

OVER APOCALYPSEN, TRAGEDIËS EN DE MYTHE EEN GESPREK MET JEAN-PIERRE DE DECKER

Chris DE BRUYKER & Freddy DECREUS

Jean-Pierre De Decker (*1945). Studies aan het R.I.T.C.S. te Brussel. Was gedurende vijf jaar co-directeur, acteur en regisseur in Arca, Gent. Hij regisseerde er o.m. *Anna Lusa* van David Mowat, *Kaspar* en *De rit over het Bodenmeer* van Peter Handke. Daarna werkte hij vijf jaar als realisator bij de B.R.T.-televisie, waar hij o.m. werk van C. Hampton, A. Tsjechow, F. Wedekind en F.X. Kroetz verzorgde. Zijn belangrijkste produkties realiseerde hij bij het N.T.G., waar hij van 1978 tot 1987 als huisregisseur fungeerde. Bij dit gezelschap ensceneerde hij o.m. *Intérieur* en *Vossejacht* van H. Claus, *De aannemer* van D. Storey, *De nacht der tribaden* van P.O. Enquist (Dr. J.O. de Gruyter-prijs in 1977), *Lieve hemel!* van F.X. Kroetz, *De meeuw* en *Oom Wanja* van Tsjechow, *Bruiloft* van E. Canetti, *Midzomernachtsdroom*, *Maat voor Maat* en *Veel leven om niets* van Shakespeare, *Verkeerd* van Martin Sherman, *Antigone* van Sophocles, *De reisgids* van B. Strauss.

1. Het absolute, het tragische en hun hertaling

Vraag: Tussen de tientallen produkties die u op uw naam staan heeft, zijn er ook enkele uit de klassieke oudheid. Vormen deze stukken een aparte categorie voor u?

Antwoord: Als ik mezelf als een alpinist zou zien, dan zou ik zeggen bij het bekijken van een gewoon hedendaags stuk, ik ga even naar de Ardennen en ik beklim daar een van die heuvels. Maar wanneer ik tegenover een klassieke tragedie sta, dan voel ik mij als tegenover de Himalaja. Dat bedoel ik ook letterlijk, omdat ik denk dat het monteren van een klassieke tragedie bijna tot de onmogelijkheden behoort. Ik geloof dat je alleen kunt zeggen: ik ga een poging ondernemen om een stuk van Sophocles, Aeschylus of Euripides te monteren, maar waar we ergens uitkomen, dat lijkt mij een heel groot vraagteken. Ik geloof dat het grote probleem met deze teksten is dat het inderdaad gaat over absolute dingen, men heeft het over "het absolute lijden", over "het absolute verdriet", wanneer men spreekt over oorlog, bv. bij de verwoesting van Troje in de *Trojaanse vrouwen*. Telkens gaat het om een catastrofe die wij ons moeten voorstellen als 100 keer groter dan Hiroshima. Het gaat om een soort rampen die in hun preciese aard amper nog te beschrijven zijn.

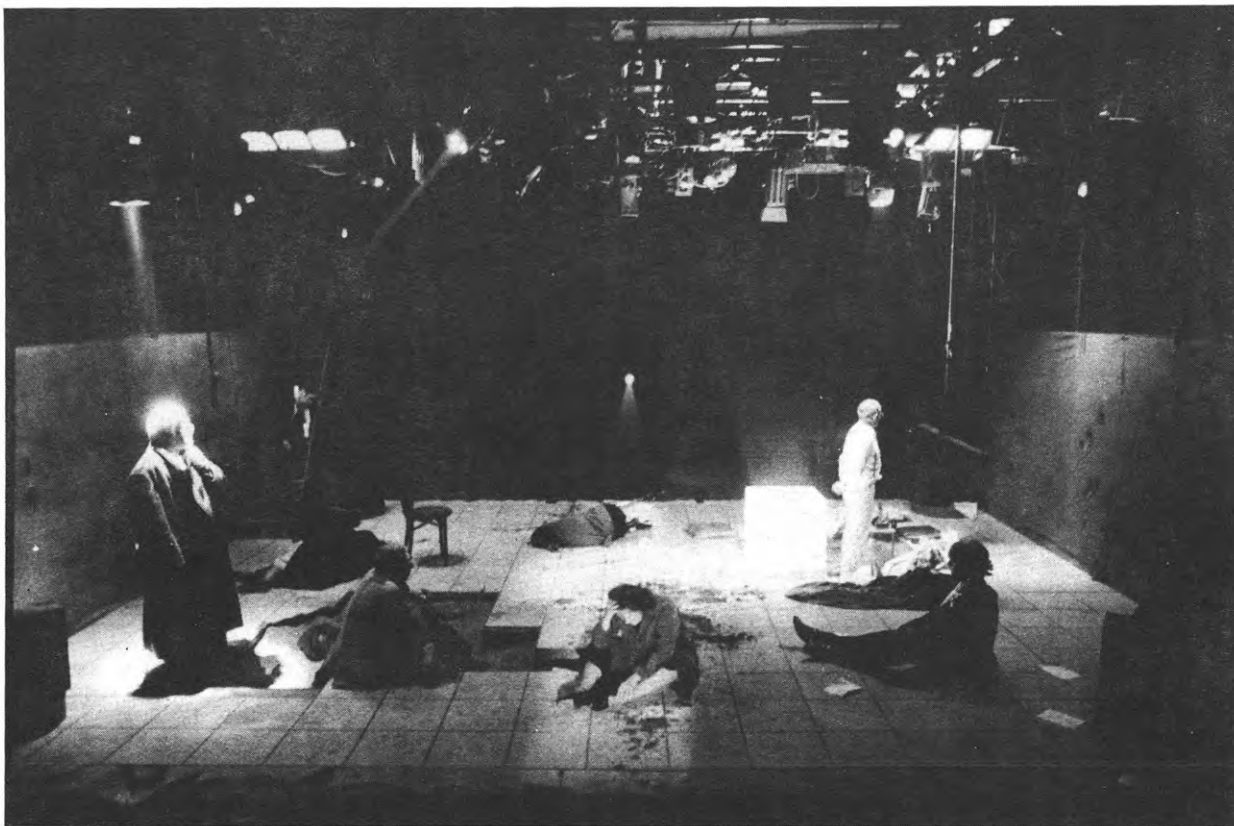
Een van de moeilijkheden om dit te situeren is de binding van het tragische met het religieus kader. Het tragische bestaat enkel bij gratie van de godsidee en of je dit nu in termen stelt van de Olympische Goden of in deze van het Lot, het Fatum, dit doet er weinig toe. Wanneer men zich niet meer meet met deze Andere macht, dan heft men het tragische op. Onze tijden geven de indruk aan nieuwe goden toe te zijn; de meest diverse groepen creëren zich goden, ik denk bv. aan de collectieve hysterie en de verafgoding rond pop-idolen. Zij blijken zowat de enigen te zijn die nu nog in staat zijn een soort religieuze hergroepering en macht, zij het tijdelijk, tot stand te brengen. In onze cultuur is het verlies van het oorspronkelijk tragische duidelijk op gang gebracht door het kristendom en door het sterk rationele denken.

