

MODERNE REGIE EN ANTIEKE TEKSTEN⁽¹⁾

Chris DE BRUYCKER

1. De 'revival' van de klassiekers

De laatste 10-15 jaar doet er zich een opvallend verschijnsel voor in de repertoirekeuze van de meest uiteenlopende en internationale toneelgezelschappen. Met name het 'klassieke' wereldrepertorium van voor onze tijdrekening tot nu wordt opnieuw van onder het stof gehaald en de Shakespeares, de Molières, de Racines, de oude Grieken en noem maar op beleven via meestal hedendaags ogende opvoeringen een levendige comeback. Meteen rijst de vraag of er hedentendage soms gebrek aan nieuw materiaal is? Waarschijnlijk niet meer of minder dan anders. Veeleer schuilt de aantrekkingskracht van deze 'klassiekers' in hun structuur en inhoud: het zijn letterlijk stuk voor stuk uitmuntend goed gestructureerde en geschreven toneelteksten én ze behandelen een bijzonder actuele thematiek. Zowel qua signifié als qua signifiant trotseren zij de eeuwen en legt de tijd van ontstaan hen geen strakke begrenzingen op. Welke is die inhoudelijke actualiteit?

'Klassiekers' behandelen onderwerpen die uitermate herkenbaar en dus actueel zijn en die globaal te omschrijven zijn als de 'condition humaine', vaak te herleiden tot antipoden zoals: leven/dood, rede/gevoel, natuur/cultuur, man/vrouw, noodlot/toeval, god(en)/mens, macht/persoonlijke vrijheid enz. Een zich in wezen herhalende geschiedenis, een "oermaterie", waarvan enkel de religieus-sociologische context zich door de jaren heen wijzigt. Een *Hamlet*, *Malade imaginaire*, *Macbeth*, *Tartuffe*, *Dodendans*, *De kersentuin* en zovele andere zijn daar treffende voorbeelden van wat de 'niet-antieke' teksten betreft.

En om de link met de 'antiëken' meteen naar voren te schuiven, volgt hierna een getuigenis van een 'Dwaze Moeder' in Argentinië, die echter evengoed een repliek uit *Antigone* zou kunnen zijn: "*Van mij hebben ze twee kleinkinderen gedood, een van 19 en een van 14. Niemand heeft ze begraven, want de soldaten stonden als gieren bij de lijken en ze zouden ook ons hebben gedood als we dichterbij waren gekomen om de lijken te bergen.*" (Belissario Chicas). Van *Antigone*, via de concentratiekampen uit de tweede wereldoorlog, de Apartheid in Zuid-Afrika, de indianenreservaten in de U.S.A., Vietnam, de oorlog tussen Iran en Irak tot de 'Dwaze Moeders' in Argentinië...het ligt allemaal op bijna té menselijke afstand bij elkaar.

Opvallend is trouwens hoe zelfs hedendaagse toneelauteurs blijven putten uit de antieke bronnen: Sartre met *Les Mouches* of *Les Troyennes*; H.Müller met *Philoketes*; J.Anouilh met *Antigone* en onze eigen Hugo Claus met o.a. *Orestes*, *Phaedra*, *Thyestes*, *Oedipoes* en zelfs *Blindeman*.

Toevallig is het evenmin dat ook deze moderne stukken voor verschillende interpretaties vatbaar zijn, zo b.v. Anouilh's *Antigone*: een weerstandsstuk tijdens de Duitse bezetting in Frankrijk? Of een verdediging van Pétain? Of een nauwelijks bedekte aanval op Sartre. De evolutielijn blijkt doorgetrokken tot vandaag, want ook een antieke tekst zoals b.v. Homeros' *Odyssee* is en was onderhevig aan verschillende decoderingen: een reële geschiedenis over de terugkeer van een Griekse held na tien jaar Trojaanse Oorlog en na tien jaar rondzwerven? Het louteringsproces van een man, een veertiger? De zoveelste machtsstrijd onder de goden (Poseidon versus Athena) waarbij de stervelingen slechts marionetten zijn? Of gewoonweg een mooi sprookje over een rijke koning op de dool en de getergde trouw van zijn echtgenote? En om ten slotte duidelijke gelijkenissen tussen de zuiver antieke teksten en andere 'klassieke' teksten naar voren te schuiven: lijken Elektra en Hamlet qua toneelkarakter niet op elkaar? Beiden met een dode vaderfiguur als idool, beiden outcasts, displaced persons...waarbij tenslotte de ultieme sprong naar vandaag met b.v. de Palestijnen in Israël, de Turken en de Grieken in Cyprus, de dissidenten in de U.S.S.R. of de zwarten in Zuid-Afrika bijna voor de hand ligt.

