

VAN DE TROJAANSE VROUWEN TOT DE ORESTEIA, OF DE MYTHE VAN DE METROPOOL DOET HET WEER

Freddy DECREUS

Deel I

Je kon er gewoon niet omheen het voorbije jaar. De Grieken waren terug op de scène, in Nederland¹ en in Vlaanderen. Met regisseurs die zelf nieuwe teksten schreven, met recent vertaalde en hertaalde teksten, met vertalers die elkaar met hun werksuk de loef wilden afsteken². Johan Thielemans had het in zijn juryrapport voor het Theaterfestival van 1996 reeds gezegd: "De theatermakers blijven teruggrijpen naar de klassieke teksten, alsof ze willen aanduiden dat in die Griekse stukken de essentiële problemen voor eens en altijd definitief vorm zijn gegeven". In zijn ogen was het ook merkwaardig dat engelen zo nadrukkelijk aanwezig waren in een aantal producties (bij Jan Ritsema, Dora van der Groen, Ivo van Hove, Dick Raaijmakers, Eric De Volder en Jan Fabre), wat hem de opmerking ontlokte: "Het oude religieuze beeld dringt zich in de cultuur van de jaren negentig op"³. Wij citeren deze twee opmerkingen na elkaar, omdat ze volgens ons wel degelijk met elkaar te maken hebben. Tragedies vloeien immers voort uit de mythische voorstelling van belangrijke maatschappelijke, politieke en religieuze problemen, die telkens weer geactualiseerd dienen te worden. In een tijd die de traditionele vormen van sacraliteit en transcendentie overboord heeft gegooid zijn engelen en duivels, Erinyen en Eumeniden duidelijk in.

Aan de vooravond van zijn eerste KNS-seizoen had Frans Redant zich trouwens in 1994 op dezelfde manier uitgelaten: "De estetica van het heden wordt wellicht gekenmerkt door een terugkeer uit het postmoderne avontuur. Het gevecht met de veelheid en de stuurloosheid is nog niet geleverd, maar voltrekt zich onder onze neus. Toch denk ik dat de samenleving opnieuw op zoek is naar zekerheid. De terugkeer van de grote verhalen manifesteert zich momenteel door de aandacht voor klassieke teksten. Veel gezelschappen herontdekken Aischylos. Teatermakers willen praten over politieke problemen en zoeken houvast bij de Grieken. Ze keren in zekere zin terug naar de bron".⁴

Toeval of niet, maar in de terugkeer van al dat Grieks geweld tekenden zich de laatste maanden enkele duidelijke lijnen af. Een groot aantal producties stelde zich inderdaad vragen over de stichting van Athene, moeder van alle steden, over het soort recht en macht dat daar hoort te heersen, alsook over de radicale vernietiging

van Troje, een andere moeder van alle steden, maar dan gelegen aan de overzijde van de zee.

Tweemaal de mythe van de stad dus, kritisch bevraagd in overgangstijden: hoe moeten we met elkaar leven wanneer de traditionele antwoorden en rechtsinstanties het laten afweten (*Oresteia*), hoe kunnen we ons wapenen tegen onze politici die op het punt staan nieuwe catastrofes uit te lokken (*Troades*)? Over één van deze plekken die geheel de westerse geschiedenis door mythische identiteit zou verschaffen aan de meest uiteenlopende West-Europese volkeren, publiceerde Vic De Donder op hetzelfde ogenblik trouwens zijn boek *Troje. De machtigste mythe van Europa*⁵. Aan zijn conclusie “Wij zijn allemaal Trojanen”, p. 151-162, zou men een gelijkaardige parafrase kunnen toevoegen: ‘Wij zijn allemaal Atheners’. De theaterpraktijk van de laatste maanden bevestigt dit afdoend.

In een eerste bijdrage geven we een kort overzicht van de Griekse invasie en gaan we iets uitvoeriger in op twee producties, *De Troje Trilogie* van Koos Terpstra en *De Trojaanse Vrouwen* van Hollandia. In deel twee, dat in het volgende nummer van *Documenta* verschijnt, zal de *Oresteia* centraal staan.

Je bent jong, vrouw en machteloos: de Troje Trilogie van Koos Terpstra

De recente toneelwoede rond Troje zie je mooi groeien bij een auteur als Koos Terpstra, die in 1988 reeds zijn *Andromache* schreef. Het verrassingselement bestond er toen in dat hij drie tragedies in omgekeerde volgorde speelde. Het eerste beeld toonde je het uiteindelijke resultaat van jaren moorden, wrok en vergelding. Je zag Andromache, de koningin van Troje, zeven jaar na de val van de stad. Ze had zonet een andere koningin vermoord. De subtekst begon aldus, in alle eenvoud:

Er ligt een vrouw op toneel.
In een plas bloed.
Hermione.
De plas bloed waarin ze ligt wordt groter.
Naast haar ligt een mes.

Een vrouw kijkt naar het lijk.
Andromache.
Ze kijkt naar het mes.
Ze pakt het mes.
Ze is vies van het bloed dat op het mes zit.
Aan de kleren van Hermione maakt Andromache het mes -

zo goed en zo kwaad ze kan- schoon .
Een man komt op. Van achter

De man kijkt naar Andromache die het mes schoon maakt.
Het mes is schoon min of meer.
Andromache ziet de man.
Probleem.
Ze kijkt naar het mes.
Ze kijkt naar de man.
Ze kijkt naar het lijk.



