

"OMSTRENGELD ALS TWEE MINNAARS"
Dora van der Groen regisseerde "Thyestes" van Hugo Claus

Freddy DECREUS

Uitverkochte zalen overal waar de Thyestes langskwam. Publiek dat met verstomming geslagen werd. Een productie die haar eigen mythe in het leven riep en de programmamakers in Vlaanderen afstrafte voor hun gebrek aan vertrouwen. Seneca schreef het gruwelverhaal, Hugo Claus bewerkte het, Dora van der Groen bracht het op de planken. Een oud verhaal over de "consecratie van het kwaad" waarbij "de goden overboord gegooid worden en de mensen verantwoordelijk worden gesteld voor hun eigen wreedheden". Een tekst waarin Claus peilt "naar het zwartste dat in de ziel van de mens zit en ons confronteert met de meest geheime verlangens die we koesteren". In die termen kondigt de programmabrochure het stuk aan.

Redenen genoeg dus om even achterom te blikken en ons een aantal vragen te stellen. Waarom kent een stuk dat over de limieten van de menselijke wreedheid handelt zo'n succes? Waarom kwam de regie zo goed over? Wie is deze regisseur trouwens?

1. Dora van der Groen

Veelal situeert men de regisseur door naar zijn/haar vorig werk te refereren en daar een aantal kenmerken of konstanten in te ontdekken. Verwonderlijk is hier echter dat deze *Thyestes* het professionele debuut van Dora van der Groen (1927) was. In Vlaanderen kent iedereen haar vooral als actrice. In 1962 zette zij vrij abrupt een punt achter een merkwaardige loopbaan van toneelactrice en legde zich vooral toe op film, radio en TV. Door haar rol als Mies in *Dokter Pulder zaait papavers*, een film van Bert Haanstra, verwierf zij ook in Nederland bekendheid bij een ruim publiek. Daarna trad zij op in verschillende TV-reeksen, zoals *Wij, Heren van Zichem, De Vorstinnen van Brugge* en *Tussen wal en schip* en onlangs nog was zij te zien in de bekroonde film van Jean-Pierre De Decker *Zonderlinge Zielen*. Recentelijk (1990) kreeg zij voor haar verdiensten op zoveel terreinen de Thalia-prijs.

Wat het "ruimer publiek" niet steeds weet is dat Dora van der Groen sinds 1978 instaat voor de toneelopleiding aan het Antwerps Conservatorium en daar

nu een team vormt met haar ex-leerlingen Ivo van Hove en Johan van Assche. Pas nu, met de uitgesproken aandacht die zij verkreeg bij haar regiedebuut, werd het iedereen duidelijk hoeveel jonge succesvolle acteurs en regisseurs zij gevormd heeft. Zij was de lerares van Chris Nietvelt, Katelijne Damen, Bart Slegers, Warre Borgmans, Damiaan de Schrijver (acteurs) en van Luk Perceval, Lucas Vandervost, Dirk Tanghe, Ivo van Hove en Guy Joosten (regisseurs). Vele van deze jonge mensen hebben ondertussen theatergroepen gevormd : Blauwe Maandag Compagnie, De Tijd, Stan, Compagnie De Koe. Pas nu ontdekt men dat veel van het ideeëngoed dat aan deze jonge acteurs gemeenschappelijk is teruggaat op Dora van der Groen. Zij ligt inderdaad aan de basis van de "Vlaamse Golf", de recente bloei- en expansieperiode van het Vlaamse toneel dat stormenderhand ook Nederland veroverde. Grappig, maar veelzeggend zijn in dit verband de citaten in enkele Nederlandse kranten : Dora van der Groen is de "moeder van de Vlaamse Golf" (NRC), ja zelfs "de vroedvrouw van de Vlaamse Golf" (Volkskrant). "Allemaal (sc. de genoemde reeks acteurs) groeiden ze op onder de rokken van de oermoeder van het Vlaamse Toneel" (Volkskrant).

Met deze studenten maakte Dora van der Groen vorig jaar een fel gesmaakte voorstelling van een andere tragedie die op Seneca teruggaat en door Claus hertaald werd, *Phaedra*. Toen Ivo van Hove haar vroeg een voorstelling te regisseren voor Het Zuidelijk Toneel, koos ze meteen voor een soortgelijk stuk. In haar woorden : "Als ik er echt behoefte aan had gehad, aan regisseren, dan had ik het natuurlijk al twintig jaar kunnen doen. Ik doe pas iets met het mes op de keel. Het begon met een andere voorstelling die ik vorig jaar (...) heb gemaakt, *Phaedra* (...). Ivo zag die produktie en vroeg mij om een regie te komen doen. Hij wilde dat grààg ... en ik heb ja gezegd. Zo simpel is dat" (Jan Middendorp).

Het theater is voor haar voor alles de grote speelgoeddoos die ze van haar eerste leermeester Herman Teirlinck heeft meegekregen. "Want dat is theater toch", zegt ze. "Een laboratorium, waarin je alles kan uitproberen met alle zintuiglijke middelen die je ter beschikking hebt. Waarin je je ervaring vorm kan geven met je ogen, je sound, je lichaam, je persoonlijkheid" (Ingrid van der Veken, in : De Nieuwe Gazet).

Vooraleer verder in te gaan op de manier waarop zij een grote klassieke tekst te lijf gaat, eerst enkele toelichtingen over het desbetreffende verhaal zelf.

2. Het verhaal

Van bij de opkomst van de schim van Tantalus (in Dora van der Groens encenering duikt een bizarre oude man op in lange onderbroek !) wordt de toeschouwer geconfronteerd met elementen uit een lang familieverhaal. Wie zich vragen stelt naar de zinvolheid van zoveel gruwel en geweld moet echter de moed hebben de geschiedenis van Thyestes' huis vijf generaties lang voor ogen te houden. Enkel zo wordt duidelijk waarom bepaalde bewerkingen in de klassieke oudheid succesvol waren en andere niet. Enkel zo wordt ook duidelijk dat er zoiets als een globale achtergrond bestaat waartegen de individuele figuren zich aftekenen en betekenis verwerven.

De herwerkingen van Artaud (1933), Claus (1966) of van der Groen (1992) leveren telkens een totaal ander stuk op en pogen een antwoord en interpretatie te motiveren vanuit de structuur van de desbetreffende tragedie zelf. Vooraleer in te gaan op deze nieuwe opvoering, willen we eerst wat orde scheppen in de lange familiegeschiedenis, en dit in vier "afleveringen". We volgen hierbij de verslaggeving van Seneca zelf.

1. Vooreerst was er Tantalus, koning van Sipylus in Phrygië, zoon van Zeus, die gehuwd was met Dione, dochter van Atlas. Tantalus was zeer rijk en geliefd bij de goden die hem toelieten op hun feesten. Hij liep hun gramschap op door hetzij de goddelijke nectar en ambrozijn te stelen en aan de stervelingen te geven, hetzij de geheimen van de goden te verraden (Seneca, Th.91-93), hetzij hun het vlees van zijn zoon Pelops voor te zetten (Th.144-149). Hij werd veroordeeld tot een eeuwige straf in de onderwereld : een rots hing hem eeuwig boven het hoofd en dreigde voortdurend om te vallen (vs.153), ofwel werd hij in een stroom geplaatst met fruitbomen boven zijn hoofd en weken water en fruit telkens weg wanneer hij ze probeerde te vatten (vs.149-175) (eeuwige honger en dorst). In de versie van het voorgeschotelde vlees herkenden alle goden en godinnen de ware aard van de spijs, uitgenomen Demeter die enkel een schouder opat vooraleer het zich te realiseren. De goden herstelden echter het lichaam van Pelops met een ivoren schouder en bliezen het weer leven in.