Ik kan deze inleiding slechts besluiten door de noodzaak van het altijd opnieuw opvoeren van een 'klassieke' tekst als premisse voorop te stellen. Hierbij nog een citaat uit een interview met niemand minder dan Irene Papas onlangs in *De Morgen*: "*De tragedies mogen niet onder een laag stof of op de boekenplank blijven liggen. (...)Het publiek wil 'klassieke' thema's omdat ze de 'keukenfilms en -stukken', de behandeling van persoonlijke probleempjes in de aard van "ik hou van hem, maar hij houdt niet van mij" beu zijn. We staan voor een grote catastrofe, o.m. door de bewapeningswedloop. Het enige echte probleem waar de mensen mee rekening houden is: 'Hoe zullen we overleven? 'Klassieke tragedies behandelen juist deze existentiële thema's en geen futiliteiten.*" Wanneer structuur, schriftuur enerzijds en inhoud anderzijds zo hedendaags blijken te zijn, blijven de "signifié" en de "signifiant" van de 'klassieke' teksten meer dan de moeite waard voor de teatermakers van vandaag.

2. Moderne opvoeringen van antieke stukken

Om de gelijkenissen met de actualiteit nog op te drijven kiest men meer en meer voor een niet-traditionele en niet-tijdsgebonden interpretatie in de regie. De herkenbaarheid zal er des te groter door worden en de betrokkenheid bijgevolg ook intenser. "*Bij de opvoering van een Griekse tragedie gaat het 'm om het beleven van een realiteit die men gemeenschappelijk heeft met dat verleden,*" aldus Hans Oranje. En dit geldt evengoed voor de toeschouwer als voor de regisseur en zijn acteurs die het op de planken waar moeten maken. De actualiteit van de behandelde thematiek wordt immers niet bepaald door kostuums, scenografie en pittoreske details of om het met de woorden van Jan



“De Trojaanse Vrouwen”, door Arca-theater, Gent, 1981-82.
(Regie : Achiel van Malderen)

Kott te zeggen: *"Men kan Hamlet in circuscollant of rok spelen, in middeleeuws harnas of renaissance-kostuum. De aankleding speelt geen enkele rol. Slechts één ding heeft belang: via deze tekst tot een hedendaagse ervaring komen, tot onze angst en onze sensibiliteit van vandaag."* Met andere woorden: als men het model verandert, kan men iets uit de geschiedenis leren.

Dergelijke regiebenaderingen zijn echter niet de eenvoudigste: eeuwen dienen overwonnen, eeuwen die hun eigen hinderpalen met zich brengen. Om het daadwerkelijk bij de oude Grieken te houden zijn deze hinderpalen zeer concreet en van verschillende aard: dode taal, mythe en het structurelement koor. En dit alles in een secure, rituele sfeer.

De eerste, *DODE TAAL*, daarvoor bestaan theatervertalers, en bij voorkeur goede, die nauwgezet met de regisseur moeten samenwerken. Daarover onmiddellijk meer.

De *MYTHE* daarentegen is een gevaarlijk drijfzand. De grote Griekse dichter Jorgos Seferis omschrijft ze terecht als volgt: *"In die tijd bestond er tussen de dichter en zijn gehoor een stilzwijgende overeenkomst, nl. de mythologie, met alle gevoelens en gewaarwordingen die daaraan verbonden zijn. Die mythologie was als een wonderbaarlijk muziekinstrument waarvan de snaren al gestemd waren, gereed om door de dichter beroerd te worden. Elke noot die dat instrument voortbracht lag vast, was een objectief gegeven...(...) In een wereld die op het punt van het bewustzijn zo verdeeld en anarchistisch is als de onze wordt kunst 'moeilijk' en komt terecht in een dilemma waar ze niet meer uit komt."* Kees Epskamp in "Kwetterende dwergen en andere toneelmakers" desacraliseert de mythe en reduceert ze meteen tot een systeem van beelden en tekens: *"een samenhangend geheel van berichten dat dikwijls voorstellingen, in de zin van denkbeelden, bevat omtrent een veronderstelde ordening in de kosmos, wereld, samenleving, geschiedenis of het menselijk leven. In die zin worden mythen dan concrete realiseringen van combinatiemogelijkheden die gegeven zijn in een bepaald symbolisch systeem. Mythe verwijst in die zin meer naar een 'verbalisering' en 'verbeelding' van een orderingsprincipe. Wat zijn mythen anders dan een soort verhaal of visueel taalgebruik?"*

Hoe vertaalt men dit nu naar de mythe van Medea? Of met andere woorden: wat heeft de mythe van Medea de dag van vandaag te betekenen? De materie en de taalbeelden zijn op zijn minst gezegd bizar: een Gulden Vlies, Samenklappende Rotsen, Vlammenwerpende IJzeren Stieren, Draketanden waaruit krijgers tevoorschijnkomen, allerlei tovenarij...Dit zijn beeldidiomen die men moet trachten te vertalen in een hedendaagse toneelvoorstelling ervan.