Theater Malpertuis, De Troje Trilogie, regie: Sam Bogaerts, Sofie Sente (Andromache), Eddy Vereycken (Hektor), Elise Bundervoet (Hecabe), Carla Hoogewijs (Kassandra); foto: Dennis Bogaerts

Een verse moord om mee te beginnen. Terpstra laat Andromache opdraven als slavine en minnares van Neoptolemos. Deze 'oorlogsheld' is de zoon van Achilles, 'de slachter van Troje' en hij heeft haar man in een ongenadige race rond Troje verminkt en vermoord. In het nieuwe huis dat haar werd toegedeeld, ver van Troje, is de spanning tussen haar en Hermione, de nieuwe bruid van Neoptolemos, te snijden. Deze rivale laat het zoontje ombrengen dat Andromache ondertussen had van Neoptolemos, waarop Andromache het mes heft tegen Hermione en haar doodt. In 1991 schreef Terpstra dan *Neoptolemos*, een verhaal dat zich slechts enkele maanden na de val van Troje afspeelt. Het vertelt hoe Andromache en Neoptolemos elkaar voor het eerst ontmoeten, hij, de moordenaar van het zoontje dat zij had met Hector, zij, de vrouw die even ongenadig een Grieks dorp met een vergiftigde fles wijn ten onder zal brengen bij haar aankomst in Griekenland. In 1994 voltooide Terpstra dan de trilogie door *Troje* te schrijven, een stuk dat zich afspeelt net voor de inname van Troje door de Grieken. Andromache spant zich tot het uiterste in om haar man Hector ervan te weerhouden naar het slagveld te gaan, maar blijkt uiteindelijk ook wel een verwend kind te zijn, dat in haar kleine familiekringetje voortdurend gelijk wil halen.⁶

Terpstra kreeg voor deze trilogie in 1995 de Taalunie Toneelschrijfprijs en het succes ging nog verder, want Het Theater van het Oosten, dat dit drieluik opvoerde in 1994-95, werd met de voorstelling geselecteerd voor het Theaterfestival. Een prachtige herschrijving was het, waarvoor geput was uit zowat alle beschikbare klassieke bronnen, vooral Euripides en Vergilius, met dialogen op het scherp van de snede, zonder overdreven pathetiek, met een duidelijk oog voor de redenen die de personages tot hun bijzondere daden nopen. Een verhaal van mensen dicht bij ons, dat hun twijfels en gebreken toont, geschreven door iemand die weet hoe personages zich gedragen wanneer ze met de rug tegen de muur staan. Ze praten en praten maar, die personages van Terpstra, vooral over zichzelf, en enkel voor zichzelf hebben ze respect en aandacht.

Een nieuwe tekst, een nieuwe belangstelling. Een verhaal dat zich niet langer inleeft in de motieven van de mannelijke krijger, maar in de verzwegen of monddood gehouden geschiedenis van de vrouw. De Andromache van Terpstra is een vrouw die hij wel degelijk bewondert: in zijn visie heeft zij een sterke persoonlijkheid, is optimistisch, een doorzetter, vol kracht en levenslust. Daarom vecht ze ook tot het uiterste om haar man te beletten deel te nemen aan de oorlog. Dit in tegenstelling tot de oude moeder Hecuba, die nog zweert bij oude erecodes als familie en goede naam. Geen heroïsch drama dus, geen goden die het fatum uitdiepen, maar een woordenspel dat menselijke motieven blootlegt, psychologisch uitgetekende karakters tegen elkaar opzet, tegenstellingen tussen eerlijkheid en valsheid, moed en lafheid binnen

één wezen blootlegt. Geen transcendentie ook, veeleer een modernistisch drama in de aard van Ibsen en Strindberg dan een tragedie van Aischylos. De helden zijn dood en een vrouw vecht voor haar bestaan. Je verliest je man, je vader, je broers en je zontjes, en toch word je niet cynisch of levensmoe. Alleen, de mens als handelend wezen begrijp je niet meer zo goed. Vandaar een theater met een aantal stijlbreuken, met onbegrijpelijke dingen die niet meer worden opgelost. In *Andromache* (een formidabele Oda Spelbos bij het Theater van het Oosten, een even sterk acterende Sofie Sente bij Malpertuis) zie je een vrouw, heen en weer geworpen tussen de tegenstrijdigste emoties: van moederbeest dat haar jongen beschermt over een ongenadige moordenaars tot een verwend kind in de eigen familie. Wat blijft over: onbegrijpelijke mensen, niet in het reine met zichzelf, fragmentair opgebouwd, in discussie met de waarden die ze goed meenden te kennen, een productie die niet zover afligt van *Who's Afraid of Virginia Woolf*, waarmee Malpertuis in 1995 het Theaterfestival won, of van Ibsens *Een vijand van het volk*, waarmee Terpstra zich in 1993 liet opmerken.

