

De voorstelling is erg kort, en de verschillende beelden vertonen geen verband met elkaar. Het meest frustrerende is dat je al evenmin een verband kunt leggen met het kortverhaal. Zo is er, om maar een makkelijk voorbeeld te noemen, geen trein in de tekst van Hawthorne te bespeuren.

Het publiek verliet wat verbouwereerd de zaal. Dat zal niet de eerste keer zijn dat zo iets bij Castellucci gebeurt. In dit geval echter had het publiek een paar technische hoogstandjes gezien. Maar verder kwam men niet. Ik bevond me in dezelfde situatie: ik kon er geen touw aan vastknopen. Maar nu blijkt dat ook Castellucci zelf totaal ontevreden is met het resultaat. Hij heeft er hard aan gewerkt, en heeft tot na de Antwerpse première elementen veranderd. Maar juist kreeg hij het niet. Hij vertelde mij dat hij een heel schrift met ideeën had rond het verhaal van Hawthorne. Maar dat de huidige voorstelling de mist was ingegaan. Hij heeft niet kunnen vertellen wat hem voor de geest stond. Daarop heeft hij een radicale beslissing genomen: na Antwerpen werd de voorstelling afgevoerd, ook al had hij contracten met Avignon, de Ruhrtriennale, Londen, Parijs enz. Dat wordt dus een financiële dobber en dagen onderhandelen rond niet nagekomen afspraken. Maar voor Castellucci gaat het artistieke voor, en in dit geval vond hij zijn voorstelling niet toereikend.

Hij heeft na Antwerpen veel vrije tijd, waarin hij aan zijn project wil verder werken. Het ziet er naar uit dat de décors van Antwerpen niet zullen gebruikt worden (en dan komt de notaris in ons wakker over de gespendeerde budgetten), en dat een *Veil 2* er totaal anders zal uitzien. Dat scherpt de nieuwsgierigheid, maar we zullen zeker nog een jaar moeten wachten vooraleer we deze tweede versie in Antwerpen te zien zullen krijgen.

## NOTEN

- <sup>1</sup> Jonathan Carr, *The Wagner Clan*, London 2007, p. 47
- <sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Het Geval Wagner*, Amsterdam 1994, vertaling Hans Driessen, p. 13.
- <sup>3</sup> Over mijn versie van het verhaal kan je op dit punt kritiek hebben, want het is niet Kundry die verwondt, maar wel de speer van de demonische Klingsor. Maar Wagner mengt zoveel thema's door elkaar, in een vertelling die niet uitblinkt door rechtlijnigheid, dat je speer en Kundry bij elkaar kunt brengen. Is de speer immers geen fallisch symbool?
- <sup>4</sup> F. Nietzsche, *Idem*, p. 81.
- <sup>5</sup> Herman Van Campenhout, *Die Bezauberende Katastrophe, Versuch einer Wagner-Lektüre* (Würzburg, 2005), p. 340.
- <sup>6</sup> Jean de Solliers, *parsifal*, L'Avant Scène de l'Opéra, 1982, p. 110.
- <sup>7</sup> H. Van Campenhout, *Id.*, p. 350<sup>2</sup>
- <sup>8</sup> Slavoj Žižek, *Variations Wagner*, Nous, p.124-125.
- <sup>9</sup> Wouter Hillaert, De gemiste gemeenschap, *Rekto:Verso*, maart- april 2011, p. 4.

## THEODOROS TERZOPOULOS EN DE INTERNATIONALE PROMETHIADE 2010

### Politiek theater op drie theaterfestivals

Freddy DECREUS

De klassieke mythe van Prometheus, de grote bringer van beschaving, opgevoerd als politiek theater anno 2010, kan dit wel? Het voorbije jaar werd in elk geval een belangrijke cyclus opgezet rond deze grote Griekse held, de *Promethiade*, als hoofdschotel van een reeks internationale theaterfestivals die drie landen samenbrachten in het kader van Istanbul en Essen, Culturele Hoofdsteden 2010. Drie verschillende steden en culturen namen hieraan deel: het festival van Athene (opvoering te Eleusis, van 7 tot 15 juli), dit van Istanbul (opvoering in de Hagia Eirene, van 18 tot 28 juli) en ten slotte was er Essen in het Ruhrgebied (Zollverein, van 23 juli tot 7 augustus). Drie totaal verschillende artistieke en culturele uitdagingen met telkens een statement van belang, met regisseurs en acteurs van diverse afkomst (Griekenland, Turkije en Duitsland), met twee- en drietalige voorstellingen en driemaal een spectaculair scènebeeld ontworpen door Jannis Kounellis. Naast Terzopoulos' eigen en volstrekt eigenzinnige bewerking van Prometheus waren nog de Turkse bewerking door Sahika Tekand met haar *'Vergessen in zehn Schritten (Anti-Prometheus)'*, gespeeld in het Duits en Turks, en de bewerking door het Berlijnse gezelschap Rimini Protokoll, *'Prometheus in Athen'*, in het Grieks en Duits.