Volgens Ton Lutz, de bekende Nederlandse acteur-regisseur die *Medea* reeds twee maal regisseerde is de figuur van Medea in wezen een 'oerel' van

deze aarde. Een vrouw die mateloos bemint, niet verdraagt dat zij verraden wordt ten voordele van positioneel gewin en die bijgevolg geen maat meer kent in haar wraak. Zij staat bovendien bijna synoniem voor een Godin van de Maan; in elk geval is zij een Maanpriesteres. In de klassieke denkwereld is een Maanpriesteres het prototype van een oer-vrouwelijk-wezen. Geen toeval trouwens dat ook louter biologische eigenheden van de vrouw zoals menstruatiecycli door de maandcycli van de maan bepaald worden. Tenslotte vertegenwoordigt Medea ook een andere cultuur, om niet te zeggen 'ethnische minderheid', en die link naar vandaag is allesbehalve moeilijk. "*Euripides heeft Medea als het ware ontmythologiseerd. Hij heeft haar alles gegeven waardoor zij als mens herkend kan worden, en dat in een tijd waarin de meerderheid der mensen er nog van overtuigd was dat het noodlot het menselijk doen en laten bepaalde en beheerste.*" (Ton Lutz in "De Griekse tragedie in het theater van vandaag".)

Medea heeft trouwens in haar mens-zijn én vrouw-zijn de twijfels en onzekerheden gemeen met Elektra en Antigone. Zij vechten alle drie tegen leugens. Zij kennen bijgevolg geen evenwicht, geen harmonie, geen schoonheid. Dit zijn vrouwen die helemaal niet passen in een mannenmaatschappij. En als dat niet actueel is. Clythaimnestra daarentegen is — getrouw aan de zijde van Kreon — tot op een zeker punt eerder de verpersoonlijking van zekerheid en standvastigheid. Samen met Kreon is zij verantwoordelijk voor de "raison d'état" en rebellen worden uitgeschakeld. Tussen de regels door ondervindt men nochtans hoe zij het -als vrouw- ook moeilijk heeft in een mannenmaatschappij. Een ding is zeker: Medea is een mythe die kan opgesplitst worden in twee antipoden: man/vrouw en beschaving/'barbarisme'. Het is in feite een merkwaardige combinatie: een herkenbare sociale gebeurtenis, het extreme karakter van de mythe en de categorie van de wreedheid.

In 1977 regisseerde Ton Lutz *Medea* voor de eerste maal. Een cirkelvloer met daarachter tribune-achtige wanden met loopvlakken van waaruit Jaso en Kreon nadrukkelijk vanuit de hoogte optraden. Het geheel was overspannen met een enorm gouden uitspannel -als het ware een Gulden Vlies- dat op het einde van de voorstelling scheurde. Het hoofdaccent lag op het conflict tussen de Cultuur, vertegenwoordigd door Jaso en Creon, en de Natuur, vertegenwoordigd door Medea.

Twee jaar vroeger had Lutz tevens met een sterk symbolisch geladen vormtaal Elektra geregisseerd: een witte vloer met hoge blauwe wanden, een ongemakkelijke, veel te smalle trap naar twee gigantische deuren; en dit alles beheerst door een rijzige gouden zuil als symbool van Mykene, maar tegelijkertijd ook als fallussymbool van de afwezige vader, man en broer.

In 1982 regisseerde Ton Lutz met Toneelgroep Blauwe Zaal uit Utrecht voor de tweede maal *Medea* en deze keer slechts met twee actrices die

eigenlijk in beurtrol een aantal personages vertolkten. Het decor stelde de spreekkamer van een zenuwarts voor. De slotscène speelde zich af in een belovende badkamer waar Medea een bad nam in het bloed van haar vermoorde kinderen. De tekst was verknipt en soms van plaats verwisseld. Het geheel droeg dit maal een sterk feministisch accent.

Arca-Gent speelde in 1984 in co-productie met Controverse ook een *Medea*, maar deze keer geschreven door de Oostduitse schrijver Heiner Müller, die zoals hij zelf zei "25 eeuwen Medea-materiaal had gebundeld in één toneelstuk". (Bij nader onderzoek bleek dat o.a. om Jean Anouilh, Seneca, Corneille, Grillparzer, Hans Henny Jahn, Henry James en natuurlijk ook Euripides te gaan). In een bamboewoud van buizen, een huis in afbraak, met Duitse schlagers als muzikale achtergrond, speelden drie personages deze tragedie: Medea, Jaso en de voedster. Jaso liep voortdurend met architectenplannen rond om het huis te verbouwen en zo werd de ommekeer in zijn leven uitgedrukt. Medea droeg weliswaar een moderne jurk, maar heel bewust bleef een schouder constant ontbloot net zoals bij een antiek Grieks gewaad. Deze sterk visuele voorstelling — geregisseerd door Pol Dehert en Lukas de Bruycker — werd tenslotte besloten door een wel zeer originele moord op de kinderen: Medea dronk nl. twee plasticflessen gevuld met bloed.