Dat Terpstra de kant kiest van deze rebellerende vrouw zal duidelijk zijn. Maar als toeschouwer leer je ook de omgekeerde volgorde van de verhalen respecteren: je beseft dat *Andromache* het in een patriarchaal systeem niet zal halen en dat ook haar verre toekomst niet rooskleurig zal zijn. Dat het allereerste beeld dat de toeschouwer ziet, *Andromache* die net *Hermione* gedood heeft, eigenlijk het besluit van haar consequent gedrag is, wordt slechts na afloop van de gehele trilogie duidelijk. De strijd tussen oude normen en nieuwe aspiraties verloopt dus ontzettend traag; voor de vrouwvriendelijke ondertoon in deze trilogie beslist geen prettige opsteker. Dat het derde deel van de trilogie, *Troje*, gaandeweg als een pudding ineens stortte tijdens beide voorstellingen is ook leerzaam. De ingrediënten en de afloop waren bekend, de spelers moe, het huiselijk tafereel van jong tegen oud was niet zo veelbetekenend meer. Het blijft moeilijk om trilogieën te schrijven.

De richting die Terpstra insloeg met zijn herinterpretatie van het vrouwelijke komt op het juiste ogenblik. De patriarchale geschiedschrijving heeft het ons gewoon gemaakt de strijd rond *Troje* uitsluitend te zien vanuit de mannelijke visie. Pas recent is daar grondig verandering in gekomen. Rose Gronon met *De Ramkoning* (1962) was een der eerste auteurs om in romanvorm terug te grijpen naar het matriarchaat. Agamemnon had voor zijn vertrek naar de oorlog de cultus van de Moedergodin vervangen door deze van Zeus en tijdens zijn afwezigheid maakte *Clytaemnestra* dit weer ongedaan. Ze herstelde het rituele offer van de ramkoning om de thuisgebleven en elkaar beconcurrerende jonge mannen een levensdoel te schenken: de winnaar van de wedstrijden kon gedurende één jaar samen met de koningin heersen. Mythografen als J.J. Bachofen (*Das Mutterrecht*, 1861) en R.

Graves (*The Greek Myths*, 1955) stonden aan de basis van een dergelijke nieuwe verbeelding: de methodologische strijd tussen de aanhangers van het patriarchaat en deze van het matriarchaat kon beginnen.

De bekendste herwerkingen in matriarchale zin zijn de werken van Christa Wolf (*Kassandra*, Berlin/Weimar, 1983, Hermann Luchterhand Verlag en *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*, Darmstadt, 1983, Hermann Luchterhand)⁷ en Marion Bradley (*The Firebrand*, 1987)⁸. Ze hebben de volgende vier punten met elkaar gemeen:

- a. een sterk anti-heroïsche voorstelling van de traditionele mannelijke helden rond Troje;
- b. een desacralisatie van de patriarchale Griekse godenwereld⁹;
- c. een omgang tussen vrouwen gesteund op matriarchale principes;
- d. een poging tot sacralisatie van het matriarchale godsbegrip¹⁰.

Hoe dergelijke herschrijvingen op hun beurt weer dienen als uitgangspunt voor nieuwe theaterteksten bewees de productie *In Hotel Paradise* van de Mug met de Gouden Tand (1994). Joan Nederlof en Marcel Musters voerden er de Trojaanse Oorlog in op, maar ditmaal vanuit de versie van Christa Wolf: “de wereld als een maniakale mallemlolen, de oorlog als wreed vermaak”. Ze gingen uit van de eerste mens (versie van Wolf) en belandden uiteindelijk bij de laatste mens van Francis Fukuyama. Met beelden ontleend aan de feministische herschrijving van *Kassandra* werden vrouwen getoond in de grot aan de Skamander, waar de alternatieve vrouwengemeenschap zich in leven poogde te houden. Uitbreiding van het gezichtspunt dus, maar meteen ook de ontdekking dat het voortdurend relativeren en verbreden van gezichtspunten en wereldbeelden wel eens pijnlijk kan worden. Waar de eerste mensen nog konden geloven dat hun referentiekader het enige juiste was, weet het moderne bewustzijn dat dit niet zo is. Dus een nieuwe *Kassandra*, die met alle vorige versies in haar hoofd ten strijde trekt tegen het hedendaagse leven, dat nu eens als amusement wordt ervaren, dan weer als volstreekte eenzaamheid.

In de jury van de Taalunie Toneelprijs die Terpstra lauwerde zat ook een zekere Sam Bogaerts, die zeer snel na Terpstra's regie van de Trilogie, bij Malpertuis zijn eigen interpretatie neerzette. Met jonge acteurs, op een vaak ironische manier, luchtig en onstuimig. De geciteerde subtekst uit het begin van de voorstelling zorgde bij hem dadelijk voor de juiste toon. Met cocktailmuziek in de lucht wordt eerst wat plastic binnengebracht, waarna er opzichtig een lijk wordt opgelegd, een mes naast geplaatst, een grote plas bloed over lijk en plastic uitgegoten en je kon beginnen. Of je laat een man in overall met een tak bladeren zwaaien, want je hebt een berg en bos in Griekenland nodig. Of je laat Menelaos protserig spelen door Eddy Vereycken en

