

## DE ORESTEIA: TRAGISCHE MYTHE OF MYTHISCHE TRAGEDIE?

Voorstelling van de (tragische) held in de *Oresteia* door Johan Simons

Helena JANSSEN

### 1. Vraagstelling

In deze bijdrage staat de vraag naar de voorstelling van de tragische held in de *Oresteia* zoals opgevoerd door NTGent in samenwerking met TG Amsterdam centraal. Johan Simons vertrekt in zijn interpretatie vanuit een letterlijke vertaling van *Oresteia*: “*Oresteia* betekent simpelweg ‘het verhaal van Orestes’, dus vertel ik het verhaal vanuit zijn perspectief”<sup>1</sup>. Betekent dit dat Orestes een geïnternaliseerde, postmoderne tragische held is, of heeft Simons voor een andere benadering gekozen? En wat zijn de consequenties daarvan voor het geheel van de productie?

### 2. De moderne tragische held: vooronderzoek

Dit onderzoek gaat uit van Bart Keunens beschrijving van verschillende verhaalpatronen.<sup>2</sup> Hij onderscheidt vier soorten plottypes (onrust naar rust, rust naar onrust naar rust, rust naar onrust, onrust naar rust naar onrust), waarvan er voor dit onderzoek twee belangrijk zijn, namelijk de types: ‘rust naar onrust’ en ‘rust naar onrust naar rust’. Het eerste type is er een dat in de populaire verhaalcultuur minder vaak voorkomt maar wel belangrijk is. Het is de tragische plot. Hierbij “tenderen de gebeurtenissen tijdens het verhaal naar die fatale afloop” (Keunen 2005: 28). “De personages die voor dit type worden ingezet, zijn tragische helden maar ook martelaren en andere voorbeeldfiguren”<sup>3</sup>.

Het tweede plottype dat hier centraal staat, is de mythe, waar de regelmaat (rust) belangrijker is dan de onrust. De toestand van onrust is hier slechts een korte periode waarin constant vooruitgewezen en terugverwezen wordt naar een periode van stabiliteit. De helden die hierin voorkomen zijn standvastig, symboliseren een duidelijke moraal en wijken niet af. Ze zijn een voorbeeld voor hun volk.

Elk plotype kent bovendien een typisch soort held. Uitzonderingen zijn uiteraard altijd mogelijk. De belangrijkste indeling die gemaakt wordt is die tussen missiehelden en transformatiehelden, waarbij missiehelden van in het begin sterk zijn, zelfbevestigend, en een duidelijke moraal uitdragen. Ze wijken in niets af van hun idealen. Ze zijn een voorbeeld voor hun volk en voor de lezer. Daartegenover staat de transformatieheld. Die maakt zelf een ontwikkeling mee en is zelfoverstijgend: in het begin kan hij niet echt een held genoemd worden maar hij groeit tot een held doorheen het verhaal. Vaak gaat deze zelfoverstijging met een opoffering gepaard. Hoewel in de oudere (populaire) literatuur deze twee soorten helden duidelijk van elkaar gescheiden waren, komen ze in moderne literatuur vaak gemengd voor: missiehelden vertonen vaker individuelere trekken, moeten vaak nog de held in zichzelf ontdekken.

Die meer individuele trek kan verklaard worden door het civilisatieproces, zoals beschreven door Norbert Elias<sup>4</sup>. Mensen gaan sinds de late Middeleeuwen steeds minder druk ondervinden door een dwang van buitenaf, maar interneren die dwang. De dwang van buitenaf wordt een zelfdwang. Op die manier zijn mensen individueler, belichamen ze minder een collectieve moraal.

Dat weerspiegelt zich ook in de literatuur. Moderne tragediën stellen meer de mens voorop ten nadele van de goden. Over de moderne Antigone zegt Paul Vanden Berghе bijvoorbeeld:

Haar leven ontplooit zich niet als dat van de Griekse Antigone, het is niet naar buiten maar naar binnen gekeerd, het toneel is niet uiterlijk, maar innerlijk, het is een schouwtoneel van de geest<sup>5</sup>.

Ook Johan Taels<sup>6</sup> wijst op deze verandering binnen de moderne (opvoering van) tragedies. Hij duidt op het reflectieve karakter van de moderne tragedie: "in plaats van de noodlottige voorgegevenheid van levensverhoudingen en gebeurtenissen, nemen het karakter van de personages, de situatie en de replieken een steeds ruimere plaats in. De schuld wordt bewuster, wordt eerder beschouwd als het resultaat van persoonlijke ethische verantwoordelijkheid, van 'factum' (dit is eigen keuze), dan van een lotsbestemming, een fatum (...)". In de oude tragedies was de schuld dan ook meer passief dan actief, meer een vorm van lijdend ondergaan dan van bewust handelen. De moderne tragedie is dan ook veel reflectiever:

In feite staat de moderne tragische held dan ook reeds aan de rand van de tragedie: hij is niet zozeer gedreven door passies en idealen, dan dat hij deze bewust kiest; hij wordt niet schuldig in weerwil van zichzelf, maar hij wordt het wetens en willens.

De vraag die hier dan ook centraal staat is: in welke mate is die idee van een held aanwezig in de *Oresteia* door het NTGent/TG Amsterdam (seizoen 2006-2007)? Kan men zeggen dat er sprake is van een geïnternaliseerde tragische held of is er sprake van een andere benadering, waarbij er veeleer aandacht is voor de mythische structuur en bijhorende helden?

### 3. Oresteia

De plot van het verhaal wordt bondig weergegeven in volgend schema:

Agamemnon	Dodenoffer	Ontzagbare godinnen
Agamemnon keert terug uit de Trojaanse oorlog. Hij brengt Cassandra mee. Klytaimestra en Aigisthos vermoorden Agamemnon en Cassandra, uit wraak omdat Agamemnon zijn dochter Iphigeneia gedood heeft.	Elektra en Orestes vermoorden Klytaimestra en Aigisthos uit wraak voor hun vaders dood. Apollo is een stuwende kracht. Door middel van zijn orakels zal Orestes de daad verrichten.	De ontzagbare godinnen en Athena discussiëren over Orestes' schuld aan zijn moeders dood. Instelling van de rechtspraak, maar met behoud van de wraakgodinnen als 'waakhond'.

Tabel 1: *Oresteia* - algemeen

Het eerste deel, *Agamemnon*, begint met de vadermoord door Orestes' moeder (Klytaimestra), uit wraak omdat Agamemnon hun dochter Iphigeneia geofferd heeft, en wordt gevolgd door het tweede deel, *Het dodenoffer*, waarin Orestes met behulp van zijn zus Elektra zijn moeder en haar minnaar vermoordt om hun vader te wreken. In het laatste deel van het drieluik, *Ontzagbare godinnen*, staat Orestes terecht voor die moedermoord. De wraakgodinnen vinden dat Orestes (net als gelijk welke andere mens) zijn moeder niet mag doden en willen haar daarom wreken. Het eindigt met Athena die de rechtspraak door de mensen instelt en zo wordt het een ode aan de Griekse rechtspraak. Althans, volgens de traditionele visie op het verhaal. Volgens dramaturg Paul Slangen (NTGent) gaat het stuk veeleer over een onevenwicht tussen krachten. Goed en Kwaad moeten volgens deze visie steeds in evenwicht zijn, of dit leidt tot een vastgeroeste wereld waarin geleidelijke verandering niet meer mogelijk is. Hieronder is de voorstelling door NTGent zeer beknopt weergegeven.

Agamemnon	Dodenoffer	Ontzagbare godinnen
<p>Paleis = glazen kooi. De meeste personages liggen er neer op de grond. Apollo en Athena staan buiten de kooi en laten af en toe mensen niet of wel uit de kooi. Ook Elektra is aan de flanken van de kooi te zien. Het publiek zit langs weerszijden van de kooi. Zand ligt rondom de kooi.</p> <p>1) Orestes vertelt tussen alle lijken aan Athena wat er gebeurd is. Soms springt een lijk recht om zelf iets te zeggen. Iphigeneia krijgt ook een stem en een lichaam.</p> <p>2) Agamemnon komt terug van de oorlog. Hij betreedt het podium via een catwalk die vanuit de zaal loopt en brengt Cassandra mee, een slavin. Klytaimestra vermoordt Agamemnon door op zijn gezicht te gaan zitten en hem 'dood te braken'.</p>	<p>Agamemnon zit in het slijk als een schrijn, helemaal beplakt met modder. De glazen kooi is voor de helft afgebroken. Orestes komt naar Agamemnons graf en wrijft zijn eigen hoofd in het slijk. Elektra komt naar het graf. Ze ziet Orestes en ze beramen een plan, samen met Pylades, om hun moeder en Aigisthos, de minnaar van hun moeder, te vermoorden. Agamemnon speelt (m.b.v. klei) de voedster van Orestes. Orestes vermoordt zijn moeder en Aigisthos.</p>	<p>De glazen kooi is helemaal weg. Nu bevinden we ons in het rijk van de goden. Het publiek lijkt de twaalf mannen voor te stellen. Athena richt zich immers tot het publiek wanneer ze tot de twaalf oude mannen spreekt. Iphigeneia en Klytaimestra zitten in het slijk en baden erin. Ze smeren zich helemaal in met het slijk. Zij spelen in dit deel de Wraakgodinnen. Athena beslist uiteindelijk dat Orestes mag blijven leven. Maar ze wijst er ook op dat de Wraakgodinnen moeten blijven bestaan, dat ze hun taak moeten blijven vervullen. Ze wil hen zeker niet doen verdwijnen.</p>

Tabel 2: *Oresteia* - NTGent

In de eerste twee delen van het verhaal domineert volgens Slangen de scheidende kracht. In het derde deel probeert Athena de twee krachten (ontbindende en bindende kracht) opnieuw in evenwicht te brengen door ook de Wraakgodinnen hun plaats te geven in de wereld. Ze wil hen zeker niet ontkennen, want ze zijn nodig voor orde in de wereld (in tegenstelling tot de chaotische wereld van voorheen).