De moord op de kinderen is een sleutelscène en lijkt trouwens in om het even welke regie-interpretatie centraal te staan en zorgt dan ook soms voor een struikelblok. Om maar eventjes uit te weiden over Pasolini's filmversie van de Medea-mythe: deze cineast laat Medea haar kinderen stilzwijgend baden alvorens ze te doden. Hier wordt een rituele sfeer gecreëerd; een bijna dubbelzinnig magisch-religieuze rite met een symbolische laving vóór de dood.

Een grote golf van *exotisme* trof men reeds aan in L.Masons versie en regie van de Medea-mythe in 1810: de locatie van Corinthe was verplaatst naar het Groot-Brittannië ten tijde van Julius Caesar en uit documenten blijkt hoe de scène voortdurend bemand werd door druïden.

Alweer een andere beschaving bracht in de jaren '60 een zekere Vergel in de kijker met zijn regie van *Medea* in Brazilië waar de strijd van de Argonauten vertaald werd naar de 'conquistadores' van Latijns-Amerika. Medea werd een Inca-prinses in kleurrijke poncho en alle namen van de Olympische goden werden vervangen door Inca-goden.

Het derde knelpunt bij het monteren van een antieke tragedie is het *KOOR*: een statisch, objectief structurelement in een streng metrisch taalkeurslijf. Eigenschappen genoeg om een verheven karakter te verzekeren. Maar dergelijke plechtstatigheid plus de functie-plaats van het Volk zijn echter te nauw verbonden met de antieke beeldvormen en zijn bijgevolg vandaag voorbijgestreefd. Soms reduceert en transformeert een regisseur het koor tot



“Antigone” door het N.T.G., 1981-1982 (Regie : J.-P. De Decker;
op de foto : N. Versyp als Kreon en M. Willems als Haimon).

één commentariërende stem, passief aanwezig op de scène. Soms fungeert het publiek als 'stom' koor, maar groeit het ook uit tot een subjectieve jury. Een afwijking dus van het oorspronkelijk opzet. Maar daarom toch geen verraad. Alleen een proces van transformatie. In Peter Steins *Oresteia* — een vijf uur durende voorstelling rond Aeschylus-materiaal in 1980 — bestond het Koor uit een groepje herkenbare Griekse grijsaards in afgedragen donkere broeken en open witte hemden die soms lethargisch, soms gniffelend, soms gezellig keuvelend en soms vrijblijvend ernstig de gebeurtenissen becommentariëren als waren ze goedluxe toeschouwers op een mediterraan dorpsplein de dag van vandaag. De transformatie was gelukt, de authenticiteit was gehandhaafd. Dit was geen reconstructie, althans niet in de letterlijke betekenis van het woord. Bij *Antigone* in regie van Jean-Pierre De Decker werden de klassieke koorteksten aangevuld met fragmenten uit Goethe, Hölderlin, Samuel Beckett en andere moderne schrijvers. De basisthema's waren in de antieke en in de moderne auteurs analoog. Het koor werd visueel voorgesteld als een allegaartje mensen dat boven het publiek zat, op twee gaanderijen cour en jardin, en duidelijke beelden opriep van mensen van verschillende plumage die rondhingen op de banken van een metrostation. Hun passief commentaar bleef gestaag hoorbaar, al werd het soms onverstaaanbaar. Uiteindelijk kreeg het iets van een achtergrondmuziek en werd het bijna een 'zangtekst', zoals het helemaal aan de oorsprong ook in werkelijkheid was. De significatieve cirkel was rond, de theatrale vormgeving gewijzigd naar onze culturele context.

Uit deze voorbeelden blijkt dat de antieke beeldidiomen telkens slechts werden vervangen door hedendaagse, maar de herkenbaarheid werd enorm verscherpt. In feite werd de oorspronkelijke tragedie gedesacraliseerd om een andere mythische dimensie te verwerven via een andere beeldentaal. In de Oudheid was de Rite gebonden aan religie en sociaal-culturele gebeurtenissen (ik denk hierbij aan de wedstrijden). Beide facetten zijn nu vervaagd, maar rituelen hebben sowieso een sterke theatraliteit. En dat is van alle tijden. Een magische cirkel van neonlicht, een met zand afgebakend 'speelterrein' waarbij men enkel begint te acteren wanneer men deze bijna 'heilige' strook betreedt, ethnisch geïnspireerde choreografieën, symbolen in kostuums en scenografie, origineel gemaakte muziek...: riten waren er toen en zijn er nu nog altijd.