Drie speelplekken die iets te maken hebben met de Oudheid, de Middeleeuwen en de Moderniteit en die alle drie tot het Unesco werelderfgoed behoren. Bij de ontwerpers van dit initiatief was er de Griekse regisseur Theodoros Terzopoulos, stichtend lid van de toneelgroep *Attis* in Athene (1986). Op hem focussen we straks als 'leerling' en 'erfgenaam' van Heiner Müller, want diens toneelprincipes zou hij in Griekenland invoeren na een jarenlang verblijf in Duitsland bij de Berliner Ensemble.

De laatste tijd kon je eigenlijk moeilijk voorbij aan de figuur van Prometheus. Het begin van 2011 zag Fabres *Prometheus-Landscapes II* in New York, Montclair en deze productie ging vanaf eind februari op tournee in België. Een totale herwerking van zijn eerste *Prometheus-Landschaft* uit 1988, dat toen nog geheel in het teken stond van het magische Uur Blauw en dat toeschouwers om 5 uur 's morgens in Berlijn naar de voorstelling lokte. Het scènebeeld van een hoog in de

touwen opgespannen Prometheus zagen we ook reeds in de regie van Titus Muizelaar uit 1996 (een letterlijk gepijnigde Hans Kesting bij Toneelgroep Amsterdam). Johan Simons bracht in 1988 met Hollandia zijn ontluisterende versie van Prometheus in de autosloperij te Westzaan, met ontdubbelde stemmen en personages, vooruitgangskritiek in een oude autosloperij, annex blauwselfabriek, van Jantje Smit. Ook Gotscheff (2009-10, Volksbühne, Berlin) baseerde zich op de vertaling van Heiner Müller en toonde tussen stapels containers de ambigüiteit van macht en opstand.

Prometheus blijkt dus niet zomaar weg te denken uit de Westerse verbeelding. Het thema van de Titanenzoon, dus ook godenzoon, die de aardse, materiële en sterfelijke mens ter hulp komt, is uiteraard een heel dankbaar thema in het leren duiden van het 'menselijke'. Precies omdat de mens steeds maar weer zijn verbeelding in verhalen moet kunnen gieten om te overleven en te kunnen ontsnappen aan de gruwel en de dreiging die uitgaan van de 'Absolutismus der Wirklichkeit' (Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 1979) vindt hij beelden uit die handelen over het gegrepen zijn in de schoot van de 'dingen', over het overgeleverd zijn aan zijn (nood)lot en de (al dan niet) maakbaarheid hiervan, zeg ook maar over het begin en het einde van de 'geschiedenis'.

Deze hedendaagse radicale bewerkingen zijn vaak een bevraging van wat de 'bevrijder' van de mensheid eigenlijk nog voorstelt in hoogtechnologische en ont-menselijke tijden. Mythisch gezien is de figuur van Prometheus deel van een wereldwijd bekend verhaal dat spreekt over het ontstaan van de mensheid, het zoekend tasten naar de zinvolheid van dit eigenaardig 'statuut' dat wij als mensen hebben, geschapen worden om te leven en uiteindelijk te moeten sterven. Kwetsbaar omdat we door Prometheus uit leem werden geboetseerd, goddelijk omdat de goddelijke adem ons ook werd ingeblazen. Dit verhaal staat aan het begin van de Europese cultuur die we met elkaar delen, verschaftte inspiratie aan duizenden Westerse kunstenaars, en creëerde daarom ook een mythische en filosofische 'moule' van waaruit we leerden denken en ademen. Naargelang van tijdperk en nationale cultuur traden echter grote verschillen op.