Een dergelijke ontknoping verraadt al een mythische visie op de *Oresteia*. Door de regelmaat en de standvastigheid te benadrukken, kan men de *Oresteia* niet echt een tragedie meer noemen. Het wordt daarentegen een mythe, waarbij de goden de belangrijkste actoren op het veld zijn, die kunnen spelen met mensen en waarbij er een eeuwige tijdsstructuur gesuggereerd wordt. Elke verandering (revolutie) wordt gezien als iets negatiefs. Enkel evolutie kan misschien nog, op voorwaarde dat ze geschiedt over een zeer lange tijdsspanne.

[OUDE MANNEN] APOLLO

Verwijt beantwoordt hier verwijt,  
oordelen is een bitter gevecht.

Wie rooft wordt beroofd, wie moordt betaalt de volle boete.  
*Zolang Zeus standhoudt op zijn troon, houdt ook dit stand:*  
de dader lijdt, want dat is gerechtigheid.

Wie kan het vloekverwekkend zaad uit huis verbannen?  
Verlijmd is het geslacht, aan blind verderf<sup>7</sup>.

#### 4. *Oresteia* in de (post)moderne wereld

Sinds de jaren 1980 wordt de *Oresteia* steeds vaker op de planken gebracht. Koun, Mnouchkine, Stein, Hall, Marijnen en Serban zijn enkele van de belangrijke regisseurs die Aischylos' trilogie gespeeld hebben. Hieronder worden – zonder exhaustief te zijn – de meest genoemde redenen voor deze hedendaagse aandacht op een rijtje gezet.

Edith Hall geeft als reden de manier waarop ons moderne bewustzijn gebroken is door de oorlogen in de twintigste eeuw.

Its complex and ambivalent portrayal of blood feud and judiciary, overlord and citizen, Greek and barbarian, parent and child, man and woman, now speaking louder than ever before to our war-torn modern consciousness<sup>8</sup>.

Ook voor Macintosh<sup>9</sup> betekenden Koun, Hall en Stein het keerpunt. Hoewel er ook al belangrijke opvoeringen over het huis van Atreus bestonden in de eerste helft van de twintigste eeuw, is er volgens haar vanaf de jaren 1980 een dominantie van Orestes en Elektra op het repertoire, daarmee Oedipus verdringend. Dit heeft volgens haar te maken met een verandering in het psychoanalytische denken. Vanaf de jaren 1970 werd het immers duidelijk dat Freuds theorieën niet waterdicht waren. "Indeed in clinical practice, it was the Kleinian psychoanalytical model, in which the mother replaces the father as the focus of exploration, which began to eclipse Freudian orthodoxy. The parallel developments within the theatre, with *Oedipus Tyrannus* losing its central place to the *Oresteia* (in which legal rights to the child are hotly contested), may well be understood in terms of the struggle elsewhere between Freud and Klein".

De moeder wint het met andere woorden van de vader. In de *Oresteia* worden beide soorten ouderliefde net tegenover mekaar geplaatst. De Wraakgodinnen pleiten voor de moederliefde, terwijl Athena en Apollo veeleer vaderliefde verdedigen.

Wertenbaker<sup>10</sup> verklaart de opkomst van de *Oresteia* vanaf de jaren 1980 vanuit een feministisch perspectief. Mannen belichamen rationele waarden, terwijl vrouwen meer de emotionele waarden vertegenwoordigen. Maar de Verlichting, het paradepaardje van de Ratio, culmineerde in de verschrikkelijkste tragedie van de twintigste eeuw: de Holocaust. Daarom komen nu vaak andere waarden dan die van de Verlichting meer op de voorgrond:

It is the voices of these Greek tragic women which must have such resonance in an age which has seen how 'enlightened' thinking, science, and reason, humanity's claim to understand itself and the universe, actually produced the worst catastrophes, wars, barbarisms, even systematic genocides, that the human race has ever seen. The voices of Greek tragic women teach us not to Know Ourselves, but to be properly humble in the face of the Unknowable<sup>11</sup>.

Dit reflecteert Edith Halls idee van de "war-torn modern consciousness" als reden waarom er tegenwoordig meer en meer tragedies gespeeld worden.

De feministische visie in de theorieën wordt bijgetreden door de verschillende manieren waarop met de seksen omgegaan wordt in de opvoeringen. Vrouwenrollen worden in *Oresteia* op verschillende manieren ingevuld, zo blijkt. Feminisme was bijvoorbeeld sterk aanwezig in verschillende *Oresteia*-opvoerin-

gen, zoals bijvoorbeeld in *Electra Speaks*, waarin enkel vrouwen meespeelden en dat minstens één keer per week voor een exclusief vrouwenpubliek speelde.

Part I, Daughters, explored the complex and ambivalent mother-daughter relation; part II, Sister/Sister, looked at the patterns of alliance and betrayal in relations between female siblings in the family context; part III, *Electra speaks*, studied women in the 'archetypal family' of the *Oresteia*, Clytemnestra, Electra, and Iphigeneia as mother, daughter, and sister, but included a Cassandra, who tries to persuade Clytemnestra that she is not the 'other woman' but a fellow rape victim, and an Athena, who as a glib lawyer concludes her defence of Orestes with the words, 'I tell you if that woman were alive today I'd haul her into family court.' Overall the play posed the question 'Whose interests are served by the institutionalized division between women in the family?' WET's *Electra* moved tentatively to self-recognition, separation, speech, and survival through observing the experiences of mother, sister, and herself. *Electra's* voice opened the piece by narrating 'the old story', while the other performers mimed physical and vocal images depicting the myth. Short scenes involving direct address, commentary, and repetition followed. (...) The all-female cast members enacted male roles, deliberately questioning fixed gender identities. Each performer also assumed *Electra's* identity at some point, thus defining her as everywoman or everydaughter<sup>12</sup>.

Maar ook emancipatie van minderheden krijgt via de *Oresteia* een sterke bijklank in het theater. Zo hebben Griekse heldinnen als Iocasta of Klytaimnestra altijd al een sterke aantrekkingskracht gehad op spelers van beide seksen, alsook op schrijfsters die de gender-relaties van de stukken trachten te herbekijken<sup>13</sup>.

Naast de man-vrouw-verhoudingen zijn er nog enkele kenmerken die terug te vinden zijn in de verschillende adaptaties. De rol van de goden blijkt een belangrijk punt van interpretatie, zoals we zullen zien. Ook het koor blijkt een moeilijk punt. Johan Simons koos er bijvoorbeeld voor om het koor weg te werken in de teksten van de verschillende personages, omdat een koor volgens hem niet meer van deze tijd is.

In de volgende paragrafen ga ik in op enkele belangrijke *Oresteia*-bewerkingen uit de late twintigste eeuw, daarbij trachtend een beeld te vormen van hoe Simons' voorstelling in een breder kader past.

Peter Stein (1980) voerde de *Oresteia* op in de Schaubühne am Halleschen Ufer. Deze productie was het eindpunt van een periode van 'regietheater'. Zijn ruimtegebruik was veelzeggend en verschillend van vroegere producties:

Karl-Ernst Herrmann's spatial design maintained a clear separation between stage and auditorium. Both areas were arranged, however, in a unique way. In an allusion to the Theatre of Dionysus in Athens, the auditorium gradually sloped to the back wall in low, felt-covered steps where approximately four hundred spectators squatted comfortably, leaving free a broad passage leading from the door back left to the stage. The stage was raised to a level considerably higher than that of the auditorium, in almost direct provocation of theatre avant-gardists such as Vsevolod Meyerhold and Erwin Piscator in the 1920s, or Richard Schechner and Ariane Mnouchkine in the 1960s and 1970s, who despised such raised stages. (...) During the first two parts of the trilogy, *Agamemnon* (subtitled *The Butcher is butchered*) and *Libation Bearers* (subtitled *The Liberator turns mad*), the stage was barely used. Instead it was enclosed by a huge wall made of black panels. (...) At the end of both parts, however, it opened wide to allow the *ekkeklyma* to be rolled out. A 'tableau' was created on it summarizing the subtitles. (...) It was not until the intermission before the third part, *Eumenides* (subtitled *The Vampires Bless The City*), that the black wall was first sprayed white (the temple of Apollo) and then, in the course of the performance, completely removed<sup>14</sup>.

Fischer-Lichte verwijst naar de gebruikte tableaux in de opvoering. Klytaimestra droeg een bloedbevleekte blouse en hield een enorm zwaard vast, waar het bloed vanaf droop. Ze staat over de bebloede lijken van Agamemnon en Cassandra. Orestes is daarbij over het lichaam van Klytaimestra en Aigisthos gestrekt terwijl ook hij in de ene hand een bebloed zwaard en in de andere de tak van een olijfboom draagt.





Tableau uit Peter Steins opvoering van de *Oresteia*

Fischer-Lichte<sup>15</sup> beschrijft verder de verandering van de ruimte gedurende het stuk. Dit komt eigenlijk goed overeen met wat er met het 'decor' van NTGent – TG Amsterdam gebeurt. De acteurs worden hier geflankeerd door het publiek in beide richtingen, en bovendien wordt het paleis, de glazen kooi (te vergelijken met de tempel van Stein), tussen de drie delen door afgebroken tot er niets meer van overblijft (in het rijk van de goden). Bij Stein lijkt ook het derde deel het belangrijkste deel te zijn, waarbij de scène fel verlicht is, in tegenstelling tot de eerste twee delen van de trilogie.

The stage, linked by several flights of five stairs to the auditorium, was now [in the third part, h] used by the protagonists: Athene (...), who sailed in on a kind of swing over the heads of the spectators to reach the stage; Apollo (...), who rode down to it in an elevator; Orestes; the citizens of Athens, who served as judges sitting at a long, narrow table; and the Erinyes. During the first two parts it had been quite dark in the auditorium. Light only entered from time to time through the open doors upper left and at both sides in front, paving lanes of light through the darkness. (...) In the third part, however, the stage was brightly lit.