3. Taal en vertaling

De ideale vertaler zou tegelijk filoloog en dramaturg moeten zijn. De oorspronkelijke tekst dient gerespecteerd, maar de geactualiseerde vormgeving evenzeer. Een grondige tekstanalyse in samenwerking tussen de regisseur en vertaler dringt zich dus op. De graden van vrije ingrepen t.o.v. de oorspronkelijke tekst strekken zelfs tot de ontbinding van het metrum, het weglaten van verzen en het invoegen van zeer modern klinkende terminologie en woordenschat. Deze dode taal is immers ook een 'kunsttaal'. Maar van het moment dat de 'geest' van het oorspronkelijk stuk gevrijwaard blijft, kunnen deze

aanpassingen en transformaties enkel maar een grotere herkenbaarheid in de hand werken en zal het inlevingsvermogen van de toeschouwers nog intenser worden. Elk gevaar voor banaliseren dient echter geschuwd. De theatraliteit zou hierdoor te gemakkelijk vervangen worden door een goedkope anti-theatraliteit of zoals V.R. in een recensie in *De Nieuwe* schreef: "Je mag niet van kamermuziek rock 'n roll maken." Zeer interessant is het in dit verband verschillende vertalingen uit verschillende periodes te vergelijken. Zo kan men b.v. twee gereputeerde Shakespeare-vertalers, Burgersdijk, ca. 1880 en Willy Courteaux, 1968, naast elkaar plaatsen. En wanneer Hugo Claus zich daar in 1986 als derde bij aansluit om *King Lear* te vertalen, wordt het pas echt boeiend. Hierbij horen twee treffende voorbeelden. Het eerste fragment komt uit een monoloog van Edmund (I,2); het tweede is een bekende repliek van Edgar (III,4).

KING LEAR, I,2

* BURGERSDIJK, 1880

Edmond: Dit is de heerlijke dwaasheid der wereld, dat, als het geluk ons in de steek laat, -vaak het gevolg van ons eigen gedrag,- wij de schuld van onze rampen aan de zon, de maan en de sterren geven: alsof wij booswichten zijn uit noodzakelijkheid, dwazen door de drang der hemellichten, schelmen, dieven en verraders door de overheersende macht van een ster, dronkaards, leugenaars en overspeligen door een gedwongen gehoorzaamheid aan de invloed van een planeet, en alles waarin wij verdorven zijn, door het drijven van een goddelijke macht: een prachtige uitvlucht voor die hoereerder, de mens, zijn dierlijke lusten te laste te leggen aan een ster! Mijn vader werd het met mijn moeder eens onder de staart van de Draak; en mijn geboorte viel onder de Grote Beer; daaruit volgt dus, dat ik ruw en ontuchtig moet zijn. -Pah! ik zou nog geworden zijn, die ik ben, al had de maagdelijkste ster aan het firmament bij mijn bastaardgeboorte getwinkeld.

* W.COUTEAUX, 1968

Edmund: Dat is de heerlijke dwaasheid van de wereld! Als ons geluk ziek is - vaak als gevolg van onze eigen vraatzucht- schuiven we de schuld van onze plagen op de zon, de maan en de sterren; alsof we booswichten zijn uit noodzaak, narren onder de dwang van de hemel, bedriegers, dieven en verraders door de macht van de sterren, dronkaards, leugenaars en echtbrekers onder de invloed van de planeten; alsof al het slechte in ons verwekt is door de goddelijke wil. Een prachtige uitvlucht voor de hoereerder, zijn bokkenatuur ten laste leggen van een ster! Mijn vader verenigde zich met mijn moeder

onder een drakenstaart, en mijn geboorte viel onder de Grote Beer; daaruit volgt dat ik een grove kerel en een geilaard ben. Ach wat! Ik zou geweest zijn wat ik ben, al had de maagdelijkste ster over mijn bastaardering gepinkeld.

* H.CLAUS, 1986

Edmund: Hoe voortreffelijk onnozel is deze wereld! Als het lot ons kwelt - wat meestal het gevolg is van ons eigen dom gedrag - dan gaan we de schuld van onze kwalen zoeken in de zon, in de maan, in de sterren. Alsof wij schoften waren uit noodzaak, dwazen door een hemelse dwang, oplichters, dieven en verraders door de overmacht van de sterren, dronkelappen, leugenaars en echtschenders omdat de planeten ons regeren! Alsof al het kwaad dat wij uitgesproken aangestoken werd door de goden. Wat een heerlijke uitvlucht voor de hoereloper om zijn geile kuren op de nek van de sterren te schuiven. Mijn vader neukte mijn moeder onder de staart van de Steenbok, dus ben ik een hoerebok, ik werd geboren onder de Grote Beer, dus ben ik een ongelikte beer. Kom nou! Al had de maagdelijkste ster uit het firmament geschitterd toen ik als bastaard werd verwekt, dan nog was ik geweest wat ik ben.

KING LEAR, III, 4

* BURGERSDIJK, 1880

Edgar: Knaap Roland kwam in 't donkere slot;
En hij riep steeds maar: vreemd is 't, vreemd,
Ik ruik hier Engels mensenvlees.