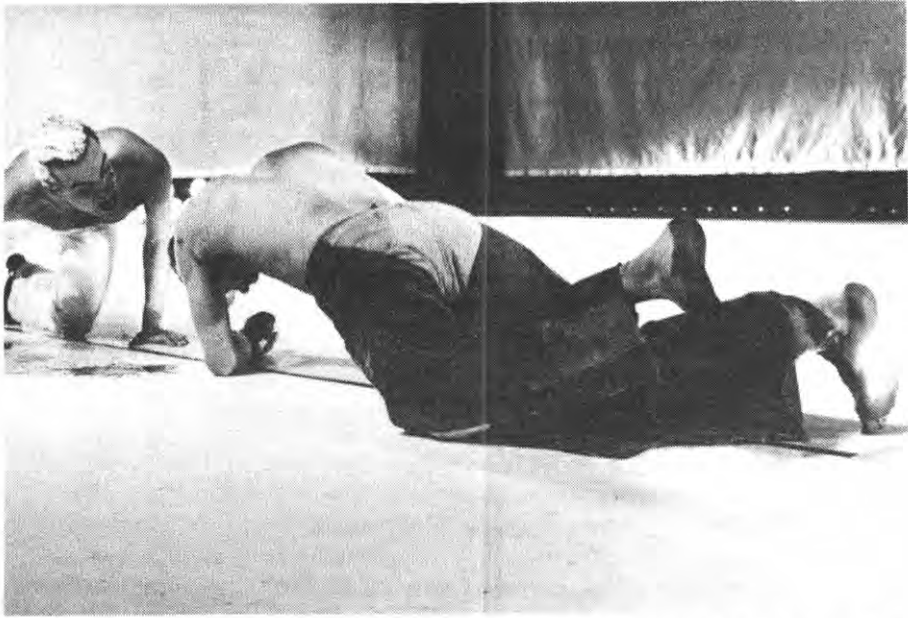
*Tantalus
verhaal*

2. Tweede luik in het verhaal : Pelops en zijn bedrog. Pelops, zoon van Tantalus, kwam als jonge man om de hand van Hippodamia dingen, de dochter van Oenomaus, koning van Pisa in Elis. Gewaarschuwd door een orakel dat hij gedood zou worden door zijn schoonzoon, had Oenomaus uitgevaardigd dat elke kandidaat voor Hippodamia's hand hem eerst diende te verslaan in de wagenrennen. Oenomaus betrouwde immers op de paarden die hij van Ares, zijn



Thyestes liggend (Rudi van Vlaenderen) ontdekt de resten van zijn kinderen. Atreus (Ton Lutz) voelt zich nu de goden gelijk, zijn wraak is volbracht (H. Claus, 22 april 1966)

vader, had gekregen en die daardoor onsterfelijk waren. Vooreerst zijn wagen te bestijgen offerde Oenomaus normaal een bok aan Zeus : ondertussen was de kandidaat telkens reeds vertrokken, op weg naar het altaar van Poseidon in Corinthe, het eindpunt van de wedren. Oenomaus haalde telkens (twaalf keer reeds vóór Pelops) de kandidaat in en doodde hem. De hoofden van de ongelukkigen nagelde hij aan zijn deur. Hippodamia werd verliefd op Pelops en hielp hem de wagenmenner van haar vader, Myrtilus, omkopen. Deze saboteerde Oenomaus' wagen in ruil voor beloften het koningschap te delen (vs. 139-143; 659-661). Na zijn zege op de koning huwde Pelops inderdaad Hippodamia, maar verdronk Myrtilus in wat later de Myrtoïsche Zee zou heten. Hij breidde zijn koninkrijk uit tot bijna geheel Zuid-Griekenland en noemde het "Peloponnesos" (eiland van Pelops).



Thyestes (r.) strompelt de scène op, wanneer hij zich de inhoud van de feestdis realiseert (foto : Herman Sorgeloos)

3. Atreus en Thyestes behoren tot de kinderen van Pelops. Tijdens haar huwelijk met Atreus liet Aerope zich verleiden door Thyestes (vs.46-47; 239; 1103) en tijdens de strijd tussen de twee broers om de troon van Mycene stond Aerope haar minnaar Thyestes bij. Zij stal voor hem de gulden vacht en Thyestes stelde voor dat de bezitter ervan koning zou worden. Atreus aanvaardde in de mening dat hij dit opgesloten had in zijn koffer. Aldus werd Thyestes meester over Mycene en verbande zijn broer Atreus (vs.32-36; 42-43; 225-237). Na enige tijd werd de situatie omgekeerd : Atreus heroverde de macht en verplichtte Thyestes tot ballingschap (vs.37-38). Zeus had Atreus immers, langs Hermes om, laten verwittigen om met Thyestes een ander akkoord te sluiten : indien de zon haar baan zou omkeren, dan zou Atreus regeren over Mycene. Thyestes aanvaardde en de zon ging dadelijk onder in het Oosten. De haat tussen de broers lijkt nog onbekend in de Homerische gedichten en stamt af van de vervloeking die Pelops over hem uitsprak. Wat was er immers gebeurd ? Samen met hun moeder Hippodamia hadden ze hun halfbroer Chrysippus gedood, een

kind dat Pelops had bij de nimf Axioche. Daarom verbande Pelops zijn twee "echte" zonen en vervloekte hen. Ze vonden daarop hun toevlucht in Mycene bij koning Eurystheus.

Vast besloten om het onrecht dat hem was aangedaan te wreken bedroog Atreus zijn broer door hem in een verzoeningspoging terug te roepen. Hij doodde de zonen die Thyestes had van een concubine (niet van Aerope, zoals de programmabrochure van Het Zuidelijk Toneel, en in zijn zog de verzamelde pers vermeldde!), in de ene versie waren dit er drie, Aglaus, Callileon en Orchomenus, in de andere versie twee, Tantalus en Plisthenes, en liet ze hem opeten.

Einde van de twee Vlaamse bewerkingen, maar niet het einde van de avonturen van dit merkwaardige koningshuis.

Thyestes vluchtte immers uit Mycene naar Sicyone en vroeg aan Apollo's orakel hoe hij best, op zijn beurt, weerwraak kon nemen op Atreus. Thyestes kon dit enkel, zei de god (!), door incest te plegen met zijn eigen dochter Pelopia (vs.41-42; 46-47): hun zoon, Aegisthus, zou er daarna immers in slagen om Atreus te doden en zou Thyestes uiteindelijk het koningschap terugschenken.

De verdere avonturen van Thyestes beginnen daarna meer en meer te lijken op een goedkope soapserie. Vooreerst werd Aegisthus als bastaard uitgezet en gevonden door herders die hem voedden met melk van geiten (aix, aigos : geit). Wat Atreus niet wist, was dat hij daarna zelf met Pelopia gehuwd was geraakt en dat haar kind dat hij ijverig liet opsporen en als zijn eigen zoon aannam, eigenlijk de zoon van Thyestes was. Toen Aegisthus opgroeide, liet Atreus (zijn valse vader) hem naar Delphi trekken om daar Thyestes (zijn echte vader) te gaan opsporen. Aegisthus vond hem uiteindelijk en kreeg van Atreus het bevel hem te doden.

Zoals in de Nieuwe Komedie zou een herkenningsteken echter uitkomst bieden. Aegisthus droeg immers het zwaard dat zijn moeder hem gegeven had en dat zij haar verkrachter (=Thyestes) afhandig had gemaakt destijds in Sicyone. Precies met dat zwaard wilde Aegisthus nu Thyestes doden. Deze laatste onthulde echter op tijd de ware toedracht, deed Pelopia komen, maar deze aarzelde echter niet om zich het leven te benemen (met hetzelfde zwaard!). Aegisthus rukte het uit haar handen en zou er daarna Atreus mee doden.

4. De geschiedenis van de vierde en vijfde generatie brengt dit bloederig familiedrama tot zijn einde. Terwijl de twee zonen van Atreus, Agamemnon en Menelaus, in Troje de tienjarige oorlog uitvochten, verleidde Aegisthus, zoon van Thyestes en achtergebleven in de Peloponnesos, de vrouw van Agamemnon, Clytaemnestra. Hij leefde met haar tot de terugkomst van Agamemnon en na de moord op deze laatste (vs.43-46) regeerde hij nog zeven jaar over Mycene. Tenslotte werd hij gedood door Orestes, de zoon van Agamemnon die erin geslaagd was samen met zijn zus Electra op jeugdige leeftijd te ontsnappen aan de moordwoede van Aegisthus en Clytaemnestra.

Een wonderlijk verhaal dus over de opvolging en ambities van koningen, vol waarschuwingen en levenslessen voor jonge prinses, alle registers van haat en bedrog openend.