The closed stage of the first and second parts meant that the auditorium was turned into a stage. In the middle of the steps, where the spectators squatted, was a table reserved for the twelve old men.<sup>16</sup>

Bij Peter Stein primeert de tekst, net als in de *Oresteia* van Johan Simons. Stein dringt aan op het belang van de tekst in de Europese theater.

Stein's *Oresteia* showed emphatically that western theatre is a theatre based on text, and this entails the conditions of its particular possibility of being. With this production Stein broke away from 'Regietheater'. He announced a return to the text and to the Apollonian principle. The *Oresteia* marked the beginning of a new era of the Schaubühne.<sup>17</sup>

Ook in de *Oresteia* van Johan Simons staat de (lange) tekst centraal. Hij doet hierbij bijna geen toegevingen aan de toeschouwer. Dit is een beweging weg van het theater van Mnouchkine, van de jaren '90, waarin het lichaam (en daarmee ook de fysieke mens) centraal staat.

Bij Peter Stein zijn de mannelijke personages Agamemnon en Orestes nog zeer belangrijk: ze worden als 'goed' voorgesteld door ze volledig in het wit te kleden en er een felle spot op te plaatsen. 'Slechte' personages, zoals Aigisthos, krijgen nooit witte kleren aan. De Wraakgodinnen in Peter Steins *Oresteia* uit 1980 worden voorgesteld door een soort monsters. Zijn versie is nog een volledig positieve bevestiging van de westerse democratie. Wanneer hij in 1994 het stuk opnieuw brengt in postsovjiet Moskou, zal hij dit enigszins genuanceerder brengen. De Wraakgodinnen verwijzen in die versie veeleer naar oude vrouwen met kleren die herinneren aan de Sovjetperiode.

Ik verwees reeds naar *Electra Speaks*, een feministische voorstelling waarin enkel vrouwen meespeelden. In Peter Halls versie (1981) van de *Oresteia* speelden daarentegen enkel mannen mee, evengoed om de seksoorlog aan te kaarten.

Daarover schreef de auteur, Tony Harrison, in het programmaboekje van de voorstelling het volgende:

Though it is a fact that men played all the parts of the *Oresteia* in 458 B.C., that in itself is not of course sufficient justification for our wish to have an all male company. The victory of father-right over mother-right is the social pendulum of the trilogy. To have women play in our production would have seemed as if we in the twentieth century were smugly assuming that the sex war is over past times. The maleness of the piece is like a vacuum-sealed container keeping this ancient issue fresh.<sup>18</sup>

Verder gebruikte Hall maskers en was de tekst ook in zijn voorstelling het belangrijkste element. Door zich niet te moeten concentreren op gelaatsexpressie zou het publiek zich beter op de taal kunnen concentreren. Daardoor is er minder aandacht voor choreografie en voor de spanning tussen acteur en koor in deze productie<sup>19</sup>.



Beeld uit Peter Halls *Oresteia*

Rituelen waren in de jaren '80 nochtans al uit de mode. Toch bleef Hall systematisch vasthouden aan de mystiek van het masker. Daarbij had hij een mysterieus effect voor de drager voor ogen, dat het mogelijk maakte om primaire gevoelens los te maken. Op een rationele manier werd hier dus gepoogd om het diepste uit een mens naar boven te halen. "Hall had developed an aesthetic, for-

malist rationale for the mask, claiming that all kind of mask"<sup>20</sup>. De vertaler, Tony Harrison, gaf echter ook een politiek kantje aan die uitspraak: "the mask allows us to keep our eyes open in situations of extremity, just as a visor allows the welder to look into the flame"<sup>21</sup>.

Een andere belangrijke adaptatie komt van Ariane Mnouchkine. In 1990 brengt zij een *Oresteia* die sterk feministisch is, mede door de keuze om het stuk *Iphigenia* van Euripides toe te voegen als 'preface' tot de trilogie. Daardoor wordt het personage Klytaimestra veel begrijpelijker en kan de toeschouwer meevoelen met haar wanneer ze ervoor kiest om haar man te doden uit wraak voor de brute offerdaad op hun dochter. Dat maakt natuurlijk ook Orestes' moord op zijn moeder des te desastreuzer. Vrouwenfiguren krijgen dus een grote rol in haar versie.

The strong characters in these productions are the women. Clytemnestra above all, but also Iphigenia, Cassandra and Electra. The men are mostly vain and dithering, reaching a comic height in Achilles' posturing silliness in "Iphigenia." Arguably, all this lies in the texts, but the juxtaposition of the Euripides with the Aeschylus and Miss Mnouchkine's direction underscores it" schrijft de recensent Rockwell<sup>22</sup>.

Daarenboven is het lichaam een belangrijke factor in Mnouchkines werk: ze vraagt van haar acteurs dat ze met hun lichaam 'schrijven'. David Wiles beschrijft haar theater als volgt:

Hers is, at least in principle, not a patriarchal theatre driven by director, language, and written text, but a feminist theatre that turns on collaborative creation, and on creating with body rather than dislocated mind. By starting the cycle with *Iphigénie à Aulis*, she refocused the Aeschylean story on a female protagonist, and it must have been the French psychoanalytic tradition that drew her to this body of myth.<sup>23</sup>



*Les Atrides* door Mnouchkine.

In tegenstelling tot Johan Simons maakt Mnouchkine wel nog gebruik van een koor. In *Iphigenia* wordt dat vertolkt door ‘zachte vrouwen’. In het tweede deel, *Agamemnon*, stellen ze sterke mannelijke strijders (de oude mannen) voor. In het laatste deel, *The Libation Bearers*, zijn het zwartgeklede, gierachtige Wraakgodinnen. Verschillende acteurs spelen verschillende rollen. Wanneer een acteur niet op het podium verschijnt, kan deze in het koor een rol op zich nemen.

Typisch aan Mnouchkine is de vermenging van verschillende stijlen. Zij ziet engagement immers als iets dat moet starten vanuit een “recognition of difference”<sup>24</sup>. Ze brengt acteurs samen uit verschillende culturen. Japanse, Indiase en Midden-Oosterse invloeden worden gecombineerd. Zoals reeds gezegd is het lichaam voor haar een belangrijkere bron van expressie dan de taal, in tegenstelling tot Hall, die gelaatsexpressie reeds als een storing voor de tekst ziet.

Tot slot bespreek ik *Aars* van Peter Verhelst en Luk Perceval (2000)<sup>25</sup>. Deze adaptatie is een sterk gereduceerde versie van de *Oresteia*. Alle klassieke elementen zijn daar bijna verdwenen, ten voordele van de universele emoties van de ‘gewone’ man.

Zes jaar werd aan deze tekst geschreven en geslepen tot een zeer radicale herschrijving overbleef, waarin enkel het nucleaire gezin Agamemnon, Klytaimestra, Orestes en Elektra voorkomt. Het is gesitueerd in een hedendaagse context met verwijzingen naar de tegenwoordige tijd: de verschillende pedofilie-zaken in België zowel als de oorlog in Sarajevo. In *Aars* staat net zoals bij Mnouchkine niet de tekst – hoewel ook zeer poëtisch – maar wel het lichaam centraal. Dat komt ook al naar voren in de titel (*Aars*) en ondertitel (*Een anatomische studie van de Oresteia*).

Opmerkelijk is dat in deze bewerking opnieuw een (radicaal herschreven) versie van het stuk *Iphigeneia* van Euripides toegevoegd is op het einde. Dit herinnert opnieuw aan Mnouchkines aanpak. Zij koos echter voor het toevoegen van een prelude op het stuk en presenteerde op die manier een uiterst vernieuwende, namelijk verhaalchronologische versie van de *Oresteia*. Bij de concrete opvoering van *Aars* is de epiloog echter niet toegevoegd. *Ifigenia – solo voor onhoorbare fluittoon* is pas enkele jaren later apart op scène gebracht.

Voor Verhelst zijn de archetypes een belangrijk uitgangspunt voor zijn stuk: “Verhelst’s text stages the bodies of a family (...) in their archetypal roles and with their primary drives. Not the becoming of the democratic city-state (*polis*) but the interrelations within this nuclear family (*oikos*) are elaborated in a bare and rather short four-part poetic text”<sup>26</sup>.

Het mag duidelijk zijn dat dit een zeer postmoderne bewerking is. Zo zijn de goden in deze voorstelling helemaal verdwenen. Enkel de familie en de incestueuze relaties daarbinnen blijven over en staan er centraal. Binnen deze, vrij perverse context, worden de moorden ook gepleegd. Het stuk is volledig naar het inwendige toegetrokken, niet moeilijk met een titel die al meteen verwijst naar een uit- en ingang van het lichaam.

Het koor is verdwenen in deze bewerking. In de opvoering kan men de live-muziek door DJ Eavesdropper evenwel ook zien als een soort “*choregos* après-la-lettre”<sup>27</sup> of zelfs als het koor zelf. Toch kan ervan gezegd worden dat het “disrupts and instigates the dramatic actions in a primary manner as the young Nietzsche might have imagined it: a dionysian flux that seems to arise from the beyond and might rip up speech and actions. For the actors’ voices are often absorbed by the

score's drones and breakbeats, or they have to yell against it"<sup>28</sup>. Ook de scenografie – een groot waterbassin – heeft hetzelfde effect.

Belangrijk voor de bespreking van Simons' versie is de moordscène van Klytaimestra op Agamemnon (op verscheidene vlakken een scène die de aandacht verdient). Bij Verhelst<sup>29</sup> lezen we het volgende:

**KLYTAIMNESTRA HURKT NEER OP AGAMEMNONS MOND**

**KLYTAIMNESTRA** Ik die sliep met de bijl in de ene en het vlees

van een tong in de andere mond.

Ik die op mijn buik leerde te slapen

op het metalen bed.

Ik die de nacht leerde te vervloeken

omdat die gevolgd werd door een dag.

