzelf uitmoordt en tenslotte tot inkeer moet komen door de interventie van enkele goden. Het eindigt met de invoering van het patriërchaat, de democratie en een rechtssysteem dat de geldende wet van 'an eye for an eye' moet verbannen. Ten eerste valt het Peter Verhelst niet aan te rekenen dat hij in zijn bewerking is afgestapt van dit inhoudelijk materiaal; een loflied ter ere van eeuwenoude politieke en sociale verschuivingen kon hem niet inspireren. Ten tweede legt *Aars!* wél de nadruk op het thema van zichzelf offerende mensen die de weg vrijmaken naar een nieuwe samenleving. De beginbladzijde van de toneeltekst verwijst niet voor niks naar Uroboros, de slang die in zijn eigen staart bijt. Griekse filosofen gebruikten dit symbool om de tijd als cyclisch begrip uit te leggen. De geschiedenis die zich altijd herhaalt. De mens die zijn hele leven lang in de voetstappen treedt van hen die hem voortgebracht hebben. Uroboros staat ook voor het zichzelf consumerend organisme. Het menselijk lichaam dat zichzelf vrijwillig aborteert. Zeer concreet noemt men dit *anorexie*. Het lichaam teert hierbij net zolang op de schaars toegediende voedselstoffen tot de voorraad op is,

het menselijk weefsel in suikers wordt omgezet en het langzame interen kan beginnen. Wellicht verteren de slang en de personages in *Aars!* zichzelf om plaats te bieden aan iets anders...

In verschillende interviews en voorbeschouwingen konden we lezen dat *Aars!* de *Oresteia* op een Dionysische manier zou benaderen. Hiermee doelde men wellicht op het instinctieve, irrationele karakter van de Atheense Stadsdionysia. Opvoeringen in het oude Griekenland gingen gepaard met grote mensenmassa's die via koorgezangen, excessief gefeest en religieuze rites hun instincten trachten te bezweren. Luk Perceval wilde een vergelijkbaar effect bewerkstelligen en betrok daarom *soundscape musicus* Eavesdropper bij zijn productie. Deze deejay kwam voort uit het drum 'n bass-milieu en componeerde speciaal voor *Aars!* een soundtrack. Drum 'n bass kan men omschrijven als elektronische, ritmische noise die men met behulp van samples aaneenrijgt. Het verschijnsel van jongeren, die uitputtende weekenden lang in afgelegen locaties dansen onder invloed van drugs, drank en opzweepende muziek, vormde blijkbaar een inspiratiebron voor de theatermaker. Waarschijnlijk werd ook om deze reden gekozen voor het desolate, bouwvallige Militair Hospitaal even buiten Antwerpen; een plaats waar men dit soort feesten aantreft. De drum'n bass van Eavesdropper werkte daadwerkelijk opzweepend en onheilspellend, maar uiteraard zat er een opbouwend verhaal in zijn composities. Ik heb zijn geluiden voor deze analyse een naam gegeven, gelinkt aan de associatie die ze bij me oproepen. Tegelijkertijd zal ik bewijzen dat het geluidsdecor in deze voorstelling meer was dan de conventionele achtergrondmuziek; de samples werden niet gespeeld om louter een leuk sfeertje op te wekken. Deel één van *Aars!* plaatste de toeschouwer op muzikaal vlak in een dreigende wereld waarin de luisteraars insecten worden. Men voelde zich als in *De Kleine Johannes* (Frederik van Eeden) in een duister oerwoud vol gemuteerde organismen. Als een ontdekkingsreiziger ontdekte men één voor één machines in zijn klanken die aan het eind van het eerste bedrijf gezamenlijk de destructieve climax inluiden.

De Honger

"Ze zegt dat ik dezelfde geur draag als mijn vader" was de openingszin van *Aars!* Enkele ogenblikken daarvoor schoof het dak dicht als een velarium uit de Romeinse theaters en zette d.j. Eavesdropper zijn sinistere marsmuziek in. De truss ging omhoog als een UFO uit de film *Close Encounters of the Third Kind*, wat ontegensprekelijk de uitstraling van de acteurs (Stefan Perceval, Wim Opbrouck, Katrien Meganck en Diane Belmans) als vermoeide gladiators, bij het betreden van de ronde cirkel gevuld met water accentueerde. Vier summiere licht-

stralen kwamen samen op de keukentafel en vormden een centraal punt. Decorontwerpster Katrin Brack had gekozen voor een sobere, gestileerde ruimte. De oude muren van het Militair Hospitaal verwezen naar een al half vergane rustplaats voor een oorlogsveteraan en zijn gezin.