Ik vind dat je ervan moet uitgaan dat de mens fundamenteel goed en slecht is, zoals de Grieken het vaak zagen. In de *Troades* zegt Hecuba zeer cynisch (ik parafraseer): "Ik heb nog één troost: al dat lijden zal dienen tot geschiedenis. Wij zijn inspiratiebron voor wat men later zal schrijven". Drie vierden van wat de "cultuur" uitmaakt gaat over geweld. Door het katholicisme werd dit gecamoufleerd en werd de mens te sterk als eenzijdig goed voorgesteld. Het echt tragische begrijpen ken je maar als je mee leert inzien waarom de mensen zo nodig elkaar stuk moeten maken. Koop je een krant, dan weet je met absolute zekerheid dat er moorden en oorlogen instaan.

De mens is fundamenteel ook slecht, dit is een dimensie van het tragische, of, als je wil, elke tragiek is essentieel heidens. Heden ten dage zie je ook dat de godsdienstwaanzin en de onzekerheid toenemen. Het aantal sektes groeit, men neemt opnieuw meer en meer zijn toevlucht tot bedevaarten en men ziet de letter van de Bijbel bevestigd, waar staat dat net voor de grote Apocalyps vele valse goden zullen opstaan. Dit is dan het bewijs dat het einde nabij is.

Vraag: Tussen de wereld van de antieke tragedie en deze van vandaag ligt 2000 jaar. Niet alleen de globale religieuze en ideologische inhouden zijn veranderd, maar ook de vormen waarin deze gegoten worden, ik bedoel de taal, de literatuur, de kunst. Levert dit geen ontzettende moeilijkheden op?

Antwoord: Ja, dat "absolute" waarover ik net sprak moet worden weergegeven en dit is inderdaad de tweede moeilijkheid, misschien wel de grootste, bij het monteren van een klassieke tragedie. Het grote gevaar bestaat inderdaad dat het publiek van vandaag zit te kijken naar iets dat met absolute gegevens werkt - wat het publiek eigenlijk al moeilijk kan vatten, dat immense verdriet, die grote emoties -, maar dat bovendien in een vorm gegoten is die een kunsttaal is. *Oedipus* en *Antigone* zijn geschreven in een kunsttaal die wanneer men ze letterlijk gaat over-



De Antigone van Jean-Pierre De Decker: rechts Creon in het witte licht van zijn verblindend dogmatisme, in het midden een plek zand, de Heimat van Antigone. (Foto Luk Monsaert)

zetten een afstand creëert waardoor het publiek wel kijkt naar de grootste gruwelen die de mensheid ooit heeft begaan, maar waar het toch met een gevoel van veiligheid naar kijkt, omdat het uiteindelijk ver van hem af staat. Dat vind ik persoonlijk een ontzettend belangrijk punt omdat, wanneer je dit soort stukken vandaag nog monteert, het niet om een soort museumkunst mag gaan. Je moet integendeel proberen om die grote absolute gevoelens en die existentiële problematiek naar vandaag toe te vertalen. Dat begint natuurlijk reeds bij de vertaling uit het Latijn of het Grieks en ik zou in dit verband over drie grote verschillen willen spreken. Vooreerst moet je vertalen wat er staat. Dat vind ik al een ontzettende opgave, maar zou dat eerder als voer voor filologen beschouwen, voor mensen uit de literatuur- of theaterwetenschap. Daarnaast heb je een "bewerking" alsook een "hertaling".