(...)

Omdat alleen de dood er nog in

slaagt om mij in vuur en vlam...

omdat die dood in mij en ik in

hem...

**KLYTAIMNESTRA LIGT ALS EEN GRAFSTEEN OVER AGAMEMNON**

Bij Johan Simons zien we de moordscène op net dezelfde manier gebeuren. Nochtans is dit radicaal anders dan in de oorspronkelijke *Oresteia*, waarbij Klytaimestra Agamemnon met een bijl aanvalt in zijn bad. Het lijkt er dus op dat Verhelsts metaforische beeldtaal in *Aars* een invloed heeft gehad op de huidige perceptie op de *Oresteia*, tenminste in Simons' voorstelling. Een en ander heeft mogelijk te maken met Verhelsts aanwezigheid als huisschrijver in NTGent. In ieder geval wordt het duidelijk dat het menselijke (en sterk lichamelijke) bij Simons niet geheel uit de weg gegaan zal worden.

Besluitend kunnen we zeggen dat er sinds de jaren 1980 duidelijk een opmars is van uiteenlopende opvoeringen en bewerkingen van de *Oresteia*. Verschillende verklaringen worden daarvoor gegeven. Sommige auteurs verklaren het psychoanalytisch, anderen bekijken het door een sociologische bril.

Belangrijker voor mijn huidige invalshoek zijn de blauwdrukken van de zonet geschetste producties. Met hun kenmerken in het achterhoofd (de tekstgerichtheid van Stein en Hall, de vaak becommentarieerde genderproblematiek, de lichamelijke van Mnouchkine, Verhelst en Perceval) wil ik namelijk de *Oresteia*

van Johan Simons bespreken, met specifieke aandacht voor de karaktertekening van de (tragische) held(en). Verhelsts sterk geradicaliseerde versie van de *Oresteia*, die helemaal op de karakters van de personages focust, de archetypes benadrukt en tezelfdertijd de goden en alle 'ballast' overboord gooit, krijgt hierbij extra aandacht. Ondanks de heel andere aanpak in Simons' huidige *Oresteia*-voorstelling, vallen enkele parallellen met Verhelst waar te nemen.

## 5. De *Oresteia* door Johan Simons

*Ik zie Oresteia een beetje als een David Lynch film, vol rare beelden die met het dodenrijk te maken hebben. (Johan Simons)<sup>30</sup>*

Johan Simons heeft vertaler Herman Altena onder de arm genomen om een vertaling van de *Oresteia* te schrijven. Deze heeft zich sterk aan de oorspronkelijke tekst gehouden, met behoud van de lange, moeilijke zinnen. In de bewerking van Paul Slangen worden de koorzangen ingepast in de teksten van de personages. Op die manier is er een reflectie van de personages op hun handelingen. Deze moderne ingreep contrasteert met de klassieke tragedies waarin de koorzangen immers een visie van buiten af leverden en er geen reflectie door de personages zelf was.

Simons stelt in een interview<sup>31</sup> dat hij een koor volstrekt ongeloofwaardig zou vinden. Deze nieuwe ingreep levert volgens hem "een spannende nieuwe lezing van de tekst op, maar sommige classicisten zullen het schrappen vloeken in de kerk vinden". Het opmerkelijkst is dit te vinden bij het personage Klytaimestra, wanneer zij haar man vermoordt. Door zowel de tekst van het koor als haar eigen tekst uit te spreken, is er een tweestrijd op te merken. Het resultaat is voor haar personage een beweging naar binnen toe, in de gevoelswereld van de mens.

### **KLYTAIMESTRA**

En was het gepast om bij dit lijk een offer te plengen,  
dan was dit waar hij recht op had, en meer dan recht:  
zo'n mengvat heeft hij in huis gevuld met vervloekte rampen –  
dat hij nu zelf bij zijn thuiskomst tot de bodem leegdrinkt.

### **[OUDE MANNEN] KLYTAIMESTRA**

Wij zijn verbijsterd over uw taal – hoe brutaal is uw mond –  
u, die op uw man zo'n betoog afsteekt, vervuld van trots.

### **KLYTAIMESTRA**

U daagt mij uit als een vrouw die van haar zinnen beroofd is,  
maar ik zeg u, zonder trilling in mijn hart, wat u



al weet – en of u mij prijzen wilt of beschimpen, is mij gelijk: dat daar is Agamemnon, mijn echtgenoot, een lijk, het werk van deze rechterhand, die van het recht de timmeraar is. Zo staan de zaken hier.

**[OUDE MANNEN] KLYTAIMESTRA**

Wat voor kwaadaardig eetbaars, door de aarde gevoed, o vrouw, of wat voor drank heeft u geproefd, opgestuwd uit de stromende zee, dat u dit offer op u laadde en de vloekende roep van het volk–weg geworpen, afgesneden heeft u, en u zult stadloos zijn, bij uw burgers sterk gehaat.

**KLYTAIMESTRA**

Dus mij veroordeelt u nu tot verbanning uit mijn stad, de haat van mijn burgers en de vloekende roep van het volk, terwijl u toen mijn man hier niets in de weg heeft gelegd, voor wie het geen verschil maakte, als was het de dood van een stuk vee, zijn eigen kind te offeren, mij in mijn barensnood het dierbaarst, om stormen uit het noorden te bezweren.

Had u hem niet uit dit land moeten verbannen om die schandvlek te vergelden?

Nu hoort u mijn daden en velt u ruw uw vonnis. Maar ik zeg u: bedreig mij, in het besef dat ik ben uitgerust met gelijke wapens, en heers, nadat uw hand over mij gezegevierd heeft. Indien de god het tegenovergestelde beschikt, zult u uw les in ingetogenheid nog leren, al is het laat.<sup>32</sup>

Klytaimestra worstelt met een tweestrijd binnenin. Dat maakt haar personage geloofwaardiger en haar reactie om de dood van haar dochter is dan ook ergens te begrijpen (hoewel nog niet te rechtvaardigen) voor het publiek. Belangrijk op te merken is dat Klytaimestra het enige personage is dat zo duidelijk een tweestrijd tentoonspreidt.

Hoewel het stuk vanuit het perspectief van Orestes gezien wordt in deze productie, heeft Orestes niet echt een persoonlijkheid. Niet hij, maar de goden zijn belangrijk in het verhaal. Orestes neemt zelf immers zeer weinig initiatief in deze opvoering. Hij wordt volledig geleid door de wil van anderen, niet het minst door de goden Athena, Apollo en door zijn zus Elektra.

Dramaturg Paul Slangen en regisseur Johan Simons zien het stuk als fundamenteeler dan het traditioneel bekeken wordt. Vaak wordt deze tragedie geïnterpreteerd als een stuk waarin de mannelijke rationaliteit het wint van de vrouwelijke duistere krachten, of als een stuk dat de matriarchale maatschappij achteruitschuift ten voordele van een patriarchale samenleving en waarin een nieuwe rechtsorde, gebaseerd op ratio, geïnstalleerd wordt. Dit is een te enge visie en ook vertaler Herman Altena gelooft dat er iets meer aan de hand is:

In veel interpretaties van de trilogie wordt het derde deel dan ook beschouwd als een overwinning van de nieuwe goden op de oude, van een nieuwe orde op een oude, van een nieuw geïnstitutionaliseerd rechtssysteem dat het oude recht van de bloedwraak monddood maakt. In mijn opvatting komt in het derde deel een genuanceerder beeld naar voren. In mijn lezing worden de wraakgodinnen allesbehalve monddood gemaakt. (...) Ik lees alleen maar het tegendeel. (...) Athena verklaart ook uitdrukkelijk dat de wraakgodinnen in dit proces niet zijn overwonnen.<sup>33</sup>

Ook Paul Slangen stelt dat de Wraakgodinnen niet onschadelijk gemaakt worden. Athena probeert ze integendeel voor zich te winnen, met behoud van hun krachten. Dit alles overziend is Slangen ervan overtuigd dat het lezen van dit stuk op het niveau van politieke of sociale structuren ontoereikend is. Er is volgens hem iets veel fundamenteelers aan de hand. "Aischylos beschrijft een wereld waarin verbindende en ontbindende krachten heel dicht bij elkaar liggen. De eerste twee delen, waarin wraak, moord en het vergieten van bloed in een ononderbroken lijn doorgaat, is een wereld waarin deze krachten niet meer in evenwicht zijn. Dat leidt uiteindelijk tot algehele vernietiging"<sup>34</sup>.

Slangen ziet de *Oresteia* dus veeleer als een mythe. In sacrale mythes wordt de regelmaat immers niet alleen beschreven maar ook voorgesteld als heilig en onaantastbaar. Zulke mythes "pretenderen de waarheid over universele wetten (...) van de kosmos te benoemen en hebben de ambitie de bouwstenen van de wereld als een coherent systeem voor te stellen"<sup>35</sup>. Het beeld dat Slangen en Simons van de *Oresteia* hebben, komt dus veeleer overeen met de plotstructuur van een mythe dan met die van een tragedie. Het idee is immers: "Slechts wanneer beide krachten elkaar evenwichtig afwisselen, draaien de atomen gelijkmatig rond de kern en kan er evolutie plaatsvinden"<sup>36</sup>.

Nog duidelijker komt het mythische wereld- en mensbeeld naar voren in een citaat van de vertaler, Herman Altena: "Waar mensen in de eerste twee delen ogenschijnlijk de handelende subjecten zijn, wordt het derde deel vooral bevolkt

door handelende goden en is de mens daar gereduceerd tot een pion in een hogere strijd tussen goddelijke machten. In de *Oresteia* reflecteert de crisis in de mensenwereld een hogere crisis in de godenwereld<sup>37</sup>.