“Ze zegt dat ik dezelfde geur draag als mijn vader,” prevelt Orestes (Stefan Perceval). Wanneer iemand aangesproken wordt op zijn geur, impliceert dat vaak een stank. Kan de moeder de walm van mannen niet verdragen, of schuilt in deze claus een liefdevolle herinnering? In de tekst wordt geregeld naar Orestes verwezen als zijnde een hond. (“Je zoon kwispelt / Ik ben geen hond /” enz.) Volgens de mythologie is Orestes de zoon van Agamemnon (Wim Opbrouck), afstamming van het geslacht der Atriden. Klytaemnestra (Diane Belmans) leefde echter volgens diezelfde mythologie tijdens de Trojaanse Oorlog samen met Aegisthus. Is Orestes misschien het enige wat Klytaemnestra herinnert aan deze liefdevolle relatie, een bastaardzoon (hond)?

Wanneer Orestes zijn vader “ik ben geen hond” toeblaft, borrelt uit het waterbassin het geluid van startende motoren van een gammel vliegtuig op. Terwijl een warm, nicotinegelig licht de ruimte binnentreedt, verenigt het gezin zich in de *Dans van Orestes*. Dit verwarmende licht zal slechts op het einde terugkeren, wanneer de vader, moeder en zoon gestorven zijn en Elektra (Katrien Meganck) overblijft. De *Dans Van Orestes* ziet eruit als een falende poging tot gezelligheid, hereniging en blijdschap. Het plezante limbodansen is vooral een uitputtingsslag. Het opzweepende gedreun krijgt na de opmerking “papa, ik heb honger” iets tribaals en instinctiefs waarna de beat uiteenspringt in kleine gefragmenteerde tikgeluiden in dezelfde maat. Het gezin blijkt een met moeite bijeen te houden rondspringend zootje te zijn. Orestes uit dit door zijn vader op een soldateske manier uit te dagen. (Hij scandeert, exerceert en marcheert zijn vader omver.) Het beeld van Mohammed Ali, die zich op een speelse doch vernederende manier laat vloeren door zijn kleine zoon, is niet veraf. Agamemnon is een krijger, een overwinnaar, de schrik van Troje en heel Griekenland. Zonen hebben binnen het gezin de vader om naar op te kijken, een rolmodel om na te apen en te overtreffen. Deze jongen heeft een kampioen om tegen op te boksen. Zijn “papa, papa,…” klinkt enerzijds uitdagend en anderzijds als een smeekbede om aandacht als zoon.

Uit de *papa, ik heb honger*-scène spreekt vooral de diepe pijn die in Agamemnon huist. “Zo is onze soort nu eenmaal jongen”. De nadruk wordt door Wim Opbrouck gelegd op het woordje ‘zo’. Orestes dacht net dat hij hem op zijn eigen terrein als soldaatje kon verslaan. De vader laat zien dat de discipline, het drillen, de oorlog en het gevecht niet de essentie zijn van een militair. De kern is

de honger. Het verlangen. Een goede soldaat heeft iets om voor te strijden. Een heerser overwint niet dankzij zijn kracht, maar omdat hij ergens voor moet leven. (Zijn gezin, een vrouw, enz.) Agamemnon had Helena, de mooiste vrouw van Griekenland, voor wie hij tien jaar lang elke dag weer ten strijde trok. Nu zit hij thuis aan tafel met aan de andere kant niet Helena maar haar zuster. Klytaemnestra heeft anderzijds niet Aegisthus maar diens moordenaar voor zich. De ouders praten nooit direct tot elkaar, maar altijd in de hij- of zij-vorm tegen de kinderen. Eten is er niet. Enkel trek naar de dood en elkanders destructie. "Wij zijn heersers," brult de Griek maar zijn zoon duikt ineen, op zijn schouders rust een enorme druk en uit boxen van Eavesdropper schellen de hoge tonen van een hondenfluitje.