Antigone heb ik twee keer geregisseerd; de eerste keer was het in de, volgens mij althans, zeer briljante vertaling van Pé Hawinkels, die zich vrij getrouw heeft gehouden aan de oorspronkelijke tekst maar die er als dusdanig dan toch ook een ontzettend groot verschil mee vertoont. Je hebt de nogal letterlijke vertaling van bv. Emiel de Waele maar dan anderzijds ook de "hertaling" van Johan Boonen. Ik geef een klein voorbeeld uit de vertaling van Pé Hawinkels. *Antigone* en *Ismene*, 1e tafereel. *Antigone* zegt: "Ismene, mijn bloedeigen zus, voor zover jij de nasleep kent van de slag die *Oedipus* heeft getroffen, heeft Zeus ons twee in ons leven ooit iets bespaard? Verdriet of verschrikking, schande of vernedering, op dat gebied ken ik niets dat we niet hebben meegemaakt". Bij Johan Boonen klinkt dat: "de Goden blijven de familie slaan". Punt. Uit. Ik verwijs naar de hertaling van *Hamlet* die Hugo Claus een paar jaar geleden heeft gemaakt voor het N.T.G. Bij Shakespeare krijgen we een vrij lange repliek van *Laertes* die de krankzinnigheid van *Ophelia* beschrijft. Bij Claus klinkt dat als volgt: "Mijn god, zij is zot". Ik neem aan dat bij filologen hierdoor de haren ten berge rijzen, dat zij zullen zeggen: "Dat staat er niet!", maar toch zou ik een klein pleidooi willen houden voor mensen die proberen de essentie van een klassieke tekst weer te geven en ons hierbij naar de nieren willen grijpen door het zo kernachtig mogelijk weer te geven.

Ik denk dat enkel op die manier de grote barrière naar het hedendaagse publiek kan overwonnen worden en dat, wanneer die teksten los kunnen raken van de retoriek die daar vaak ingebakken zit, we veel pregnanter naar een toeschouwer kunnen werken. Anderzijds bestaat er een heel groot gevaar - en nu speel ik natuurlijk advocaat van de duivel - dat dit soort oplossingen in veel gevallen kunnen wijzen op een soort "armoede", armoede van de vertaler, maar ook armoede als een soort gemakkelijheidsoplossing ten overstaan van de acteur. Je krijgt heel dikwijls bij een acteur te horen: dit soort dialogen krijg ik niet meer uit mijn strot. Ik denk echter dat men deze teksten nu ook niet mag onderschatten. Wanneer men probeert om vooreerst te analyseren en te doorgronden wat er staat en wanneer men



Magda Cnudde als Antigone (NTG, 1981-82, gespeeld in de Zwarte Zaal) (Foto Luk Monsaert)

daarna een voorstelling kan in het leven roepen die die "oerbeelden" in die grote absolute termen kan vertalen - uiteraard in woorden en beelden van vandaag - dat we dan eigenlijk een soort ideale voorstelling van een klassieke tragedie zouden bereiken.

2. Moderne ensceneringen: actualiseren ja, maar hoever?

Vraag: Is het geen nachtmerrie voor elke regisseur om een oplossing te vinden voor het "koor" dat in elke klassieke tragedie optreedt? U hebt voor *Antigone* een zeer creatieve oplossing gevonden. Ook de mannen en de vrouwen uit het publiek deed u gescheiden plaats nemen.

Antwoord: Ja, het koor levert inderdaad een zeer groot probleem op. Het is al een probleem, omdat een regisseur nogal vaak kiest voor de gelijkstelling het koor = het volk, wat natuurlijk niet helemaal klopt. In de tijden van de oude Grieken was "het volk" niet zo alomvattend als nu. Vrouwen werden gescheiden van mannen, slaven kwamen er helemaal niet bij kijken, en het koor ja, dat was een groepering van vaak oude mensen die wel iets wilden ondernemen, maar twijfelden. Waarom zouden ze zich engageren: ze durfden niet goed en vormden eigenlijk het zwakke gedeelte van de maatschappij. Vandaag de dag heb ik tevens hetzelfde probleem om "het volk" te definiëren. Wat betekent "het volk" in onze 20ste eeuw? Ik weet het niet. Ik ken mensengroepen, jonge mensen, mensen die naar school gaan, werklozen, junkies, huisvrouwen, ik ken verschillende geloofsovertuigingen, maar wat het volk is zou ik niet weten. Om die koorteksten te behouden, moet je dus ergens een grote sprong maken, een keuze doen. Dat heb ik b.v. gedaan in mijn eerste versie van *Antigone* in het N.T.G. Voor mij en voor de hele cast is dit een groot probleem geweest. Waar vind je dat soort verzameling mensen uit diverse lagen van de maatschappij, mensen die samenkomen in een welbepaalde plaats, ideeën uitwisselen over de wereld van vandaag, maar niet tot de actie overgaan? Meestal zijn het dan mensen die zeggen: wij weten het allemaal wel, maar wij hebben eigenlijk geen zin om te reageren.

Daarom hebben wij toen gekozen voor een metro-station. Daar heb je inderdaad al die bevolkingsgroepen door elkaar, bizarre figuren, clochards, mensen met problemen, die aan de drank of drugs zijn, maar ook al die anderen die wij "het gewone volk" noemen. Wij hebben dus types gecreëerd, zoals "de vrouw die schrijft", "de man met de spijkskaart", "de vrouw die pillen slikt", Dat was een heel boeiend vertrekpunt, maar dan stelde zich het probleem: welke teksten geef je aan die mensen? Dan hebben we geprobeerd om 20 eeuwen cultuur en literatuur te overspannen: we zochten teksten die enigszins analoog liepen met de basisthema's uit

de koorteksten van *Antigone* en ook voorkwamen bij 20-eeuwse auteurs. We zijn dus over Goethe via Hölderlin gaan speuren tot bij Beckett en de moderne Amerikaanse dichters. Dit nieuw soort "koorteksten" werd uitgesproken door een allegaartje mensen dat op een verdieping boven het publiek zat op twee gaanderijen, twee rijen banken die inderdaad verwezen naar de banken in een metro-station. Gedurende de gehele voorstelling wauwelden deze mensen constant, als een soort continue ondertoon, een achtergrondmuziek. Een heel duidelijke optie hierin was dat een van hen een oorlogsinvalide was en dat die man tevens de rol van Teiresias speelde. Op een bepaald moment slaagt hij er toch in om die amorfe massa in beweging te brengen en wanneer hij zijn grote scène heeft met Creon lukt het hem inderdaad om heel die bende naar beneden te krijgen. Als woordvoerder van het koor spreekt hij dan zijn geweldige banvloek uit.