De *Oresteia* van Aeschylus zou in trilogievorm (*Agamemnon*, *Offerplengsters*, *Eumeniden*) de uiteindelijke afloop van dit familieconflict beschrijven. Aan de generaties lange bloedwraak komt een einde door de instelling van de *Areopaag te Athene*. Tot de moord op zijn moeder Clytaemnestra werd Orestes nog aangespoord door Apollo. De wraak van de Erinyen, oeroude personificaties van het bloedrecht die schuld en boete regelden in de families, wordt door deze jongere god naar zijn zuster Athena doorverwezen die een tribunaal instelde te Athene waarin voor het eerst ook mensen zetelden. Na staking der stemmen gaf de stem van Athena de doorslag en werd beslist Orestes vrij te pleiten van schuld, maar ook de aloude behoedsters van straf en wraak te eren in een nieuwe gedaante van de "welwillende" Zusters : de oude Erinyen werden Eumeniden en kregen een erediens.

Met de *Thyestes* alleen voor ogen kom je uiteraard moeilijk tot de installatie van een gerechtshof waar een vernieuwd vertrouwen in de mens uit blijkt. De *Thyestes* lijkt inderdaad eerder de rechten van een barbaarse afkomst te bevestigen. Tussen de *Thyestes* en de *Orestes* ligt dan ook een wereld van verschil, de rechten van de Natuur worden geconfronteerd met de rechten van de *Kultuur*. De mythe van Tantalus werkt nog met de voorstelling van de *primitieve stamvader die zijn zoon (of een mannelijke vervanger) dient te offeren om het hernieuwen van de Natuur mogelijk te maken*. De oudste lagen van de Griekse mythologie vertellen van misdadigers die straffen ondergaan in de onderwereld en misschien kunnen beschouwd worden als oude goden en helden die vervangen werden door de nieuwere, Olympische goden. Zo vangt de *Thyestes* van Seneca aan met een reeks straffen die Tantalus erger vindt dan de zijne, maar blijkbaar onderling samenhangen : de terugrollende rots van Sisyphus,



het wiel waar Ixion aan genageld werd, de lever van Tityus die steeds uitgevreten wordt, ... (Th.,vs.4-12). Het verhaal van Atreus en Thyestes stelt mensenoffers voor als misdadig en reflecteert dus een later stadium van ontwikkeling.

Door een speling van het lot beschikken we over geen enkele volledige versie van een Griekse *Thyestes*. Toch weten we dat Sophocles deze thematiek ten minste twee maal behandeld heeft (in een *Atreus*, en een *Thyestes in Sicyone*) en dus ook het vervolg op de *cena* (de verschrikkelijke maaltijd) heeft laten opvoeren. Euripides deed dit in drie tragedies, een *Thyestes*, een *Pleisthenes* (een van de zonen van Thyestes, soms ook een broer van Thyestes en Atreus) en een stuk dat de *Cretenzische Vrouwen* heette (waarin Thyestes en Acrope voorkwamen). Zes andere Griekse auteurs schreven een *Thyestes* en/of een *Aerope* en uit de Romeinse literatuur zijn een zevental bewerkingen bekend. Van Accius, een Romeinse tragicus die een 50-tal tragedies schreef tijdens de republiek (170-85vC), zijn een *Atreus* en een *Pelopidae* bekend en uit het eerstgenoemde stuk stammen de welbekende woorden *oderint, dum metuant* (laten ze mij maar haten, zolang ze mij maar vrezen), een vaak gebruikt citaat dat in de mond van een tiran wordt gelegd.

De meest besproken Romeinse versie is evenwel deze die geschreven en opgevoerd werd door Lucius Varius Rufus in 29 v. Chr., ter gelegenheid van de "historische" zege van Octavianus bij Actium. De auteur ontving er 1.000.000 sestertiën voor, een waanzinnig hoog bedrag. Hoewel slechts schaarse fragmenten ervan beschikbaar zijn, slaagde men er toch in deze tragedie dermate te reconstrueren dat het hoge bedrag inderdaad te verklaren is. Octavianus kon zich in deze tragedie identificeren met ... Aegisthus, zoon van Thyestes, die de vloek van een gans geslacht kon oplossen. In de traditionele voorstelling die wij van Aegisthus hebben is hij een zwakkeling, maar in een bepaalde tak van de Pelopidenmythe speelde hij wel degelijk een positieve rol. Hij keerde met zijn vader Thyestes terug naar het ouderlijke huis. Graag stelde de toekomstige Augustus het einde van de broederstrijd tussen Atreus en Thyestes voor als het einde van de jarenlange burgeroorlog. Ook Apollo, de jongere God die aan het familiedrama een definitief einde stelde, gebruikte Octavianus van dan af als persoonlijke beschermgod en stelde voor hem een belangrijke eredienst in.

Augustus die een lange burgeroorlog beëindigde en zich uit pure propaganda redenen liet bijstaan door een dichter-tragicus die de oude Thyestes-mythe naar zijn hand zette is in de Klassieke Oudheid de zoveelste in de rij die "de mot in de mythe" cultiveerde. Het heden steekt vol even schitterende vondsten. Wat

dacht u van Peter Sellars die de Ajax van Sophocles transposeerde naar de achterkant van het Pentagon, de grote Griekse generaals als zwarte G.I.-boys vol decoraties ten tonele voerde, een zwarte Athena als het standbeeld van Liberty koos, de geliefde van Ajax voorstelde als de dochter van Salvator Allende en tenslotte in Ajax zelf Sioux indianenbloed deed vloeien ?

Een even grote interpretatievrijheid nam Jean-Paul Sartre in Les Mouches (1943) toen hij, vanuit zijn existentialistische visie, de vrijheid en verantwoordelijkheid tot handelen volledig in de handen legde van de mens. Tijdens de bezetting van de nazi's kon Sartre onder het mom een nieuwe voorstelling te geven van de aloude Atridenmythe de mensen oproepen tot weerstand. Orestes vermoordt de tiran Aegisthus en contesteert aldus de totalitaire staatsorde die de oppergod Iupiter mee hielp in stand houden. Eugene O'Neill interpreteerde in zijn Mourning Becomes Electra (1931) de aloude schuldvraag in termen van een meer actuele psychoanalytische theorie en illustreerde aldus de hopeloze situatie van de mens in de materialistische wereld.

Hugo Claus bracht in 1966 een bewerking van Thyestes die kaderde in de door hem bewonderde stijl van "le théâtre de la Cruauté". Zowel inhoudelijk als formeel kwamen Artauds principes sterk aan bod en zorgden voor een zeer fascinerende voorstelling, zijn tijd ver voorop. In de woorden van Wim van Gansbeke : "Een voorstelling die even onbegrepen, maar naar stijl, artistieke opvatting en betekenis voor de ontwikkeling van het (Vlaamse) theater even schokkend en belangrijk was als vijftien jaar later Jan Decortis montering van Hebbels Maria Magdalena. Vlaanderen bleef er grotendeels blind voor" (DM, 10.12.91).

3. Het verhaal op scène

De voorstelling die Dora van der Groen regisseerde speelt zich af in een lege ruimte die het paleis van Atreus in Mycene moet voorstellen. Vooral ook een mentale ruimte die tijdens het spelen een sacrale ruimte wordt. Een klein olielampje vooraan op de scène geeft hiertoe een eerste hint.

espace-temps

Reusachtige zeildoeken, ruw van oppervlakte, omspannen drie wanden, laten enkel onderaan wat ruimte om naderende voeten te kunnen volgen. Boven deze leegte (enkel een hefvork, een poetskarretje, een stoel en een bank staan op scène) hangt hoog verheven een immense ramskop, herinnering aan Claus' grote gouden ramschedel uit de Thyestes van 1966, verwijzing ook naar (post)moderne

mobiles en assemblages van een Jean Tinguely of Frank Stella, voor alles echter een gedrocht samengesteld uit wegwerpartikelen. Van dit skelet gaat een onwezenlijke dreiging uit, de harde belichting van Jan Versweyveld benadrukt deze onrust extra.