Dit verhaal wordt echter op geen enkel moment letterlijk verteld. Het publiek moet erachter zien te komen via verschillende voorbijrazende scènes. Peter Verhelst is een schrijver die gebruik maakt van steeds terugkerende metaforen. Zijn taal hult zich dan ook in beeldspraak en poëtische taal. Op die manier heeft hij een eigen spectrum aan nieuwe betekenissen voor woorden ontwikkeld. Spreektaal is recht door zee, onomwonden en natuurlijk van stijl, maar beeldspraak heeft de kracht te zeggen wat in de gewone conventionele taal ontbreekt. De lezer wordt vaak vrijgelaten een betekenis te geven aan symbolen en beelden. Wat verzwegen wordt, krijgt dus klank.

Uit de derde scène blijkt bijvoorbeeld dat het vooral de zoon is die de meeste aandacht van de vader krijgt. Het dochtertje zit er als een debieltje bij; slechts goed voor de warmte, de indirecte dialoog tussen de ouders en vieze spelletjes. Later zal echter blijken dat zij als overwinnaar uit de bus komt. Haar handelen in het eerste bedrijf blijkt dan plots een tactiek om de ouders te bedwingen. De woede blijft branden. "Willen jullie spelen?" zegt Elektra waarop de vader zijn zoon dwingt het zusje te verdedigen. De kinderen trekken zichzelf met moeite aan elkaar op; ze pijnigen elkaar en gaan als dansende derwisjen tot het uiterste. Agamemnon verliest opnieuw het uitputtende spel. Deze maal heeft Orestes' schreeuw om aandacht plaats gemaakt voor haat en vergeldingsdrang, wat te zien is in zijn eenzaam verwijtende blik op de achtergrond. Nadien mogen de kinderen zich aan de borst van Klytaemnestra koesteren. Uit deze intimiteit spreekt enerzijds de tederheid tussen de kinderen en anderzijds de eenzame herinnering van de moeder, Klytaemnestra. Haar *water moet heet zijn*-monoloog borrelt uit de diepte omhoog als luchtballen uit het verleden. Haar gelaat is schimmig belicht als op een zwoele avond. Vader aan tafel. Buiten het licht, weg van de liefde. En daarom alleen.



Aars! door Het Toneelhuis (Foto: Phile Deprez)

De tekst en muziek werden in het eerste deel vooral als leidraad gebruikt voor de voorstelling. Centraal stonden de choreografie, het fysieke spel en de uitputtingsslag van de personages. Op deze manier ontstond er geen echt verhaal maar eerder een aaneenschakeling van scenische brokstukken die een huiselijke sfeer weergaven. Uitvergroete fragmenten: agressief en afmattend. Het ronddraaiende gezin, het rondspringen en de tot oorlogsmachine getransformeerde vader leverden vooral sterke beelden van gepijnigde lichamen op. De beeldspraak van de tekst werd als uitgangspunt gebruikt om krachtige mise-en-scènes op te voeren.

Ondanks al het geweld bezitten de kinderen nog steeds een onvoorwaardelijke trouw aan hun ouders. Na "jij hebt grote spieren, papa" verschijnen uit de boxen een zwerm muggen en kettingzagen die vlak langs je oren zoemen. De schaduw van Agamemnon, die uit ongenoegen en frustratie het tafelblad de lucht inwerpt, druist over het publieksgedeelte heen. Zo wordt het gevaar voelbaar in heel de zaal en houdt iedereen de adem in. Het soldatenmonster ontwaakt, de krijger balanceert als een bommenwerper op het geraamte van de tafel en denderd als een tank zijn eigen familie tegemoet. Na het pijpen van de tafelpoten en het gekots wast de vader zijn kinderen op een lieflijke manier. Orestes en Elektra zijn echter de laatsten die kunnen beminnen. Agamemnons reusachtige ijsberenschaduw dreigt op de muur. Toeschouwers houden hun hart vast terwijl hij met een stoel ritmisch over de hoofden van het gezin dreigt. Wat overblijft is een hartslag die afneemt in cadans terwijl de moeder het huishouden weer op orde schikt.