Dit heeft uiteraard gevolgen. Niet de mensen, maar de goden krijgen het laatste woord in zulke mythes. En dat is exact wat er gebeurt in deze *Oresteia*. Het laatste deel van de trilogie is dan ook een dialoog tussen de Wraakgodinnen en Athena, waarin Orestes – vanuit wiens standpunt het gegeven nochtans allemaal gezien wordt – helemaal niets meer te zeggen heeft. Het zijn de goden die de mensen als speelbal gebruiken, om zo hun orde op de wereld vast te zetten.

Agamemnon zelf bijvoorbeeld wijst op de vrijheid van de goden tegenover de onvrijheid van de mens in het volgende stuk:

[BOODSCHAPPER] AGAMEMNON

Wie,

behalve goden, is al de tijd van zijn leven vrij van leed?<sup>38</sup>

Een interessante vergelijking maakt Wouter Hillaert<sup>39</sup>. In zijn recensie vergelijkt hij twee recente tragedieopvoeringen: *Neoptolemos* door TG Stan en *Oresteia* door NTGent-TG Amsterdam. Daarbij merkt Hillaert het belang van de goden in het tweede stuk op, terwijl de interiorisering een grotere rol speelt in de tragedie door Stan. “Vergeldingsdrang staat in beide stukken centraal, maar is in *Neoptolemos* (...) een zaak van mensen terwijl in Aischylos’ *Oresteia* de goden nog een rol spelen”.

Zoals we al zagen, zijn de man-vrouw-verhoudingen in vele bewerkingen een belangrijk onderdeel van de dramaturgie. Vrouwen stuwen de actie voort, in tegenstelling tot de mannen, die niet handelen of geen verantwoordelijkheid willen opnemen voor hun daden. Zelfs de god Apollo laat het uiteindelijk aan Athena over om te beslissen wat er moet gebeuren.

Terwijl alle vrouwen in het stuk eigenstandig handelen, kiezen en verantwoordelijkheid dragen, verschuilen de mannen zich allemaal achter de macht van grotere krachten dan zichzelf. Agamemnon zegt dat hij naar Troje moest. De Goden hadden gestemd en unaniem besloten. Hij zegt ook dat hij zijn dochter onder druk van het morrende leger moest offeren; dat zijn vrouw hem dwingt om over de purperen doeken te lopen: een belediging van de goden waarvan hij hoopt dat ze het niet zullen zien. (...)

Orestes wrekt zijn vader omdat Apollo hem met vreselijke vooruitzichten bedreigt. En zelfs de hypermannelijke god Apollo beroept zich voor zijn handelen op de opdracht van zijn vader, Zeus, die hem opdroeg Orestes zo ver te krijgen Agamemnon te wreken. (...) En verklaart Apollo Orestes wel bij te kunnen staan, maar niet in staat te zijn om het ook voor hem op te lossen. Daarvoor is Athena nodig, de Godin van de wijsheid, het respect en de ordening.<sup>40</sup>

Daartegenover staan dan de vrouwen, die de "krachtige spelbepalers" zijn die "zich volledig rekenschap geven van hun eigen daden"<sup>41</sup>.

Belangrijk is vooral Elektra in deze opvoering. Op haar rol (en die van andere belangrijke personages) zal ik ingaan in de volgende paragrafen. Kort kan ik al zeggen dat zij en Orestes mogelijk als twee delen van een geheel gezien kunnen worden. Ze echoën elkaar voortdurend en nemen soms stukken van elkaars tekst over. Daarom kan men niet anders dan hen minstens zien als bondgenoten, maar ook veel verder als een geheel. Misschien is het te ver gezocht om ze te zien als het evenwicht, met de scheidende en de bindende kracht die in allebei zit, en waarbij Elektra (mentaal gezien) meer de scheidende kracht en Orestes meer de bindende kracht voorstelt.

In elk geval kunnen we wel al stellen dat ook in deze bewerking van de *Oresteia* er een grote aandacht is gegaan naar de relatie tussen mannen en vrouwen, hier in het voordeel beslecht van de vrouwen. Interessant in dit verband is de toegevoegde aanwezigheid van het personage Iphigeneia en de tweestrijd van Klytimestra, die de vrouwenfiguren in het stuk meer diepgang geven. In de inleidende paragrafen werd al gesteld dat in de late twintigste-eeuwse opvoeringen van de *Oresteia* de vrouwelijke waarden vaak als positiever beschouwd werden tegenover de mannelijke, 'rationele' waarden.

Daarnaast is er in Simons' interpretatie van de *Oresteia* meer aandacht voor de godenwereld, waar ik in de volgende paragraaf ook dieper op zal ingaan, per luik van de trilogie.

### 5.1. Agamemnon

In de versie van NTGent zijn enkele personages aan het eerste luik van de trilogie toegevoegd. Dit zijn Orestes, Elektra, Apollo en Athena. Ook Iphigeneia is aan het hele stuk toegevoegd, waarbij ze af en toe reageert of commentaar geeft op de gebeurtenissen of op wat gezegd wordt.

Het stuk wordt vanuit het standpunt van Orestes verteld. Daartoe heeft Paul Slangen een stuk tekst uit het derde deel van Orestes' tekst – *Ontzagbare Godinnen* – naar voren geplaatst. Het stuk wordt dus gezien na de feiten (net zoals bij enkele vorige voorstellingen van Simons, zoals *De Asielzoeker* en *Platform*). Orestes zegt dat hij zijn moeder vermoord heeft en geeft daarvoor de redenen en de hele voorhistorie aan. Hij aanroept Athena. Dit begin toont al duidelijk dat het epicentrum van het stuk in feite in het derde deel zal liggen. In dat derde luik komen de scheidende en bindende krachten in deze 'mythe' immers in een evenwicht te staan. Verder zorgt Orestes voor een minimale structuur aan het begin van deze complexe historie: hij verduidelijkt wie welk personage vertolkt door hun naam te zeggen of de verhoudingen weer te geven: "Koning Agamemnon, mijn vader". Maar heel veel invloed heeft hij niet. Af en toe herhaalt hij tekst van andere personages of hij echoot andere personages (Elektra, Cassandra, Athena, Agamemnon) wanneer deze een tekst beginnen. Af en toe neemt hij tekst over die over zichzelf gaat:

**KASSANDRA**

Eerloos door goden verlaten sterven wij niet:  
er zal een ander komen

**[KASSANDRA] ORESTES**

die onze eer weer herstelt,  
een moedermoordende telg, die wraakneemt voor zijn vader.  
Als vluchteling ronddolend, in ballingschap van dit land  
vervreemd, keert hij terug om zijn naasten de kroon  
te zetten op dit blinde verderf. Zijn vader, wanneer  
hij achterovergestort neerligt, zal hem hier brengen.<sup>42</sup>

Elektra echoot minder de anderen. De tekst die zij krijgt in het eerste stuk komt voornamelijk van de Oude Mannen (het koor). Daarbij stelt ze zich kritisch op tegenover de gebeurtenissen en voornamelijk tegen Aigisthos wanneer die beweert dat hij alles in gang gestoken heeft. Zij is (alleen al door de tekst) een zelfzeker personage, dat bovendien een onvoorwaardelijke liefde voor haar vader tentoonspreidt. "O aarde, aarde, had jij mij maar ontvangen"<sup>43</sup>. Zij is ook degene die Cassandra's voorspellingen meteen gelooft. Dit is opmerkelijk, want de andere teksten van de Oude Mannen die in deze dialoog met Cassandra staan, worden uitgesproken door Aigisthos en deze staat vrij cynisch tegenover Cassandra's kunsten.

De goden zijn vanaf het begin aanwezig en flankeren de paleiskooi. Hillaert<sup>44</sup> beschrijft het als volgt: "Zo sluit Johan Simons zijn figuren op in een groot aqua-

rium tussen twee publiektribunes. Telkens als ze aan hun lot willen ontsnappen, worden ze er weer in gepord door Athena en Apollo (...). Zij tweeën, netjes naast de slijkpoel waar de scène stelselmatig in verandert, sturen van buitenaf de strijd aan”.

Athena duidt in het begin aan wie wie is, wanneer Orestes haar aanroept. Vaak heeft zij al tekst uit het derde deel, waarmee vooruitgewezen wordt naar de actie op het einde van het verhaal. Het lot is al bekend. Alles staat vast van bij het begin. Ze wijst op het belang van de goden, naast het respecteren van het recht. Over het purper tapijt waarover Agamemnon zal lopen door aansturen van zijn vrouw, zegt ze: “Alleen goden mag men hiermee verheerlijken”<sup>45</sup>. Verder spreekt ze bijna in spreuken: “Niets kwalijks in de zin hebben, is het grootste godsgeschenk”, “Welk mens die nergens bang voor is, handelt rechtmatig” of “vertrouwend op het recht, zit je vlak bij mijn haar”.

Klytaimestra is naast Elektra een belangrijk personage in het eerste deel. De menselijke tweestrijd die zij tentoonspreidt bij de moordscene op haar man, doet de toeschouwers ook medelijden krijgen met haar personage (wat ook gebeurt in Mnouchkines versie van de *Oresteia* door het toevoegen van *Iphigenia in Aulis*), waardoor Orestes nog meer een hulpeloze lijkt die zelf geen beslissingen kan nemen en voortdurend op anderen voortgaat.

## 5.2. Het Dodenoffer

In *Het Dodenoffer* wordt de rol van de goden, en voornamelijk dan die van Apollo, groter. Apollo en Cassandra, intussen dood, stuwden de actie verder. Beiden hebben ze tekst van de Slavinnen (het koor) verdeeld gekregen, passend bij de cryptische orakeltaal van zowel Apollo als Cassandra.