Waar Seneca een lange openingsdialogo tussen de schim van grootvader Tantalus (die met geweld teruggeroepen werd uit de Onderwereld) en de Furie (die hem opjaagt) nodig heeft om de oude man te overhalen het hellekwaad dat eigen is aan zijn ras en afkomst over te brengen op het paleis van zijn kleinzoon in Mycene (vs.1-175), reduceerde Claus de monologen en dialogen tot korte, vinnige zinnnetjes die volledig de geest weergeven van Artauds theater van de wreedheid.

Tantalus : Ik ken dit huis.

Tot mijn schande ken ik dit huis.

(Klaaglijk, als een seniele grijsaard)

Zij hebben mij weggehaald uit het hok waar ik woonde / waar ik naar eten hapte dat er niet was, / zodat elke keer, elke keer mijn tanden...

(Hij klapt zijn tanden dicht)

Welke god heeft mij hier neergezet ?

Ze hebben iets voor mij bedacht, het kan niet anders, / dat erger is dan de dorst die mij verbrandt, / dan de honger die mijn bek openspert / al die jaren elk ogenblik van de dag en van de nacht /

(Geeuwt) Eh ? Wat wacht er op mij ?

(Roept) Zeg het ! (p. 7-8)

Claus' vertaling uit 1966 was hard en beknopt, gebruikte herhaalde terugkerende woorden en constructies (*Ik ken dit huis, ... ken ik dit huis*), gebiedende werkwoordsvormen (*Zeg het !*), monosyllaben (*Nog, nog meer, nog*), expressieve regie-aanduidingen (*Geeuwt / Roept / Gilt / Jankt / Lacht verstikt*), jammerklachten (*Hij breekt in een kinds gehuil uit*). In de programmabrochure zegde Claus zelf over zijn vertaling : "In mijn imitatie heb ik van Seneca de korte, hijgende zinnen behouden. Ook de vele zinnen die op een vraagteken eindigen. Er is weinig tekst in *Thyestes* die geen twijfel of verwondering inhoudt" (P. Claes, *De mot zit in de mythe*, Amsterdam, 1984, p. 278).

En wat de woorden niet konden zeggen, deden de regie-aanduidingen. De Furie is bij hem : "Een jonge, magere vrouw, naakt onder een zwart netwerk,

met zwarte geoliede haren die tot haar knieën reiken (...) Tantalus wordt door haar aangezogen. Zij is verblindend mooi (...). Zij gaat in de zetel zitten, met gespreide dijen. Tantalus knielt voor haar, zijn voorhoofd tegen haar voeten (...). Zij schopt hem weg, rent naar voor (...). Zij danst om hem heen" (p. 7-9).

Wat zinvol was in een periode toen Artaud in Vlaanderen niet gekend was, is het intussen niet meer. Dora van der Groen schrapt deze proloog volledig en vervangt de tekst door beelden. Ze laat Tantalus, vertolkt door een schitterende Peter Van den Eede, optreden in lange onderbroek, gekluisterd aan en rollend-vechtend met en over een plastic stoel, de troon van Argos. Claus' monumentale troon waar Tantalus in het begin als een vissekop zat op heen en weer te schuiven wordt gedegradeerd tot een doodgewone stoel.

Hugo Claus zag de geest van Tantalus als volgt : "Hij heeft een zeer dikke, gezwollen romp, alsof hij eeuwen in het water gelegen heeft. Zijn schedel is kaal en zwaar met lange, witte haren over zijn oren, zijn gezicht is krijt wit met een wijnrode, gapende mond. Af en toe hapt hij naar lucht, kauwt hij, slikt hij" (p. 7). Bij Dora van der Groen wordt Tantalus als een beest de scène opgejaagd. Hij sist, lalt, krijst en spuugt dan uit onmacht om zijn woorden het Franse kinderrijmpje *Le riz tenta le rat* uit. Meteen ook een dankbaar spel met de naam van Tantalus zelf (*tenta*).

De ongelijke strijd die hij voert met de machten van het Kwade wordt plots met oorverdovend lawaai uiteengeknald en beslist door de Furie die haar triomferende intrede doet : harde beatmuziek, rookwolken, een stroboscoop, felle flitsen van muzikaal geweld, clichés die we kennen uit de jaren '60. Waarom ? Speelniveau twee is zich aan het voorbereiden : de hedendaagse commentaar op het spelen zelf, het ondergraven van het getoonde spel, het relativiseren en ironiseren van het ogenschijnlijke verhaal.

Deze explosie van licht, rook en muziek (geheel het stuk door is de zeer suggestieve muzikale kracht aanwezig van Brick De Bois) wordt op haar beurt even plotseling weer onderbroken door de opkomst van een waggelende kabouter die zomaar het podium komt oversteken. Bevrijdend lachen kan plots weer, zeker wanneer je bij sommige voorstellingen Dora van der Groen zelf herkent onder een wapperende kaboutermuts en je haar het kinderliedje "'s Nachts als de grote mensen slapen, rombidebombombom" hoort zingen. Verschijnt de regisseur enkel "als een Hitchcock die zijn eigen thriller signeert door met een contrabas onder de arm uit een bus te stappen" of is het "letterlijk als dwerg, als de kleine mens



De furie jaagt Tantalus (Alex van Royen) op (H. Claus, 1966) Hetty Verhoogt van later de rol van de furie over van Mary Duyvelacr.

in dit alle verbeelding tartende, mythische en kosmische gebeuren?", vroeg Wim van Gansbeke zich af.

Als kijker word je de volgende minuten echter weer, en nogal radikaal, uit je verwachtingen gehaald, want je lach besterft het op je lippen. Een ongenadig sterk licht toont plots een totaal naakte Atreus en Thyestes, een met bloed besmeurde naakte Tantalus.

Deze regie chaotiseert bewust, wil je voorbereiden om het ergste te kunnen visualiseren. Eerst dienen de drempels van geestelijke weerstand te worden afgebroken, of zoals Artaud stelde, een dwingend gevoel van onzekerheid moet stilaan de overhand krijgen. Het hoogtepunt van deze tragedie wordt geleidelijk voorbereid, alle vaste grond dient eerst onder je voeten weggehaald. De toegang tot onze primaire gevoelens en oerinstincten is extra beveiligd, maar dit theater is bedoeld om te schokken, en schokken zal het je.

Eenmaal de conflicten in een "eerste beving" gepresenteerd werden, treedt het koor op. Claus had dit koor reeds vereenvoudigd tot één rol (Hugo van den Berghe, als "nozem" in trui met rolkraag en blue-jeans). Dora van der Groen maakt er een alledaagse man van die vanuit het publiek op het podium springt, in zijn haar krabt, "allez" zegt en zuchtend de vloer begint te schrobben. De vertegenwoordiger uit het volk oefent zijn beroep uit op de scène, toont dat hetgeen wij bezig zijn te bekijken theater is. Wanneer hij op het einde van het stuk weer zijn jas zal aantrekken, op zijn uurwerk kijkt en zich uit de tragedie terugtrekt, heeft hij eens te meer zijn rol gespeeld. Hij had er weinig boodschap aan, de aloude geloofwaardigheid van het koor als ethisch-religieuze commentator is immers reeds lang verleden tijd.

In het eerste koorlied had Seneca trouwens ook reeds een principiële onzekerheid ingebouwd en wel in de smeekbede tot de goden: in een reeks herhaalde en zeer onbepaalde vragen (*si quis ... si quis ... si quis*: "als er een god is die..." vs.122-126) worden goden aanroepen van wie later inderdaad zal blijken dat ze geen hulp kunnen bieden. In de tekst van Claus luidt dit: "Als er een god is die de mens liefheeft, / dat hij spreke. Nu. / Er zijn goden genoeg geweest, er zijn er nog. / Zij hebben de aarde geschapen en de dauw en de wonderlijke wolken en de stromen. En de mens. / En vaak hebben zij gezegd — en zij worden geloofd — dat zij de mens zouden beschermen, of tenminste liefhebben. / Wel, nu is het ogenblik. / Als er ook maar één is en hij is in ons midden, / dat hij tevoorschijn komt. (p.16-17).

En als eigen toevoeging aan het eerste koorlied schoof Claus deze vragen in de tekst :

Waarom moet eeuwig deze honger naar het kwaad opwellen, /
de dorst naar de kwelling ?