Agamemnon geeft zich over en kruipt onder de stoel van zijn vrouw. Nu is het haar uitgeteerde anorectische schaduw die schimmig op de muur prijkt. "Ze zeggen dat je lichaam je kinderen nooit vergeet / Ze zeggen dat je eten en drinken bent als je een kind krijgt." De kinderen bekijken van op de achtergrond het schouwspel. Hun blik verraadt de afschuw jegens hun situatie maar tegelijkertijd spreekt er iets van een pact uit, een stille knipoog om elkaar staande te houden. Alsof Orestes en Elektra tegen elkaar zeggen: doe wat ze willen, vecht er niet tegen, alleen op deze manier krijgen we hen in onze macht. De dans van Elektra wordt ingeluid door castagnettegeklik en het licht dat afdraait en een geheim, verboden schaduwspel laat zien. Haar heupwiegen wordt aangekleed als een vrolijk gebeuren maar eigenlijk doet ze het ter wille van haar vaders lust. Een meisje dat zich voordoet als volwassen vrouw. Tijdens de stuntelige dans van Elektra waarin ze vooral zichzelf pijnigt en verkracht, krijgt Orestes affectie van zijn moeder. Met geopende benen biedt deze zich voor hem aan. De aandacht voor elkaar is banaal, instinctief en als bij apen. Ook in deze scène zien we dat Elektra haar broer met een knipoog staande wil houden. De vader lijkt dit op te merken en daagt zijn zoon opnieuw voor een boksmatch uit. Het publiek ziet hier een

familie die net op de grens balanceert van spelen en pijn doen, stoeien en vernederen, liefkozing en incest.

“Heeft er iemand honger” schreeuwt Klytaemnestra boven de muziek uit en plotsklaps is er een directe link naar de mythologie. Met venijnig getreiter sart ze haar man over het feit dat hij eigenlijk verliefd was op haar zuster. “Had hij geen broer? Natuurlijk! Was die niet getrouwd met dat zusje van mij? Zó mooi mijn zusje...” Ook keert het onderwerp van de bastaardzoon terug in deze scène: “Een zoon heeft soms niets met zijn vader te maken, is het niet broer?” Zodra de dochter het geruzie tussen de ouders doorbreekt, weerklinkt er een smakkend gootsteengereutel. Deze kinderen zijn de zondebokken, boksballen en lustobjecten van dit gezin. Ruzies worden over hun rug uitgevochten en ze zijn de toeschouwers in het vernederend spel dat de ouders jegens elkaar voeren. Tijdens de kus-scène waarin de vrouw het gezicht van Agamemnon gulzig aflikt, toont het licht een ‘happy family’ op de muur; een schaduw van de werkelijkheid.

Vader is echter niet in staat gevoelens voor zijn vrouw op te wekken. De krijger blijkt van zijn mannelijkheid beroofd. Wanneer ze hem toesnauwt met “Ik vind het mes niet”, scoort Orestes zijn eerste punt. Sarcastisch lacht hij zijn zielige vader uit. Het licht van bovenaf werpt echter een expressionistische zweem over de figuren. Hun ogen staan dof, de wangen hol en een asgrouwe kleur schildert hun verkwijnde lichamen. De jongen valt tijdens de martel-scène van de vader in een lethargische zelfstimulatie, alsof hij katatonisch op zijn kamer naar muziek luistert. Hetzelfde zien we bij volwassenen die als autisten wiegend voor zich uit zitten te staren. In de psychologie wordt dit zelfstimulatie genoemd. Men herhaalt eenzelfde beweging zonder zich hiervan bewust te zijn. Men doet dit om frustraties, affectieloosheid en een tekort aan aandacht weg te cijferen. Tragisch genoeg vult Klytaemnestra deze leegte van de zoon niet op; ze benut het om zichzelf te bevredigen (pijnigen?). Elektra moet in de armen van één van haar martelaars liefkozing zoeken “Will you run to me if somebody hurts you, even if that somebody is me”, zingt Prince.