dan plots doe je hem meedogenloos op Andromache inslaan, echt geweld uitoefenen, wat dat het cliché van de simpele vader en generaal op zijn kop zet. Ironie en vervreemding dus, maar voor de rest veeleer een psychologiserend spel. Meer nog dan in Terpstra's eigen regie rond de schitterende Oda Spelbos, liet Bogaerts een strijd zien tussen jonge mensen, of: je bent jong, je moet leren omgaan met problemen die reuzengroot boven je hoofd hangen en je weet niet hoe. In deel één, dat de tragedie I & II omvatte, liet Bogaerts scène en speelstijl nogal desolaat en vervreemdend overkomen, in deel twee plaatste hij hiertegenover een nogal burgerlijke esthetiek. Een schitterende Sofie Sente (Roovers) drukte de psychologische tegenspraken het scherpst uit: Andromache is nadrukkelijk de vrouw die de vele tegenstellingen en stijlbreuken aan den lijve dient te ondervinden. Al bij al een eigenaardige combinatie van ingeleefd spel, onstuimig jeugdig acteren en ... een ironische distantiëring. Of de erfenis van Bogaerts jarenlang afstandelijk (en soms sarcastisch) spelen in combinatie gebracht met een jonge bende acteurs die inlevend spelen. Het cynisme voorbij, de persoonlijke emotie weer in ere hersteld? Een boeiende confrontatie van speelstijlen gebracht door een regisseur die het komen en gaan van zovele wereldbeelden heeft meegemaakt.

Vrouwen van Troje, of de kilheid van een anti-oorlogsstuk (KNS)

In 1996-97 speelden zowel de Koninklijke Nederlandse Schouwburg Antwerpen als Het Zuidelijk Toneel Eindhoven de *Trojaanse Vrouwen* van Euripides. Belangrijke vraag: met welke beelden kan je de wanhoop van een uitgeroeid volk weergeven in een post-Sarajevo, post-Rwanda tijd? Voor je geest flitsen enkele beelden die je om uiteenlopende redenen niet meer bent kwijt geraakt: een pseudo-rituele voorstelling van *Vrouwen van Troje*¹¹ (Nederlands Toneel Gent, 1984-5) in een regie Stavros Doufexis, die je tot de zwakste voorstellingen in dit genre blijft rekenen, en toevallig ook nog een andere rituele voorstelling, een echte ditmaal, *De Trojaanse Vrouwen* van Thierry Salmon uit 1989, opgevoerd in de Hallen van Schaarbeek. In deze onwezenlijk grote ruimte liet Salmon, zich inspirerend op de Cassandra van Christa Wolf¹², 36 vrouwen van diverse nationaliteiten de klassiek Griekse tekst spelen. Je zag een zuiver vrouwelijk universum, je hoorde de traditionele volksmuziek geschreven door Giovanna Marini, twee elementen die nog vreemder overkwamen in de ruïnes van Gibellina, het kleine dorpje in Sicilië, dat volledig van de kaart werd geveegd in 1968 door een aardbeving en waar de productie op vraag van de lokale autoriteiten werd opgestart.

Centraal in dit anti-oorlogsstuk staat de vraag hoe vrouwen de gruwel van de oorlog verteren, een eeuwenoude kwelling, beschamend actueel. Na de moord op hun vader, broer, man en kinderen staan ze alleen, een makke buit voor de overwinnaars die de gehele stad voor hun ogen in de vlammen doen opgaan. Zij, die

voorheen prinsessen waren, wachten thans op de naam van de Griekse 'held' die hen in zijn schip zal meevoeren naar Griekenland als oorlogsbuit. Woede, haat, pijn, de rest van hun levens doortrokken van herinneringen aan een kortstondig geluk. Dramatische actie is er niet, spectaculaire of spannende gebeurtenissen ontbreken, wel hoor je vrij veel monologen onderbroken door berichten van bodes. Een moeilijk speelbaar stuk dus, waar de goden (Poseidon koos de kant van de Trojanen, Athene deze van de Grieken) boven de hoofden van de mensen samenspannen om de Grieken, de overwinnaars van Troje, op hun terugreis zo zwaar mogelijk te treffen. Hadden dezen immers bij hun volledige verwoesting van de stad zelfs Cassandra, de priesteres van Apollo, niet ontzien en had Ajax haar niet als smekeling in de tempel verkracht?

Griekse klaagliederen om de gevallen stad dus. De zeer gestileerde oudtestamentische *Klaagliederen van Jeremia* van Toneelgroep Amsterdam (1994) over de eveneens gevallen stad Jeruzalem lagen nog vers in het geheugen. Bij Euripides maken deze liederen deel uit van een (heidense) tragiek die de eindigheid van de mens in vraag stelt; de klaagliederen van Jeremia hangen af van een christelijk godsbegrip, zijn dus soteriologisch en gebruiken de tragische situatie als element van beproeving. De *Trojaanse Vrouwen* in de 'pen' van Euripides vormden echter ook reeds van in het begin een belangrijk politiek statement. We schreven het jaar 415 in Athene en de politici wilden weer oorlog. Ze lieten een reusachtige vloot uitvaren tegen Sicilië, een daad van pure agressie en een uiterst gewaagd militair avontuur dat inderdaad - en dat voorvoelde Euripides - op een catastrofale mislukking zou uitlopen. Moeten we van onze stad een nieuw Troje maken, lijkt hij te vragen, willen jullie dezelfde ellende als de Trojaanse vrouwen op Atheense bodem meemaken? Bittere herinnering ook aan de blinde overheersingsdrang van de Atheners zelf in 416, het jaar voordien, toen ze het kleine eiland Melos overvielen en hierbij alle mannen uitmoordden en de vrouwen als slaaf wegvoerden. Totale onderwerping of vernietiging, dat was hun arrogante eis.