* W.COURTEAUX, 1968

Edgar: Heer Roeland kwam aan de donkere toren,
En luide riep hij: Foei, bah, oef,
Hobo, ik ruik het bloed van een Brit.

* H.CLAUS, 1986

Edgar: Razende Roeland kwam bij het donker slot, hij riep:
"oei en bah en bij God, ik ruik het bloed van een hottentot"!

We grijpen nu naar een voorbeeld uit antiek materiaal. In 1975 vertaalde Johan Boonen *Antigone*. Ik geef drie maal hetzelfde fragmentje in telkens een andere vertaling. Ze zijn chronologisch gerangschikt en men zal merken dat

er in feite in weinig tijdsbestek soms enorme verschillen optreden. De eerste is van Thibau en De Pauw uit 1954, de tweede van Pe Hawinkels uit 1970, de derde van Johan Boonen. Het fragment illustreert Antigones verhoor door Creon in de eerste scène van het tweede bedrijf.

ANTIGONE

* THIBAU & DE PAUW, 1954

Creon: Jij daar, die het hoofd gebogen houdt, beken je, of loochen je het gedaan te hebben?

Antigone: Ik beken. Ik loochen niets.

Creon: Wachter, jij kunt gaan waarheen je wilt, en vrij van alle schuld. Maar jij, antwoordt zonder veel omhaal van woorden, dus kort en goed: wist je dat ik het verboden had?

Antigone: Zeker wist ik het, waarom niet? Het verbod was duidelijk genoeg.

* PE HAWINKELS, 1970

Creon: En nu jij, zoals je daar naar je tenen staat te kijken, zeg jij ook eens wat, ontken je dat je het gedaan hebt?

Antigone: Ik heb het gedaan, ja, dat ontken ik niet.

Creon: Dan ben jij vrij om te gaan waar je wilt. Die ernstige verdenking rust niet langer op je. (Soldaat af)
En jij, zeg op, zonder uitvluchten, kort en bondig: wist je dat ik een verbod had laten afkondigen ten aanzien van wat jij gedaan hebt?

Antigone: Dat wist ik. Hoe zou ik niet? Een misverstand was uitgesloten.

* JOHAN BOONEN, 1975

Creon: Jij, jij met je hoofd naar de grond
heb jij het gedaan ja of nee.

Antigone: Ja, ik heb het gedaan.

Creon: Jij, ruk uit, ga je gang.
Je bent een vrij man.
(wachter af)
kort en goed:
wist jij dat ik het had verboden?

Antigone: ja, waarom niet, iedereen wist het.

Soms waagt een regisseur zich zelf aan een vertaling zoals Dirk Tanghe met o.a. Shakespeares *De getemde feeks* en *Romeo en Julia*. Een repliek uit *Romeo and Juliet* die Burgersdijk nog in 1884 vertaalde als : "*Signore Romeo, bonjour! Zie daar een Franse salutatie voor uw Franse hozen.*" werd bij Dirk Tanghe: "*Alles kits achter de rits?*". Geestig, dat zeker wel; en het sloot ook goed aan bij het totale regie-concept. Maar dit kan je nog moeilijk 'een vertaling' noemen, de term '*herhaling*' ware beter gekozen.

Als laatste voorbeeld geef ik een stukje uit de openingsscène uit Aristofanes' *Lysistrata*.

LYSISTRATA

* H. VERBRUGGEN, 1960

Lysistrata: Had je hen geroepen voor een orgie op het wijnfeest
of naar de grot van Pan of de tempel van de liefdesgodin op
Kaap Koliass,
dan was de straat natuurlijk stampvol pauken en tanboerijnen.
Maar nu is hier geen enkele vrouw te bekennen....

(Kleonike op)

Of toch! Daar komt mijn buurvrouw eindelijk uit haar huis.
Goeddag, Kleonike!

Kleonike: Goeddag, Lysistrata!

Waarom kijk je zo somber? Niet zo knorrig, mijn kind!
Zulke gefronste wenkbrauwen, dat is toch niets voor jou!

Lysistrata: Ah, Kleonike, razend ben ik, razend!
Ik schaam me dood over mijn eigen sekse.
En dan denken de mensen nog wel
dat we zo sluw zijn!

Kleonike: Maar, bij Zeus, dat zijn we toch!

- Lysistrata: Vraag je die vrouwen eens hier bijeen te komen om een uitzonderlijk belangrijke kwestie door te praten, dan liggen ze in bed en komen ze niet!
- Kleonike: Ze zullen komen, liefje.
Maar een vrouw geraakt niet zo gemakkelijk weg. Sommigen moeten steeds hun man in de gaten houden, een andere moet het dienstmeisje gaan wekken, de baby in zijn bedje stoppen, of hem zijn badje geven of zijn papje.