In de eind-scène heupwiegt het hele gezelschap zichzelf in een staat van opwinding. De akoestische moordmachine verschijnt nu in heel zijn gedaante: vliegtuigen, kevers, muggen, mitrailleurs en bommenwerpers op het ritme van een slavendrum. Woorden excelleren, vergezeld van de cadansen van Eavesdropper in geweld en geilheid. Stroboscopen jagen het gezelschap op naar een woordorgasme en laten zien dat 2500 jaar evolutie de mens niks anders heeft opgeleverd dan uitputting en verlangen. Zelfs de climax blijft uit en het enige wat het gezin nog rest is de dood die snel zal intreden.

Het eindbeeld van dit eerste bedrijf geeft heel wat stof tot nadenken. In de verbeten grijns van Agamemnon rust de pijn van een geweldenaar. De tragiek van een mens die louter wreedheden heeft meegemaakt. De treurnis van een man die enkel kan klaarkomen wanneer er verkracht, vermoord en vernederd wordt. Orestes die panisch rondspringt als in de *papa ik heb honger*-scène. De smart van een jongen die man wil worden en die twijfelt aan zijn eigen rol van zoon. Elektra die in het water de binnenkant van haar dijen wast; een meisje dat zichzelf reinigt en zich opmaakt voor de volgende strijd. Klytaemnestra die weemoedig neerzit op haar stoel: hoofd voorover en rug gekromd. Niks blijft over van de sterke vrouw die zij ooit was. Geestelijk gekwelde mensen die nu nog hun lichamen corrumperen. De familiescènes moeten echter voor een heleboel mensen uit het publiek herkenbaar zijn. Kinderen imiteren ouders, die zelf niet weten waarmee ze bezig zijn. De verwrongen gewoontes van familieleden. De steun die we zoeken bij het gezin dat ons misvormt. Het onderhuidse gevecht rond de formicatable, een meubelstuk dat iedereen kent. Dit stuk leunt voor een groot deel op mimesis (nabootsing van de werkelijkheid). Bij het ontwerpen van de kleding is goed gekozen voor een herkenbaar, alledaags en niet te gestileerd design te midden van een explosie van licht, muziek, taal en fysiek spel.

De Begeerte

In de duisternis weerklinkt het geknisper van een snoepje dat men uit het papiertje haalt. Langzaam ontvouwt zich het mysterieuze requiem van deel twee terwijl het laatste beetje suiker smelt en opbrandt in de mond. Agamemnons dood wordt ingeluid. Deze *monoloog van een leeglopende man (solo voor bariton)* bevat vijf fases. Het begin klinkt als een opborrelende heksenketel, een vulkaan die tot leven komt, een hitsig monster dat langzaam de kop opheft en zich klaar maakt voor een orgiastische strijd. "We smeren modder op ons gezicht / We trekken een jas aan van bloed." De vrouwenstemmen praten suggestief en pompen gestaag de algehele opwinding in zijn bloed. "Voel je mij? / Op / Neer / In / Uit." Vanaf de claus *hoor je mij* is de streng militaristische strijd begonnen. Gruwelijke oorlogsfragmenten worden afgewisseld door geile overwinnaarstrots. De basisinstincten van Agamemnon spreken: militair en minnaar. Fase drie wordt ingeluid door een ijzingwekkende roep om stilte. De lancering is begonnen. De krijger wordt afgeschoten naar een plaats waar hij enkel nog bij zichzelf vertoeft. Fase vier is als een eenzaam, zwart gat waarin Agamemnons diepste verlangen uitgesproken wordt. De drijfveer van een militair. Tegenwoordig voert men gemiddeld vijf jaar oorlog, daarna is men uitgeput, schudt men elkaar de hand en gaat weg. Agamemnon offerde zijn dochter Iphigenia en tien lange jaren op. Een decennium op zoek naar de vrouw, die eigenlijk hem toebehoorde. "Waar is ze / Daar is

ze / Ik heb haar nooit gekust/ Nooit zoals een man de vrouw kust waarop hij zijn hele leven heeft gewacht..." Zijn verwilderd gezang zuigt het laatste beetje honger uit zijn lichaam. De eindmantra verwoordt zijn diepste verlangen naar rust en continue verzadiging aan de borst van zijn vrouw, Helena:

Het enige wat ik wil
 Is dat er iets op me komt liggen.
 Iets wat me 's nachts voorzichtig door het zwart draagt.
 Iets wat me aan een borst legt
 En me van dat zwart laat drinken.