Waarom blijft het menselijk beest groeien ?

Als een rattenkoning, wijder en wreedaardiger dan ooit tevoren,
aaneengeklit in het kwaad zonder schaamte ? (p.17)

Meer nog dan bij Seneca zijn bij Claus de goden als figuranten aanwezig. Het einde van dit koorlied bij Claus luidt dan ook : "Als er een god aanwezig is hier/ dat hij mij antwoorde. Nu. /"(Het koor kijkt naar het publiek. Niemand antwoordt. Het haalt zijn schouders op en gaat weg) (p.18). Een aktualisatie, zegt Edward van Heer in *Knack*, van het motto van de twintigste eeuw : God is dood. Een beklemtoning ook van het thema van de eeuwige terugkeer der dingen : het beeld van het menselijke beest als rattenkoning, gedoemd om zijn kwaad te herhalen, kondigt meteen ook Claus' allerlaatste toevoeging aan (p. 70) (zie verder).

Bij Dora van der Groen verschijnt daarna Atreus vergezeld van zijn dienaar en beraamt hij, dronken van grootheidswaan en wraakgevoelens, de vreselijke moorden. Van onder de ruige zeildoeken naderen drie paar kinderschoentjes voorafgegaan door de aarzelende stappen van hun vader. Tedere momenten van geluk, van herkenning, opwellende verlangens bij de kinderen (gekleed als padvindders, zo weggelopen uit de Sissi-films) om eindelijk een thuis te vinden.

De eerste ontmoeting tussen de broers verloopt tergend traag en gestileerd : ingehouden emotie, de kracht van wilde dieren nog even in bedwang gehouden. Op het lege toneel spelen Atreus (Jeroen Willems) en Thyestes (Hans Kesting) een geraffineerd spel met elkaar. Beelden die veel sterker werken dan de barokke taal van Seneca, dan de op de spits gedreven woordenkracht van Claus ? De rituele investituur wordt niet, zoals bij Claus, geëvoceerd door Thyestes te laten plaatsnemen op een te grote troon, maar door oeroude beelden ritueel te laten uitvoeren. Atreus zet Thyestes een kom bloed voor en wast daarin diens voeten. En voortaan lopen beiden rond met voeten die in even sterke mate door het bloed getekend werden. De kroon die Atreus zijn broer opzet haalt hij uit een schaal witte verf : Thyestes' haar en bovenrug worden met een brede streep ingewreven en voortaan dragen beiden de koninklijke insignes. Tenslotte schenkt hij hem het koninklijk gewaad : hij besmeurt de eigen naakte borst met goudbruine verf en drukt zijn broer tegen zich aan. Beiden zijn vanaf dit ogenblik volledig elkaars

kluis-
toespraak
aardigheid



Elsie de Brauw (bode) en Steven van Watermeulen (koor): "Vrijen uit doodsnoed" (Foto : Herman Sorgeloos)

gelijke, met alle gevolgen vandien. Oeroude rituele inwijdingssymbolen, stilte alom, een spanning die te snijden is. Een koreografie van wilde dieren die elkaar beloeren, van dansers die elkaar wel willen omhelzen maar voortdurend de aanval vrezen.

*vanzelf
spelen
waarde
↓
imitatie
groep*

En daarna het bodeverhaal, ontegensprekelijk hoogtepunt van de opvoering. Reeds bij Seneca was deze vierde akte (vs.623-788) veruit de hoofdtekst : de bode verhaalt er niet alleen op zeer gedetailleerde wijze de rituele slachting door een Atreus die zich werkelijk gedraagt als een opperpriester van het Kwade, maar vertelt ook ondubbelzinnig hoe Atreus' paleis een directe aansluiting biedt op de Onderwereld zelf. Alle afstammelingen van Tantalus hebben deze geheime plek in hun achtertuin gebruikt om er de kracht te zoeken bij hun aanstelling. Daar konden ze rechtstreeks de bewijzen van bedrog en moord van hun voorgangers aanschouwen, daar initieerden ze zich in het Kwade.

Bij Claus haalt de bode zijn lederen ramsmasker te voorschijn en reciteert op onbewogen toon (een stijl die herinneringen oproept aan Artaud) :

"Op de top van de citadel / is er een gedeelte van het paleis dat naar het zuiden is gericht / Als een berg beheerst het paleis daar de stad / en bewaakt met doggen en soldaten / het hongerig volk dat muiten zou tegen zijn koning" (p. 49).

Wanneer de beschrijving van de helleplek in Atreus' paleis het koor teveel wordt, "houdt het koor het niet meer uit, springt op de bode, rukt het ramsmasker weg en ontdekt het bange, menselijke gezicht" (regie-aanduiding, p. 49).

Bij Dora van der Groen is de keuze van Elsie de Brauw als bode een werkelijke revelatie. De bode komt op, gehuld in korte kaplaarzen en een lange regenjas, de storm die ze getrotseerd heeft doet haar op de scène neerstorten. Woorden in shock-toestand over de zopas perfect uitgevoerde rituele moord. Woorden die zich vermengen met emoties, emoties die woorden onmogelijk maken. Het onuitsprekelijke doet haar de woorden uitkotsen. Woorden die driften worden en de bode ertoe aanzetten lichamelijke steun te zoeken bij het koor. Vrijen uit doodsnood, om de gruwel baas te kunnen. Bode en koor berijden elkaar, komen klaar bij het hoogtepunt van de moord. Steven van Watermeulen en Elsie de Brauw in een zeer intense en tedere omarming, in een huiveringwekkend spel. Wanneer ze eindelijk als geliefden hand in hand liggen rustig te worden (of is het in foetushouding, alles kan altijd opnieuw beginnen ?), wanneer je denkt de situatie weer onder controle te hebben, valt het intrigerendste moment uit de opvoering. Het bodeverhaal is af en de beide acteurs bekijken elkaar afwachtend. "Good ?" vraagt de actrice aan het koor. "Excellent" is zijn antwoord. Even een grappig moment, even een ironisch terzijde om het publiek te laten op adem komen ? Zeker ook nu weer het toonbaar houden van het spel onder het verhaal, ook nu weer afstand nemen van de mimesis en de directe inleving.

Beul en slachtoffer treffen elkaar tenslotte in een ongelijke toenadering. Was Atreus voordien nog een van woede trillende koning, een koninklijke leeuw wachtend op een ogenblik zwakte bij zijn prooi, dan triumfeert hij nu de handen ten hemel geheven, de goden uitdagend, een en al provocerende trots. Een imposante Jeroen Willems verleent deze triomferende koning lichamelijke kracht, verbetenheid. Een niet minder lichamenlijk sterke Hans Kesting, de balling Thyestes, op zijn hoede van in het begin voor kwaad dat hij enkel vermoeden kan, beseft geleidelijk hoe weerzinwekkend de eigenlijke toedracht is. Het

brengen van de zak beenderen, nog druipend van het bloed, balanceert op het randje van het toelaatbare, op het randje ook van kitsch, maar werkt ijzersterk. Hier en daar zenuwachtig gelach in de zaal, zelfbescherming, want dit mag je emotioneel niet raken.

Slotbeelden in een leeg, met bloed bespat decor, kille belichting. Claus gaf als regie-aanduiding voor de volgende verzen : "*Zij staan als voor een recitatie dicht bij elkaar, naar het einde toe worden hun zinnen stiller, verbeterer, alsof zij verstenen*" (p. 68) :

Thyestes : Wat was de zonde van mijn kinderen ?

Atreus : Dat zij de uwe waren.

Thyestes : Ik gaf mijn kinderen aan hun vader terug (p. 68-69).

Seneca liet de tragedie eindigen door de beide broers elkaar te laten vervloeken (vs.1110-1112). Op Thyestes' vraag of zijn broer nu werkelijk misdaad met misdaad had dienen te vergelden antwoordt Atreus dat Thyestes vooral spijt heeft over het feit dat hijzelf niet als eerste aan dit soort wraak heeft gedacht. Enkel de vrees dat de zonen van Atreus eigenlijk kinderen van Thyestes konden zijn (zie het overspel van hun moeder Aerope) had Thyestes ervan weerhouden, zegt Atreus, ze niet zelf als eerste te hebben vermoord. Seneca laat de tragedie aldus eindigen zonder verdere kommentaar of interpretatie van het koor. Geen enkele psychologische, filosofische of religieuze duiding probeert weer aansluiting te vinden bij een normaal functionerende wereld. Wat gebeurd is heeft de wereld ten enen male radicaal en permanent verstoord.