In de christelijke verbeelding was Prometheus de gelijke van Christus die de mens maar al te graag zag, maar soms tegelijk ook de opstandige Lucifer. Hij was de favoriete Verlichtingskunstenaar van Goethe (1789), riep een dreigende Frankenstein op bij Mary Shelley (1818), representeerde de '*vornehmsten Heiligen und Märtyrer im philosophischen Kalender*' van Marx (1841) en zorgde voor de modernistische parodie bij André Gide (*Le Prométhée mal enchaîné*, 1899). '*Die Befreiung des Prometheus*' was ook een tekst die voorkwam in '*Zement*' (1972)

van Heiner Müller, grotesk uitvergroot, en bekend geworden door de gelijknamige vertoning van Heiner Goebbels, eerst als luisterspel voor de radio in 1985 (bekroond met vele prijzen), later ook voor het toneel bewerkt en op toernee met Müller en een groot aantal locale acteurs in verschillende landen. Een actrice van het Atheense Attis theater, Sofia Michopoulou, bracht met Heiner Müller in 1991 een lezing hiervan als luisterspel in het Künstlerhaus Bethanien te Berlijn. In 1995 (première in Montalcino, Toscana) creëerde Terzopoulos met zijn groep een eigen versie van *Prometheus Bound* en trok hiermee de wereld rond. Tot in het jaar 2000 gaf hij optredens o.a. in Moskou, Sarajevo, New Delhi, Ahmedabad, Bombay, Albania, Beijing, en Ankara. De *Prometheus* die hij thans maakte voor de theaterfestivals 2010 in drietalige versie was nieuw, maar even politiek geladen als vorige producties die onder invloed stonden van Heiner Müller, zoals zijn *Medea Material* (vanaf 1988), *Quartet* (vanaf 1989) en *Heracles* (1997) (zie Frank Radatz, 2009). Müller was duidelijk fel geïnteresseerd in deze Griekse held, vandaar zijn achtereenvolgende herschrijvingen: *Prometheus* (1967 / 68), *Zement* (1972), *Prometheus in der Bildbeschreibung* (Szene, 1990).

Terzopoulos behoort thans tot het kleine kransje wereldwijd vermaarde regisseurs die een eigen theatertaal en intercultureel programma hebben uitgewerkt. Zijn methodologie wordt nu aan een snel tempo in boekvorm uitgegeven en een tiental belangrijke publicaties werden reeds over hem geschreven (an., 2000; Radatz, 2006; Sampatakakis, 2007; Hatzidimitriou, 2010). Zijn loopbaan begon als 'politiek vluchteling', ontsnapt aan de Griekse militaire dictatuur en opgevangen in Oost-Berlijn, waar hij als regie-assistent bij het Berliner Ensemble werkte en daar bevriend raakte met Heiner Müller (1972-1976). Daar maakte hij zich het *Verfremdungstheater* eigen en paste dit in milde vorm toe op een aantal klassiekers, eenmaal hij terug thuis was in Griekenland en de leiding kreeg toegewezen van het Staatstheater van Noord Griekenland (1981-1983). In Duitsland leerde hij de eigen Griekse cultuur vanuit een nieuw perspectief kennen, wat hem tot de grondlagen terugbracht van mythe en tragedie. In 1985 stichtte hij in Athene het Attis theater en ontwikkelde daar een regie- en toneelmethode die hem internationale roem bracht, vaak in samenwerking met zijn Japanse geestesgenoot Tadashi Suzuki. Met zijn sterk fysieke regie van *Bacchai* (1986) schokte hij de folkloristische Griekse regisseurs wakker, werd een tijdlang een 'bête noire' van de toneelkritiek, maar trok met deze productie wel op een fel bejubelde wereldtoernee.