De klank van kettingzagen scheurt langzaam het uitgeteerde lichaam van de heerser in repen vlees. Daaruit voortvloeiend verschijnt een aan Klytaemnestra gerelateerd duet tussen een contrabas en saxofoon. Agamemnon is dood waardoor ook haar wraakzuchtige lichaam geen enkele reden meer heeft tot bestaan. De monoloog vóór haar sterven is een afwijzing van het mannelijke geslacht waarbij ze nog als enige minnaar de dood in zich wil laten komen. Haar lijk wordt als plengoffer ritmisch platgewalst onder het geluid van een dorsmachine. De bas blijft echter klinken en het zijn de kinderen die het laatste beetje leven uit haar lichaam zullen nemen.

Deel twee van *Aars!* werkt absoluut het ontroerendst. De tekst die als een waternal wordt opgezegd en het magistrale uitblussen van Wim Opbrouck moet ieder aandachtig toeschouwer tot tranen toe beroeren. De *papa is dood*-aria doet de emmer overlopen. Luk Perceval lijkt echter te hebben gekozen voor een absolute afrekening met emotionaleiteit. Melancholie en droefheid worden onmiddellijk de kop ingedrukt door de kettingzagen van Eavesdropper. Het licht ontploft in kleine, rechthoekige deeltjes, de truss die zakt en het geluid van kettingzagen geven de hardheid weer van de twee overgebleven personages, die deel drie domineren.

Deel twee maakte mij bewust van de muziek die het verhaal zeer fasegewijs orchestreerde. Het gezin zat roerloos neer en herbeleefde verschrikkingen uit het verleden. Als toeschouwer werd er enkel van je verwacht dat je de ogen sloot en je liet meevoeren met het grote, schimmige gedicht dat de fantasie wat betreft gruwelijke suspense en sensuele intimiteit op een overvloedige manier prikkelde. Indien men de muziek had weggelaten dan had de voorstelling opmerkelijk genoeg geen regisseur meer gehad. Eavesdropper gaf niet voor niks de soundtrack van *Aars!* uit onder de titel *We're always hungry*. Deze eigenhandig gemanipuleerde versie van wat ooit een Griekse tragedie moet zijn geweest, gold als een

atmosferisch klankbord van Verhelsts sprookje. (Deze geluiden hoort men wanneer je iemands ingewanden er bijna uitsnijdt.) In het tweede deel ontpopte *Aars!* zich tot een regelrecht muziekstuk. Luk Perceval sprak in *De Toneelhuisgazet* over een moderne opera. Met als kanttekening dat er niet in wordt gezongen, sluit ik me aan bij deze uitspraak. In deel twee spraken de acteurs zeer ritmisch, de monologen leken bijna op aria's omdat hun speeltekst eerder bestond uit korte gedichten dan uit spreektaal. Ten tweede droeg de muziek bij tot een extra dimensie aan het spel en de taal van Peter Verhelst. De beats van Eavesdropper vertraagden, accelereerden en gingen tegen de tekst in als dat nodig was. Waar zijn muziek in deel één vooral als ijkpunt in de encenering functioneerde, nam het deel twee en drie voor een groot deel onopvallend over.

De Dood

Het derde deel van *Aars!* behandelt de afrekening met de ouders en de liefde tussen de kinderen. Orestes vervloekt op een gegeven ogenblik zijn moeder: "Bespaar me je gezucht / De aanblik van je zwemmende ogen / Terwijl je me de naam geeft van mijn vader." Stefan Perceval legt in zijn vertolking van het Orestes-personage de nadruk op het woord "mijn". Dit impliceert dat de moeder hem als vervanger van Aegisthus zag. De muziek in deel drie combineert het spel van deze jonge acteur tot een danse macabre die zich afspeelt in het midden van een moeras. Enrico Bagnoli's licht draagt hier nog toe bij met een schimmige lucht waarbij de acteurs nog slechts tot bewegende schaduwen verworden zijn. Een regelrechte neukbeat geeft Orestes met het stervende lichaam van zijn moeder tussen zijn benen de maat van zijn mes aan. Zijn billen stampen het laatste beetje leven uit de vrouw weg. Het hele gezin heeft zichzelf verkracht, afgemat en uitgehongerd.