* HUGO CLAUS, 1983

- Lysistrata: O, als men ze geïnviteerd had voor een zattemans-feest, voor een orgie, een wijvenfestival, o, dan hadden zij de benen uit hun gat gerend, de loopse teven! Maar nu, geen vrouw te zien! Ah, toch, daar is er een, uit mijn buurt. Goede morgen, Kalonike.
- Kalonike: Goede morgen, Lysistrata.
Liefje, wat scheelt je? Ben je kwaad? Je moet niet zo met je wenkbrauwen fronsen. Het maakt rimpels. En het staat je niet.
- Lysistrata: Kalonike, ik ben woedend. Die vrouwen doen mij uit mijn vel springen! Weet je, ik kan het die mannen niet kwalijk nemen als ze zeggen dat wij niet deugen.
- Kalonike: Wij deugen toch niet, schat.
- Lysistrata: Wij hadden afgesproken dat wij hier samen zouden komen om iets heel belangrijks te bespreken. En waar zijn zij?
Zij liggen nog in hun nest!
- Kalonike: Zij komen wel. Je raakt zo moeilijk weg als vrouw, weet je. Je moet eerst je vent toedekken, de knecht wekken, de tweeling in slaap wiegen, de kleinste de borst geven...

Dit is vooral interessant omdat de vertaling van Verbruggen uit 1960 zich nog strikt aan de religieuze context van de Oudheid houdt (let op 'de grot van Pan, de tempel van de liefdesgodin op Kaap Koliass' enz.), terwijl Hugo Claus in 1983 alle te duidelijke historisch-religieus-geografisch-gebonden referenties overboord gooit (de tempel van de liefdesgodin op Kaap Koliass is simpelweg een 'wijvenfestival' geworden). Bovendien klinkt het bij Claus allemaal sappiger, pittiger, ja zelfs pikanter. En dat sluit wonderwel aan bij de originele dubbelzinnigheid die ook zo eigen was aan Aristofanes. Alleen is de retoriek van stijl veranderd.

Hugo Claus is trouwens als regisseur, vertaler en schrijver -herschrijver- van antieke teksten een studie op zichzelf waard. Ik vermeldde reeds in mijn inleiding *Phaedra, Orestes, Thyestes*. Claus omschrijft zijn benadering zelf als 'het lezen en ervaren van klassieke auteurs als westerns en het vrij aanpassen van de teksten aan de eigen tijd en dramaturgie'. Er was ook *Het huis van Labdakos* in zeven haasten en twee weken geschreven voor Franz Marijnens Ro-Teater, nadat Marijnens een tijd had gemeend zelf orde te kunnen scheppen

in deze familie van goden en halfgoden. Maar Claus' quasi-bezetenheid om het Oedipoes-thema te ontrafelen en te herschrijven (en dan ook nog zelf te regisseren) krijgt dimensies van een meesterlijk persoonlijk spel met mythe, taalbeelden en -tekens.

4. Code en compromis

Als men al deze losse beschouwingen wil proberen te globaliseren, is er in elk geval één constante die naar voren treedt: de impact van de *regisseur* is in de recentste theateropvoeringsgeschiedenis fel toegenomen. Hij drukt een meer en meer persoonlijke stempel op de voorstelling. Traditionele époque-gebonden voorstellingen van antieke en in het algemeen 'klassieke' teksten verglijden langzaam naar een zogenaamd 'museumtheater' met kans op een slechts geringe emotionele participatie vanwege de toeschouwer. De religieus-sociologische context van de oorspronkelijke tekst wordt conceptueel-referentieel toegespitst op een grotere herkenbaarheid en mogelijkheid tot inleving.

Hierbinnen bestaan nog verschillende tendenzen gaande van een compleet losrukken van historisch gebonden details in de vormgeving en/of in de vertaling, via het verplaatsen naar weer een andere époque (de jaren '30 zijn b.v. voorlopig enorm in trek), via yuppie-achtige toestanden, zeer concreet afgestemd op onze eigen tijd tot een als het ware tijdloze benadering waardoor het 'eeuwigheidskarakter' zeker versterkt wordt met eventueel hier en daar een juist gekozen referentie naar de tijd van oorsprong. Het is veel makkelijker via een hedendaagse regie een 'klassieke' tekst te overdonderen en te overladen met uitgesproken hedendaagse franjes die naar mijn mening een beetje teveel en te goedkoop inspelen op de 'popular mind' van het publiek dan een echt 'oorspronkelijke' voorstelling van een 'klassiek' toneelstuk in zijn ware essentie uit te drukken, via een selectieve beeldentaal en een optimaal verantwoorde aanwending van moderne theatertechnieken.