In september 1996 speelde de Koninklijke Nederlandse Schouwburg Antwerpen deze *Trojaanse Vrouwen* in een regie van Hubert Damen en een vertaling van Johan Boonen¹³. Een imposant decor van Niek Kortekaas, kil en kaal, esthetiseerde een immense ruimte: een wachtzaal, een vertrekhal, een anonieme ruimte waar machthebbers over het lot van de verweesden beslissen. Veel hel licht, imponerende witte wanden en een traag tempo. Hubert Damen koos elf vrouwen als koorleden en liet ze gestileerd bewegen. Begeleid door vleugelpiano's zongen ze de minimale muziek van Marc de Smet. Geen hartverscheurende emotie of passie in hun aanwezigheid, maar een totaal onderkoelde sfeer, die ze op de rest van het dramatisch verloop overbrachten. Hilde Uitterlinden als Hecabe interioriseerde het leed van haar volk,

spaarzaam bewegend. Enkel in het samenspel met zusje Ilse (Andromache) kwamen de emoties even los. Twee prachtige rollen, gespeeld in een zeer functionele en vlotte vertaling, maar te weinig armslag om de voorstelling in de zelfgekozen kilte geloofwaardig te maken. Dan veel liever de eveneens kille en gestileerde bewerking die Gerardjan Rijnders in 1990-91 bracht van *Andromache* van Racine (Toneelgroep Amsterdam). Een classicistische tragedie werd hier consequent vertaald in een classicistische vormgeving, taal en speelstijl.

Vrouwen van Troje, laat ons huilen als een hond (HZZ-Hollandia)

Op 17 januari 1997 bracht Het Zuidelijk Toneel de *Trojaanse Vrouwen* in een vertaling van Herman Altena en een regie van Johan Simons, artistiek boegbeeld van Hollandia. Ook hier hooggespannen verwachtingen, want Simons speelt hier voor het eerst niet op locatie, maar voor de grote zaal. Geen autosloperij (*Prometheus, De Perzen; De Phoenicische Vrouwen*), geen oude energiecentrale (*Lulu*), geen kas van een tuinder (*Gelukkige Dagen*) of voorbijrazend verkeer (*Varkensstal*). Het resultaat, dat pas volgend seizoen in Vlaanderen zal zijn te zien, verrast, verbluft, maakt ongemakkelijk. Geen gratuite of romantische katharsis, maar een ongenadige analyse van onze kijk- en luistergewoontes. Indien ooit aan iemand de prijs



Hollandia, De Perzen, Elsie De Brauw (Atossa), Jeroen Willems (bode), (foto: Ben Van Duin)

toegekend wordt van Grote Ontregelaar van de West-Europese Theaterblik, dan zeker aan Simons. Als kunstenaar die ademt op de vibraties van de Arte Povera bindt hij sinds jaren de oorlog aan met elke vorm van codering die het burgerlijk theater 'rijk' is. Geef hem maar de koningin der Perzen, Atossa, en hij verft haar haren groen, haar lippen zwart; hij doet haar in een ijskoude ruimte in het water springen, het koninginnenkleed gedegradieerd tot geveerd papier dat in natte vellen aan haar lichaam zal hangen en laat haar stotterend in verkleurd onderlijfje langs afgeschilferde muren schuiven (Elsie de Brauw in *De Perzen*). Hij doet je als toeschouwer balen stro of autobanden opkruipen en stopt je dekens in de handen, want in de ex-blauwselfabriek, ex-autosloperij is het vaak bijtend koud.

Maar de ruimte van het immens grote theater van de Stadsschouwburg in Eindhoven is niet de locatie van de autosloperij Jan Smit in Westzaan. Deze geciviliseerde plek, de vaste stek van Het Zuidelijk Toneel voor de producties in grote zaal, kan je echter ook denaturaliseren, desautomatiseren, zouden de Russische Formalisten zeggen. Dus maar de zaal uitgebreid tot de laatste meters van de lelijke achterwand en meteen het probleem geschapen van de grote kale ruimte, desolaat, functieloos, ongenadig belicht door hard wit werklicht. Geen pogingen om deze op te vullen, integendeel, acteurs en publiek moeten optornen tegen deze wezenloze diepte die enkel langs de beide zijkanten even verstoord wordt door enkele kasten met onbekende tekenwaarde, want niet gebruikt tijdens de voorstelling. Dus ervaar je geleidelijk dat de torenhoge metalen bankkluizen, die je meestal slechts ontmoet in stations en banken, de anonimiteit illustreren van elke onpersoonlijke doorgangsruimte, louter cijferkasten zijn waarin je je bagage even kwijt kan, een schrijnende illustratie van vrouwen die geen enkel bezit meer op te bergen hebben en eigenlijk tegen hun eigen morbide lijkkasten aankijken. Doorschijnende museumkasten flankeren deze opbergruimten, de meeste leeg, een tweetal met de summiere overblijfselen van hetgeen een menselijk lichaam zou kunnen zijn. Le Musée Imaginaire de Hiroshima, fluistert Wim Van Gansbeke mij toe. Een onwezenlijke ruimte dus, één en al teken, de ideale plek om Becketts *Krapp's Last Tape of Endgame* op te voeren. Enkel Thierry Salmon zat ooit op dezelfde golfengete om een Griekse tragedie met zo weinig middelen zo efficiënt te evoceren. Van in het begin is aldus de teneur gezet waarin de voorstelling gesitueerd wordt, een zwart dood paard vooraan op de scène is haast redundant en zal zijn volledige spankracht pas met het allerlaatste beeld bereiken. Deze vervreemding is zeker ook de verdienste van Leo De Nijs, die voor het 'decor' instond.