De meeste van zijn theaterstukken bevatten een duidelijke politieke commentaar (zie b.v. nog *Bremer Freiheit* van R. W. Fassbinder, 1989; *Money* van Bertolt Brecht, 1998) of zijn relevant voor de wereld waarin we leven. Hij neemt standpunten in over de mensenrechten, economie en vooruitgang, en vooral over het

menselijk lijden in zijn vele vormen. Zijn sterk fysiek theater vraagt immense inspanningen van al zijn acteurs en resulteert heel vaak in schokkend ritueel theater. Het is veeleisend theater, ook vanwege het publiek dat zich zelden kan onttrekken aan de magie van dit bevreemdend soort spektakel, maar er niet goed weet mee om te gaan. In de tekstbrochure bij de voorstelling in Essen probeert hij nog maar eens weer te geven wat eigenlijk die hogere dimensie is die hij lijkt na te streven: 'Was ist Metaphysik auf der Bühne? Es ist ein Versuch des Schauspielers, der Person, des Menschen, über die Grenzen seines Körpers hinauszugehen (...). Ich arbeite mit dem Körper, nicht mit Ideen. Ich breche von Anfang an den Text, damit ich einen Rausch mit hoher Temperatur schaffen kann. Einen Raum der Ekstase. Wenn man nur im Kopf existiert und nur den Text spricht, bleibt man auch nur in der einen Sphäre, der Sphäre der Ideen'.

De *Prometheus* in de versie van Terzopoulos is een revolutionair, want zijn Mülleriaanse boodschap luidt 'Der Tag will kommen...', wat in de drie voorstellingen telkens anders overkwam. In de Atheense havenstad Eleusis, een vervuilde versie van de Piraeus, oude industriezone met bepaald onfrisse cementfabrieken, leek het Groot Kapitaal geviseerd, reders en bankmagnaten die verantwoordelijk zijn voor het recente Griekse financiële débacle, ook de 'olympische Finanzjongleure' die zich als hedendaagse goden het lot der mensen niets aantrekken. Loeiende sirenes voor, tijdens en na het stuk riepen een angst sfeer op waarin het oude verhaal zich goed kon vinden. Ook de stenen sculpturen van Kounellis gaven een indruk van gevangenschap, brokken steen met grote regelmaat aan elkaar opgehangen als tralies in een kosmische gevangenis. 'Der Tag will kommen', sprak het koor voortdurend, want wij zullen onze houding tegenover geheel de toekomst grondig moeten herzien, het tekort aan bronnen en de opwarming van de aarde toont reeds aan waarheen de technologische ontwikkeling ons gebracht heeft. Voortdurend gespannen lichamen van alle acteurs, zich dwangmatig wettelend, nekken die spieren doen samentrekken, stof en speeksel die zich constant vermengen. Hier regeren lichamen de scène, tekstbrokken worden uitgespuwd, een strak ritme domineert de gehele opbouw. Geen toekomst zonder verleden, zei Müller, en de bezinning op de soort oorsprong die wij gekend hebben is dus van groot belang om op elke schrede in de toekomst te anticiperen. Voor Terzopoulos is er dus moed nodig om dit verhaal te onderwerpen aan een geglobaliseerd en intercultureel veld, aan de nieuwe ethnische, nationale en culturele grenzen, want de interculturaliteit gaat meer en meer het gezicht van Europa bepalen en daarmee ook haar productie van kunst, religie en wereldbeschouwing. Of zoals Sofia Michopoulou als Oude Vrouw tijdens de voorstelling herhaalde: 'Otan tha' cho pethanei, o kosmos th'allaksei' / 'When I will die, the world will change'.