Vraag: Niet alleen vorm en inhoud van de tragedie en van het koor in het bijzonder zijn aan verandering onderhevig, maar ook het publiek in de zaal is anders.

Antwoord: Ja, het gemiddeld publiek verwacht natuurlijk van het theater een eenduidig, rechtlijnig verhaal, liefst dan nog in een ontspannend genre. Toeschouwers van een tragedie hebben vaak nogal het gevoel: dit grote leed gebeurt ver van mij, ik heb daar niets mee te maken, ik voel mij veilig. Zoals bij een zwaar ongeval stroomt het publiek samen en kijkt ... kijkt naar een hoop ellende. Elias Canetti stelt zeer duidelijk dat zo'n reactie fundamenteel zelfbeveiligend werkt. Om zelf te overleven moet en mag je enkel kijken naar grote katastrofen.

Het ware ideaal indien bij de opvoering van een antieke tragedie het publiek heel direct geraakt werd, onzeker gemaakt werd, zodat het het gevoel krijgt dat een even intense gebeurtenis zich net zo goed kan voordoen aan de overkant van de straat. Het gevaar is echter verre van denkbeeldig dat men door te sterk te willen populariseren uitmondt in een anecdotisch verhaal.

Het grote drama van een Oedipus die met zijn moeder naar bed gaat en dan achteraf verneemt dat hij zijn vader vermoord heeft kan je immers evengoed in een volksbuurt situeren. Het is een verhaal dat "dagelijks" in de krant kan staan en zich kan afspelen in de een of andere achterbuurt van Gent. Dat heeft Claus met zijn *Blindeman* nu natuurlijk net niet gedaan en ik vind het eigenlijk wel jammer. Het zou een heel mooi experiment kunnen zijn om te zeggen: wij stappen resoluut af van die zoektocht naar een "gepaste" wijze om die goden en mythen op het toneel neer te zetten, want vaak val je toch ergens in halfslachtige oplossingen. Stel dat we van dit stuk inderdaad een volksstuk maken: ik vraag me dan af of ik niet zo'n onbehaaglijk gevoel zou hebben, zo van: ik ben toevallig Gentenaar, ik ken dat soort mensen, vanwaar halen deze mensen dan die mythe van Oedipus die al zo



Oedipus (Hugo Van Den Berghe) en Jolcaste (Blanka Herrmans) in "Blindeman" (NTG): koning en koningin in wegwerpverpakking (foto Luk Monsaert)

complex is, waar je dan bovendien nog zit met die Sfinxfiguur, hoe ga je dat allemaal aanvaardbaar maken?

Claus heeft dat geprobeerd door Gent te situeren in een imaginaire apocalyps. Er bleven een aantal mensen over die trachtten te overleven en ondertussen speelden zij dan de mythe van Oedipus. *Blindeman* is een heel verdienstelijk stuk maar ik zou er beslist de voorkeur aan geven zijn eerste *Oedipus*-versie te regisseren, die de Seneca-tekst goed navolgde en in 1971 in Rotterdam werd opgevoerd. Zeer interessant blijft wel de vondst in *Blindeman* dat het volk zou medeplichtig zijn en eigenlijk samenspannt tegen Oedipus.

Vraag: Vooral in uw bewerkingen van Shakespeare heeft U geopteerd voor actualisering.

Antwoord: Ik geloof dat je best een zeer traditionele voorstelling kunt maken die tevens naar vandaag is gebracht. Ik geloof dat die twee zaken evengoed naast elkaar als tegenover elkaar kunnen gehanteerd worden. Het enige wat ik daarover wens te zeggen is dat wij theatermakers al te lang misschien een te grote eerbied hebben aan de dag gelegd tegenover de auteurs zoals Shakespeare en Molière en dat wij al te lang hebben gearzeld om stukken vanuit een dramaturgische aanpak te hertalen, er bepaalde inhouden uit te halen die vandaag de dag belangrijk zijn en ze in een hedendaagse vormgeving te brengen.

Ik geloof zeker niet in museumtheater. Ik was heel erg geschokt toen een paar jaar geleden hier in ditzelfde gebouw tijdens een nabespreking met studenten van de Germaanse Filologie naar aanleiding van de voorstelling van *Maat voor maat* een van die studenten vroeg "Maar waarom in godsnaam ga je Shakespeares werk niet spelen zoals het geschreven is en zoals het vroeger werd opgevoerd?" Ik hou mijn hart vast, het zou wel een prachtig experiment zijn, maar ik zie al Romeo en Julia door twee mannen gespeeld worden. Ook snap ik die ontzettend heilige eerbied voor dat zagezegd onaantastbare niet. Ik erger mij blauw als ik zie hoe de BBC er het gehele oeuvre van Shakespeare heeft doorgejaagd op een manier die volgens mij strafbaar zou moeten zijn. Met alle respect, want ik vind inderdaad net zoals dit het geval is met Sophocles en de grote Grieken, dat Shakespeare een berg is waar je tegenaan moet gaan en in diezelfde optiek zou ik willen herhalen: laat ons opnieuw opletten met die al te grote eerbied tegenover bepaalde stukken te koesteren. Hier is gesproken over *Much Ado About Nothing*. Ik beschouw dit als één van de mindere stukken van Shakespeare. Het is zuiver entertainment eigenlijk en het is ook zo bedoeld, dus ik vind dat je een dergelijk stuk ook niet moet gaan groter maken dan het is. Ik heb met deze voorstelling alleen een veredelde operette willen maken, niets meer of niets minder, vandaar dus heel bewust de brutale trans-

positie naar Zuid-Amerika waaraan sommige mensen zich ergeren. Alleen moet ik er ook op wijzen dat Shakespeare vaak de onhebbelijkheid had om zijn stukken evenmin in Engeland te situeren maar ook in een ver exotisch land, zijnde Italië of zo.