Claus die deze wandaad als het prototype van de menselijke wreedheid beschouwde greep op drievoudige manier in om een terugkeer naar die normaal functionerende wereld vooralsnog mogelijk te maken. Vooreerst grijpen de daarnet nog als het ware reciterende broers die de indruk gaven te verstenen elkaar vast en "*omstremgeld, als twee minnaars, blijven zij onbeweeglijk*" (regie, p. 69). Ergens lijkt een schuld dus afbetaald, Atreus kan stellen "Nu ben ik verzadigd. Nu geloof ik dat mijn kinderen de mijne zijn, dat mijn bruidsbed onbevlekt bleef door mijn broeder" (p. 68). Tweede ingreep is de verschijning van Tantalus die de ringcompositie volledig maakt : "*Achter hem (sc. Atreus) heeft de logge Tantalus de dubbele troon beklommen. Hij zit er starend, en kauwend als een vis, onder de schitterende Ramschedel*" (Regie, p. 69). Ten derde debiteert het Koor de volgende nieuwe tekst die Claus' opvattingen voldoende illustreert :

Koor : Zo was het. En het zal niet anders zijn.
 Nutteloos wentelt het geweldige wiel door de tijd,
 denk aan de families die elkaar verscheuren, aan verbrande
 paleizen,
 koninkrijken die verdwenen als de dauw, aan de steeds zwiiggende,
 steeds vluchtende goden, aan de volkeren die gefolterd werden en
 geslacht als schapen. Voortdurend wordt de natuur geschonden,
 het bloed mengt zich in kwaad en in wellust,
 sneller in wellust,
 en de vragen blijven dezelfde
 voor de wormen als voor de mensen.
 En nog altijd bedekt de nacht de aarde niet
 met haar dodelijke dikke wolken. (p. 70)

Bij Dora van der Groen houden beide broers elkaar ook "omstrengeld als minnaars" vast. Bij haar echter valt daarna de kolossale ramskop denderend naar beneden en daalt Tantalus met de hefwerk terug naar beneden. De Ram als symbool van macht en koninklijke legitimatie wordt te enen male ontkracht, wat uiteenspat zijn projecties die totaal illusoir bleken te zijn. Het koor brengt deze demystificatie echter nog de dodelijkste slag toe. Voor hem zit de werkdag er weer op. Een blik op zijn uurwerk, een vest die aangeschoten wordt. Ook het koor is zijn illusies kwijt.

4. Drie redenen tot succes

Het fenomenale succes dat deze productie oogste stemt toch eventjes tot nadenken. Overal uitverkochte zalen, niet één afbrekende kritiek. Wat was hier aan de hand ? We ondernemen een poging om de publieksreactie te analyseren.

4.1. Authentiek theater

Vooreerst speelt de specifieke registijl van Dora van der Groen een grote rol. In De Groene Amsterdammer (11.12.91) schreef Loek Zonneveld dat zij "in elk van de segmenten uit het script bovenal helderheid ensceneerde". Peter van Waterschoot in het Brabants Nieuwsblad stelde : "Er wordt uiterst primair, lijfelijk, sensueel, soms tot op het dierlijke af geacteerd. Dat geeft de wat archaische taal en het schijnbaar mythologische gegeven zo'n emotionele lading dat de toeschouwer (...) in zijn diepste gevoelens gegrepen wordt". Vaak verklaarde de regisseur zelf : "Je komt niet naar het theater om een tekst te horen

uitspreken, maar om erdoor gegrepen te worden". De behandeling van het woord speelt dus een zeer speciale rol bij haar. Jeroen Willems (ondertussen monumentaal in twee Hollandia-producties, *La Musica Twee* en *Kuschwarda City*) spreekt aldus over zijn ervaringen met haar: "Ze leert je met die lang niet gemakkelijke taal omgaan. Dat doet ze stapsgewijs. Bij de eerste lezingen al — daar zijn we twee weken mee bezig geweest — begint ze als het ware met het creëren van woorden. Als je het over een huis hebt, dat dat dan niet een flatgebouw is, maar het huis van Atreus. Dat het ook echt dat huis is. Dan zit je gewoon twee, drie minuten binnen in jezelf te zoeken naar dat huis. Het gaat er om, de woorden hun volle betekenis te geven, zonder daar de interpretatie meteen bovenop te leggen. Alleen "het lijfelijk creëren van het woord". Zo noemt ze dat. En als je dat eenmaal hebt, dan kun je ermee gaan spelen". (Interview met Jeroen Willems, Eindhovens Dagblad, 3.12.91).

Een andere leerlinge over haar aan het woord. Katelijne Damen vertelt hoe theater in haar opleiding een plek van oprechtheid is geworden. "Geknield op de grond, tegenover een collega die ze hoorde te zoenen, liet Dora van der Groen haar wachten tot de zinding haast onhoudbaar werd. Dàt ultieme moment was het! (Interview Ingrid van der Veken in Kunst en Cultuur).

De manier waarop *Thyestes* werd opgevoerd getuigt in sterke mate van deze eenvoud en kracht in de woorden. Het verhaal werd herleid tot zijn meest eenvoudige en fundamentele gedaante, uitgepuurd tot een naaktheid van woord en beweging. De opvoering verkreeg aldus een authentieke dimensie en een directheid die pasten bij het universeel en primitief kader dat werd opgeroepen. Van haar acteurs eist Dora van der Groen dus veel, vooral veel ernst en vertrouwen. In haar eigen woorden: "Om gegrepen te worden door een tekst heb je vertrouwen nodig en moet je eerlijk zijn. Met het hoofd alleen gaat het niet. Dan blijf je steken bij begrijpen en bij beredeneren. Je moet jouw verhaal achter de woorden in ervaring omzetten en die vibratie naar de mensen uitzenden. Pas dan kan het aanslaan wat je ziet, pas dan raak je er gevoelig voor, ontstaat er affiniteit. Dan wordt je hoofd met je hart en je seksualiteit verbonden en treedt het in werking (...) Ik heb geleerd bij de spelers snel te zien wat ze uit zichzelf aangeven en waaraan ze voorbij gaan. Wat ze niet benutten, wat ze niet uitbouwen. Dat merk ik dan op en laat het hun opmerken. Ja, daar ben ik streng in. Daar ben ik onverbiddelijk in omdat ik geloof en weet dat ze het kunnen. Dus ga ik door. Maar niet met van die crises hoor. We doen dat zonder gedoe. We zijn mensen die elkaar steunen en niet ondermijnen zoals zo vaak gebeurt".



De bloeddorstige Atreus (Jeroen Willems, l.) die zijn broer (Hans Kesting) ritueel tot koning gekroond heeft (foto : Herman Sorgeloos)

Acteren is voor haar dan ook "het hoorbaar, zichtbaar en vooral voelbaar maken van een emotionele verbeelding waarbij de persoonlijkheid van de acteur een belangrijke factor is. Anders ga je imiteren en dat is een ander vak", zegt zij. Dat zoveel leerlingen met een verschillende kijk op het theater verschillende groepen in het leven hebben geroepen, stelt haar gerust : "Hun persoonlijkheid heb ik dus niet aangetast", zegt zij, "Wij hebben alleen het licht kunnen zetten op dat eigene, zodat ze dat zelf konden ontdekken en laten groeien" (Marian Buys, in De Volkskrant). Wat Dora van der Groen op school doet, vat ze dan ook als volgt samen : "Het belangrijkste is ze de weg te tonen naar zichzelf, naar wie ze zijn, naar wat er zich in hen afspeelt. Ze bewust maken van processen die zich afspelen binnen hen en buiten zichzelf en van de relatie daartussen" (Jean-Paul Bresser, in : Elsevier)

Authenticiteit ,dus en eerlijkheid met zichzelf vormen de sleutelstenen van een pedagogie en een visie op theater die de persoonlijkheid van de acteur ten volle wil ontplooiën en toch respecteren.