De strijd tegen de ruimte (een ingrediënt van vele Hollandia-producties) begint wanneer de godin Athene traag en met afgemeten passen de lange ruimte doorstapt. Ze ontregelt meteen de classicistische blik door met naakte borsten en moderne



Het Zuidelijk Toneel, Trojaanse Vrouwen, Frieda Pittoors (Hekabe) en Astrid Seriese (koor)

zilveren helm en harnas Poseidon tegemoet te komen en hem schreevend van antwoord te dienen. De toon is gezet, de ruimte voor het eerst afgemeten, de burgerlijke lelijke achtermuur die geheel de voorstelling door hard belicht zal blijven, staat symbool voor een wereld van dissonanties en tegenspraken. Geen Poseidon met gouden drietand brengt de proloog, maar een moeizaam opengeplooid lichaam laat het hoofd achterwaarts de zaal inkijken, de nekspieren extreem gespannen, de woorden kosten moeite. Zo was het ook met Prometheus die pijn leed, zo misvormde ook Atossa, de Perzische koningin, haar bewegingen. Goden lijden ook, blijkt van in het begin, maken zich kwaad als mensen, geen supermenselijk plan dus ook meteen. Ook Hecuba, vrouw van de dode Priamos, koningin van Troje, spant de nekspieren, wanneer ze liggend op de scène haar verhaal vertelt. Eerst in een ritmisch tempo, het Griekse spreek- en zangvers haast ironiserend: hoor je, ik spreek de ritmisch vertaalde verzen van Herman Altena uit, die de oude metrische schema's opnieuw durft gebruiken en er muziek aan toevoegt. Hoor je, zeggen de acteurs geheel het stuk door, ik zing mijn tekst, ik doorbreek de romantische en psychologische traditie, die acteurs vooral laat spreken en zich inleven in hun rol. Later verplicht Talthybios, bode der Grieken, het publiek om zich deze onwezenlijke ruimte ook met het oor eigen te maken. Donderend sleept hij een zwaar ijzeren schild, het pronkstuk van de gevallen Hector, over de lengte van de scène achter zich aan en werpt het neer aan de voeten van Andromache. In de speelstijl van Hollandia is dit uiteraard slechts een stuk ijzer, onbewerkt, enkel een teken dat verwijst, niet een concrete invulling. Haar zoontje, dat de Grieken uit 'dynastieke' overwegingen van de muren geworpen hebben, draagt hij in zijn armen en legt er de sterk realistische pop zacht op neer. Nu plots wel een concrete invulling, denk je, een toegeving aan de romantische en emotionele verwachting van het publiek? En je wacht, want je weet dat wanneer de illustratie het wint van de suggestie je nog iets te wachten staat. In deze esthetiek, waarin de bekende afbeelding het steeds moet afleggen tegen de abstractie, tegen een onverwacht en toch steeds herkenbaar teken, begin je eraan gewoon te worden dat Hecuba niet gaat aanzitten aan een koninklijke tafel, maar dat ze op de grond zit en ligt, net als haar dienaar. Ambigüiteit volop ook in het hoofd van de slavin, dat slechts aan één zijde als een brandwonde geschminkt werd.

Toneel is opnieuw verbeelding, niet een reeks bekende beelden. Wie kan zich een klassiek Griekse tragedie voorstellen die over de schrijnendste zieletoestand van de mens handelt en in de koorliederen accordeon gebruikt? Bij Simons kan het en het werkt daarenboven nog ook. Slechts één slagwerker en marimba-speler (Peter Meuris), maar de situaties van ontzetting (de moord op Astyanax, Hecuba die huilt, Andromache die ineenkrimpt) worden authentiek dankzij deze minimale begeleiding. Waar Valentine Kempynck in vorige producties steeds zorgde voor een even