Ook rond Molière hangt zo'n groot aureool, ik vind dat Molière in heel zijn leven misschien twee geniale stukken geschreven heeft: dat is *Le Misanthrope* en dan het absolute meesterwerk *Don Juan*. Het grootste gedeelte van dat andere oeuvre wordt ten onrechte bejubeld. Eigenlijk overtreft dit niet meer of niet veel meer dan de oorspronkelijke bronnen van waar hij het gehaald heeft. Ik denk dus dat we bij dat soort auteurs een beetje moeten opletten en toch wel rigoureuus het kaf van het koren moeten durven scheiden. Natuurlijk zal u mij onmiddellijk weerleggen. Waarom monteert U dan die stukken? Wel, het is niet omdat de basis en de schrijftuur eigenlijk maar een divertissement is dat je daar geen goede voorstelling kunt van maken, dat je met acteurs daar geen interessante theaterarbeid kunt mee opzetten. Ik geloof niet dat een zeer interessant stuk altijd de garantie is voor een goede voorstelling en omgekeerd.

3. Mythe, symboliek en apocalyps

Vraag: Ook in Shakespeare wordt een regisseur geconfronteerd met oude mythen die nog blijken verder te leven. Hoe kijkt U hiertegen aan?

Antwoord: In de stukken van Shakespeare die ik gemonteerd heb blijkt duidelijk dat Shakespeare eigenlijk nooit loskomt van de mythologie. Tot op de dag van vandaag wordt deze lijn verdergezet, denken we maar aan *Het Park* van Botho Strauss. Wat ik vaststel is dat de oerkracht van de mythe en de vitaliteit van de mythische figuren langzaam aftakelen, hun impact op de mensen kwijtraken en deze verbrokkeling laat zich niet alleen voelen in het toenemend verlies van de gegevens, maar ook in de dramatische opbouw van een stuk. In een modern werk als *De Reisgids* van Botho Strauss valt zowel de schrijftuur uiteen als de zekerheid van de personages. De eenheid in de oervorm van weleer waarnaar men altijd verwijst, maar waarvan ik me afvraag of die ooit heeft bestaan - en zo ja, voor hoelang - blijft wel aanwezig als een soort wishful thinking, maar raakt tevens ook meer en meer zoek.

Vraag: Een aantal critici hebben het over de symboliek in uw werk. Welke waarde hecht U daaraan?

Antwoord: Ik heb niets met symboliek te maken. Ik zou niet weten waar ik dat



Christine (Chris Thijs) in de berghut: een sissende en bloed spuitende Pan wil haar doorheen de achterwand tot zich trekken (NTG, "De Reisgids")

al ooit gehanteerd heb. Elke theaterruimte of elke vorm die ik ooit heb uitgedacht is heel concreet. Ik heb steeds gezocht naar een eigen theaterwerkelijkheid, die niet noodzakelijk een kopie is van de realiteit, maar alleen daar op het toneel bestaat, waarmee acteurs een nieuwe, typische en eigen werkelijkheid kunnen creëren. Als het publiek daar symboliek achter zoekt, mij goed, maar dit is zeker niet mijn bedoeling geweest. Ik dacht dat symboliek verwees naar het andere, naar een ander begrip, dat symboliek een reeks tekens was die verwijzen naar andere tekens die er helemaal niet op gelijken. Ik denk bv. aan *De reisgids*: op het einde verlaat Christine het toneel en scheurt een opening in dat grote witte doek dat met bloed bespoten is. Dan ontstaat er een vagina, maar wanneer een toeschouwer mij vraagt of die vagina symbool staat voor een vagina dan begrijp ik de vraag niet. Het is inderdaad een vagina waar een personage doorheen gaat, maar het heeft voor mij niets met symbolen te maken, wel een eigen theatertaal waar sommigen misschien symbolen in zien. Het enige wat je in dit verband kunt stellen is dat in de scenografie van *Maat voor Maat* een reusachtige mantel het toneel domineerde. Die mantel was een exacte kopie van deze die het hoofdpersonage - een markante machtsfiguur - in het begin van de voorstelling ook droeg.

Vraag: In de stukken die U hebt geregisseerd van F.-X. Kroetz, E. Canetti en Botho Straus speelt een wereld in vernieling een grote rol. Telkens gaat het om een soort apocalyptische eindsequens.