Ook de toeschouwers zijn murw van de visuele en taalkundige trip die is toegediend via de gesampled beats. Dat sommigen onder hen beledigd zijn, valt goed te begrijpen. *Aars!* gaat voorbij aan de rituele, theatrale conventies tussen voorstelling en publiek. Perceval vraagt ontzettend veel van zijn toeschouwers en tevens misschien van zijn acteurs. Deze productie dwingt eenieder mee te gaan met een bitterzwart sprookje. Tevens doet de thermodynamica hier zijn werk. Het water waarin de acteurs twee uur lang spelen, koelt gestaag af. Hun spel is als een overleven. Het laatste deel wordt er gesprongen om het lichaam te laten stoppen met rillen. Warmte blijft net zolang van het ene naar het andere lichaam doorstromen tot er geen temperatuurverschil meer is en het thermisch evenwicht is bereikt. *Aars!* kan worden bekeken als een gestaag afkoelend ouderlijk huis, onderhevig aan de uitdovende levenslichten en ingevroren liefdes. Doorstroming

vindt plaatst totdat de familieleden zijn afgekoeld en de drang tot verdere ontwikkeling haar vriespunt heeft bereikt, wanneer de zin tot het verdrijven van de verveling heeft plaats gemaakt voor de verveling zelf en er net zolang is opgeofferd tot men enkel nog zichzelf naar de slachtbank kan dragen.

Orestes' dood wordt echter niet met kettingzagen of straalmotoren aangekondigd. Zijn sterven wordt vergezeld door klokken die bevrijding in een algehele glimlach aangeven. Wie overblijft is zijn zuster. Zuivere, bevrijdende toonladders van rust komen uit de verte. De kleur van een gelige nicotine voelt nu echt warm en vredig aan. "Mijn onderkant heb ik dichtgemaakt met het vlees van mijn broer/ Geen kinderen meer/ Geen woord meer/ Niets meer." De titel verwijst in de literatuur naar het laatste wat Elektra nog overheeft nadat ze zich heeft dichtgenaaid. Een aars staat tevens voor het afstoten, de dood en de geslachtsloosheid. De dochter doorbreekt de cirkel. De boa is verteerd. Het nageslacht uitgesloten. Elektra viert als een wilde de bevrijding van het leven op de dood. Aangedreven door de opzwepende *noise* van Eavesdropper ontstijgt ze haar eigen sterfelijkheid.

De Verlossing

Luk Perceval ging in deze productie verder door op zijn geliefde thema's 'familie' en 'geweld' door de grens af te tasten van het onmogelijke binnen theater. Deel voor deel liet hij de voorstelling leunen op respectievelijk beelden, taal en muziek. Het spel van de acteurs was uitpuutend, zeer fysiek en met momenten zelfs gevaarlijk te noemen. De taal was om in een zweem van verzaaging in te stikken. *Aars!* werd terecht een tekst genoemd die bestaat uit vlees en lichaamssappen. Peter Verhelst schreef zinnenprikkelend en gruwelijk tegelijkertijd. De stof zette hem achteraf aan om het boekje *Zwellend Fruit* oftewel de sprookjes geïnspireerd op *Aars!* te schrijven. De driedeling in de oorspronkelijke *Oresteia* was wel degelijk terug te vinden in deze productie. Deel één schetste de gezinssituatie, deel twee het afsterven en deel drie schiep hoop op een nieuwe sociale structuur, anders dan we ze tegenwoordig kennen. Ook voor de classici en andere vurige aanhangers van de tekst bood deze voorstelling derhalve ruimschoots voer voor interpretaties. Dat zou wel betekenen dat ze het verzoenende en verlossende aspect dat het einde van de trilogie als verhaal biedt, gaan zoeken in de theatrale voorstelling daarvan. Zich openstellen voor de concrete ervaring van het demonische lichamelijke dat de tragedie per se tracht te bezweren en te overstijgen.

Een fysieke ervaring die uiteindelijk gekanaliseerd wordt in schoonheid: van de muziek, de ruimte en het licht dat over de gestorven lichamen valt.