In dit deel komen ook enkele geschillen tussen de goden aan het licht. Athena is niet erg dominant in het tweede luik van de trilogie, ofschoon ze wel de hele tijd lijfelijk aanwezig is op scène. Een bepaalde scène waaruit blijkt dat ook goden omgekeerde visies hebben op het geheel is de volgende:

- |                   |  |
|-------------------|--|
| <b>ELEKTRA:</b>   | Leidt mij, onderwijs mij, ik ben onervaren.<br>Wat moet ik zeggen? |
| <b>KASSANDRA:</b> | Dat er een demon of een sterveling op hen afkomt.                  |
| <b>ELEKTRA:</b>   | Een rechter bedoelt u?   |
| <b>APOLLO:</b>    | Nee.   |
| <b>ATHENA:</b>    | Ja.  |

- ELEKTRA:** Of iemand die zijn recht komt halen?  
**APOLLO:** Ja.  
**ATHENA:** Nee.  
**KASSANDRA:** Zeg simpelweg: iemand die moord met moord vergeldt.<sup>46</sup>

Deze onenigheid tussen de goden staat niet in de oorspronkelijke tekst, en zorgt ervoor dat de focus hier duidelijk meer op de discussie tussen de goden komt te liggen dan op het plengen voor Agamemnon. Mensen zijn veel minder belangrijk dan goden, lijkt de achterliggende gedachte te zijn.

Naast de goden spelen ook de doden een rol in *Dodenoffer*. Iphigeneia is aanwezig en neemt in het begin tekst van Elektra over. Iphigeneia opent het tweede deel op deze manier. Maar ook Agamemnon is aanwezig – in de hoedanigheid van voedster, door zich met de modder een buik en twee borsten aan te meten. Cassandra stuurt Elektra en Orestes aan. Ze geeft Elektra raad bij het plengen voor haar vader, maar ze sterkt de kinderen ook in hun geloof dat ze een wraakactie moeten plannen.

Iphigeneia is meteen al een voorafschaduwning van de wraakgodinnen in het derde deel. Stukken tekst van de wraakgodinnen uit dat luik komen door haar mond nu al tot uitdrukking. Daarmee wordt opnieuw de focus gelegd op het laatste deel als het epicentrum van het hele stuk. De stukken tekst die Iphigeneia krijgt, hebben voornamelijk te maken met haar eigen doodslot en ze vertelt hoe haar vader haar geofferd heeft. Met dit perspectief worden de heldendaden van Agamemnon, waarmee deze tekst afgewisseld wordt, enigszins afgezwakt. Het lijkt alsof de twee overgebleven kinderen zich keren tegen hun dode zus, alsof ze het niet erg vonden dat zij geofferd werd.

Ook Pylades zet de twee kinderen aan tot wraak. Hij heeft maar één zin in het hele stuk, maar die is uitermate belangrijk en leidt tot Orestes' beslissing om, ondanks zijn eerdere aarzelingen, zijn moeder toch te vermoorden.

- ORESTES:** Pylades, wat moet ik doen? Schromen mijn moeder te doden?  
**PYLADES:** Waar blijft van het orakel van Apollo dan het vervolg, en waar de heilige eden van trouw?  
 Noem iedereen je vijand, eerder dan de goden.

**ORESTES:** Jij geeft mij een juist advies.  
 Bij deze man wil ik u afslachten,  
 ook toen hij leefde was hij u meer waard dan vader.  
 Rust samen in de dood met hem, omdat u die man  
 lief heeft, maar hem van wie u houden moest,  
 verafschuwt.<sup>47</sup>

Elektra en Orestes hebben een niet te onderschatten rol in het tweede deel. Samen staan ze sterk. Elektra's aanwezigheid wordt al extra gemarkeerd door een opvallende verandering in kostumering. Terwijl ze in het eerste deel nog een kind was dat op platte ballerina's liep, is ze nu een vrouw die hakschoenen draagt, en daardoor nog zelfverzekerder is dan voorheen. Ze ontpopt zich nu tot de persoon die alle actie in gang steekt en krijgt door haar hakschoenen meteen ook letterlijk een hogere status dan Orestes, die zelf geen beslissingen neemt. Toch moet ook Elektra nog steun krijgen van anderen – voornamelijk dan van Cassandra. Cassandra leidt Elektra op weg. En Elektra stoot Orestes verder op, vanuit de liefde voor hun vader.

Ik wees al eerder op het idee van Elektra en Orestes als twee delen (bindend en ontbindend) van een geheel (in evenwicht). Terwijl nu bij hen nog de ontbindende kracht overheerst, is de twijfel er toch nog steeds of ze hun moorddadige plannen wel zouden uitvoeren (bindende kracht).



*Oresteia* door Johan Simons (NTGent-TG Amsterdam 2006-2007)  
 (Foto: Phile Deprez)



Samen met Elektra is Orestes ervan overtuigd dat ze wraak moeten nemen op hun moeder. Toch wordt hij (nooit Elektra) overvallen door twijfel. Hij heeft steeds bruggetjes van anderen nodig om hem tot bij de gewraakte actie te brengen. Ook neemt hij op het einde niet de verantwoordelijkheid voor de actie: "Integendeel, u zult zich zelf vermoorden, niet ik" en "Welnu, de lotsbeschikking heeft ook dit doodslot bereid"<sup>48</sup>. Niet hij, maar het 'lot' is verantwoordelijk voor de dood van zijn moeder.

Orestes schuift met andere woorden de schuld af op een 'hogere' macht. Hijzelf heeft geen impact op wat er rondom hem gebeurt. Is dit nu modern of niet? We zagen in het begin dat de moderne mens alles veel meer intern dan uitwendig beleeft. Kan men dit ook van deze voorstelling zeggen? In zekere zin wel. Orestes weet wel wat hij doet, maar hij heeft constant mensen nodig die hem over de streep trekken. Hij wil echter geen verantwoording afleggen voor zijn daden. Dat schuift hij dan ook weer af op anderen. Hij is met andere woorden een soort speelbal: hij doet alleen maar wat anderen zeggen. Zelf geeft hij geen tegenargumenten. Hij voert enkel uit wat het lot hem zegt te doen. Dit is een vrij klassieke benadering van de tragedie. Ook de goden spelen een zeer grote rol in het stuk. Voornamelijk Apollo steekt de actie in gang in *Dodenoffer*. Maar toch wil zelfs de mannelijke godheid Apollo de verantwoordelijkheid van zijn acties niet op zich nemen, zoals blijkt uit het volgende citaat:

**APOLLO:** Laten wij uit de weg gaan, nu de zaak wordt voleind, opdat wij onschuldig lijken te zijn aan deze rampspoed, want de beslissing in de strijd is zeker gevallen.<sup>49</sup>

De achterliggende gedachte van de makers is in elk geval wel modern. Want hoe reageren mensen? Vaak schuiven ze de schuld af op anderen, vaak laten ze zich nog steeds inpraten door wat 'goden' zeggen. In plaats van de goden weg te laten, kent men nu een soort terugkeer naar het metafysische. Dramaturg Paul Slangen verwijst daarbij naar een parallelle ontwikkeling in onze tijd en de Griekse tijd:

Net zoals in onze tijd bloeide rond de eeuwwisseling van de vijfde naar de vierde eeuw in Griekenland de wetenschap en de filosofie. Nieuwe technieken werden ontwikkeld waarmee de mens in het dagelijkse leven zijn voordeel deed. De mens ging steeds meer in zijn eigen bestaan geloven. De Goden werden minder belangrijk en de illusie van de eigen eeuwigheid werd gekoesterd. Dat is nu niet anders. Of is het beter om te zeggen dat dat nu niet anders is geweest?<sup>50</sup>

Net als Edith Hall verwijst Slangen als het breekpunt naar de twee opeenvolgende wereldoorlogen en koppelt deze aan religie:

Voor dat breekpunt had de God in de Westerse cultuur zijn eigen, logische, geritualiseerde plek en kon de mens zich daarmee identificeren en erop vertrouwen zodat hij kon ontwikkelen en kon maken. Daarna is de mens die God gaan zoeken. Heeft hij zich zonder het gevoel geleid te worden nog harder op de illusie gestort zelf een god te zijn die kan bepalen. Ongeluk is sindsdien steeds onverdraaglijker geworden.<sup>51</sup>

Maar Slangen en Simons stellen een ander, mythisch wereldbeeld voorop. In de *Oresteia* is een evenwicht doorbroken en wordt dat evenwicht opnieuw gezocht.

De bindende en ontbindende krachten zoeken echter altijd hun evenwicht. In de mens en als dat niet kan, dan in de wereld. Als iedereen zich beroept op het goede, neemt het onderlinge kwaad ter compensatie toe. (...) Het ontkennen van de scheidende kracht in onszelf en het ontkennen van de noodzakelijke, natuurlijke aanwezigheid van de scheidende kracht in de wereld genereert revolutionaire in plaats van evolutionaire bewegingen, en als reactie daarop verwoede pogingen de dingen zo te laten zijn als ze zijn. Maar de dingen worden elke dag weer. En moeten voortdurend blijven bewegen.<sup>52</sup>

In deze bewerking van de *Oresteia* is de nood aan zingeving dan ook sterk aanwezig. Geen postmoderne held staat erin centraal, maar iemand die alles overlaat aan de goden, iemand die geen verantwoordelijkheid neemt. Dit komt ongetwijfeld overeen met de twijfel die Johan Simons ook eerder al centraal stelde in zijn tragedies.

Wouter Hillaert<sup>53</sup> stelt dat Johan Simons zich tegen het lot verzet met deze *Oresteia*. Mijns inziens neemt Orestes net geen verantwoordelijkheid en is het dat wat Johan Simons aankaart. Orestes laat zich helemaal leiden door het orakel van Apollo en door de aanmoedigingen van Cassandra, Elektra en niet het minst door Pylades, die hem finaal over de streep trekt. Orestes twijfelt wel, maar neemt uiteindelijk zelf geen beslissing. Al kan men het eventueel wel een menselijke keuze noemen om geen keuze te maken.

### 5.3. Ontzagbare Godinnen

Het derde deel is zeer verschillend van de eerste twee luiken van de trilogie. Hier komen we volledig in de wereld van de goden terecht, meer bepaald in het rijk van de Wraakgodinnen. Terwijl tot nu de mensen nog een (weliswaar kleine) rol te spelen hadden, zijn hier voornamelijk de goden aan het woord, tot op het punt waar de mens helemaal van geen tel meer is, en er enkel een discussie overblijft tussen achtereenvolgens Apollo en de Wraakgodinnen en Athena en de Oude Wraakgodinnen (gespeeld door dezelfde actrices die Iphigeneia en Klytaimestra speelden).