Antwoord: Ik weet niet of je Kroetz, Canetti en Strauss met elkaar kunt vergelijken. Kroetz heeft een hele evolutie meegemaakt, hij is begonnen stukken te schrijven over mensen die absoluut onmondig zijn, over marginale figuren, over onontwikkelde mensen op de boerebuiten die langzaam tot communicatie met elkaar komen, die langzaam proberen te leven met elkaar en die langzaam tot verweer komen in de maatschappij. In één van de stukken uit de trilogie *Oberösterreich*, *Das Nest* en *Mensch Meier* komt op het einde van *Das Nest* de man uit dat gezin tot de ontdekking dat er een syndicaat bestaat. Dat klinkt nu misschien heel belachelijk, maar dat vind ik eigenlijk een houding die veel meer belang toekomt dan bv. gewoon een pamfletair stukje theater maken over het syndicalisme. Het gaat om het feit dat een heel eenvoudig iemand uit een arbeidersmilieu plots verneemt of ontdekt dat hij eventueel zou kunnen beschermd worden. Dergelijk aspect heeft niets te maken met Strauss, integendeel bij Kroetz leren de personages praten met elkaar, komen ze tot een soort zelfverwezenlijking. Bij Strauss krijgen we daarentegen de voortzetting van wat P. Handke heeft ingezet met *Kaspar* en met *Der Ritt über den Bodensee*, namelijk de ontluistering van de taal: de mensen hebben door de taal macht over de dingen gekregen, maar van zodra ze de taal kennen, neemt de taal ook bezit van hen en worden zij er het slachtoffer van.

In heel het oeuvre van Strauss en zeker in *De Reisgids* hoor je eigenlijk twee totaal verschillende figuren, twee totaal verschillende generaties, de leraar, middelbare leeftijd, in het keerpunt van zijn leven en de jonge vrouw, elk vanuit hun eigen wereld, naast elkaar praten, omdat ze uit een ander milieu komen, omdat ze een ander taalgebruik hebben en ook omdat ze een andere mentaliteit hebben. Canetti is nog iets totaal anders: bij Canetti gaat het specifiek in *De bruiloft* over een apocalyptisch beeld van de maatschappij, specifiek van het huwelijk en het gezin. In *De bruiloft* keert de auteur de structuur van onze maatschappij onder de vorm van een huis met verschillende verdiepingen letterlijk helemaal om op het theater; het gehele gebouw waarin vooral een bruiloftsfeest centraal staat stort in. Waarom boeit de apocalyps mij in de literatuur en in het theater? Omdat ik denk dat dit zaken des levens zijn, dat elke geboorte een beginnend sterven is en dat wij er ons misschien iets te weinig over verwonderen dat er inderdaad na elke apocalyps een kleine wedergeboorte kan ontstaan en dat dit eigenlijk de eeuwige motor is waar leven en kunst en dus ook theater zouden kunnen om draaien. De toekomst van het theater ligt in het opnieuw tonen van dergelijke grote emoties.

Nabespreking

Vraag uit het publiek: Is het maken van vertalingen van de Grieken en de klassieken dan niet los te maken van het werk van de regie?

J.-P. de Decker: Natuurlijk, ik denk zelfs dat je gerust mag stellen dat er om de vijf jaar een andere Shakespearevertaling moet komen die niet alleen afhankelijk is van de veranderde tijd, maar ook van het theater zelf dat constant in beweging is, en voor het publiek dat steeds anders wordt. Maar ook hij die de regie voert verandert voortdurend. Dat veronderstelt allemaal een andere dramaturgie die in dit land - vrees ik - nog altijd in de kinderschoenen staat. Een dramaturgie ook in een nauwe samenwerking met het gehele gezelschap dat het stuk speelt. Ik geloof niet dat je zo maar kan zeggen: kijk, ik bestel een vertaling, een hertaling of een bewerking en dan zien we wel wat daar uit komt.

Vraag uit het publiek: Bestaat er een instituut dat die doorstroming kan realiseren? Moet je dan als vertaler een regisseur gaan zoeken?

JPdD: Je moet duidelijk een onderscheid maken of het wel degelijk een vertaling, een hertaling of een bewerking is. Onder een vertaling versta ik althans een zo filologisch getrouw mogelijke omzetting in een andere taal, die niet noodzakelijk dient voor een voorstelling. Een hertaling wordt veelal gemaakt met het oog op een concrete voorstelling met een bepaalde cast, een regisseur, enz. Er bestaat geen instituut waar je zoiets apart kan leren.

Jaak van Schoor: Toch kan de universiteit in dat proces van wisselwerking tussen de auteur, de dramaturg en de regisseur op essentiële facetten van die interactie wijzen.

Rob Erenstein: Wanneer je specialisten-filologen voor zo'n werk aanspreekt, dan vertalen zij dat zo correct mogelijk. Ze proberen alle nuances van de woorden zo precies mogelijk aan te geven. Maar die vertaling werkt niet steeds voor een voorstelling. Er is in Amsterdam in het Instituut voor Theaterwetenschap een project geweest dat zich met de vertaling van de *Bacchanten* bezig gehouden heeft. Drie klassieke filologen en drie dramaturgen werkten daar aan mee. De opdracht was: "Kom samen nu maar eens tot een tekst die precies weergeeft wat er in het Grieks staat en wat een voorstelling nodig heeft." Die mensen hebben zes maanden zeer intensief gewerkt en 300 à 400 regels vertaald. Het wonderlijke was dat je een tekst kreeg die heel speelbaar was: de filologen waren er tevreden mee en het klonk op het toneel compleet anders dan alle vertalingen die we al hadden. Vermits het hier om een werkgroep ging, moest men het hele project stoppen. Maar je ziet dat het voor hertaling vatbaar is, dat het zeker de moeite waard is om zoiets te ondernemen. Op die manier leren filologen van theatermensen en omgekeerd.

JPdD: Ik sluit natuurlijk niet uit dat je op een zekere dag een tekst vindt waar je binding mee hebt. Waarbij je zegt: die tekst inspireert mij. Ik vind het ook belangrijk dat je bij de lectuur van een tekst voor jezelf reeds beelden oproept.