excentrieke en abstracte kostumering, waarin zij met grote lappen stof, en in een mengstijl van vormen, kwaliteiten (papieren kostuums) en attributen (knopen, franjes), veeleer kledij evoceerde dan uitwerkte, zie je Dirkje Abbenes deze stijl vooral voortzetten in de kledij van de mannen: Poseidon in de proloog, Talhybios als bode en Menelaos als triomferende generaal (telkens een sterk overtuigende Peter Paul Muller). Alle vrouwenfiguren krijgen echter een bepaalde kleur toegemeten: de slavine felrood, Cassandra goud, Andromache groen, Hecuba zwart en Helena geel. Kleed plus bijbehorende schoenen maken van de vrouwen een type, evoceren de totaal verschillende rol die ze spelen, distantiëren hen ook van elkaar. Verspreid als ze staan op dit grote toneel tonen ze de verschillende rol die ze spelen, elk groepsgevoel dat de vrouwen uit de koninklijke familie zou kunnen bijeenhouden ontbreekt, de onnatuurlijkheid waarmee ze bewegen verhindert een te gemakkelijke identificatie. Voorbestemd als ze zijn om onmiddellijk hierna uiteen te vallen en elk een totaal ander levenseinde te krijgen, zoeken ze niet dat gemeenschapsgevoel, noch een te gemakkelijke emotie bij het publiek. Wat ze tonen is hard en afstandelijk theater, gestileerde en gestolde bewegingen, formele beelden die dreigen steriel te worden en waarin ze soms dreigen te verstikken. En dan telkens weer komen ze erbovenop: periodes van stilte, poëzie, nieuwe muziek en onverwachte beelden krijgen iets menselijks en schokkends. Elke actrice heeft haar eigen melodisch en ritmisch stemgebruik, haar eigen muzikale structuur. Cassandra (Elsie de Brauw) zingt en danst haar huwelijkslied, brandende fakkels in de handen, onhandig stappend als het tegendraadse meisje dat niet wou zwichten voor de avances van Apollo. Deze nacht nog werd ze verkracht door Agamemnon, leider der Grieken: mogen Grieken dan alles, ook een priesteres verkrachten? Ze eindigt in de armen van Hecuba, eventjes slechts tederheid, dan danst ze weer houterig verder. Andromache (Chris Nietvelt) giechelt haar smart eerst uit, daarna gromt ze als een gewond dier, krimpt ineen op de grond, staat recht, en ligt enkele meters verder opnieuw te kruipen, in foetushouding, een dode gelijk. De stilte en bewegingsloosheid waarin Hecuba (Frieda Pittoors) zich aanvankelijk hult wordt brutaal doorbroken bij haar contact met Andromache: beiden schreeuwen het dan wel uit, spelen hun smart kortstondig in een ander register, de zware trommels en het handgeroffel doen de emoties plots wel oplaaien. Twee rasactrices in een hallucinant duet van de waanzin. Vele gevoelens en vele rollen voor Hecuba, want zij is tegelijk moeder, echtgenote, koningin, en dus ook een zeer uiteenlopend gebruik van stem en gezang: stamelend, schurend, snijdend, teder, hulpeloos, uit het metrum vallend. Voor ontlading zorgen de optredens van Menelaos en Helena: Peter Paul Muller zet een riante dwaas neer, Camilla Siegertsz laat het kindvrouwtje Helena met voortdurend wisselende stemtimbres haar status van dame fatale ondergraven. Wie tenslotte overblijft is Hecuba: zij kruipt het toneel rond, terwijl de stad in vuur en vlam wordt gezet. 'Wat heeft het voor zin dat ik de goden aanroep? Ook vroeger immers luisterden ze niet wanneer

ze aangeroepen werden (vs.1281-1281a), roept ze bitter.

Stilaan verliest ze echter nu de taal en de woorden waarmee ze goden en mensen kon aanroepen: het kruipen wordt functioneler, want nu wordt ze een dier gelijk. Op dezelfde hoogte als het dode zwarte paard sluipt ze nu rond het lijkje van het vermoorde zoontje van Andromache. Ze besnuffelt het kind, huilt, en kruipt in een kringetje errond. De slavin (een schitterende zangeres Astrid Serieese die alle muziek schreef in een nieuwsoortige Frygische toonladder en deze ook vertolkt als 'koor') blijft ijzingwekkend hoog zingen en Hecuba, weleer koningin, verliest haar menselijkheid. Haar huilen wordt een janken, als een rondsluipend beest blijft ze ruiken aan het dode lichaam, vol onbegrip. Wat Euripides in zijn *Hecabe* en Sartre in *Les Troyennes* (1964) als beeld zouden aanvullen (Hecabe zal niet naar Griekenland trekken, maar veranderen in een hond en tot rots worden) werkt hier als een meesterlijke vondst en bevrijdt de emotie die tot hiertoe onder controle werd gehouden.

Finaal wordt Hecabe de brug naar de verontmenselijkte kasten van het decor, humaniteit wordt dierlijkheid, cultuur ingehaald door natuur. Le Musée Imaginaire de Hiroshima, of de geschiedenis van de Ontmenselijking van de Mens, heeft er een nieuwe etalagekast bijgekregen. Een koele en ongenadige analyse van menselijk gedrag dus, voer voor gevorderde kijkers, geen gemakkelijke opgave. Maar wel een treffende illustratie van hetgeen Hollandia zich steeds voorhoudt: een analyse van de 'cultuur als het stelsel van regels en wetten om te verhinderen dat mensen elkaar vernietigen, de technologie om natuurrampen te voorkomen', vergezeld echter van het besef dat de cultuur zelf 'knelt en lijdt aan wat ze bestrijdt: ze vernietigt en onderdrukt zelf ook.'¹⁴