Apollo doet er al gauw ook niet meer toe. Zelf kan hij zijn medeschuld niet goedpraten. Hij doet er ook geen moeite toe, en laat de beslissing over aan Athena. Hij probeert zichzelf – en Orestes – te verdedigen, maar besluit dan dat hij geen verdere argumenten meer heeft: “Ons hele arsenaal aan pijlen is verschoten, ik blijf om te horen hoe de strijd beslist zal worden”<sup>54</sup>. Wanneer de stemmen geteld zijn, is ook Apollo van geen tel meer.

Een groot deel van Orestes' tekst is weggelaten in het laatste luik van Simons' bewerking. Orestes heeft niets meer te zeggen en ondergaat zijn lot volledig. Enkel Athena en de Wraakgodinnen zijn nog van belang. Wat dan opmerkelijk is, is dat op het moment dat de stemmen geteld zijn, Elektra opnieuw op de scène komt gelopen. Orestes en Elektra zijn weer verenigd. Ze lijken opnieuw een eenheid. Dit manifesteerde zich ook al in de vroegere delen, waarbij de twee personages echo's zijn van elkaar. In die zin wordt er iets gedaan met het personage van Elektra, dat in veel andere adaptaties vaak nagelaten wordt, zoals Wertenbaker opmerkt:

Orestes' story is clear: he is told he must avenge his father, he does so by killing his mother, he is pursued by the Erinyes, he is judged in Athens. He has a plot, a beginning, middle, and end, pity, terror, recognition – the whole Aristotelian tragic journey to self-knowledge. But what about Electra? She too is involved in the killing of her mother, but the Erinyes do not pursue her. Where does she go? Does she suffer? Her whole story is one of waiting for Orestes and for vengeance, and then nothing: nothing because no self-knowledge, in the form of either torment or justification, can come to her. She just goes. Unresolved. No one asks her is she is a matricide or a citizen.<sup>55</sup>

Door in deze productie Elektra op het einde te laten opkomen, wordt de indruk gewekt dat ook zij wel ergens terechtstaat, al blijft dit slechts zeer suggestief. Iets gelijkaardigs gebeurt in deze voorstelling met het personage Iphigeneia. Zij doolt in het begin ook de hele tijd rond. Zij wil wraak, net als haar moeder. Gaat het uiteindelijk om wraak door een godin die daartoe aangesteld is? Of gaat het toch om een afrekening binnen een gezin met het spook van de opgeofferde dochter die hen blijft teisteren? Het is een vraag die op beide manieren beantwoord kan worden.

Bovendien kunnen we Elektra en Orestes beschouwen als een eenheid. Door te focussen op de bindende en ontbindende krachten die in het laatste deel uiteindelijk in evenwicht gebracht zijn, en doordat de mensen er duidelijk niet meer toe doen (met uitzondering van de speciale plaats die Elektra inneemt), kan men besluiten dat veranderlijkheid ongewenst is. Het stuk heeft dan ook meer verwantschap met een mythe dan met een tragedie *pur sang*. De Wraakgodinnen mogen niet weggaan, want dat zou verandering teweegbrengen. Zij moeten blijven en zorgen voor evenwicht in het leven.

Samen met de mensen zullen zij daarvoor zorgen: evolutie moet mogelijk zijn, revolutie wordt geweerd. Dit vormt dus mooi een plaatje van een verhaalplot dat van regelmaat naar een korte periode van onrust naar regelmaat gaat. Niet de structuur van de tragedie (regelmaat naar onrust), maar die van een mythe wordt gevolgd in deze trilogie. Daaruit volgt dat het niet de tragische held is die de belangrijkste beslissingen neemt en die de belangrijkste evoluties ondergaat, maar de goden—naast de vrouwen—die de mythe bevolken.

Voor de tragische held betekent dit in deze opvoering dat hij in feite niet de hoofdmoot voert. De evolutie van Orestes is niet het belangrijkste. Hij twijfelt van bij het begin, is en blijft te allen tijde zeer kinderlijk. Hij neemt geen verantwoordelijkheid voor zijn daden. Hij geeft toe dat hij de moord gepleegd heeft, maar hij oordeelt zelf niet over zijn beslissingen. Het zijn dan ook niet zijn eigen beslissingen, maar die van anderen die hij besluiteloos volgt. Later handelt hij wel, maar nog steeds is er geen echte reflectie op zijn daden. Orestes is geen typische moderne held die enige moraal belichaamt. Hij doet enkel dingen omdat dat gevraagd wordt of omdat het voerspeld is. Het wereldbeeld dat hierbij geschetst wordt is vrij negatief. De manier waarop vrede gewaarborgd moet worden door een gevoel van angst zegt genoeg. Mogelijk klaagt Johan Simons hiermee ook enkele van onze eigen huidige maatschappelijke angstpsychosen aan, en stuurt hij aan op meer verantwoordelijkheid van iedereen.

Deze negatieve visie geldt echter niet voor alle personages. Sommigen – vrouwelijke personages, zoals bijvoorbeeld Elektra en Klytimestra – reflecteren duidelijker over hun daden, zijn zelfbewustere tragische personages.

## 6. Besluit

De plotstructuur van de *Oresteia*, en zeker in de opvoering door NTGent/TG Amsterdam, heeft veeleer de vorm van een mythe dan van een tragedie. Dit heeft uiteraard ook consequenties voor de personagetekeningen. Goden worden in dit stuk belangrijker geacht dan de mensen. “De crisis in de mensenwereld” reflecteert volgens de makers immers “een hogere crisis in de godenwereld”<sup>56</sup>.

Goden bepalen het veld waarin de mensen zich kunnen bewegen: een glazen kooi/paleis, een modderpoel. De goden worden er niet door aangetast. Wie uiteindelijk als tragische held wordt beschouwd, is moeilijk te zeggen: Orestes, degene naar wie de titel verwijst, wordt hier voorgesteld als een “schlemielige snotneus met openhangende mond”<sup>57</sup> en dat vat het vrij goed samen. Orestes heeft geen zeg in deze wereld. Of misschien beter: hij *wil* er geen zeg in hebben. Hij laat zich helemaal leiden door de goden, maar evengoed door de vrouwenfiguren en door Pylades. Niet het minst is Elektra een belangrijke aanstoker in deze voorstelling. Zij wordt – samen met de andere vrouwen – in het stuk voorgesteld als een kritische persoonlijkheid die in durft te gaan tegen bijvoorbeeld Aigisthos. De vrouwen zijn “krachtige spelbepalers die zich volledig rekenschap geven van hun eigen daden”<sup>58</sup>. Onder de vrouwen is Athena dan degene die, samen met de Wraakgodinnen, het laatste woord krijgt. Niet de mannelijke god, Apollo, want ook hij telt op het einde niet meer mee.

Het hele stuk door wordt er vooruitgewezen naar het derde deel, waarin Orestes berecht wordt. Toch is dit niet het belangrijkste van het stuk, maar is het de dialoog tussen de Wraakgodinnen en Athena die in het centrum van het stuk staat. Dit heeft te maken met de fundamentele kwestie die Paul Slangen en Johan Simons in deze voorstelling naar voren willen brengen: het evenwicht van scheidende en bindende krachten, waardoor evolutie mogelijk is. Als een van deze krachten overwint, duikt er verstarring op en is verandering niet meer mogelijk.

Zo'n mythisch wereldbeeld is misschien vreemd in de opvoeringsgeschiedenis van de *Oresteia*, vergelijk bijvoorbeeld de versies van Ariane Mnouchkine, Peter Hall, en niet het minst *Aars* van Peter Verhelst en Luk Perceval, maar ze past wel binnen het kader van de eerdere tragedies die Johan Simons met Hollandia maak-

te. Johan Simons toonde daar ook de alledaagsheid of de triviale zaken van 'zonderlingen' en outcasts vaak via Grote Verhalen, waarbij goden een grote rol spelen. In zijn tragedies is de strijd tussen mythe en logos, gevoel en ratio (met andere woorden: de vrouwen – Wraakgodinnen en Orestes/Agamemnon, Apollo) het centrale thema. Neem daarbij Edith Halls bewering dat de ratio uiteindelijk leidde tot een culminatiepunt in Auschwitz en je komt tot de vaststelling dat het vrouwelijke tegenwoordig positiever bekeken wordt. Dit neemt echter niet weg dat bij Hollandia de tragedie de "barsten in de mythische textuur van de kosmos"<sup>59</sup> toont. Daarnaast staat 'onmacht' volgens Oosterling in Johan Simons' voorstellingen centraal: onmacht wint het daar meestal van de machtswellust. Hoogmoed komt voor de val. Zijn personages zijn 'mededeelbare dividuen'. Ze zijn in zichzelf verdeeld. Alleen na een geforceerde, afgedwongen beslissing worden het individuen. Goed en Kwaad zijn twee krachten die vaak in Simons' werk opduiken en die volgens Oosterling een uitvergrote functie zijn van micropolitieke veldslagen: "de alledaagsheid en trivialiteit daarvan is zo immens dat het menselijke bevattingvermogen de Grote Verhalen nodig heeft om de ondraaglijke spanning ervan te kunnen torsen"<sup>60</sup>.