Alfons Goris: Vertalen is in dit land financieel niet interessant. Maar als je het niet kan laten, dan moet je het doen. Ik kon het ook niet laten. De eerste vertaling die ik gemaakt heb was die van de *Penthesileia* van Kleist, een metrische vertaling dan nog. Ik heb ze naar mijn leermeester Teirlinck gestuurd en ik kreeg een zeer laconiek briefje terug met de zin: "Je hebt je tijd op kostbare wijze verspeeld." Ik las later Komrij en ik vond dat echt niet beter. Ik had het ook zo mooi bedacht. Maar het is "pour se faire la main". Je leert daarmee a.h.w. "bergen beklimmen".

Stem uit het publiek: Ik heb problemen met het begrip symboliek, zoals u dat gebruikt. Bovendien zoek ik de link met de existentiële problemen van de mens in de tragedie. In hoeverre is theater lerend? Is er een boodschap?

JPdD: Indien we niet zouden geloven dat het theater een boodschap heeft, dan zouden we er niet aan meedoen. Denk ik. Maar we moeten ons niet te veel illusies maken. Uit recente studies nog ik gebleken dat maximaal 6% naar het theater gaat. Als je daar over gaat nadenken, dan kom je misschien tot de reflex dat je er beter mee stopt. Maar we gaan ermee door, want het is ons beroep. Twee jaar geleden was ik doende met de regie van de *Troïades* in de vertaling van Alfons Goris. Daar

is een heel mooie passus waar Hecabe, die oude vrouw, alle rampen aan zich ziet voorbijgaan en nog valt ook. Plots roept ze uit: "Uiteindelijk zal dit alles tot nut hebben gehad dat wij voer zijn voor de cultuur."(1) De implicatie is: zelfs rampen dienen tot inspiratie voor kunstenaars. M.a.w. zonder oorlog is er geen kunst, dan is drie vierde van de kunst onbestaande, ook de literatuur niet en zeker de theaterliteratuur niet. Het gaat in die stukken heel dikwijls over oorlog. Je ervaart steeds dat oorlog in de mens ingebakken zit. Vandaar ook die heftige reacties in bijvoorbeeld vredesmanifestaties. Met pacifist te zijn behoort je misschien tot de uitzonderingen. Dat is een boodschap die je bij de klassieken kan vinden en die eeuwig blijft. Alleen moeten we ze durven ontdekken. Maar ik heb uiteraard grote twijfels over het begrip 'boodschap'. De mens wordt zeker niet beter door het theater.

Stem uit het publiek: Het valt op dat je de uitgedrukte gevoelens in de tragedie steeds als absolute gegevens kan noteren. Het Lijden, enz. Vormt dat geen barrière voor het hedendaags gevoel? Ook Aristoteles heeft geschreven dat dat een voorwaarde is voor identificatie.

JPdD: Juist niet. Waarom zit een publiek van nu zo graag te kijken naar een tragedie in de klassieke Griekse gewaden? Het vindt het prachtig wat daar gebeurt en de gruwel is vreselijk. Maar wij hebben daar zagezegd niet mee te maken. Het is allemaal toen gebeurd, destijds. De mensen van nu zien er helemaal anders uit. Die komen uit een ander land, een andere tijd, enz. Het publiek voelt zich ook graag veilig en zit graag te kijken naar gruwelen waardoor het niet direct geraakt wordt. Hier is de vraag of het niet belangrijker is de mogelijkheid tot identificatie zo groot mogelijk te maken, zodat het publiek zich effectief bedreigd voelt.

Jef de Roeck: Wat bedoelt u dan met die identificatie groter maken? Is dat dan door b.v., zoals jij gedaan hebt, daar beelden uit Mexico bij te pas te brengen? Bij die identificatie gebeurt er waarschijnlijk iets anders dan alleen het visuele. Dat gebeurt waarschijnlijk op een veel meer onbewust-emotionele manier. Is dat harde peneren van dat absolute dan geen prachtig middel tot identificatie?

JPdD: Ik heb niet gezegd dat het weergeven van het absolute een probleem is. Ik heb alleen gezegd dat het in vele gevallen bijna onmogelijk is om dat in zijn volledige kracht naar het publiek over te brengen.

JdR: Maak b.v. een parallel met het voorval van dat schip dat in Zeebrugge gekanteld is. Ik denk niet dat de mensen daar op de televisie zo naar zitten te kijken, alleen omdat dat iets vreselijks is, maar omdat ze er iets mee te maken hebben. Ten eerst affirmeren zij die kijken dat wij en zij leven, dat wij niet dood zijn. Daar reeds is een vorm van identificatie.

JPdD: Die boot is wel een concreet gegeven van nu; dat is geen theaterwerkelijkheid.

JdR: Maar als je bij het einde van *Hamlet* al die lijken op een stapel ziet liggen, dan doet je dat toch ook iets.

AG: Ik was ook wel getroffen door die argumentatie omtrent de identificatie. Onlangs hoorde ik op de radio een Duitse dieptepsycholoog en die had het over pathofilie, de liefde tot het lijden, die inherent is aan het christendom met zijn symboliek van het kruis en de vijf wonden. Maar uiteraard niet alleen aan het christendom. Bij Petrus Dorlandus lees je: "Dat is als de edelvrouw of heer die met een stootvogel uitgaat", die een stuk rauw vlees op zijn pols legt om de roofvogel aan te trekken. Dat rauw vlees moet uw ziel aantrekken. Ik vind dikwijls het thema van de aantrekkelijkheid van het bloed terug. Wij zijn kwetsbaar en in ons lijden zijn we solidair. En juist de pathos is inherent aan een tragedie. Men zegt dat de tragedie dood is, maar in ons blijft een instinct leven dat als we met de dood geconfronteerd worden ook raakt. Bij de Grieken is het nog typischer dat men die pathetische scènes juist niet uitvoerig laat zien. Oedipus zie je niet wanneer hij zijn ogen uitsteekt. We zijn eigenlijk wreedaardiger geworden, meer Senecaans zo je wil. En dat Claus meer Seneca vertaalt dan Shakespeare ligt feitelijk aan een moderne wreedheid. Maar ook bij Dante - ik heb hem ooit geregisseerd - vind je een brok van wat wij nu masochisme en sadisme noemen. Zij noemen dat het verschijnsel van kwelling: zowel het elkaar kwellen als zichzelf kwellen. Dat maakt deel uit van hun holistisch wereldbeeld, dat wij kwijt zijn.