4.2. Ritueel theater

Het was een "vorm van ritueel theater zonder één afgesloten symbool", zei Marian Buys (De Volkskrant), "een perfect uitgebalanceerd ritueel opgevoerd door acteurs die zeer ver durven gaan", stelde Edward Van Heer (Knack), "een voorstelling die "de toeschouwers hardhandig door de mythe heen met het kwade in zichzelf en de wereld confronteert", vond Filip Decruynaere (Het Volk).

Voor alles dus ritueel theater en wellicht is dit een tweede reden die het succes van de voorstelling helpt verklaren. De gehele manier van opvoeren is inderdaad een fascinerend en onrustwekkend spektakel dat de toeschouwer doet nadenken over de grenzen van goed en kwaad en over de manier waarop deze in ons wereldbeeld ooit een mythische vorm gekregen hebben. De beeldentaal die Dora van der Groen gebruikte, verplicht de toeschouwer af te dalen naar een zeer diep bewustzijnsniveau en te tasten naar archetypische voorstellingen uit ons kollektief onbewuste. Al wie aanwezig was roept zich de mythische verhalen en symbolen voor de geest waarmee hij geleerd heeft van in zijn prille jeugd hierover na te denken en antwoorden te construeren. Interessant om weten zou zijn welke symbolen wij hieruit hebben laten vallen of welke wij hieraan toegevoegd hebben of welke beelden en woorden nog bij ons opduiken in een sacrale context en welke tot een cliché zijn geworden.

Artaud vocht zijn gehele leven tegen de oppervlakkigheid die vitale beelden had verstard tot clichés. Door zijn geweld-dadige enceneringen wilde hij de geestelijk verziekte maatschappij terugvoeren naar de oorspronkelijke vitale krachten die het mysterie van het leven gaaf konden weergeven. Zijn terugkeer naar "les grands mythes du passé" en zijn heimwee naar een kosmogonie van zuivere en primaire krachten passen daar volledig in.

Hugo Claus vertaalde de rituele kracht van Seneca's "barokke" tragedie door het geweld van woorden. Waar hij Seneca niet volgt komen beelden en regie-aanwijzingen voor die de actie opspannen, verscherpen. De kroning van een koning, het ritueel slachten van "offerdieren" door een opperpriester, het bekleden van een nieuwe koning met gewaad, kroon en scepter, het bestijgen van een (dubbele) troon, de ontvangst in een wit paleis, het zijn elementen die in oude en moderne ceremonies, religieuze en politieke, voorkomen. Claus

voegde hier als persoonlijke noot de symboliek van de Ram aan toe. Hij laat de tweede akt, zwaar beladen als deze is door rituele beelden, als volgt beginnen : *"Atreus komt op. Hij draagt een koningskleed, een zwarte tuniek, met gouden handschoen. Zijn naakte voeten zijn roodgeverfd. Traag cirkelt hij rond zijn troon, waarachter een knecht staat, een onbeweeglijke, naakte figuur met een lederen masker op dat een Ram voorstelt"* (p. 18). Als een statisch ritueel verloopt enige ogenblikken later het gesprek tussen Atreus en de Hoveling, het is als het ware een "recitatie", een gesprek tussen twee beelden" (p. 21). Een oeroude symboliek van licht en duisternis begeleidt deze beeldvorming : het inblazen van de adem van de wraak door Tantalus gebeurt in een wit paleis, daar komt de "schaduw" van Tantalus op (p. 8-9), daar leidt de Furie "de dikke schaduw" naar de troon" (p.14). Een fel licht gaat aan wanneer Thyestes zich begint rekenschap te geven van de gruweldaad : "De koning wil licht". Dan blaast Atreus in zijn gezicht en roept hem ritueelgeladen woorden toe : "Ja, drink uit de gouden beker met het teken van de Ram / Spaar de wijn niet, hij is donkergekleurd, rijk en vol. / Hoe smaakt de wijn ? Naar bloed ?" (p. 58-59).

De felle kracht van woord, beeld en gebaar maakten van deze productie in 1966 een ophefmakende gebeurtenis. Ton Lutz (Atreus), Rudi van Vlaenderen (Thyestes) en Alex van Royen (Tantalus) brachten de geest van Artaud op de planken (zie : Op de top van de citadel, C. Tindemans, e.a., Over Alex van Royen, Antwerpen, 1989).

Dora van der Groen bracht ook ritueel theater, primitiever van uitbeelding, eenvoudiger en alledaagser van opzet. Koningen herken je bij haar niet aan uiterlijke attributen, maar aan de wilde naaktheid van het bovenlijf. Gehuld in witte broeken, de haren besmeurd met een dikke laag verf, de voeten met bloed getekend (pas bij de koninklijke investituur !) kunnen deze gestalten zo figureren in menig tijdloos ritueel. Typische illustratie bij haar manier van regisseren : "geef mij een acteur, geef mij ruimte, en ik zal spelen", zei ze vaak. De majestatische dubbele troon van Atreus is bij haar verworpen tot een gewone stoel, waarop ook het koor durft plaatsnemen. Geen toevoeging van het Ramsmasker om de macht en fataliteit van de afkomst te beklemtonen : het dreigende gedrocht dat boven de scène hangt, gemaakt uit de meest eenvoudige materialen, afval uit een consumptiemaatschappij, neemt in zijn alledaagsheid de functie van het vroegere symbool over en desacraliseert het ten enen male. Daarheen had Tantalus van in het begin zijn toevlucht genomen, daaruit daalt hij ook neder wanneer de vloek van zijn geslacht is uitgewerkt De hefvork die hem daarheen brengt vervult daarom ook de functie van een gedesacraliseerde deus ex machina. Gezien de regie het niet nodig acht de Furie (gespeeld door

Elsie de Brauw én Bas Teeken, twee figuren dus) als een goddelijk wezen voor te stellen bij de explosie van lawaai en licht en de geest van Tantalus zijn goddelijke afkomst niet expliciet vermeldt, is hiermee de afwezigheid van de goden totaal geworden. De alledaagsheid van beeld- en vormgeving is daarom ook de voornaamste uitdaging geworden van deze productie. Wat uit de hemel valt, onmiddellijk na de "omstremgelde lichamen van de twee broers/minnaars" is het resultaat van een waanzin waartoe de mensen heden ten dage in staat zijn, mensen die leven zonder goden.

Het koor, gekleed in een alledaags, gemakkelijk plunje, stelt de gewone man voor die geheel de geschiedenis door de Machtigen heeft bijgestaan. Hoewel hij zich vragen stelt, helpt hij Atreus bereidwillig bij de kroning (reikt de kom verf aan); even hulpvaardig dweilt hij de bloedvlekken weg, maskeert de misdaden van zijn superieuren. Begonnen als toeschouwer die zich werkelijk vanuit het publiek losmaakt deelt hij zijn angsten en onrust rechtstreeks aan het publiek mee. Op een bepaald ogenblik raakt deze kommentator echter rechtstreeks betrokken bij het drama. Hij krimpt ineen bij het horen van schrille onrustwekkende kreten, hij wordt volledig opgenomen in het bodeverhaal. Daar ervaart hij op intense wijze de walging voor het koninklijk gedrag en vervalt daarna opnieuw in de rol van een cynische buitenstaander. Hij ondergraaft zijn rol, kijkt op zijn uurwerk en verlaat de scène, het publiek aldus meetrekkend in de dieptes van de actuele grote onverschilligheden. Pijnlijke suggestie derhalve aan het adres van de toeschouwer die zowel het cynisme van de machthebbers voor ogen krijgt als dit van de massamens die zijn ogen sluit, berust en laat begaan. Eindigde het stuk bij Claus op een abstrakt filosofische wijze ("Zo was het. En het zal niet anders zijn",...), dan nodigt de concrete alledaagsheid van Dora van der Groen uit tot een meer directe identificatie. Het koor voelt de rituele kracht die aanwezig is in het spel dat de machthebbers spelen en heeft daar behoefte aan, het stelt echter ook gelaten en cynisch de vlucht van de goden vast. Dubbele herkenbaarheid naar onze tijd toe ?