Populariseren leidt vaak naar misplaatste anecdotiek, waarbij de authenticiteit grote kans loopt verloren te gaan. Ik vermeld hierbij als voorbeeld een voorstelling van Euripides' *Bacchae* door het Performance Theatre in New York in 1969, gebracht onder de titel *Dionysos '69*. Behalve het feit dat deze voorstelling voor groot schandaal heeft gezorgd omwille van de naaktloperij, baadde deze 'performance' in een waas van Vrije Liefde, Flower Power, hippies en Commune. Dionysos was als het ware de verpersoonlijking geworden van de toenmalige Woodstock-generatie, maar alle struikelblokken van de intrige die onvertaalbaar waren naar de jaren '70, waren voorzichtig omzeild. Er werd trouwens ook letterlijk en figuurlijk door het verhaal gehold.

Maar even risicovol is de te uitgesproken intellectualistische regie-benadering. In onze tijden van modieus postmodernisme loopt een regisseur

samen met zijn publiek soms verloren in een labyrint van mythische beeldidiomen waardoor een nieuwsoortige en vaak ook wel interessante authenticiteit ontstaat die echter zo wankel en subjectief is dat slechts de happy few, de echte freaks er hun gading in vinden. Deze bevrediging heeft dan ook nog weinig te maken met een emotionele participatie met de oorspronkelijke tekst als wel met de gesofistikeerde ontcijfering van het gebruikte beeld- en taalmateriaal. Dit is regisseurstheater, eerder in de negatieve betekenis van het woord of een verkeerd uitgevochten conflict tussen vormen van authenticiteit.

In wezen moeten in een moderne voorstelling van een klassiek toneelstuk twee partijen verzoend worden: enerzijds de auteur van het stuk, vertegenwoordiger van een uitgestorven tijdperk en soms ook dode taal; anderzijds de theatermaker, vertegenwoordiger van een levend tijdperk en dus ook levende taal. Auteur, tijd en taal van oorsprong dienen gerespecteerd in die zin dat een geactualiseerde vormgeving hen nog steeds in ere houdt en dienstbaar is, zij het niet op een slaafse wijze. 'Compromis' klinkt misschien pejoratief, maar drukt toch ook de drang naar het zoeken en vinden van een juiste code uit. Een code in de vormgeving op alle niveua's, in de vertaling versus hertaling en in de vertolking. Aan de essentie, aan de authenticiteit mag immers niet voorbijgegaan worden. Blijkt wel dat -wat de Oudheid betreft- sommige mythes de voorkeur genieten boven andere voor het voortdurend opnieuw opvoeren in nieuwe versies, nieuwe interpretaties, met nieuwe codes. De topdrie bestaat vermoedelijk uit *Oedipoes*, *Medea en Antigone*. En dit lijkt mij niet verwonderlijk wanneer men maar even blijft stilstaan bij de intensieve manier waarop de 'condition humaine' verkend wordt en die -zoals in de inleiding reeds vermeld- intrinsiek weinig veranderd is sedert de antieke tijd. Om het nog maar eventjes bij *Medea* te houden. Ik vermeldde reeds verschillende voorbeelden van toneelvoorstellingen ervan; er is zoals gezegd een filmversie van Piero Paolo Pasolini maar ook cineast Jules Dassin maakte een achttal jaar geleden een heel persoonlijke versie van de *Medea*-mythe in *Dream of Passion*, een verhaal gesitueerd in de jaren '80 waarin Melina Mercouri een Griekse tragédienne vertolkt die aan het repeteren is aan *Medea* en in haar speurtocht naar zin en onzin van deze mythe geconfronteerd wordt met een moderne huisvrouw die om redenen van overspel van haar echtgenoot haar twee kinderen om het leven heeft gebracht. Trouwens menig journalist heeft reeds verbanden gelegd tussen deze mythe en het ware verhaal van Myriam M. uit Oostende die acht van haar kinderen — weliswaar vlak na de geboorte — doodde. Of hoeveel stof een mythe kan doen opwaaien...

Maar zelfs na deze persoonlijke terreinverkenning kan en wil ik zeker geen perfect en ideaal model voor een moderne regie van een antieke toneelstuk opdringen. Me dunkt dat die zelfs niet bestaat. En bovendien mag aan elkeens subjectiviteit evenmin voorbijgegaan worden. Theater is een levende werkelijkheid, met naast de regisseur en zijn acteurs de toeschouwers als direct betrokkenen.

Ik wil deze beschouwingen ten slotte afronden met een fragmentje uit de *Bescheurkalender* van Kees Van Koten en Wim De Bie, een toemaatje dat wellicht toch met het nodige ironische korreltje zout moet geslikt worden.



“Medea/Materiaal” door Arca & Controverse, 1984-'85 (Regie : Lukas De Bruycker en Pol Dehert, op de foto : Frie Couwberghs)

NOOT:

- *) Voordracht gehouden op het "Medea"-colloquium van 29 april 1988, georganiseerd door het Seminarie Vakdidactiek Oude Talen, de vereniging Classici Inter Utrumque en de Speciale Licentie Drama en Theater, R.U.G. .