Luc Lamberechts: Ik wens toch even Jean-Pierre de Decker bij te springen. In die zin dat wanneer hier over identificatietheorieën van Aristoteles gesproken wordt, die dan ook op het systeem van de archetypen teruggaan. Een tweede element bij de ervaring van het publiek lijkt mij het steeds aanwezige gevoel van de macht van de overlevenden op de doden. In het perspectief van ik ben er niet bij heeft dat niets te maken met het aangehaalde medelijden. Ik denk dat het eerder ligt bij een soort gevoel van triomfalisme tegenover de dood, in elk geval zoals Casetti dat bekijkt. En hier vind ik een duidelijke link naar wat collega Boullart in zijn lezing naar voren heeft gebracht.

AG: Iedere toeschouwer zit in de positie van een god, altijd. De toneelspelers zijn in feite maar muizen. Ik vrees dat mijnheer de Decker van een illusie vertrekt als hij denkt dat hij terwille van een actualisering het publiek moet attaqueren. Daar heb ik mijn twijfels over na zovele jaren ervaring met het medium.

JPdD: Ik heb daar ook mijn twijfels over uitgedrukt en b.v. het woordje "ar-

moede" gebruikt. Omdat ik denk dat actualiseren dikwijls een gemakkelijheidsoplossing is. Ik denk dat elke regisseur droomt van de ideale acteur die a.h.w. met niets het grote lijden kan vertolken. Ik heb alleen mijn twijfels over het vinden van die zogeheten 'oerkrachten' die dat op de versnipperde geesten van vandaag die het publiek heten kunnen overbrengen. Wij zijn gedrogeerd door een beeldcultuur. We kunnen niet meer kiezen voor een groot geheel, voor een groots gegeven. De versnippering is alom.

AG: Aansluitend bij die versie en vertaling van de *Troiades* nog dit. Dit stuk werd geschreven omdat de Atheners een van die kleine eilanden in de Middellandse Zee ondersteboven hadden gelopen. Euripides riposteerde tegen dat verloren gaan van het ethos en wilde de oorlogszucht aan de kaak stellen. Voor hen was dat goed leesbaar in die tijd. Wij verplaatsen dat gegeven soms naar Vietnam.

Stem uit het publiek: In verband met het begrip symboliek nog volgende vraag. Ik heb er problemen mee als u zegt dat er geen symboliek is in het theater. Elke handeling is toch een teken.

JPdD: Ieder toeschouwer is natuurlijk vrij om een symbolische waarde toe te kennen aan wat hij ziet. Maar ik heb wel de indruk dat men beter zou spreken over archetypische tekens of signalen dan wel over symbolen. Ik maak theaterruimtes waarin acteurs met andere en nieuwe werkelijkheden omgaan. Die verwijzen niet noodzakelijk naar iets anders. Die staan op zichzelf. Uiteraard wordt er in het theater met symbolen gewerkt, maar alles gelijkstellen in het theater met symboliek, daar kan ik niet inkomen.

JvS: Ik denk dat je dan toch in de eerste plaats moet kunnen komen tot een definitie van wat een symbool is. Dat is invulbaar. Maar ik sluit uiteraard niet uit dat daar ook subjectieve aspecten bij te pas komen. In de semiotiek verstaat men onder een symbool een duidelijk soort inhoud. In andere disciplines kan men daar iets anders onder verstaan. Die zaken kunnen vooraf gedefinieerd en gedifferentieerd worden.

Stem: Kan het theater feitelijk wel bestaan, als men het principe van de symboliek uitsluit?

JPdD: Ik ga daar een heel extreem standpunt over innemen. Als we over het theater praten dat op het niveau staat van een kunstwerk, neem nu de beeldhouwkunst of de schilderkunst, dan kan je als regisseur de reflex hebben om te zeggen: "Ik vind het volkomen verantwoord dat die acteur op dat moment ergens links bovenaan in het decorbeeld aan een touw hangt om die of die tekst te verwoorden."

Omdat ik dat als visueel kunstenaar de beste oplossing vind. Dan hoef ik daarvoor toch geen symbolische motivering te hebben.

REr. Dat is het beeld waardoor de uitvoerende kunstenaar zich tot het publiek richt en door het feit dat dat een beeld is, krijgt het ipso facto een betekenis. Wij mogen dan als kunstgenieter over een symbool spreken.



Jean-Pierre De Decker in gesprek met Hugo Claus en Lea Daan n.a.v. de produktie *Blindeman* (NTG) (foto Luk Monsaert)

Noot

- 1) De vertaling luidt volledig in de versie van Alfons Goris: "Nooit hebben de goden mij iets anders tobedacht dan leed. Troje kozen ze uit onder de steden als mikpunt van hun haat. Tevergeefs hebben wij onze runderen naar de slachtaltaren gedreven, maar had een god niet wat boven was neergesmaakt onder de grond, dan zouden wij obscuur gebleven zijn. Nooit in hymnen bezongen worden, nooit dank zij de muze in de herinnering van de mensen later leven".