4.3. *Postmodern theater*

Een derde reden die tot het succes van deze voorstelling heeft bijgedragen is de merkwaardige ondertoon van relativiseren, ironiseren, doorprikken. De tuinkabouters die de scène oploopt, de acteurs die elkaar bevragen na afloop van het bodeverhaal (Good ? Excellent !), het koor dat zijn jas uittrekt en op zijn uurwerk kijkt. Momenten die tonen dat theater voor alles ook spel is, dat theater een wereldbeeld opbouwt en het in zijn kunstmatigheid tentoonstelt, dat theater conventies en clichés gebruikt die veranderlijk zijn. Deze ont-hullende dimensie

is duidelijk postmodern van aard en kon in 1966, datum van Claus' opvoering, nog niet aan de orde zijn. Choqueerde Claus' regie toen de geesten door de ongenadige maatschappijvisie van Artaud te vertalen naar de Vlaamse context, dan brengt Dora van der Groen anno 1992 een even radicale maatschappijkritiek door een aantal postmoderne speldeprikjes in haar regie in te bouwen. Het gekke evenwel van deze ondermijnende activiteit is dat we ze niet als volstrekt nieuw ervaren en gelijkaardige momenten bij veel jonge Vlaamse theatermakers konden vaststellen. Daarom besluit Johan Thielemans dan ook zeer terecht in *Etcetera* (10,1992, p. 17) : "Hebben we hier dan de bron van deze mentaliteit ontdekt, en is de invloed van Dora van der Groen, als lesgeefster aan het Antwerpse Conservatorium, zo ingrijpend geweest, dat ze in grote mate de karakteristieke toon bepaald heeft van een ganse boeiende generatie ? Zo toont Dora van der Groen ons achteraf wat er in de jaren tachtig bij zovelen aan de hand is geweest. En, als het ware en passant, toont ze ook nog eens hoe deze relativering het gepassioneerd en gekund acteren niet in de weg mag staan, want precies daar schuilt de kracht van het theater. Voor mij gaat deze *Thyestes* in de eerste plaats



Ateus (Ton Lutz) en Thyestes (Rudi van Vlaenderen), als "minnaars omstren-
geld" (H. Claus, 22 april 1966) (Archief : Toneel Vandaag, in : Documentatie-
centrum voor Dramatische Kunst, Gent)

hier over. Daarom is deze opvoering in zijn veelvuldige aspecten een hoogtepunt van het toneelseizoen".

Het eventjes doen kantelen van het grote verhaal (over Thyestes) kadert in een zeer ruim westers perspectief dat de geloofwaardigheid van alle stichtende verhalen, ideologieën en mythologieën, ordebrengende systemen als kunst, taal en geschiedenis radikaal ondermijnd heeft. De postmoderne twijfel aan "les métarécits", verhalen over verhalen, heeft de laatste decennia de opvoeringspraktijk van heel wat theatermakers alsook de schrijftuur van vele auteurs grondig beïnvloed. In het laatste lustrumboek van het NTG hebben we enkele gevolgen van deze nieuwe gevoeligheid besproken onder de titel "*Van het Ene naar het Vele, of over de gevolgen van een esthetiek van het fragment*". Vele antieke tragedies, maar ook deze van Shakespeare werden de laatste decennia op een totaal ontragische en gedesacraliseerde wijze opgevoerd. Hilarisch theater uit het Zuiden, heette het.

Claus' poëtica uit de jaren '60 sloot in ruime mate aan bij het modernisme, bij de terugkeer ook naar de mythen die de westerse traditie heeft overgeleverd. Zo toont *De Verwondering* (1962) de hellevaart van De Rijckel naar het kasteel Almout alsook de bewustwording van de verschrikkingen van de tijd. De Rijckel wordt het slachtoffer van een vervreemding die de mens aantast tot in zijn diepste wezen. De *Thyestes* (1966) stelt vragen naar de hel in de mens zelf en kadert in een reflectie over een wereld zonder goden, zonder paradijsgang, zonder verlossing. De mens ontdekt dat hij enkel een houvast heeft aan zichzelf en fundamenteel alleen is (*Mama, kijk, zonder handen*, 1959). De ware hel ligt dus op aarde en een aantal anti-helden symboliseren de "inwijding in het menselijk tekort". De soort opstand waarop Claus zich inspireert bij Seneca voor zijn *Thyestes* is dan ook van metafysische aard. Atreus, als prototype van de uitdagende mens, ontdekt dat de goden wezenlijk onverschillig zijn en dat het leven gewoon verder gaat, wanneer men extreme daden stelt. Als remedie tegen de existentiële ontreddeering zochten veel modernistische schrijvers een toevlucht in de mythen van de archaische beschavingen. De grondslagen van de westerse traditie wilde men terug opsporen in de Griekse mythen en James Frazers *The Golden Bough* bleek hiertoe een geschikt compendium. James Joyces *Ulysses*, T.S. Eliots *The Waste Land* en Ezra Pounds *Cantos* zijn enkele inspirerende voorbeelden om, niettegenstaande het toenmalig absurde en chaotische wereldbeeld, toch nog gebruik te maken van de grote verhalen van vroeger.

Het existentiële landschap waarin Dora van der Groen haar *Thyestes* enkele decennia later opvoert is op fundamentele punten gewijzigd. Het postmoderne

wereldbeeld wordt aan gevoeld als volledig gefragmentiseerd, ontologisch en epistemologisch onzeker geworden. Merkwaardig is toch dat Claus in zijn *Verwondering* (1962) reeds aan het werken was met een polyfone compositie-techniek die de werkelijkheid en de identiteit op totaal uiteenlopende wijze gestalte poogt te geven. In het postmodernisme wordt de mythe dan voluit gebruikt als stijlkenmerk, als spelelement, als citaat. Theatermakers trokken daar hun conclusies uit en gebruikten het mythische verhaal op zeer speelse wijze. Jan Decorte introduceerde in *Maria Magdalena* (Kaaithheater, 1981) een radikaal andere performance. Tekst, beweging en beelden werden van elkaar losgehaakt, zoals ook in zijn *Hamlet-machine* (op tekst van Heiner Müller). Zijn *King Lear* (Kaaithheater, 1983) verloor zijn monumentale koning die verschrompelde tot een besluiteloze dwaas in generaalsuniform. Sam Bogaerts bracht eveneens een *King Lear* (in 1990, met Toneelgroep Amsterdam) waarin opnieuw een koning een banale, op macht beluste mens werd, ronddolend in een wereld van stijlbreuken, gezochte effecten, lange stiltes (de beroemde storm-scène) en soms een leeg decor. De Blauwe Maandag Compagnie demonteerde recentelijk in *Losing Time*, *Voader* en *Le cocu magnifique* het traditionele ideaalbeeld van de westerse man. De Tijd voerde een versie van *Casanova* (1990) op, waarin de mythische dimensie van de grote versierder ontluisterd werd. De cultus van de blanke, patriarchale, westeuropese held is de laatste jaren genadeloos ingestort. Het *Medeamaterial* van Heiner Müller vervangt geleidelijk zijn Grieks equivalent en de genadeloze en demythificerende schrijftuur van Müller laat van de grote gevoelens en de leidersrol van Iason bitter weinig over.

In de lijn van een dergelijke radicale bevraging van hetgeen tot op heden de Griekse mythe voorstelde doorprikt Dora van der Groen de ernst van het verhaal, zonder evenwel het verhaal als dusdanig te laten vallen. De toeschouwer kijkt aldus in een dubbele spiegel: enerzijds een modernistische die de waarde van het mythische model onderschrijft, anderzijds een postmoderne die alle métarécits radikaal gelijkschakelt en ondermijnt.

De oprechtheid in het spel van de acteurs, de uitgepuurde taal en beelden, de reductie tot de essentie van het verhaal, het doorleefde omgaan met woorden en gebaren maar anderzijds ook het voortdurende bewustzijn dat alles ten slotte toch maar spel is maken dat Dora van der Groen zich een speelstijl gecreëerd heeft die een passend antwoord geeft op de postmoderne condition humaine. Deze voorlopige synthese blijft werken met onze culturele erfenis, maar laat er ook de limieten van zien. De mens blik in de spiegel van zijn traditie, maar begint in te zien dat hijzelf de spiegel vervaardigd heeft. Een pijnlijke, maar moedige blik, de enige die nu blijkbaar zin heeft.