NOTEN

- (1) De Amsterdamse Uitkrant (XXX, 1996, 10) blokletterde 'Overal stuiten wij op de Grieken' (p. 15). Op het Holland Festival (en het Festival van Avignon) werd van de Roemeense regisseur Silviu Purcarete een monsterproductie van Aeschylus' *Danaïden* vertoond, met 107 acteurs en zangers. Ook de opera *Oedipe* (1921-31) van de Roemeense componist George Enescu ging hier in première; het Filmmuseum bood een historisch programma van Griekse tragedies. Zie ook: Homerus. *Ilias*, Toneelgroep Amsterdam, 1994, vertaling en bewerking Gerard Koolschijn, regie Titus Muizelaar en Gijs De Lange; *Hecabe* van Euripides door het Rotheater, vertaling Gerard Koolschijn, regie Peter de Baan, 1995; *Confrontatie Kreeon / Broers*, van Ernst Löw, 1995; *Labdakos*, bewerking Ellie van Dooren, regie van Margrieth Vrenegoor, 't Bos Theaterproducties, Amsterdam 1995-96; *Prometheus* van Aeschylus door Toneelgroep Amsterdam, 1996; *De Perzen* van Hollandia, vertaling Herman Altena, mei-juni 1996, regie Johan Simons & Paul Koek; *Fenicische Vrouwen* van Hollandia, 1996, regie Johan Simons en Paul Koek, vertaling Herman Altena; *Ion* van Euripides door Het Nationale Toneel, vertaling en regie: Ger Thijs (december 1996-januari 1997); *Oidipous I en II*, Toneelgroep De Appel, regie Erik Vos, 1996-97.
- (2) Zie de artikels van Patrick De Rynck, Van loopjongens en opstapjes, of navelstrengen en ambassadeurs? Naar een andere benadering van vertalingen, in: *Kleio* 17, 1987, 1, pp. 1-5; id., Ten

- hoogste houdbaar tot... Over het verouderen van vertalingen, in: *Kleio* 18, 1989, 2, pp. 82-87; id., Dood of levend?! Over moderne Nederlandse vertalingen van antieke geschriften, in: *Lampas XXV*, 1992, 2, p. 117-135; zie ook Patrick De Rynck & Andries Welkenhuysen, *De Oudheid in het Nederlands*. Repertorium en bibliografische gids voor vertalingen van Griekse en Latijnse auteurs en geschriften, Baarn, 1992, Ambo. *De Trojaanse Vrouwen* werd vertaald door Willy Courteaux en Bart Claes, Brussel, 1994 en door Johan Boonen, Leuven-Apeldoorn, 1996, Garant. Voor de *Oresteia*, zie deel II.
- (3) J. Thielemans, Het jaar van het water en de engel. Juryrapport, in: Theaterfestival 1996, p. 4-5.
 - (4) Geert Sels, Populair teater zonder artistieke concessies, in: *De Morgen* 20 augustus 1994, p. 12.
 - (5) Vic De Donder, *Troje. De machtigste mythe van Europa*, Kapellen, 1996, Uitgeverij Pelckmans.
 - (6) De tekst werd uitgegeven door Uitgeverij International Theatre & Film Books-Theater Malpertuis, Amsterdam-Gent, 1996
 - (7) De Nederlandse vertalingen verschenen als: *Kassandra*, Amsterdam, 1984, Van Gennep en *In de ban van Cassandra. Lezingen over het ontstaan van een verhaal*, Amsterdam, 1986, Van Gennep.
 - (8) In Nederlandse vertaling: *Stormen over Troje*, 1988.
 - (9) In 1994 schreef Gerard Koolschijn voor Theatergroep Amsterdam een fel opgemerkte remake in vijf bedrijven van de *Ilias*. In het Transformatorhuis op het Westergasfabrieksterrein te Amsterdam werd het epische geweld eventjes dramatisch te kijk gezet in een productie waar de onverschillige goden vanop een verhoog op ironische wijze het aloude verhaal konden aanschouwen. Zie F. Decreus, *De Ilias* van Koolschijn: Antieke teksten en moderne ideologie, in: *Filter*. Tijdschrift voor vertalen en vertaalwetenschap, II, 1995, 1, p. 13-18.
 - (10) Zie onze studie: 'Kassandra revisited'. Mythologie over de vrouw in het licht van de 'historiografische metafiction' en de feministische theologie, in: R. Vervliet, *De mythe in de moderne literatuur*, Leuven, 1994, p. 11-43 (ALW-Cahier 13). Zie ook Katherina Glau, *Christa Wolfs 'Kassandra' und Aischylos' 'Orestie'*. Zur Rezeption der griechischen Tragödie in der deutschen Literatur der Gegenwart, Heidelberg, 1996, C. Winter; Jef Ector, *De Oresteia van Aeschylus*. Vrouwonvriendelijk, maar geen soap, in: *Streven* 63, 1996, 11, p. 1042-1046.
 - (11) Vertaling van Alfons Goris.
 - (12) Reeds zo in de *Premesse alle Troiane*, een project uit het festival van Santarcangelo (1986), dat opgevoerd werd in een groot natuurlijk amfitheater.
 - (13) De vertaling verscheen bij Garant, Leuven-Apeldoorn, 1996.
 - (14) Repertoire-overzicht Hollandia, 1985-1993.