Maar ook dan is er iets fascinerends aan de figuur van Prometheus. Zoals Marx reeds zei, hij is een martelaar die volhardt, omdat hij een bepaald soort weten in reserve houdt en één der enigen blijkt te zijn die over een diepere kennis beschikt. Deze kennis is een verder liggend mythisch verhaal dat Zeus niet kent, één van de zovele mythen waardoor de mens zoekt om zichzelf en de anderen iets uit te leggen door middel van een verhaal met een thema en wat karakters. Goden bestaan uiteraard nooit in het echt, ze zijn symbolische kaders waartegen de menselijke existentie zich moet situeren en daarom heeft deze steeds weer nood aan helden die zogenaamd buiten het mensenras zelf vallen. Prometheus is daarom dan ook letterlijk die tussenvorm en die fabulatie die halverwege mensen en goden hangt, ergens vastgenageld aan de hoogste berg (Caucasus), de armen gespreid als een arend, steeds maar weer symbolen voor de menselijke wil om hun banaal/modaal karakter te overstijgen. Dit vormt volgens Terzopoulos dan ook deel van de wezenlijke strijd van de mens, gevangen als hij is in zijn lichaam: 'Wir haben einen permanenten Konflikt im selben Körper. Das ist Prometheus. Das ist die hauptsächliche Idee von Prometheus'. Daarom moet deze voorstelling dan ook opgevoerd worden in drie talen, want de geboorte van de nieuwe Westerse en interculturele mens doet hem vele talen spreken. Vandaar duikt in de voorstellingen in de drie landen dan ook steeds een hele brok onbegrijpelijke tekst op, want Grieken begrijpen het vele Turks niet, in Istanbul zal de kennis van het Grieks ook al niet denderend zijn geweest (hoewel misschien toch mogelijk), terwijl in Essen tenminste de mogelijkheid bestond dat een Turkse gemeenschap naar hun acteurs kwam kijken. Boe-geroep in Eleusis alvast, waar de sterke acteerprestaties van de Turks sprekende Prometheus (de populaire Turkse acteur Yetkin Dikinciler) voor onbegrip en irritatie zorgden. Ontnuchtering ook nog op een andere manier, want het stuk eindigde met een minutenlang bulderend gelach, zoals in een vorige productie *Aias* (2004) waar de drie acteurs bijzonder lang, pijnlijk lang op de duur, dienden te lachen. 'Klausigelos', in de woorden van de regisseur, lachen en wenen samen, en daarmee is de cirkel dan rond. Veel indrukwekkender dan lachen of wenen apart, wat de vraag meteen opwerpt of de tragedie dit alles nog kan omvatten? Kan sarcasme in de tragiek wonen en moeten we vandaag, gezien de wereld zo sterk veranderd is, ook naar andere definities van het tragische uitkijken? Of niet eerder onze toevlucht nemen tot de oosterse *illuminatio* die van tragiek niets moet weten? Zijn de menselijke dromen en utopieën, vooral deze van een permanente Vooruitgang, ultieme droom van de Verlichting, niet uitermate a- of zelfs anti-humaan gebleken en hebben ze geen aanleiding gegeven tot een diepe 'Lächerlichkeit' over 'la condition humaine'? Allemaal vragen waar de regisseur reeds zijn gehele leven mee worstelt en die hij graag in steeds maar nieuwe vormen afpelt.

Volgens hem was de voorstelling in Istanbul de meest gevaarlijke van de drie. Opgevoerd in het Ottomaanse kasteel Roumeli Hissary en de Hagia Eirene was deze voorstelling metafysischer, geplaatst in een ronde scène waar 50.000 brilglazen op de bodem onophoudelijk knarsten en knetterden, want uiteenspatten onder de voeten van de acteurs. Drama van het zien, van de onmogelijkheid vooral van het zien, want de allesziende Zeus was helemaal niet in staat om ook maar het essentiële van zijn eigen mythisch verhaal te zien. Maar tegen wie was 'Der Tag will kommen...' hier gericht, wie kon zich hier aangesproken voelen? De staat, de kerk?

In Essen was de voorstelling voluit Heiner Müller getint, want voluit gesitueerd in een reflectie over de eigen Duitse geschiedenis. Gespeeld in het hartje van het Ruhrgebied, in één van de culturele *places to be*, de Stiftung Zollverein, of een resem industriële gebouwen en mijnschachten stammend uit de laatste eeuw, niet gebombardeerd door de geallieerden omdat blijkbaar teveel Engels geld geïnvesteerd was in deze oorlogsplek (!). Eigenlijk een Griekse tragedie die hier de rol vervulde van de post-tragedie en de Duitse herinnering duchtig dooreen schudde, want Kounellis had er niet beter op gevonden dan deze historische plek te verbinden met Pogrom en Holocaust. Vlak naast de speelplek lagen immers de sporen waarop een Duitse locomotief stond, netjes opgepoetst en gebouwd in het beruchte jaar 1935... Trauma-theatre, Memory-theatre, explosie van het politieke collectieve geheugen. Met op het einde weer dit bulderende gelach, cynisch, sarcastisch, de gehele loop van de geschiedenis bevragend, zoals de ambigue 'Engel van de geschiedenis' van Paul Klee, *Angelus Novus* uit 1920, de ogen en mond wijd opengesperd, de vleugels gespreid, het gelaat naar het verleden gewend. Heel toepasselijk zijn dan de verdere woorden van Walter Benjamin uit "Über den Begriff der Geschichte. These IX" (1940), want 'daar waar wij een reeks gebeurtenissen waarnemen, ziet hij één enkele catastrofe, en daarin wordt die zonder enig respijt puinhoop op puinhoop gestapeld, die hem voor de voeten geworpen wordt. De engel zou wel willen blijven, de doden tot leven wekken en de brokstukken weer tot een geheel maken. Maar zijn vleugels vangen de wind die uit het paradijs waait, een storm die zo hard is dat hij ze niet kan sluiten. Deze storm stuwt hem onweerstaanbaar voort de toekomst in die hij de rug heeft toegekeerd, terwijl de stapel puin voor hem tot aan de hemel groeit. Deze storm is wat wij vooruitgang noemen' (zie ook: Bruno Arpaia, *De engel van de geschiedenis*, 2004).