Besluitend kunnen we dus zeggen dat de goden ook in de *Oresteia* het belangrijkste zijn, ten nadele van de mens. Dit is niet zozeer postmodernistisch, maar veeleer modernistisch. Door middel van Grote Verhalen van de kleine mens probeert Johan Simons iets te zeggen over het microniveau. Hij doet dit door een mythisch wereldbeeld te scheppen, waarbij regelmaat belangrijker is dan de onrust, en waar voortdurend vooruitgewezen wordt naar het derde deel van de trilogie, waarin opnieuw een evenwicht ontstaat. Vrouwenfiguren zijn ook interessant in zijn voorstelling, omdat ze meer dan mannen over een kritische zin en daadkracht beschikken. Elektra en Klytaimestra in het bijzonder worden belangrijke personages in deze voorstelling. Ook Iphigeneia is een belangrijk figuur. Het valt overigens op dat dit personage hoe langer hoe meer toegevoegd wordt aan de *Oresteia* (bijvoorbeeld ook in Mnouchkines productie en ook in *Aars*, hoewel dit daar uiteindelijk niet samen met de eerste teksten opgevoerd is). Dit geeft het stuk een heel andere wending waarbij de moord van Klytaimestra op Agamemnon enigszins begrijpelijk wordt en waarbij de blik op Orestes veranderd wordt. Samenvattend kunnen we stellen dat de *Oresteia* door NTGent – TG Amsterdam een tragische mythe is, bevolkt door goddelijke vrouwen en mannen die zich door die vrouwen laten leiden.

## NOTEN

- 1 Remco Van Rijn, "Denken is een lust. Johan Simons over *Oresteia*", *website NTGent*. <<http://www.ntgent.be/index.php?id=1234>> 2006.
- 2 Bart Keunen, *Tijd voor een Verhaal. Mens- en wereldbeelden in de (populaire) verhaalcultuur*, Gent, 2005.
- 3 Idem, p. 28.
- 4 Norbert Elias, *Het civilisatieproces. Sociogenetische en psychogenetische onderzoeken*, Utrecht, 1982.
- 5 Paul Vandenberghe, "Het tragische blijft toch altijd het tragische? Kierkegaard en Lacan over een moderne Antigone", *Tragisch. Over tragedie en ethiek in de 21e eeuw*, Budel, 2005, pp. 119-120.
- 6 Johan Taels, "Het komische lot van het tragische in de (post)moderne media", *Tragisch. Over tragedie en ethiek in de 21e eeuw*, Budel, 2005, p. 168.
- 7 Herman Altena, *Oresteia*, Bosch en Duin, 2006, p. 66.  
Paul Slangen, *Oresteia Speeltekst NTGent, Agamemnon*, Gent, 2006, p. 34. Mijn cursivering.  
Met dank aan de dramaturgen van NTGent om de speeltekst ter beschikking te stellen.
- 8 Edith Hall "Aeschylus, Race, Class, and War", *Dionysus since 69. Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, Oxford, 2004, p. 171.
- 9 Fiona Macintosh., "Oedipus in the East End. From Freud to Berkoff", *Dionysus since 69. Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, Oxford, 2004, p. 313.
- 10 Edith Hall, "Introduction: Why Greek tragedy since the late 1960s?", *Dionysus since 69: Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, Oxford, 2004, p. 45.
- 11 idem, *ibidem*.
- 12 Helene Foley, "Bad women: gender politics in late twentieth-century performance and revision of Greek tragedy", *Dionysus since 69. Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, Oxford, 2004, p. 100-102.
- 13 Edith Hall, "Introduction: Why Greek tragedy since the late 1960s?", *Dionysus since 69: Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, Oxford, 2004, p. 14-15.
- 14 Erika Fischer-Lichte, "Thinking about the Origins of theatre", *Dionysus since 69. Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, Oxford, 2004, p. 344-346.
- 15 Erika Fischer-Lichte, "Thinking about the Origins of theatre", *Dionysus since 69. Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, Oxford, 2004, p. 345.
- 16 Idem, p. 345-347.
- 17 Idem, p. 351-352.
- 18 Tony Harrison, geciteerd in Helene Foley, "Bad women: gender politics in late twentieth-century performance and revision of Greek tragedy", *Dionysus since 69. : Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, Oxford, 2004, p. 89-90.
- 19 David Wiles, "Masks in Modern performances of Greek drama", *Dionysus since 69. Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, Oxford, 2004, p. 256-257.
- 20 David Wiles, "Masks in Modern performances of Greek drama", *Dionysus since 69.*

- Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, Oxford, 2004, p. 255.
- 21 idem, *ibidem*.
- 22 J. Rockwell, "An 'Oresteia' Embracing Techniques From India, Japan and the Mideast", *New York Times*, New York, 27 maart 1991.
- 23 David Wiles, "Masks in Modern performances of Greek drama", *Dionysus since 69. Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, Oxford, 2004, p. 257-259.
- 24 David Wiles, "Masks in Modern performances of Greek drama", *Dionysus since 69. Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, Oxford, 2004, p. 258.
- 25 Zie ook Maarten De Pourcq, "Electra Constrictor. How bodies matter in Peter Verhelst's and Luk Perceval's Aars!", *Didaskalia*, 6 (2006), nr. 3. <[http://www.didaskalia.net/issues/vol6no3/verhelst\\_perceval.html](http://www.didaskalia.net/issues/vol6no3/verhelst_perceval.html)> (bezocht: 25 april 2007).
- 26 Maarten De Pourcq, "Electra Constrictor. How bodies matter in Peter Verhelst's and Luk Perceval's Aars!", *Didaskalia*, 6 (2006), nr. 3.
- 27 Idem, *ibidem*.
- 28 Idem, *ibidem*.
- 29 Peter Verhelst, *Aars*, Amsterdam, 2000, p. 47-48.
- 30 Johan Simons, geciteerd in Remco Van Rijn, "Denken is een lust. Johan Simons over *Oresteia*". *Website NTGent*, Gent, 2006. <[www.ntgent.be](http://www.ntgent.be)> (bezocht: 7 januari 2007).
- 31 Idem, *ibidem*.
- 32 Herman Altena, *Oresteia*, Bosch en Duin, 2006, p. 60-62.
- Paul Slangen, *Oresteia* speeltekst NTGent: *Agamemnon*, Gent, 2006, p. 29-30.
- 33 Herman Altena, *Oresteia*, Bosch en Duin, 2006, p. viii.
- 34 Paul Slangen, *Tragedie van de ontbinding*. Dramaturg en bewerker Paul Slangen over de interpretatie van de *Oresteia*. Gent, 2006.
- 35 Bart Keunen, *Tijd voor een Verhaal. Mens- en wereldbeelden in de (populaire) verhalencultuur*, Gent, 2005, p. 82-83.
- 36 Paul Slangen, *Tragedie van de ontbinding*. Dramaturg en bewerker Paul Slangen over de interpretatie van de *Oresteia*, Gent, 2006.
- 37 Herman Altena, *Oresteia*, Bosch en Duin, 2006, p. vii-viii.
- 38 Herman Altena, *Oresteia*, Bosch en Duin, 2006, p. 33.
- Paul Slangen, *Oresteia* speeltekst NTGent: *Agamemnon*, Gent, 2006, p. 14.
- 39 Wouter Hillaert, "Twee cruciale voorstellingen", *De Morgen*, 20 december 2006.
- 40 Paul Slangen, *Tragedie van de ontbinding*. Dramaturg en bewerker Paul Slangen over de interpretatie van de *Oresteia*, Gent, 2006.
- 41 Wilfred Takken, "Rijke *Oresteia* in een mensenkooi vol klei", *NRC Handelsblad*, 28 november 2006.
- 42 Herman Altena, *Oresteia*, Bosch en Duin, 2006, p. 56-57.
- Paul Slangen, *Oresteia* speeltekst NTGent: *Agamemnon*, Gent, 2006, p. 26.
- 43 Paul Slangen, *Oresteia* speeltekst NTGent: *Agamemnon*, Gent, 2006, p. 32-33.
- 44 Wouter Hillaert, "Twee cruciale voorstellingen", *De Morgen*, 20 december 2006.
- 45 Herman Altena, *Oresteia*, Bosch en Duin, 2006, p. 17.
- 46 Herman Altena, *Oresteia*, Bosch en Duin, 2006, p. 76-77.
- Paul Slangen, *Oresteia* speeltekst NTGent: *Dodenoffer*, Gent, 2006, p. 4.
- 47 Herman Altena, *Oresteia*, Bosch en Duin, 2006, p. 105.



- Paul Slangen, *Oresetia speeltekst NTGent: Dodenoffer*, Gent, 2006, p. 23-24.
- 48 Herman Altena, *Oresteia*, Bosch en Duin, 2006, p. 106-107.
- Paul Slangen, *Oresetia speeltekst NTGent: Dodenoffer*, Gent, 2006, p. 24.
- 49 Herman Altena, *Oresteia*, Bosch en Duin, 2006, p. 104.
- Paul Slangen, *Oresetia speeltekst NTGent: Dodenoffer*, Gent, 2006, p. 22.
- 50 Paul Slangen, *Tragedie van de ontbinding. Dramaturg en bewerker Paul Slangen over de interpretatie van de Oresteia*. Gent, 2006.
- 51 Idem, *ibidem*.
- 52 Idem, *ibidem*.
- 53 Wouter Hillaert, "Twee cruciale voorstellingen", *De Morgen*, 20 december 2006.
- 54 Herman Altena, *Oresteia*, Bosch en Duin, 2006, p. 137.
- Paul Slangen, *Oresteia speeltekst NTGent: Ontzagbare Godinnen*, Gent, 2006, p. 14.
- 55 Timberlake Wertenbaker, "The voices we hear", *Dionysus since 69. Greek tragedy at the dawn of the third millennium*. Oxford, 2004, p. 362.
- 56 Herman Altena, *Oresteia*, Bosch en Duin, 2006, p. vii-viii.
- 57 Wilfred Takken, "Rijke *Oresteia* in een mensenkooi vol klei", *NRC Handelsblad*, 28 november 2006.
- 58 Idem, *ibidem*.
- 59 Henk Oosterling, *Over de grens/On the border*. Rotterdam, 2002, p. 16.
- 60 Henk Oosterling, *Over de grens/On the border*. Rotterdam, 2002, p. 34.



*Oresteia* door NTGent-TGAmsterdam  
(Foto: Phile Deprez)