Naast de eigen bijdrage van Terzopoulos namen nog twee andere groepen deel aan deze *Promethiade*. De Turkse Sahika Tekand, in Vlaanderen wel bekend door haar recente optredens in Bozar en Bourla, bracht er een 'Anti-Prometheus', een 'Vergessen in zehn Schritten', opgevoerd in het Duits en Turks. Hiertoe werkte ze

samen met haar groep Studio Oyunculari (The Studio Players) die ze zelf heeft opgericht in 1990, en die reeds voorheen met het klassiek Griekse materiaal heeft gewerkt, 'Where is Oedipus' (2002), 'Oedipus in Exile' (2004), and 'Eurydice's Cry' (2006). Geheel in aansluiting met de vertwijfeling uit Benjamins negende these uitte ze haar twijfels over het nut van de Geschiedenis en de Verlichting. Hierbij legde ze vooral de nadruk op het lot van de kleine mens, door de media geprogrammeerd als hij tegenwoordig is, en dus eigenlijk aan zijn lot overgelaten. Hij die zijn heroïsche oorsprong is kwijtgeraakt, denkt dat het licht van de Verlichting hem feitelijk bedrogen heeft en dat dus alle maat verdwenen is. Of in haar eigen woorden: 'This play is the tragedy of contemporary man trapped in his tiny singular world who has sacrificed his ability to interfere in life, his big hopes and his long-term projects to short-term and relatively small achievements, who is rendered insensible to the problems and the people around him as well as to his surroundings by the little comforts he is presented with, and who is eventually rendered ignorant and in another way uninformed through the bombardment of information that he has been subjected to'.

Ten slotte was er nog het Rimini Protokoll uit Berlijn dat een 'Prometheus in Athen' bracht (in het Grieks en Duits), een spectaculaire performance in het Atheense *Odeon* van Herodes Atticus, aan de voet van de Akropolis, cultuurmonument bij uitstek. Zij gingen er van uit dat er vandaag nauwelijks een nieuwsprogramma was dat niet graag het woordje 'tragiek' gebruikte, vooral na de Griekse beschamende financiële ramp. Ze vroegen dan ook heel direct wat de Atheners zelf dachten van die oude verhalen zoals Prometheus, en wat daar nog het belang van was. Hiertoe kozen ze op basis van een aantal criteria 100 Atheners uit en lieten hen aan het woord in hetzelfde theater dat zovele eeuwen geleden de oerversie van Aischylos opgevoerd zag. Deze voorstelling liet mensen aan het woord die ervaring hadden met permanent leed en zelf vaak in een compromisloze positie stonden. Hoewel tegen hun wil in gehoorzamen ze toch de belangen van de staat, zijn ze vaak op de vlucht, willen ze wetten gebroken zien en de machthebbers gestraft, maar blijven toch in deze staat wonen. Ja, de crisis voelen ze, aan de democratie twijfelen ze, maar ze blijven vrank en vrij hun gedacht zeggen. Een knap staaltje van documentair theater gebracht als live-act, eenmalig te Athene opgevoerd en in Essen in filmversie getoond.

Samengevat: één groot cultureel Europees programma dat vervelende politieke vragen stelde, de plaats van de Geschiedenis ter discussie stelde, Vooruitgang en Verlichting kritisch aanpakte. Niet zomaar uit de lucht gevallen, maar grondig voorbereid sinds het jaar 1986, toen een banneling in eigen land plots de kans kreeg om de eigen cultuur te bevragen en op systematische wijze Brecht en Müller

in- en opvoerde, langs de meest bodem-eigene manier van denken om, de Griekse tragedie, al te lang gekoesterd op romantische en folkloristische wijze.

### Bibliografie

- an., Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre. History, Methodology and Comments, Athens, 2000, Agra Publications.
- Freddy Decreus, The art of singing in the 'antechamber of death' / Die Kunst des Singens in der 'Vorkammer des Todes', in: Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos / Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos, Berlin, 2006, Theater der Zeit, pp. 202-213.
- Freddy Decreus, The reptilian brain and the representation of the female in Theodoros Terzopoulos' *Bacchai*, in: Acta of the Tenth International Symposium on Ancient Greek Drama. Identity and Diversity in Ancient Greek Drama, Nicosia, 2010, pp. 237-258 (with Modern Greek Translation, pp. 1-26)
- Penelope Hatzidimitriou, Theodoros Terzopoulos. Apo to prosopiko sto pagkosmio, Thessaloniki, 2010, University Studio Press.
- Frank Raddatz (ed.), Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos / Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos, Berlin, 2006, Theater der Zeit.
- Frank Raddatz, (ed.), Im Labyrinth. Theodoros Terzopoulos begegnet Heiner Müller, Berlin, 2009, Theater der Zeit. Recherchen 56.
- Giorgos Sampatakakis, Geometrontas to Chaos. Morfi kai metaphysiki sto teatro tou Theodorou Terzopoulou, Athens, 2007, Metaichmio.

## SPALDING GRAY'S LEVENSLESSEN

Johan CALLENS

### Recensie-artikel

Onlangs verscheen van de hand van William W. Demastes, *Spalding Gray's America* (2008).<sup>1</sup> Dit is pas de eerste monografie over de acteur en performance kunstenaar (1941-2004), nochtans een vrij bekende figuur wiens de carrière bijna veertig jaar duurde. De auteur, die les geeft aan de Universiteit van Louisiana in Baton Rouge, is meer dan geschikt voor de opdracht: hij was niet alleen een persoonlijke vriend van Gray maar publiceerde ook verschillende kritische studies over onderwerpen die rechtstreeks of onrechtstreeks raken aan zijn werk: *Beyond Naturalism: A New Realism in American Theatre* (1988); *Theatre of Chaos: Beyond Absurdism, Into Orderly Disorder* (1998); en *Comedy Matters: From Shakespeare to Stoppard* (2008). Over *Swimming to Cambodia* (1985) en *Gray's Anatomy* (1993), misschien wel Gray's twee bekendste monologen die naar het scherm vertaald werden door respectievelijk Jonathan Demme (1987) en Steven Soderbergh (1996), pende Demastes eerst afzonderlijke analyses die daarna geïncorporeerd werden in *Staging Consciousness: Theater and the Materialization of Mind* (2002).<sup>2</sup>

Er zijn verschillende mogelijke redenen voor de laattijdige publicatie van dit eerste overzichtswerk, vier jaar na de zelfmoord van de kunstenaar: het zogenaamde narcissisme van Gray, zijn vermeende ouderwets "realisme", de bezadigde, niet-fysieke komedie, en het onconventionele dramatische karakter van zijn ironische, associatieve monologen met hun vele uitweidingen. Demastes behandelt elk van deze aspecten op overtuigende wijze, hoewel over het representatieve karakter van Gray en zijn werk, zoals geponeerd in de titel, kan gediscussieerd worden. Vanuit het "geografische" perspectief lijkt die representativiteit misschien evident, vermits Gray wat dat betreft een doorsnee Amerikaan lijkt, of een "middle American" (6), zoals Demastes hem met een neologisme noemt. Gray is immers geboren en getogen in Barrington (Rhode Island) en studeerde aan Fichton Academy (Maine) en Emerson College (Boston). Hij zette zijn eerste stappen in het traditionele theater als lid van het repertoire gezelschap van The Alley Theatre, Houston en versierde daarna verschillende rollen in off-Broadway producties (1965-70). De volgende tien jaar ging hij de experimentele toer op als lid van Richard Schechners Performance Group en Elizabeth LeComptes Wooster Group. Pas daarna begon hij aan zijn vijftientig-jarige solocarrière en werd hij gaandeweg volledig geïdentificeerd met zijn dramatische monologen, ondanks zijn excursies in film, televisie en proza. Gray was eigenlijk een WASP of White